

Lo sguardo di Aguirre

Un punto di vista su Aguirre, furore di Dio

Risalire quel fiume era come viaggiare a ritroso verso i più remoti primordi del mondo, quando la vegetazione invadeva la terra e i grandi alberi ne erano sovrani. Un corso d'acqua deserto, un silenzio profondo, una foresta impenetrabile. L'aria era calda, spessa, greve, ferma. Nella luce del sole non brillava gioia alcuna. (...) L'immobilità di questa vita non aveva nulla che somigliasse alla pace. Era l'immobilità di una forza implacabile che covava un'intenzione imperscrutabile.

Cuore di tenebra – Joseph Conrad

0. Introduzione

Cosa rende *Aguirre, furore di Dio* tanto affascinante alla visione? Di certo non la narrazione avventurosa, che elude ogni struttura di genere, con tempi morti e un'allucinatoria sospensione dell'azione. Tanto meno la critica al colonialismo. E' piuttosto la percezione di una natura immensa e mortifera, lo sprofondare consapevole di Aguirre nel cuore delle tenebre per carpirne il segreto. Ciò che Herzog vuole, e che deputa al suo attore feticcio Klaus Kinski nel ruolo di un conquistatore folle e visionario, è *sentire* il paesaggio. Aguirre, e la macchina da presa con lui, vogliono penetrare la natura e compiere un'azione tanto grande e maestosa da entrare in una sorta di fusione panica con essa. Qual è la principale azione di Aguirre nel film, in fondo. Aguirre non uccide, non combatte, Aguirre *guarda*. E lo spettatore lo vede guardare, con gli occhi della cinepresa. Herzog ha voluto realizzare un percorso dello sguardo. La cinepresa osserva prima dall'esterno, poi entra nella visione soggettiva del personaggio e, nel vorticoso finale, se ne distacca per vedere coi propri occhi. E' ciò che Herzog ha sempre cercato: la capacità di mostrare la visione del nuovo. E, infatti, le vicende legate alla realizzazione del film sono indiscernibili dalla finzione stessa. Seguendo Deleuze diremmo che Aguirre è l'immagine-pulsione di un mondo primordiale ma anche un superamento dell'immagine-azione in direzione dell'immagine-tempo¹.

L'analisi del film non intende essere esauriente, ma concentra l'attenzione su alcuni punti rilevanti: la distinzione tra livello narrativo e sensibile e la scena finale, dove culminano i due percorsi del discorso, quello della realizzazione e quello della finzione.

¹ Vedi Deleuze: *L'immagine-movimento* e *L'immagine-tempo*

.Aguirre, der Zorn Gottes

Realizzato nel 1972 da Werner Herzog, *Aguirre* è l'inizio della lunga collaborazione con l'attore Klaus Kinski. Una didascalia che attribuisce il racconto a un falso diario del monaco Carvajal ci introduce nell'esplorazione di Gonzalo Pizarro alla ricerca di El Dorado, nel 1560. Stremati dalle condizioni avverse il gruppo si divide. Continueranno lungo il fiume Urubamba solo una piccola spedizione, guidata da Pedro de Ursua e Don Lope de Aguirre. Dopo rapide e indigeni nascosti nella foresta Aguirre prenderà la guida del gruppo legittimandolo con il comando del nobile grottesco Guzman. Ursua sarà imprigionato. La zattera si farà trascinare dalla corrente lungo il fiume mentre i protagonisti gradualmente muoiono, per le frecce avvelenate o per la febbre. Nel finale Aguirre, ultimo superstite, su una zattera semidistrutta e invasa dall'acqua e dalle scimmie, continua i suoi discorsi folli e onnipotenti, vuole iniziare una stirpe pura con la figlia, Flores (che però è già morta), tradendo la corona di Spagna e la Chiesa, e da lì iniziare la conquista del mondo.

1. Ognun per sé e Aguirre contro tutti

Analisi della narrazione

Dal punto di vista narrativo la struttura di *Aguirre* è apparentemente un classico programma d'avventura. Un soggetto, attorializzato in Aguirre, mira al raggiungimento dell'El Dorado, oggetto di valore e luogo di investimento dei valori di ricchezza, libertà e potere. Ma se parte della spedizione, gli aiutanti, seguono Aguirre per raggiungere l'oro, lui non si interessa tanto alla ricchezza quanto a un desiderio di onnipotenza. "Anche se questa terra fosse fatta di soli alberi e acqua, noi ne prendiamo possesso. Non mi interessa l'oro ma il potere."

Il raggiungimento del potere da parte di Aguirre attraversa una serie di programmi d'uso con scontri con gli oppositori. Inizialmente è vice comandante di Pedro de Ursua, rappresentante della civiltà e dunque della cultura. Assume il potere dando l'investitura d'imperatore al nobile Guzman, che è solo un fantoccio nelle sue mani, nonché visione della degradazione morale e estetica della cultura stessa. La morte di Guzman non è sufficiente a dare il pieno possesso degli eventi al soggetto; è necessario che tutta la spedizione sia annientata e che ogni simulacro culturale, presente nella zattera, sia distrutto a favore del paesaggio naturale che gradualmente invade la zattera stessa. Solo a quel punto, in mezzo alla foresta e al fiume, Aguirre potrà pensare di partire alla conquista del mondo intero.

Ciò che sembra rilevante è un quasi impercettibile cambiamento nelle intenzioni del soggetto. Si potrebbe interpretare come la follia di grandezza di Aguirre, ma è in realtà qualcosa di più profondo. Se inizialmente c'è uno scontro evidente tra natura e cultura e il personaggio è dalla parte di quest'ultima, gradualmente Aguirre tenta di entrare in simbiosi con il paesaggio. La natura è vittoriosa sin dal principio (il crocchio s'impantana nel fango, la corrente trascina nei vortici le zattere e le stesse didascalie iniziali o i discorsi danno la spedizione per perduta), e aderire al suo obiettivo è l'unico modo che Aguirre ha di raggiungere l'oggetto di valore: il potere. I soldati e i nobili muoiono perché ancora accecati dal loro obiettivo culturale, l'oro, mentre Aguirre punta al tradimento della cultura, della corona di Spagna così come del Dio cristiano (si rivolge al monaco Carvajal parlando del "tuo Dio"). Ma questo cambiamento si può interpretare solo osservando il livello sensibile della pellicola. Aguirre vuole compiere un'azione tanto grande da eguagliare l'immensità e la potenza della natura. Quello che sembra superficialmente un film d'avventura è in realtà un percorso dello sguardo. "C'è al contempo una dimensione allucinatoria in cui lo spirito agente s'innalza fino all'illimitato nella natura, e una dimensione ipnotica in cui lo spirito affronta i limiti che la natura gli oppone."²

Strano infatti, che in un racconto avventuroso l'attore principale, Aguirre, sia un soggetto statico. Aguirre riveste il ruolo attanziale di un soggetto di stato, mentre il soggetto del fare è investito dall'attore paesaggio. Come vedremo osservando il punto di vista dell'espressione, la pellicola procede per quadri, situazioni statiche in cui i personaggi si trovano in una sorta di contemplazione della natura. Il paesaggio permette il progredire della narrazione. L'acqua del fiume Urubamba muove le zattere, le frecce che sbucano dalla foresta o la febbre uccidono i soldati. Ed è la natura con la sua immensità che muove lo spirito di Aguirre nel tentativo di compiere un'impresa tanto grande quanto folle vista dagli occhi civilizzati, perché vana e inutile. Dunque l'attante paesaggio (S1), soggetto operatore, permette la congiunzione dell'attante Aguirre (S2) con l'oggetto di valore natura (Ov): $S1 \Rightarrow (S2 \cup Ov \rightarrow S2 \cap Ov)$. L'attore paesaggio investe, evidentemente, sia il ruolo attanziale del soggetto del fare sia quello di oggetto di valore.

2. Dentro il paesaggio

Il livello sensibile

Solo osservando il lato sensibile del film si può capire come il vero scopo di Aguirre non sia tanto il potere, che ne è una conseguenza, ma la volontà di vedere. Tutti i personaggi sono persi in un'attività puramente contemplativa, ma Aguirre, il folle, il più vicino alla natura irrazionale, è l'unico che osa vedere più a fondo, che osa entrare al "centro del paesaggio" per percepirne la

² Deleuze, *L'immagine-movimento* cit. p. 212

sostanza. Il suo vero scopo è quello di vedere la natura, vedere a tal punto da fondersi con essa in una vertigine di potenza. Più si addentrano nella foresta più si rivela l'incapacità di vedere dei soldati, ma anche degli schiavi, ancora legati alla cultura. Ogni cosa è presa per un'allucinazione e solo Aguirre resta in sé. Alla visione di un veliero in cima a un albero uno schiavo dichiara: "Non c'è nessuna nave, nessuna foresta e nemmeno frecce. Le frecce le immaginiamo perché ci fanno paura.". Il tradimento della cultura e l'avvicinamento al paesaggio portano Aguirre ad affermare che: "Chi seguirà *lui e il fiume* avrà grandi onori e ricchezze.". O a sentenziare: "Si arrangino" quando una zattera resta intrappolata nel vortice e tutti cercano un modo per salvarne i membri. E' una sintonia col paesaggio e con le sue azioni: lo scorrere della corrente così come i vortici che intrappolano le zattere. Il suo senso di onnipotenza tende all'illimitato: "Coloro che oseranno tradirmi saranno tagliati in 198 pezzi o imprigionati per 155 anni."

"Il fallimento, o la marginalità totale, è il prezzo da pagare per coloro che osano vedere (e far vedere) di più: siano essi condottieri malati di titanismo, profeti, handicappati, atleti o il cineasta stesso."³ E' questo il tema ricorrente nell'opera di Herzog, che, d'altronde, non fa che riprodurre sullo schermo gli scopi dell'autore stesso: far vedere.

2.1 Evoluzione della visione e stasi dell'azione

La macchina da presa (mdp) gradualmente partecipa con Aguirre nella sua visione estatica del mondo. E' quello che Mitry definirebbe Mitsein: essere con⁴. Cos'è Kinski, infatti, se non il feticcio di Herzog stesso, il suo simulacro nella finzione scenica che rappresenta la volontà di vedere il nuovo, il non-visto, e di trasmetterlo attraverso percezioni?

La mdp segue il percorso di Aguirre nella diegesi. Inizialmente statica, alla ricerca di quadri in sé compiuti, saturi⁵, che raccontino una situazione in una sola inquadratura, si fa poi sempre più partecipe. I primi quadri osservano i personaggi che parlano guardando nel vuoto, insicuri, niente stacchi o campi e controcampi. La mdp è a spalla, come in tutte le opere di Herzog ma tenta di restare il più salda possibile. Spesso le voci dei dialoghi vengono da fuori campo e i parlanti non sono inquadrati. C'è un effetto di straniamento, di stasi dell'azione che nonostante tutto procede, un atteggiamento contemplativo nei confronti della natura. Gradualmente questi piani fissi diventeranno brevi piani sequenza, sulla zattera, con Aguirre e con i soldati. La mdp si sporca dell'acqua del fiume, rotea in soggettive sugli alti rami sul fiume, partecipa all'azione ma senza renderla serrata. Le scene più concitate sono dilatate dalla mancanza di musica, o dall'assenza di suoni e da quella straniante dei Popul Voh. Le urla sono sempre fuori campo, gli stacchi poco

³ Grosoli, Fabrizio (1981) *Werner Herzog*, Roma: Il Castoro, p.19

⁴ Vedi Pescatore, Guglielmo (2001) *Il narrativo e il sensibile*, Bologna: Hybris, p.18

⁵ Per le nozioni di saturo e rarefatto vedi Deleuze, *L'immagine-movimento* cit. cap. 2

frequenti e non in sincronia con l'azione. Si mostrano i tempi morti, i personaggi fermi sulla riva in attesa. C'è una costante estraniamento e un rifiuto delle regole di genere che invece di riportarci all'istanza dell'enunciazione producono una dimensione ipnotica e allucinatoria. A Herzog non interessa l'azione, che comunque c'è, ma la grandiosità dell'ambiente naturale: la sua brutalità e forza.

Manca, inoltre, la messa in scena degli atti di trasformazione. Se ce ne sono si tratta di pochi e spesso non rilevanti. Si vedono i morti dopo l'atto della morte. I personaggi passano la maggior parte del tempo a guardarsi intorno. Si lasciano trascinare dalla corrente sulla zattera o al massimo compiono atti inutili: si accaniscono sparando contro la foresta "Aguirre: Sparate idioti! Soldato: A chi dobbiamo sparare? Aguirre: Sparate!" o a uccidere chi si ribella o ancora a uccidere gli indigeni che non ascoltano la parola di Dio. Sono soggetti inquieti e contemplativi.

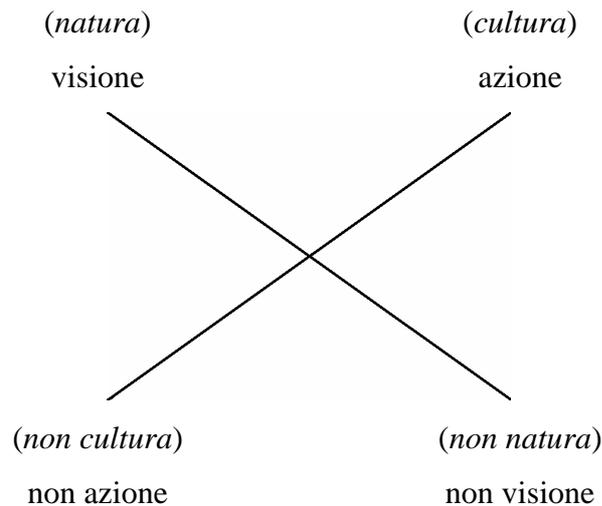
La stessa presa di potere di Aguirre avviene in maniera statica, senza un'apparente progressione. Gli spari uccidono ma non si vede il punto di partenza dei proiettili o il punto d'impatto. Arrivano come dal nulla quasi indifferenti e senza alcuna suspense. I compagni di Aguirre sono rassegnati nella loro impotenza. Impotenza nei confronti della natura, unica a decidere sul loro destino e impotenza nei confronti di Aguirre stesso. Anche il monaco Carvajal s'inchina ad Aguirre "perché per portare la parola di Dio la Chiesa deve stare dalla parte del più forte". Pedro de Ursua si rifiuta di parlare dal suo imprigionamento e l'unico soldato in grado di ribellarsi viene brutalmente decapitato (e questa è la scena più cruenta e brutale per mano umana, a segno che nulla può ormai fermare il desiderio di onnipotenza di Aguirre).

Herzog sembra proporre un superamento dell'immagine-azione. "Il personaggio è diventato una specie di spettatore (...) Più che essere consegnato a un'azione è impegnato in una visione, che insegue o da cui è inseguito."⁶ Aguirre ci dà una percezione diretta del tempo. Pensiamo ai frequenti primi piani sui volti, immagini-affezione, percezione di percezioni, dei soggetti che sentono la natura. Ma al tempo stesso Aguirre è immagine-pulsione, quello che Deleuze definisce come punto transitorio tra l'affezione e l'azione, la primarietà e la secondarietà di Peirce. Si tratta dell'immagine di mondi originari e pulsioni elementari. La giungla di Aguirre è un luogo primordiale dove si affaccia la pulsione dell'oro ma al tempo stesso l'oggetto di pulsione incestuoso quale la volontà di sposare la figlia. La terza caratteristica dell'immagine-pulsione è la volontà di esplorare ed esaurire l'ambiente. E questo sembra proprio essere lo scopo principale di Aguirre così come quello dell'enunciatore.

⁶ Deleuze, Gilles (1989) *L'immagine-tempo*, Milano: Ubu Libri, p. 13

2.2 *Visione vs. azione*

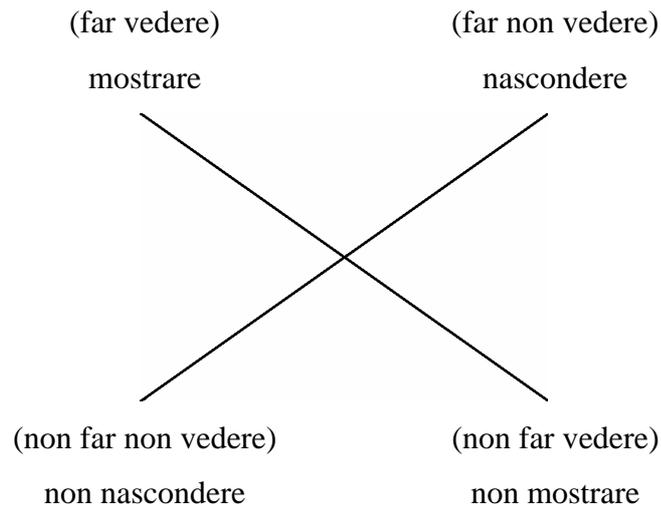
Si presenta dunque un'opposizione tra l'azione e la visione. L'azione è qualcosa di legato alla cultura, è generalmente nascosta dall'enunciatore. La visione (della natura) è invece quella cui tende Aguirre e l'enunciatore (il mostrare). D'altra parte il trovarsi in una situazione di non cultura porta soldati e schiavi a un'impotenza (non azione), un'incapacità di agire. Di fronte all'ambiente non possono che credere di immaginare ciò che vedono.



L'enunciatore e Aguirre euforizzano dunque la coppia visione-non azione (e, dunque, natura-non cultura). La disforia si presenta invece sul lato azione-non visione e cultura-non natura, da cui progressivamente il film si allontana. L'enunciatore-macchina da presa tende dunque a nascondere l'azione e a mostrare la visione (vedere Aguirre che guarda). La disforia rispetto alla cultura si presenta al massimo stadio nel momento in cui il nobile grassone Guzman si abbuffa mentre gli altri muoiono di fame. D'altro canto la natura è mostrata in tutta la sua grandiosità secondo un complesso percorso dello sguardo e un'acquisizione di competenza da parte dell'enunciatore.

2.3 *Mostrare vs. nascondere*

La stasi dell'azione e la grandiosità della natura sono, dal punto di vista enunciativo, un'opposizione tra il mostrare (far vedere) e il nascondere (far non vedere). Possiamo dunque assiologizzare la categoria semantica ottenendo un quadrato di questo tipo:



Il quadrato semiotico non è solo l'articolazione di una categoria semantica ma un luogo di percorrenza. Al suo lato paradigmatico se ne aggiunge uno sintagmatico. C'è uno squilibrio, secondo Greimas, tra lo stato di disgiunzione del soggetto e quello di congiunzione con il suo oggetto di valore, così come all'interno del quadrato stesso, nei confronti di un vertice in particolare. Aguirre, così come la mdp, tendono al far vedere, mostrare la grandiosità della natura. Si può intendere *Aguirre, furore di Dio* come un percorso, svolto dall'enunciatore-mdp, all'interno di questo quadrato. Il processo inizia dunque dal nascondere le azioni degli essere umani, prodotto della cultura, occultando le morti e gli spari. Allo stesso modo si occultano i parlanti durante le azioni più concitate o i controcampi naturali dei personaggi che guardano. E' più precisamente un occultamento dell'azione in favore di una dimensione estatica della visione, tuttavia ancora più oggettiva che partecipe. Il far non vedere rinvia al primo aspetto del fuori campo, qualcosa che non si vede ma può essere visto (Deleuze, 1981, p.31).

Dal nascondere c'è un passaggio al non mostrare, non far vedere, dove il fuori campo rinvia a un Tutto, a un Altrove o a una durata immanente dell'universo (Deleuze, cit.)⁷. E' interessante che proprio questo concetto di Apertura ci conduce a entrare nel paesaggio. Deleuze prende dal poeta austriaco Reiner Maria Rilke il concetto di Apertura (dalle Elegie Duinesi), secondo cui il paesaggio è parte di un Tutto che non si può mai mostrare, così come, secondo Deleuze, le immagini-movimento sono sezioni mobili della durata⁸. Il paesaggio è incomprensibile standovi di fronte, è solo lo sguardo dell'animale o del bambino (e nel caso di Herzog del folle) che può entrare al suo interno. Il percorso di Aguirre, infatti, è quello di entrare dentro il paesaggio allontanandosi dalla cultura.

⁷ Deleuze, *L'immagine-movimento*, p. 31, nota 12

⁸ Bernardi, Sandro (2002) *Il paesaggio nel cinema italiano*, Venezia: Marsilio p.29

Il non nascondere, non far non vedere, ci riporta all'interno della messa in scena, alla visione oggettiva delle cose. La mdp, nelle prime sequenze, riprende passivamente, senza sottolinearlo, l'acqua che invade la zattera o la natura che lentamente inghiotte la spedizione nella foresta. Ma allo stesso modo, così come il paesaggio penetra lentamente la cultura annientandola, la mdp acquisisce la competenza di agire, di mostrare.

Si è detto, appunto, che gradualmente la mdp entra in partecipazione col punto di vista di Aguirre. Aumentano i piani sequenza e le soggettive. Gli schizzi del fiume sporcano l'obiettivo. Durante tutta la pellicola, ma in maniera sempre più incisiva fino all'ultima scena, l'immagine è semi-soggettiva. Il mostrare, far vedere, è non solo la natura ma la percezione della natura. E' questo il passaggio tra il non nascondere, far vedere il paesaggio senza coinvolgimento, e il mostrare. Dall'oggettiva alla semi-soggettiva intesa come essere con.

Osservando il livello sensibile del film possiamo, dunque, creare un nuovo programma narrativo, che ha come soggetto la mdp in sintonia con Aguirre e il cui oggetto di valore è il mostrare. Solo nella scena finale, la sanzione, con la vertiginosa circolarità della cinepresa che gira intorno alla zattera, vedremo Aguirre, al centro del paesaggio, ormai completamente folle, oppure, ormai nella totale contemplazione estatica della natura.

3. Il percorso dello sguardo

Dalla simbiosi con il personaggio all'emancipazione finale

Se dunque il percorso di Aguirre è quello che porta alla visione, di pari passo va quello della mdp, o dell'enunciatore. Questa attraversa l'oggettiva, la soggettiva e la semisoggettiva per finire con la straordinaria oggettiva irrealista finale. L'oggettiva irrealista è un punto di vista impossibile, un tipo di prospettiva che solo nella finzione una cinepresa può assumere. E' un percorso che porta la mdp all'onnipotenza visiva, dal vedere esauriente dell'oggettiva a quello limitato della soggettiva a quello totale dell'oggettiva irrealista. Il sapere passa invece dal diegetico all'infradiegetico al metadiscorsivo⁹. La mdp entra in scena, dunque, e sancisce il raggiungimento della visione assoluta e il suo scollegarsi dall'oggetto-paesaggio, per darne una visione di natura percettiva e dunque legata a un soggetto osservatore: Aguirre. Poi riesce ad acquisire un'autonomia dal soggetto per avere una visione indipendente e una competenza totale. Ma perché il percorso pone la visione più limitata, quella soggettiva, al suo centro e non all'inizio come parrebbe logico? Passando dunque da un credere saldo a uno transitorio e, infine, a quello assoluto? L'enunciatore aderisce a un punto di vista, quello del soggetto osservatore. Solo attraversando una visione di natura percettiva, e dunque legata a un soggetto, è possibile acquisire il saper fare per vedere coi propri occhi il paesaggio. Se

⁹ Casetti & Di Chio (1990) *Analisi del film*, Milano: Bompiani pp.243-248

vogliamo, l'enunciatore sfrutta il soggetto osservatore per acquisire la competenza necessaria all'atto finale, la performance (che coincide, evidentemente, con la sanzione, in quanto lo scopo del PN è proprio quello di riuscire ad agire). Il cinema permette di superare la percezione umana, dà una percezione indiretta del movimento e una diretta del tempo. Nella sequenza finale si percepisce dunque la presenza dell'enunciatore stesso. Il che ci porta alla realizzazione concreta del film, qualcosa che, nel caso di Aguirre, è indiscernibile dal suo stesso risultato. Aguirre, è stato più volte ripetuto, non è altro che il simulacro di Herzog. Il racconto delle riprese del film, d'altronde, è straordinario quanto il film stesso. E' noto che la troupe si recò realmente in Perù e affrontò le difficoltà di dover costruire zattere e farle navigare sulle rapide interagendo con indios, animali e cannoni¹⁰. L'episodio in cui Herzog minaccia di uccidere Kinski con un fucile per fargli continuare le riprese è rimasto nella storia del cinema¹¹. E' una dimensione epica dell'impresa che si affianca alla finzione stessa.

Non è tutto. La deriva finale, gli ultimi 10 minuti di pellicola, è introdotta da un'interpellazione. Uno schiavo indios, deposto il flauto, guarda direttamente in macchina, e la mdp indugia sul suo sguardo. Un'inquadratura che non è possibile giustificare con la narrazione perché è lo spettatore che è qui chiamato in causa. Enunciatore ed enunciatario entrano in simbiosi. La mdp altro non è se non l'occhio dello spettatore. E' con la presa di coscienza del suo ruolo da parte dello spettatore, che la mdp potrà assumere uno statuto proprio.

4. Il centro del paesaggio

L'ultima sequenza

I tratti di fiume si aprivano davanti a noi e si richiudevano alle nostre spalle come se la foresta attraversasse con tutto comodo l'acqua per sbarrarci la via del ritorno. Penetravamo sempre più a fondo nel cuore delle tenebre.

Cuore di tenebra – Joseph Conrad

Il sole acceca. La mdp corre lungo il fiume, un metro sull'acqua, verso la zattera. Le gira intorno una prima volta. La seconda più vicino. L'acqua invade la zattera. Ci sono scimmie ovunque, sul cannone, intorno ai cadaveri. La tettoia semidistrutta e Aguirre in piedi, con la mano sull'impugnatura della sciabola, intento a *guardare*. Il movimento della mdp è vorticoso, rapido da dar quasi le vertigini e sfuma alla fine del secondo giro.

¹⁰ Grosoli, *Werner Herzog*, cit. p.55

¹¹ Vedi il documentario *Kinski, il mio nemico più caro* di Werner Herzog (1999)

E' forse una sanzione negativa dell'operato della spedizione, seguendo un'interpretazione narrativa, un punto di vista divino che si ricollega al celebre movimento di macchina iniziale, come sostiene Grosoli¹². Ma la circolarità ci porta, forse con altrettanta rapidità, all'idea di "centro". Questi movimenti di macchina, tanto frequenti nell'opera di Herzog, hanno un carattere eminentemente percettivo. E' la volontà dell'autore di mostrare percezioni originali, usando la potenza del mezzo cinematografico. C'è un certo fascino per l'apocalittico, che si ritroverà in *Nosferatu* coi topi che banchettano su una tavola imbandita o i maiali che vagano per la piazza di Amsterdam desolata per la peste. Si può intendere Aguirre come uno sprofondamento fino al cuore della foresta. Un graduale annullamento della cultura in favore della natura primordiale, attraverso un simulacro dell'osservatore, un folle perché capace di vedere ciò che gli occhi civilizzati non riescono a vedere. Fino al raggiungimento del cuore della foresta: il centro del paesaggio. Il luogo più lontano da ogni riferimento culturale. "Tenete la zattera al centro del fiume!" ripete Aguirre, per sfuggire alle frecce indigene forse, ma anche per restare il più possibile lontano dalla terraferma. Solo quando "il fiume straripa nella foresta per miglia e miglia" il viaggio si può dire concluso. La corrente fermerà gradualmente il suo corso ("Giriamo a vuoto su noi stessi"), l'attante paesaggio ha raggiunto il suo scopo, portando Aguirre nel cuore della natura. Penetra nella zattera con scimmie, rami e acqua, ingloba la zattera al suo interno. Aguirre per vedere deve essere *dentro* il paesaggio, averlo di fronte non è sufficiente.

L'ultima sequenza inizia con uno stacco sul sole, quasi inaspettato. E' uno stacco, appunto, che sancisce l'autonomia dell'enunciatore. Ha svolto il suo percorso dall'oggettiva alla (semi)soggettiva fino all'oggettiva irreale finale, introdotta da un'interpellazione che chiama direttamente in causa lo spettatore. L'evoluzione della mdp accompagna il viaggio di Aguirre fino al centro della foresta. Se il personaggio è entrato nel paesaggio, la mdp ha raggiunto la capacità di slegarsi dall'oggetto della conoscenza, così come dal soggetto conoscente, per avere un grado autonomo. Si è staccata dal paesaggio e dall'attore per mostrare un nuovo punto di vista: il suo. L'enunciatore ha acquisito una competenza di carattere divino, può vedere la natura e il paesaggio dal suo centro, girandovi intorno e dando per questo un senso di totalità. E' a questo punto che l'ultima frase di Aguirre non sembra più così delirante: "Sono il furore di Dio e Dio è con me."

¹² Grosoli, *Werner Herzog*, cit. pp. 59-60

Bibliografia

- Bernardi, Sandro (2002) “Il paesaggio come forma simbolica”; “Guardare il paesaggio”; “Tipologie” in *Il paesaggio nel cinema italiano*, Venezia: Marsilio pp. 11-85
- Casetti, Francesco & di Chio, Federico (1990) *Analisi del film*, Milano: Bompiani
- Deleuze, Gilles (1984) *L'immagine-movimento*, Milano: Ubu Libri
- Deleuze, Gilles (1989) *L'immagine-tempo*, Milano: Ubu Libri
- Greimas, Algirdas J. (1985) *Del Senso 2*, Milano: Bompiani
- Grosoli, Fabrizio (1981) *Werner Herzog*, Roma: Il Castoro
- Metz, Christian (1975) “Semiotica del film”; “Cinema: tecnica e linguaggio” in *La significazione nel cinema*, Milano: Bompiani pp. 153-295
- Pescatore, Guglielmo (2001) *Il narrativo e il sensibile*, Bologna: Hybris
- Pozzato, Maria Pia (2001) *Semiotica del testo*, Roma: Carocci