DOPPIOZERO

Matteo Tortone, Mother Lode

Eva Pattis Zoja

14 Luglio 2022

Fin dai primi minuti del film *Mother Lode* di Matteo Tortone è evidente che non ci saranno né una trama né un eroe. “Ascolta!”, scongiura la voce maschile fuori campo: come se ci fosse il rischio che scomparisse anche lo spettatore. Poi: “Questo non è un racconto. Forse sono molti.” Come nei grandi romanzi, fin dalle prime righe si viene posti di fronte a una domanda cruciale: che sia giunta la fine dell’individuo e di quella capacità così propria dell’uomo che è la narrazione?

E come nei grandi romanzi, gli eventi non necessitano di una virtuosa drammaticità, ma si piegano a una necessità interiore: *ananke.* Si dispongono come limature di ferro in un campo magnetico. Magia, superstizione e illusione, ma soprattutto una violenza subdola attraversano l’intero film. Gli abissi che si aprono nel film di Tortone riverberano nei nostri strati più profondi. Tuttavia, come nella tragedia greca, le atrocità che portano avanti la trama non trovano posto sul palcoscenico, ma sono ricostruite a posteriori nell’immaginazione dello spettatore grazie alla loro ripetuta narrazione.

Tortone non ricorre ad artifici cinematografici, e tanto meno ad effetti a sorpresa. Non si aspetta una determinata reazione dagli spettatori. Nemmeno che noi guardiamo, che sentiamo con i suoi occhi. Dunque posiziona spesso la telecamera lontano dall’azione come nel tentativo di non piegare la realtà a una percezione soggettiva. Indubbiamente *Mother Lode* appartiene al cinema d’osservazione, ma nemmeno questa scelta viene spinta all’estremo, come accade ad esempio nelle raffinate tecniche acustiche e visive di *Austerlitz* (2016) dell’ucraino Sergei Loznitsa. Così, ciò che nel film di Loznitsa sembra essere un vociare casuale di persone che visitano un campo di concentramento, è in realtà un lavoro costruito per interi mesi nello studio di registrazione. Nulla di tutto ciò accade in *Mother Lode*: in realtà non succede proprio niente.

Il desolato insediamento la Rinconada (da rincón: angolo) è il centro abitato più alto del mondo. I sentieri che collegano le case fatiscenti, percorsi dai lavoratori stagionali più e più volte al giorno, sono ricoperti di fango. Inutili i tentativi di

evitare le pozzanghere. Gli alloggi si ammassano all'entrata della miniera come mosche attorno a una piaga. Nel loro degrado assoluto, ricordano i paesi melmosi ai confini della Galizia descritti da Joseph Roth, dove non era mai chiaro se le persone scivolassero a terra a causa della loro ubriachezza o se fosse il suolo a cedere. A un certo punto questo diventava indifferente. Il mondo intero era sul punto di sprofondare.

Un'atmosfera analoga attraversa il film di Tortone. Con l'oro che questi giovani andini potranno guadagnare non sarà possibile riscattare ciò che è andato perso da secoli. Della cultura indigena è sopravvissuta solo la degenerazione: il sacrificio umano sull'altare della vena aurifera. Si tratta di una superstizione diffusa in numerose civiltà minerarie del mondo. Nelle *Dolomiten Sagen*, saghe di origine ladina e austriaca raccolte da Karl Felix Wolff parzialmente tradotte in *I monti pallidi. Storie e leggende delle Dolomiti* (Mursia 2016), si trova ad esempio il racconto *L'ultima Delibana.*

Una giovane donna, in genere di stirpe regale, viene rinchiusa nella miniera di modo che il prezioso filone non si impoverisca. Ogni volta che nella valle di Buchenstein, arricchitasi grazie alle miniere, la Delibana imprigionata nel monte muore, la storia di ripete: la popolazione inizia una frenetica ricerca di una nuova vittima sacrificale, incorrendo in una sorta di psicosi collettiva. Anche le giovani vengono contagiate: più d'una è pronta a sacrificarsi per alimentare la vena metallifera. Le cerimonie ricche di musiche, danze e invocazioni in cui la nuova Delibana viene festeggiata come salvatrice del popolo durano settimane intere.

Il culmine di questi festeggiamenti si ha nel momento in cui la ragazza, che indossa un abito intessuto d'oro ed è accompagnata dal principe in persona, entra come in trance nella galleria della miniera. Sale sulla gabbia per il trasporto dei minatori, saluta il principe e sparisce per sempre nell'oscurità. Il filone metallifero torna a essere rigoglioso. Tuttavia la saga narra la disperata lotta del principe di Buchenstein e della principessa Lìdis di mettere fine a questa tradizione, nata dal tranello di una regina precedente, resa cieca dalla gelosia. Come si intuisce dal titolo del racconto, la coppia regale riuscirà in questo intento, ma solo perché la nuova regina Lìdis non conosce invidia né gelosia.

La saga conferma dunque non solo che il trauma ha una dimensione collettiva e transgenerazionale, ma anche quanto sia faticoso e rischioso per il singolo tentare di uscire dal circolo di maledizioni della sua stirpe. Si pensi ad esempio anche agli Atridi dell'Antica Grecia e alla conseguente persecuzione di Oreste.

Tuttavia nella Rinconada – come in molte altre miniere del mondo – questo credo mitologico circa la necessità di sacrifici umani per la perpetuazione del benessere non ha avuto un'evoluzione narrativa: si è anzi manifestato nella peggiore degenerazione concretistica. Il risultato della combinazione tra una concezione ancora magica del mondo, tecniche moderne e l'avidità di ricchezze materiali si è rivelato fatale. Una caratteristica delle culture andine era proprio il pensare, il sentire e l'agire per simboli.

Il dissolversi del secolare orientamento al simbolo è andato di pari passo con l'avvento di un consumismo spietato. Non trovando forme di simbolizzazione, il mito del sacrificio umano, che possiede radici archetipiche, ha potuto manifestarsi solo in maniera concretistica e dunque corrotta. Per citare C.G. Jung, quelle che un tempo erano divinità, ora sono degenerate a sintomi psichici. Nella trama di questo film significa questo: ogni volta che il profitto della miniera inizia ad affievolirsi, viene cercato un ragazzo dall'estrazione così umile che non vi sia il rischio di successive ricerche da parte dei parenti.

Si trova un pretesto per farlo entrare in miniera solo, fuori orario, e proprio in quel momento una carica esplosiva viene fatta brillare. Nel film l'episodio viene affrontato tramite allusioni, non sezionato nei suoi truci dettagli. Tortone è un maestro dell'implicito e con la sua discrezione rende omaggio alla cultura andina, come se ne comprendesse le lingue native e la riservatezza con cui si esprimono.

Anche il ritmo del film è lento: Tortone concede allo spettatore un tempo sufficiente per guardarsi attorno. Vi è ad esempio una scena in cui ci troviamo all'interno di un piccolo motocarro a tre ruote, ma dobbiamo attendere un po' prima che i due giovani aprano le porte ed entrino. Abbiamo tutto il tempo di chiederci come mai il dado di gommapiuma – forse un portafortuna del proprietario del veicolo – continui a ballonzolare nonostante l'assenza di vento. Quando poi il veicolo – in cui anche noi abbiamo l'impressione di esserci messi comodi – si mette rumorosamente in moto, sobbalziamo quasi dallo spavento. Pochi secondi dopo siamo in balia del suono assordante dei clacson e dello sferragliare dei camion che ci sorpassano senza pietà.

In un insediamento clandestino sul declivio del monte, vive un ragazzo indio che finora aveva cercato di cavarsela come tassista con il suo piccolo motocarro: ora lascia la casa paterna per tentare la fortuna nella miniera d'oro. Nel vicinato, pochi metri più in là, si scorge una donna uscire da una baracca, svuotare un secchio d'acqua davanti a casa e sparire di nuovo all'interno. La porta si chiude. La porta si apre: un altro secchio viene rovesciato nel cortiletto. La porta si richiude. Attendiamo una terza apparizione.

Questa volta l’acqua viene rovesciata dalla porta laterale e allora comprendiamo: così si pulisce l’entrata della propria dimora. Queste realtà laterali, minori, non vengono avvicinate da un primo piano, restano dove sono e non sfociano in altri avvenimenti. Questo sguardo non focalizzato a cui Tortone ci invita ricorda un concetto coniato da Freud: l’attenzione fluttuante (*frei schwebende Aufmerksamkeit*). È intesa come un’attenzione che non si focalizza sul tema centrale, ma che tenta di cogliere un contesto più ampio e ciò che viene comunicato tra le righe.



Proviamo a confrontare tutto ciò con un rinomato film di finzione, dunque di tutt’altro genere: *Madres paralelas* di Almodóvar (2021). Una struttura chiara e una trama inconsueta, attori spettacolari che ci ipnotizzano ed effetti a sorpresa ogniqualvolta la nostra attenzione rischia di calare. Il filo rosso intreccia una trama di contenuti personali e collettivi, integrati nella storia. Non mancano gli ingredienti fondamentali: sesso, morte, amore, traumi, politica… tutto è esplicito e pronto al consumo. Successivamente ci si sente spinti a parlare del film come esperienza condivisa. Ognuno ha infatti vissuto emozioni simili nelle varie scene: commozione, paura, oppressione, gioia, speranza. Il regista ci ha guidato verso l’attivazione di determinati stati emotivi.

Mother Lode ha un effetto differente: come in molti documentari si cammina parecchio, e questo movimento viene filmato da dietro, anche perché le capacità di recitazione degli attori non professionisti sono limitate. Si vedono dunque il retro di un capo, la nuca, le spalle e l’incedere di un eterno camminare. Volti e sguardi in genere vengono colti solo di profilo. La possibilità di identificarsi con il

protagonista è dunque alquanto ridotta: non si crea una forte intimità.

E proprio perché Tortone non ci fornisce alcuno schema emotivo preconfezionato, ci è concessa la libertà di cogliere questi piccoli avvenimenti laterali: vediamo realtà minori che ognuno osserva e ricorda a suo modo e che stimolano infinite associazioni. Quando il motocarro traballante imbocca l'ultima curva prima della casa paterna e per un attimo sembra sul punto di precipitare giù dalla montagna, siamo toccati come nella scena di *La corazzata Potëmkin* in cui il passeggino atterra finalmente ai piedi della scala. E quando poi, proprio nell'attimo in cui il veicolo si ferma davanti alla porta di casa, due uccelli si alzano in volo nella direzione da cui proveniva il ragazzo, restiamo con il fiato sospeso. Si tratta di un caso o di una sequenza programmata, una scena filmata un'infinità di volte, fino a ottenere dagli uccelli la reazione desiderata?

Il film è girato in bianco e nero. Se dovessimo incappare in questa miniera peruviana, potremmo essere sorpresi di trovarvi invece un mondo a colori. La fotografia di Tortone non ha nulla di nostalgico, piuttosto rimanda a un futuro apocalittico. Forse alcune parti del mondo hanno già perso la loro tinta? Anche le tombe sono cumuli di pietre bianche. Il gallo morto in combattimento viene deposto proprio in una di queste fosse: il suo morbido corpo viene poggiato delicatamente su un fondo di pietre.

Forse non sente nemmeno la mancanza della terra viva, poiché non l'ha mai conosciuta: sarà stato cresciuto sul cemento e addestrato alla lotta. Una vita violenta in cui ha potuto sviluppare solo uno dei suoi comportamenti istintivi, che gli ha causato una morte precoce. Nessuno, nemmeno noi spettatori che vediamo il film in bianco e nero, l'ha mai ammirato per la sua livrea variopinta, che indossa come una tavolozza.

Ma perché interessarci al gallo, un personaggio a dir poco secondario? La nostra reazione è quella di chiunque affronti un trauma, un'esperienza troppo angosciante o dolorosa per essere elaborata: la vita emotiva, anch'essa ferita, si aggrappa a un dettaglio e perde la visione d'insieme. Da cosa siamo turbati? Non vi sono scene di esplicita violenza. Non si vedono persone morte, né tanto meno primi piani di persone su cui la telecamera indugia negli istanti finali, mostrandone l'agonia come nei film di Spielberg. Nulla di tutto ciò. Qui un attentato e un omicidio vengono narrati senza alcuna retorica: viene semplicemente lasciato intendere che nel pozzo della miniera è avvenuto un sacrificio umano. Non si vedono mani alzate a colpire o schizzi di sangue. Eppure ne siamo testimoni: udiamo le esplosioni riecheggiare dall'interno della miniera.

Ci torna in mente un grande esempio di intensità epica e di arte dell'omissione: *Alexandra*, del regista russo Sukorov (2007). Anche in quel caso mancano i colori, poiché la trama si svolge in un campo militare della Cecenia. L'unico futuro risiede nella guerra imminente. La vitalità del passato – rappresentato dalla nonna Alexandra in visita al nipote nel campo militare, che scopre come lo vedono i suoi sottoposti – risulta sempre più pallida di fronte all'infinita desolazione del presente. Troviamo uno sguardo che sa penetrare nell'intimo del rapporto tra esseri umani messi a confronto con se stessi ma anche con la Storia del loro Paese.

Analogamente il film di Tortone contiene la tragedia secolare del continente latinoamericano e dei suoi popoli indigeni, che Edoardo Galeano ha definito *Le vene aperte dell'America Latina* nell'omonimo saggio. La si coglie nei volti dei minatori e nell'appunto espresso en passant: il diavolo ha l'aspetto di un *gringo*, di un bianco. Ancora una volta, non sono richieste scene violente dallo sfondo storico: i traumi transgenerazionali si manifestano nelle mandibole perennemente serrate, nelle sopracciglia aggrottate, negli occhi cupi dallo sguardo fisso. Se di tanto in tanto un sorriso illumina un volto, sembra arrivare da un altro pianeta. Tutti i personaggi del film sono indios: tutti discendenti dei popoli andini, in parte schiavizzati, in parte estinti dalla violenza coloniale.

Se nel film trova spazio qualcosa che possiamo chiamare speranza, non risiede nei desideri, né nelle attività delle persone e nemmeno nelle loro conversazioni che – essendo principalmente di tipo telefonico – sono turbate di continuo da frasi come "Non sento, cos'hai detto?". Anche i momenti di svago non offrono il minimo conforto: si incontra solo un eccesso di alcol. Ciò che invece dà speranza sono le luci: Tortone fa un continuo uso narrativo della luce e della sua assenza. Avvicinandosi e allontanandosi, la miriade di luci dell'insediamento improvvisato, il rettangolo luminoso del cellulare e il dondolio delle lampade frontali nell'assoluta oscurità della miniera proiettano ombre che danno una misura della distanza. All'ingresso nelle profondità della montagna viene chiesto: "Hai caricato la batteria?". "Sì, l'ho caricata". Questa è e rimane una delle interazioni più luminose dell'intero film.

L'opera si chiude con un finale che lo stesso Fellini avrebbe invidiato a Tortone: il corteo di carnevale, con la sua infinità di figure in paglia e stoffa dalle dimensioni sovrumane e dalle enormi maschere. Queste ultime rappresentano gli spiriti, gli avi o i demoni. Il tutto accompagnato da un fracasso, che però lo spettatore deve immaginare. Tortone ci risparmia infatti questo baccano infernale. Per quale motivo ha sostituito la tradizionale orchestra del corteo di carnevale con una

musica europea composta ad hoc?

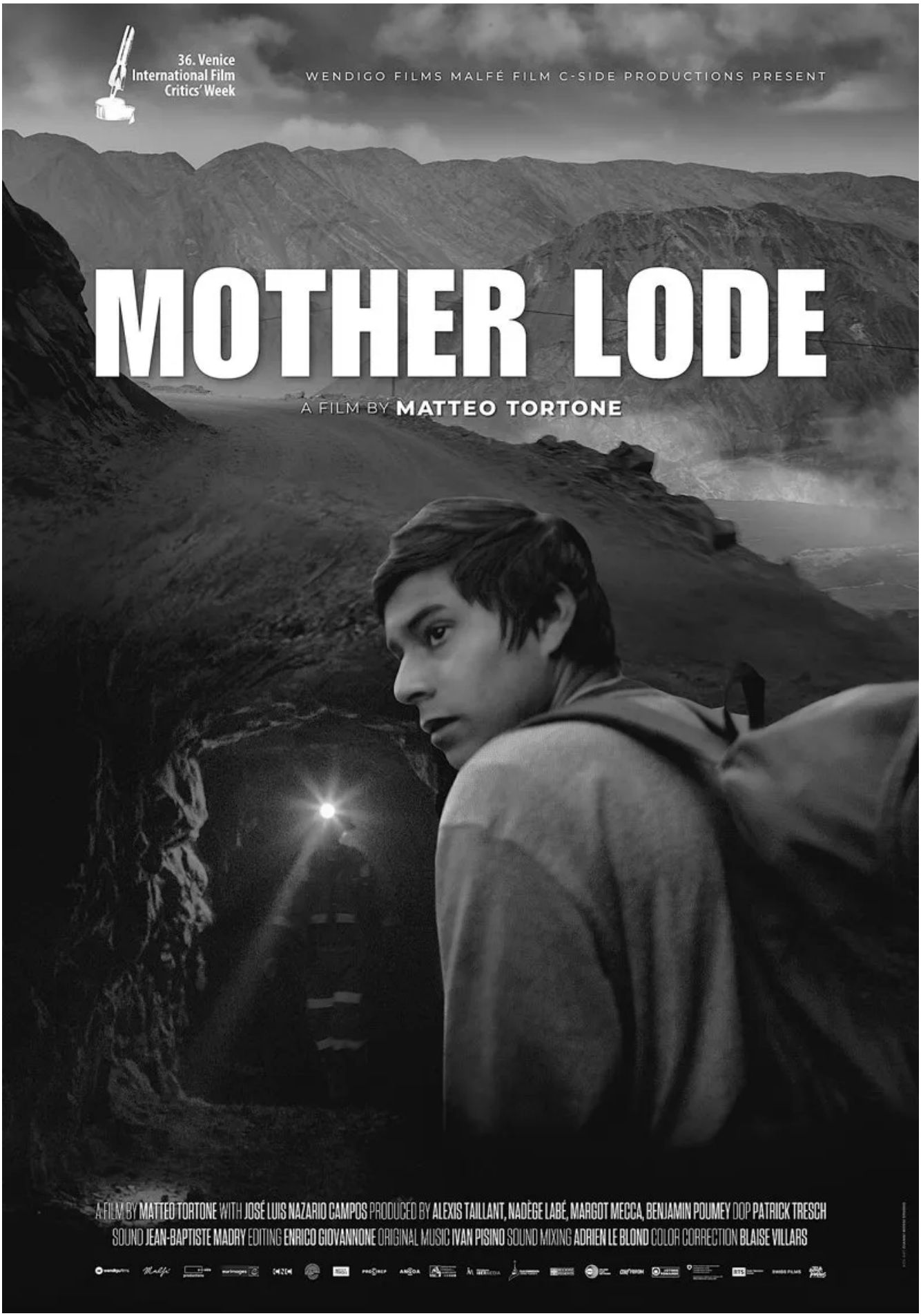
La risposta del regista è alquanto semplice: Il giorno in cui erano programmate quelle riprese l'orchestra non era più in grado di suonare: era ubriaca fradicia già verso l'ora di pranzo. Ma perché proprio musica europea? Le maschere grottesche, con le loro movenze al rallentatore, sembrano seguire quell'accenno di valzer con grazia: forse il modo in cui danzerebbero spiriti e demoni. Tortone sorride, come se la domanda gli facesse piacere. Forse ha raggiunto qualcosa che va oltre l'appagamento estetico.

Gli uomini della Rinconada, tra i più sperduti al mondo, vivono in un vuoto psichico. Nonostante ciò la fantasia collettiva lavora e a ogni corteo, con grande dispendio di energia, porta alla luce ciò che può: in genere una grande bruttezza. Una delle maschere, ad esempio, al posto del naso ha un pene in cartapesta dalle fattezze estremamente realistiche. L'inquadratura di Tortone ci costringe a guardarla fin nei minimi particolari, al punto da sentirci quasi violati… dopotutto, però, era solo una maschera!

L'intero film mostra la vita umana nella sua forma più abietta – un ottimo spunto per i nostri futuri incubi. Eppure in quest'ultima scena, proprio grazie alla musica, al movimento al rallentatore e alle inquadrature, gli elementi ripugnanti acquisiscono una bellezza tanto perturbante quanto solenne, che forse nemmeno i demoni stessi riuscirebbero ad immaginare.

Traduzione dal tedesco di Elisabeth Zoja

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto.
Torna presto a leggerci e SOSTIENI DOPPIOZERO


36. Venice
International Film
Critics' Week
WENDIGO FILMS MALFÉ FILM C-SIDE PRODUCTIONS PRESENT
MOTHER LODE
A FILM BY MATTEO TORTONE
A FILM BY MATTEO TORTONE WITH JOSÉ LUIS NAZARIO CAMPOS PRODUCED BY ALEXIS TAILLANT, NADÈGE LABÉ, MARGOT MECCA, BENJAMIN POUMEY DOP PATRICK TRESCH
SOUND JEAN-BAPTISTE MADRY EDITING ENRICO GIOVANNONE ORIGINAL MUSIC IVAN PISINO SOUND MIXING ADRIEN LE BLOND COLOR CORRECTION BLAISE VILLARS