USCENDO DAL CINEMA

Il mèlos è ombra tra sorelle

La vita invisibile di Eurídice Gusmão di Karim Aïnouz.

di *Antonio Capocasale* — 30 Settembre 2019

Eurídice e Guida sono due diversissime – remissiva la prima, esuberante l'altra –, complici sorelle a Rio de Janeiro negli anni cinquanta. Guida, tornata incinta dall'Europa dopo una deludente fuga d'amore e bandita dalla casa paterna, vive arrangiandosi nei bassifondi della città; Eurídice, chinato il capo al dettato patriarcale, sposa un uomo mediocre e vede frustrato, per quanto a lungo tenacemente inseguito, il proprio sogno di pianista. E, come la vita imposta le separa da quella voluta, così sono impossibilitate a ricongiungersi se il padre cela a Eurídice il ritorno di Guida, mentre alla seconda, che scrive alla sorella lettere cariche d'ammirazione e mai consegnate, fa credere che l'altra sia musicista di successo a Vienna.

Nel film vincitore della sezione *Un certain Regard* a Cannes 72, *La vita invisibile di Eurídice Gusmão*, diretto da Karim Aïnouz, agisce **lo iato insanabile di ogni melodramma. Quello tra l'individualmente desiderato e l'obbligo sociale, tra aspirazioni sublimi e prosaici doveri, tra le attese di famiglia e società e il Sé**. Nel mezzo agiscono le norme, gli istituti, i divieti, che rendono *invisibili* nella realtà i sogni.

È un film sull'ombra – effetto, soprattutto, del dispositivo patriarcale – che priva la vita

delle sue intensità, passioni, affetti, e rende invisibili l'un l'altra le sorelle, separandole, mentre ciascuna allontana dai propri sogni. Questo il *dramma* del film, la composizione delle sue azioni e conflitti come nel romanzo di Martha Batalha dal quale è tratto, raccontabili, dicibili.

Il *mèlos* che il cinema vi porta dentro, rendendo visibile – come in teatro musica e canto fanno sensibile – ciò che dramma e parola non possono dire, sono **la fotografia, il *décor*, che fanno evidente l'"ombra" come separazione e privazione di Sé**. La dicono i neri profondi della fotografia, e che sembrano inghiottire i dettagli dei corpi, l'illuminazione in chiave bassa che li cela sul piano ravvicinato o sul fondo; la dice la costruzione di quasi tutte le inquadrature, puntualmente cinte, ai lati, da muri o stipiti che per poco non nascondono Eurídice, imprigionata nella vita muliebre che le è stata decisa (e alla quale ha dovuto conformarsi doverosamente e controvoglia per compensare la fuga di Guida). A farla invisibile, decentrata dal quadro al limite del fuoricampo, sono quindi le mura domestiche.

Si disfano, si nascondono, e perdono di sostanza col tempo della vita i sogni di entrambe (la musica, l'amore)**, a ritmo del *mèlos* del fuoco morbido, della grana fotografica, dei *flares* azzurri sulla lente della camera**. È ad alcuni film di un Douglas Sirk (al quale fanno eco anche i numerosi specchi, ulteriori prigioni ai corpi e insieme proiezione intangibile di un Sé) che certo lavoro sulle luci e i colori farebbero pensare. E non perché sia modello formale da calcare o, al più, da riutilizzare e citare con postmoderna ironia, ludica e scettica.

Al contrario, **Aïnouz fa mostra di *credere* a quella forma**: lungi dal giocare a decostruirne le convenzioni più trite, dozzinali, semplicemente le sottrae, le ignora. Allo stesso modo che spesso nega l'attesa vetta-esplosione di *pathos* suscettibile di trasformare una qualsiasi scena della vita di una delle due sorelle in una "scena madre" staccando sull'altra. O, all'opposto, dilatandone i ritmi (come la cacciata di Guida da casa, e come l'amplesso, la prima notte di nozze, tra Eurídice e Antenor, goffo e torrido non perché sia fremente per la passione da "prima volta", ma semplicemente in quanto macchinale, e come lui, in fondo *puer*, ottuso, e per di più consumato sull'onda dell'inalazione di *popper*).

Il film non aggiorna, quindi, la forma, ma a suo modo e più radicalmente la ricomincia, secondo il proprio linguaggio, secondo il proprio *mèlos* e i propri colori che, per quanto accesi *non* sono comunque quelli di un Sirk. Inaciditi, infatti, o vividi fino all'eccesso (negli abiti, nelle notturne e malsane luci verdi o rosse dei bassifondi di Guida), quasi senza sfumature e sfatti dalla grana, *rendono sensibile* e paiono intrisi del dicembre

tropicale di caldo umido in cui gran parte del film si svolge.

***Mélo*, quindi, che ricomincia in un'altra epoca dove può essere creduto**, cioè gli anni '50, e anche in un altrove in cui sia credibile, e persino suonare contemporaneo, se in quel Sudamerica dove le attese sociali rendono invisibili le vite, relegando all'ombra le aspirazioni e i desideri, può leggersi anche il Brasile odierno (come del resto pare emergere più scopertamente in un epilogo ai giorni nostri, con una Eurídice anziana).

Dove sono rinati suprematismi patriarcali (oltre a quelli razziali e di classe), ferocemente maschilisti, proprio mentre il miglior cinema prodotto altrove, grossomodo negli ultimi tre anni, vedeva invece spesso al centro soggettività femminili in posizione non gregaria (*Il filo nascosto*; *Maria Maddalena*) quando non di comando per battagliera intraprendenza (*Tre manifesti a Ebbing, Missouri*; *Capri Revolution*), e tra loro sodali (*L'inganno*).

A queste sorelle, prese nell'ombra del loro *mélo* cui crediamo come qualcosa di nostro, contemporaneo, necessario, una vita non è bastata a ricongiungersi. Forse, come sembrano presagire le occhiate di Eurídice anziana, ci vuole un'eternità (ma il Cristo del Corcovado che pare fissare, è ancora e sempre di spalle, sempre troppo lontano, troppo in alto, – anche lui sgranato e nella nebbia – per essere redentore). O forse qualcosa che molto può somigliarle, e che le ha viste insieme, per tutto il tempo, che insieme ne ha rese *visibili* le ombrose vite montandole, raccordandole, mettendole *in luce* e in relazione comunque, per separate che fossero.

Riferimenti bibliografici

A. Pezzotta, a cura di, *Forme del melodramma*, Bulzoni, Roma 1992.
F. Jameson, *Postmodernismo, ovvero La logica culturale del tardo capitalismo*, Fazi, Roma 2007.