

Gianni Canova

## Cantando dietro i paraventi

*Regia: Ermanno Olmi; soggetto e sceneggiatura: Ermanno Olmi; produzione: Luigi Musini e Roberto Ciccuto per Cinemaundici e Rai Cinema; fotografia: Fabio Olmi; scenografia: Luigi Marchione; costumi: Francesca Sartori; montaggio: Paolo Cottignola; musiche: Han Yong; distribuzione italiana: Mikado; origine: Italia; durata: 98'; anno: 2003.*

*Interpreti: Bud Spencer (vecchio capitano portoghese), Jun Ichikawa (vedova Ching), Sally Ming Zeo Ni (confidente), Camillo Grassi (Nostromo), Makoto Kobayashi (Ammiraglio Ching), Yang Li Xiang (Supremo Ammiraglio Kwo Lang), Guang Wen Li (dignitario imperiale), Davide Dragonetti (cliente ignaro).*

E' un film misterioso, questo Cantando dietro i paraventi. Misterioso e ieratico. A prima vista sembra limpido e terso come il messaggio di pace su cui chiude, ma più ci pensi (e non puoi non pensarci più volte dopo averlo visto) scopri ogni volta nuovi e possibili strati di senso che ti erano sfuggiti alla prima visione. Quasi a comporre un dittico con il suo precedente capolavoro (Il mestiere delle armi, 2001), Olmi torna a occuparsi di guerra e pace, ma sospendendo anche questa volta l'attualità del tema nelle arcaiche lontananze del cinema: là, nel film di due anni fa, immergeva l'azione in una fitta e densa nebbia padana che confondeva i corpi dei soldati e velava i volti e i gesti con una patina di diffusa opacità, qui trasferisce invece l'azione in una Cina ottocentesca, favolistica e lontana, e orchestra la sua messinscena attraverso un percorso di continuo scivolamento fra il teatro, il cinema e la vita.

A suo modo, Cantando dietro i paraventi è prima di tutto un film sulla rappresentazione. Sulla sua necessità, sul suo fascino, sulla sua ineludibilità. All'inizio, un ragazzo che intende recarsi a un convegno di cosmologia finisce per sbaglio in un bordello, dove alcune mercenarie del sesso lo adagiano su un letto e lo invitano ad assistere alla rappresentazione che sta per iniziare. Sul palco, con toni ora malinconici ora solenni, un vecchio navigatore portoghese (interpretato da un Bud Spencer deliziosamente sorprendente per misura, grazia e intensità) evoca una storia avvenuta sui mari della Cina nel secolo XIX: una donna, la vedova Ching, dopo aver per-

duto il marito, ucciso a tradimento da sicari del governo, decide di prendere il suo posto e di guidare le navi corsare contro la flotta imperiale. Il film oscilla continuamente fra il racconto narrato sul palco e il racconto agito in esterni, con il personaggio del vecchio navigatore portoghese che appare indifferentemente in entrambi i set (o come narratore o come protagonista dell'azione), e guida la scansione narrativa in un'incessante alternanza fra immagine e parola. Ma è proprio qui, nello spazio che unisce e separa i due modi di rappresentazione - quello verbale e quello gestuale - che il mondo di Cantando dietro i paraventi prende lentamente forma, cessa di essere testo o teatro e diventa a poco a poco cinema: cinema solenne come una parabola, cinema nitido come un acquerello, ma anche cinema abbagliante come un sogno, e folgorante come una visione.

Non c'è nulla di realistico, nel film. Neppure la parvenza di quel paesaggio lombardo cinquecentesco che in Il mestiere delle armi pareva ancorare l'azione a un luogo concreto e a un tempo determinato. Qui è tutto dichiaratamente finto, artificiale, stilizzato: le navi corsare sono macchine teatrali che sarebbero piaciute a Fellini, la Cina è ricostruita attorno a un lago e a una baia del Montenegro, i dialoghi sono recitati come copioni e hanno spesso la sentenziosità del proverbio o la solennità della formula liturgica. La stessa guerra non si vede mai, così come non si vedono delitti, omicidi e cadaveri: Olmi lascia fuoricampo tanto gli arrembaggi e i combattimenti quanto le singole scene di morte. Così, ad esempio, non solo l'assassinio dell'ammiraglio Ching avviene fuoricampo, ma perfino la morte del pesce con cui l'ammiraglio verrà avvelenato viene sottratta alla vista grazie all'espedito di un panno azzurro che copre l'acquario in cui il pesce agonizza e muore. La strategia di articolazione del rapporto fra visibile e non-visibile punta a sgombrare il campo dalla visione di tutti gli elementi riconducibili a una facile drammaturgia delle emozioni per lasciar spazio all'evocazione - allusiva e metaforica - di ciò che soprattutto interessa al regista: una riflessione metalinguistica sul potere della rappresentazione - come si diceva - e, al contempo, una rivisitazione critica del rapporto tra essere e apparire. Si pensi ad esempio al monologo in cui la vedova Ching arringa la ciurma, rivendicando con orgoglio l'identità dei pirati come "onesti fuorilegge", ladroni e assassini che si mostrano per

quello che sono, in contrapposizione ai governanti che commettono rube-  
rie e abusi “al riparo di leggi che si procurano da se medesimi”, attraverso  
i sotterfugi di una falsa legalità: al di là dei riferimenti neanche troppo  
criptici all’attualità politica italiana, è proprio questa dimensione del non-  
visibile - con il suo gioco di maschere e di trucchi, con la dissimulazione  
onesta contrapposta alla simulazione disonesta - che soprattutto interessa  
a Olmi in Cantando dietro i paraventi. Così come gli importa l’apologo sulla  
pace che chiude il film all’insegna di un precetto cristiano come quello del  
perdono: quando le navi della flotta imperiale circondano le giunche cor-  
sare - emergendo all’improvviso all’orizzonte in un’ immagine di sontuosa  
e sublime bellezza - tutti si aspettano il combattimento conclusivo e riso-  
lutivo. Invece non accade nulla: la flotta imperiale non attacca, aspetta.  
E infine lancia un messaggio di riconciliazione attraverso uno stormo di  
aquiloni colorati che portano incisa una formula di antica saggezza: “Il per-  
dono è più forte della legge”. Così la vedova Ching può consegnarsi senza  
vergogna, la guerra finisce senza spargimento di sangue e le fanciulle pos-  
sono abbandonare le spade e tornare a cantare dietro i paraventi. Nella sua  
immediatezza e semplicità, Cantando dietro i paraventi conclude con un  
pressante invito a deporre le armi e a ritrovare la pace.

La parabola di Olmi, certo, non convincerà nessuno dei potenti o dei bel-  
ligeranti. E tuttavia ha il valore etico della necessità e quello estetico dell’  
autenticità. Paradossalmente, proprio la dichiarata e ostentata finzionalità  
del film - il suo essere apertamente artificiale così come la vedova Ching  
proclamava di essere onestamente fuorilegge - ne fa un documento di rara  
verità: bastano certe pause sui volti immobili nella penombra, certi indugi  
sui paesaggi sospesi, certe attese così insistite e prolungate da sfidare ogni  
ragionevolezza drammaturgica, per conferire al film l’aura magica che ha  
il cinema quando sente di catturare e di veicolare qualcosa che viene di-  
rettamente dalla vita. Non è un film algido, Cantando dietro i paraventi.  
Se all’inizio avete questa impressione, provate a dargli fiducia, e ad aspet-  
tare. Il film funziona infatti esattamente come la clessidra di cui si parla  
nel finale: all’inizio si ha l’impressione che il tempo non si consumi mai,  
poi tutto si mette a correre quando sta per giungere il momento della fine.  
Olmi ci fa fare proprio questa esperienza: la percezione del tempo, la co-

gnizione della durata. E ci fa uscire dal cinema incerti e oscillanti fra la bellezza di ciò che abbiamo visto e la forza di ciò che non è visibile (il perdono, l'onestà), ma che il film ci ha fatto sentire. Se eravamo entrati al cinema per cercare le stelle, esattamente come il ragazzo che credeva di andare a un convegno di cosmologia, ci siamo ritrovati in un bordello-teatro-film che ha a che fare con cose molto terrene (la vendetta e l'ipocrisia, il cinismo e la rapacità), ma che da lì si risollewa e torna a guardare il cielo: come se Olmi ci ricordasse che prima di guardare in alto bisogna reimparare ad abbassare lo sguardo, e riapprendere a essere umili. Come fa chi ritrova se stesso accettando di cantare dietro i paraventi.