

VENTO D'AVANGUARDIA. LA MOLTEPLICITÀ DEI LINGUAGGI IN “RAZMATAZ”

Manuela Furnari

Il mio intervento riguarderà *Razmataz*, un'opera forse meno conosciuta dal grande pubblico, ma che occupa un posto fondamentale e assolutamente singolare all'interno della produzione di Paolo Conte, e soprattutto nel panorama letterario-musicale.

La genesi dell'opera risale all'agosto del 1989, anno in cui Paolo Conte pubblica per l'editore torinese Umberto Allemandi un volume dal titolo *Razmataz*: un libro 'unico', dalla tiratura limitata, dall'elegante veste tipografica e dal testo che appare come una sorta di sceneggiatura ambientata nell'autunno degli anni Venti a Parigi, incentrata sulla scomparsa di una ballerina di colore, una certa Raz-ma-taz, o così lei si fa chiamare, misteriosamente sparita durante la trasferta di una compagnia di artisti afroamericani nella *ville lumière*. Il volume è corredato da disegni, spartiti, testi di canzoni e note autografe: è chiaro che Paolo Conte ha in mente non solo un libro, ma un progetto ben più ampio. Tutto però sembra fermarsi e l'unicità del volume, già in essere proiettato verso qualcos'altro, pare non trovare la propria strada. «Nei libri unici si annida sempre un'insidia: l'incompiutezza»,¹ scrive Marcello Verdenelli a proposito del poeta di Marradi, Dino Campana: i *Canti Orfici* sono stati «lì lì per perdersi, per smarrirsi, per non arrivare mai a un approdo testuale».²

Nel novembre 2000, con due concerti tutti esauriti al Barbican Hall di Londra, esce un nuovo attesissimo disco di Paolo Conte, edito dalla Cgd East West, dal titolo *Razmataz*, contenente diciotto brani. Non un disco a sé, però, è una sorta di album antologico in cui sono raccolte e anticipate³ alcune can-

1 Verdenelli-Vincenzi 2014, p. 27.

2 *Ibidem*.

3 Questa anticipazione non viene immediatamente colta dalla critica che non considera l'album *Razmataz* come parte di un lavoro ben più ampio, creando palesi fraintendimenti sulla presenza di canzoni in inglese, in francese o sulla disposizione dei brani del disco. Roberto Caselli, ad esempio,

zoni e composizioni strumentali di un lavoro che sarà presentato in anteprima il 10 maggio 2001 a Cannes, in contemporanea al Festival Internazionale del Cinema; un'opera della durata di due ore e venti, interamente scritta, disegnata e musicata da Paolo Conte, ed è qui, in quest'opera-video, che *Razmataz* trova finalmente il suo approdo, la sua fisionomia completa e definitiva.⁴

Contrariamente al concetto di cinema come 'arte di immagini in movimento', l'opera si configura composta da 1800 tavole, realizzate da Paolo Conte con tecniche diverse (matite, gouaches, pastelli a olio, inchiostri), che si susseguono evidenziate con tagli, carrelate, zoom, poste, come fossero 'quadri d'esposizione'. I volti allungati, molto pronunciati, gli oggetti, le strade sono scavati dal disegno e dal colore in una scomposizione delle forme che ricorda talvolta la grande lezione cubista e futurista (a cui occorrerebbe aggiungere anche il «colore ombroso» e il «segno imbevuto di cultura europea»⁵ nel quale emerge «il colto legame [...] con l'arte tedesca dei primi due decenni del Novecento»⁶). Nelle illustrazioni, dichiara inoltre lo stesso Paolo Conte, non bisogna necessariamente individuare la somiglianza dei volti dei diversi personaggi, perché quella che si è ricercata, ogni volta, non è un'immagine, ma la massima espressività delle figure:

[...] pertanto non si cerchi la somiglianza dei volti nelle varie sequenze, anzi di volta in volta i personaggi sono stati 'cercati' dal disegno e dal colore per tirarne fuori la tipologia etnica oppure l'espressione della sottostante recitazione [...]⁷

[...] ricercando la massima espressività, vivacità delle figure, non copiate da una qualche fotografia, da una qualche immagine, ma sentite addosso, sulla pelle.⁸

annota che «la lunga suite finale di carattere sinfonico» *Mozambique fantasy* con cui si chiude il disco «sia curiosamente segnalata come *ouverture*»: Caselli 2002, p. 88.

4 *Razmataz* nella fisionomia completa di opera-video viene pubblicata in dvd nel 2001 per Platinum / Warner Music. Nel 2019 la Feltrinelli ripropone un'edizione ampliata di *Razmataz* comprendente: il volume edito nel 1989 da Umberto Allemandi, il dvd dell'opera-video del 2001 e il saggio inedito *Quando correva il Novecento. Uno studio su 'Razmataz' con Paolo Conte*, scritto da Manuela Furnari.

5 Levi 2007, p. 11.

6 *Ivi*, p. 13.

7 Introduzione scritta da Paolo Conte presente nel dvd *Razmataz*.

8 Dichiarazione di Paolo Conte: Furnari 2009, p. 138.

A sorreggere la trama e a dipanare la vicenda intervengono una voce narrante e i dialoghi dei protagonisti, personaggi enigmatici, allusivi, doppiati, oltre che da attori professionisti, anche dallo stesso Paolo Conte. Ogni personaggio si esprime nella lingua della propria nazionalità d'origine o, se europei residenti a Parigi, in francese con ben pronunciato l'accento del paese di provenienza: ad esempio, francese per il Commissario in pensione Zeus Dupont, soprannominato Aigrette, incaricato di indagare sulla scomparsa di Razmataz; francese con accento tedesco per Sarah, cantante espressionista di Berlino giunta a Parigi; italiano con ben marcato l'accento palermitano per il turista-viveur Pastrone, il cui nome è un omaggio all'astigiano Giovanni Pastrone, autore del primo Kolossal della storia del cinema.

Soprattutto, però, a sorreggere la trama della vicenda e a determinare l'atmosfera di ogni singola scena interviene la musica: ventotto brani sia in forma di canzoni con testo in inglese, francese e italiano sia in forma strumentale; brani e canzoni alla francese, di stile 'vaudeville', profusi di jazz delle origini, molto ritmati, veloci o, al contrario, venati di tinte *blue*, di nostalgia e lontananza. Tutta l'opera-video è intrisa di atmosfere diversissime qual è lo straordinario crocevia artistico che è la Parigi dei primi decenni del Novecento. In maniera assolutamente singolare è la musica, e non l'azione, che crea un senso di continuità temporale e narrativa alla vicenda: le composizioni musicali e le canzoni, riprese a volte solo in parte, a volte con una diversa orchestrazione, si susseguono e si intrecciano, costituendo il vero *fil rouge* dell'opera. Si potrebbe allora azzardare un confronto: pensare ai grandi poemi omerici, alla loro genesi orale, alla poesia epica eroica cantata: la ripresa di espressioni fisse consentiva di ricreare e di riportare immediatamente l'ascoltatore a una situazione, a un personaggio o a un'atmosfera.

Musica, arte, testo, voce; lo stesso Conte si sofferma sulla «mistura di linguaggi diversi» musicali, pittorici e verbali impiegati:

Razmataz è un lavoro lungo, lungo da seguire intendo, ed è stato un lavoro lungo per me, più volte interrotto e più volte ripreso, e per il quale ho adottato la vecchia legge del 'chi fa da sé fa per tre' (ma, lo confesso, mi consola il fatto di essermi divertito come un matto a realizzarlo). Ho dunque scritto la narrazione, i dialoghi, le musiche e, rispolverando il mio vecchio vizio di pittore e disegnatore - ancora più antico di quello per la musica - ho illustrato

circa duemila tavole. [...]

All'inizio pensavo che tutti questi linguaggi si scontrassero, invece mi sono accorto che non si davano fastidio e anzi si aiutavano a vicenda. Il risultato è una mistura di linguaggi diversi [...]⁹

Una «mistura» e molteplicità di linguaggi, dunque, perfettamente integrati e amalgamati in una commistione delle arti di cui si nutre lo stesso spirito artistico degli anni Venti.¹⁰ Ma non solo, la molteplicità a cui bisogna fare riferimento per comprendere *Razmataz* è qualcosa di ancora più profondo: è la molteplicità di cui parla Calvino nella sesta delle *Lezioni americane*, è l'idea, che prende forma nei grandi romanzi del Novecento, di opera come «enciclopedia aperta» entro cui tracciare molteplici percorsi:

Quella che prende forma nei grandi romanzi del XX secolo è l'idea di una enciclopedia *aperta*, aggettivo che certamente contraddice il sostantivo *enciclopedia*, nato etimologicamente dalla pretesa di esaurire la conoscenza del mondo rinchiudendola in un unico circolo. Oggi non è più pensabile una totalità che non sia potenziale, congetturale, plurima.

9 Dichiarazione di Paolo Conte: Furnari 2019, p. 198.

10 La commistione delle arti è linfa di sperimentazione per le avanguardie artistiche del Novecento, dalle provocatorie 'serate futuriste' declamate (verso cui saranno debitori anche i dadaisti) alla straordinaria macchina parigina dei Ballets russes di Sergej Djaghilev. Sulla speciale 'mistura' di linguaggi diversi che caratterizzano *Razmataz* riporto l'annotazione inedita inviata da Marcello Verdenelli. Non si tratta di un riferimento diretto, ma certamente una precisa conferma di quel clima avanguardistico di cui ribolle *Razmataz*: «Relativamente all'ambientazione di *Razmataz* negli anni Venti del Novecento (e più precisamente: 'Parigi, autunno 1925...'), mi piace segnalare, in un clima di intensa ricerca e di definizione di nuovi generi artistici, una curiosa affinità di atmosfera stilistica tra il progetto di Conte e quanto Corrado Pavolini scrive in una lettera inedita, del 10 novembre 1925, indirizzata al pittore futurista Primo Conti. L'opera di cui nella lettera si parla è *Malizie Lunari*, il cui autore è Pavolini, per il quale lavoro ci si sta muovendo per cercare la collaborazione presumibilmente di Mario Castelnuovo Tedesco (1895-1968), compositore fiorentino. Opera, *Malizie Lunari*, che vedrebbe la 'gloriosa triade fiorentina ricomposta nel fuoco di un'opera unica', triade formata da Pavolini come autore del testo, da Castelnuovo Tedesco per la parte musicale, da Primo Conti per la parte pittorica. Opera così innovativa che potrebbe persino inaugurare un capitolo nuovo nella storia del teatro italiano che avrebbe finalmente 'la sua prima vera commedia musicale e pittorica'. In qualche modo, *Razmataz*, lavoro definito dallo stesso Conte 'commedia musicale' nella edizione a stampa del 1989, proprio per il suo aspetto innovativo (uno straordinario impasto di testo, musica, pittura, tre campi magistralmente gestiti dallo stesso Conte), richiamandosi peraltro alla stagione che caratterizza nel segno dello sperimentalismo l'Europa degli anni Venti, si collega, almeno idealmente, a quel progetto di 'commedia musicale e pittorica'».

A differenza della letteratura medievale che tendeva a opere che esprimessero l'integrazione dello scibile umano in un ordine e in una forma di stabile compattezza, come la *Divina Commedia*, dove convergono una multiforme ricchezza linguistica e l'applicazione d'un pensiero sistematico e unitario, i libri moderni che più amiamo nascono dal confluire e scontrarsi d'una molteplicità di metodi interpretativi, modi di pensare, stili d'espressione. Anche se il disegno generale è stato minuziosamente progettato, ciò che conta non è il suo chiudersi in una figura armoniosa, ma è la forza centrifuga che da esso si sprigiona, la pluralità dei linguaggi come garanzia di una verità non parziale.¹¹

Razmataz è una grande 'opera aperta' nella direzione indicata da Calvino, opera come 'grande rete', nomi che rimandano ad altri nomi, nomi che hanno in sé una storia e che riportano ad altre storie, ad altre suggestioni. C'è alla base un'idea di narrazione come enorme campionario di stili e d'immaginazione, un inventario di luoghi e storie, dove nulla è lasciato al caso, ma dove tutto può essere rimescolato e riordinato.

Si potrebbe partire dal titolo stesso dell'opera: *Razmataz*, un termine il cui significato non è certo; anzi, la stessa grafia con due sole 'z' sembrerebbe una coniazione originale, mentre pare attestata la forma *razzmatazz* che, secondo quanto riportato dallo stesso Conte, potrebbe essere un'esclamazione utilizzata dai ballerini di charleston negli anni Venti. Si è sottolineato (proprio in questo seminario) come la parola assuma nel vocabolario contiano una capacità fortemente evocativa. Lo stesso Conte dichiara di avere scelto la parola *Razmataz* per il suo valore onomatopeico in quanto si avverte quella stessa sonorità e incertezza che possiede la parola jazz (riferimento dunque a un altro termine, forse non a caso, la cui etimologia è dubbia):¹²

11 Calvino 1993, p. 127. A riguardo di opera 'aperta' si veda anche Eco che già nel 1962 scriveva: «In tale senso, dunque, un'opera d'arte, forma compiuta e chiusa nella sua perfezione di organismo perfettamente calibrato, è altresì aperta, possibilità di essere interpretata in mille modi diversi senza che la sua irriproducibile singolarità ne risulti alterata»: Eco 1997, p. 34.

12 Sulle origini e sull'etimologia della parola jazz sono state avanzate moltissime ipotesi; tuttavia resta ancora un argomento ampiamente controverso. La vulgata più nota, e forse anche la più suggestiva, vuole che la parola fosse utilizzata con riferimento sessuale nei bordelli di New Orleans, dove, dalle case di piacere più lussuose a quelle più miserabili, si faceva musica. La prima attestazione certa della parola jazz risale in realtà a una cronaca sportiva del "San Francisco Bulletin" del 6 marzo del 1913 per indicare un giocatore di baseball brillante ed estroverso; solo successivamente la parola

Vi sono parole che racchiudono in sé un proprio specifico gusto, suono e colore: sono in grado da sole di suggerire una storia.

La parola *Razzmatazz* mi è subito piaciuta. Non l'ho mai sentita cantare da nessuno e l'ho trovata scritta con grafie diverse e strane. Il suo significato non è certo: probabilmente nello slang americano degli anni Venti significava bugiarda o qualcosa del genere, ma doveva essere essenzialmente un'esclamazione utilizzata dai ballerini di charleston di quegli anni. La parola mi piace perché è onomatopeica, vi si sentono la stessa sonorità e incertezza della parola jazz. Alla fine, ho mantenuto la grafia *Razzmatazz* nella canzone, ma ho scelto la grafia con due sole 'zeta', *Razmataz*, per il nome della ballerina e il titolo dell'opera: ritenevo suonasse meglio, e soprattutto ho provato a immaginarmi come l'avrebbero pronunciata a quel tempo i francesi.¹³

E non solo, l'aspetto straordinario è come la parola *razmataz* torni all'interno della vicenda, il cui suono onomatopeico dà l'avvio al brano *Der Blaue Reiter* (già il titolo potrebbe bastare), significativo esempio di questa idea di narrazione in cui Paolo Conte riesce a muoversi tra testo, musica e immagini in una pluralità di piani diversi. Zarah, interrogata dal Commissario Aigrette, al sentire pronunciare il nome *Razmataz*, si siede al pianoforte; con impeto attacca accordi duri, quasi aspri, gli stessi ascoltati poco prima, mentre il Commissario, giunto davanti al suo appartamento, suona alla porta. Ma adesso, su quegli stessi accordi, Zarah intona alcuni versi, per poi avvampare in una funambolica recitazione; non è autentico espressionismo, no, eppure la voce di Zarah si infiamma, e quello che viene fuori è un pezzo di meraviglioso espressionismo: *Blau Reiter*, il *Cavaliere Azzurro*, il movimento artistico fondato nel 1911 da Kandinskij e dal crogiolo di artisti operanti a Monaco, così chiamato per la predilezione dell'artista russo per i cavalli, diventa qui, in *Razmataz*, il cavallino azzurro pronto a essere strigliato e accarezzato con la famosa spazzola razz-ma-tazz per cavallini azzurri. E soprattutto, lo diventa in una recitazione dall'effetto straniante, in una caleidoscopica «combinatoria di stile e immaginazione»

iniziò a essere riferita alla musica. A questo proposito si veda Zenni 2016. Per le diverse etimologie della parola jazz si veda Polillo 1997, pp. 96-99. Per un approfondimento su *Razmataz* e la nascita del jazz si veda Furnari 2019, pp. 205-208.

13 Furnari 2019, p. 199.

in cui risuona, lontano, la fantasmagorica deformazione del canto del *Pierrot lunaire* di Schönberg, secondo la più inquieta sensibilità che apre le porte al moderno: viviamo o crediamo di vivere? «Signorina Zarah – chiede il Commissario Aigrette – Razmataz esiste ed è qui a Parigi, nascosta da qualche parte. L’ha mai vista?»

Razmataz è un’opera profonda, intessuta di citazioni raffinate, trovate colte e argute, invenzioni letterarie e musicali, in un continuo gioco di specchi e di riflessi, di personaggi che scavalcano la realtà per diventare invenzione o, al contrario, scavalcano l’invenzione per diventare realtà: al centro, la celebrazione dell’incontro tra la giovane musica nera proveniente dall’America, e la vecchia Europa, stanca forse dei suoi miti, alla ricerca di un vibrante desiderio di esotismo.

Già dai primi anni del XX secolo, anticipata anche da Gauguin che aveva definitivamente abbandonato la Francia per i mari del Sud, l’*art nègre* o l’arte tribale soffiava come un vento sempre più forte sull’avanguardia artistica europea. Vlaminck, Derain, Matisse, e poi Pablo Picasso: la rivoluzionaria *Les Demoiselles d’Avignon*, con la bellezza deformata dei corpi e dei volti simili a maschere africane, indicava la via di una nuova umanità, primigenia e misteriosa, piena di Eros e Thanatos, di energia sensuale e morte.

In questa luce, l’arte primitiva e il jazz soffiavano nella stessa direzione: rappresentavano entrambi l’energia istintiva, la vitalità dirompente, libera, con cui corrodere il banale, spazzare via i cascami della cultura istituzionalizzata.

In vari modi, in diversa misura, l’esotismo, il negrismo, l’infantilismo, l’arcaismo affascinarono dunque, nei primi anni del secolo, gli artisti di ogni parte d’Europa: da Picasso a Léger, da Lipchitz a Laurens, Brancusi, Modigliani, da Barlach a Martini, da Kirchner a Heckel, Nolde e Pechstein, da Klee a Miró... Il rivolgersi, non solo alle suggestioni dei miti primitivi presi in sé, cioè nei loro aspetti di innocenza, di purezza e di lontananza dalla deprecata società borghese, ma anche alle *forme* di cui tali miti si rivestivano, era una maniera di più per portare innanzi, alle sue estreme conseguenze, anche la rivolta contro i moduli

figurativi della tradizione europea che pur avevano toccato nell'Ottocento alcuni risultati di grande maturità.¹⁴

Ed è in questa stessa direzione che l'Europa degli anni Venti era pronta ad accogliere il jazz.¹⁵

Tutti i personaggi di *Razmataz* partecipano in maniera diversa alla ricerca del nuovo ideale estetico, tutti, in misura diversa, ruotano intorno alla figura di Razmataz: da Inez da Costa, sudamericana, soprannominata Madame Fines Herbes, perché moglie dell'imprenditore parigino 're' della senape, entrambi rappresentanti la ricca borghesia, a Pastrone, turista-viveur che agogna un'amante ideale e impossibile; dallo stilista d'alta moda Flirt, ossessionato dalla ricerca di un corpo di donna che vesta un abito anziché farsene vestire, a Ezra Babington, gentleman inglese proprietario di una palestra dove si fa ginnastica indossando strani travestimenti.

Uno dei personaggi centrali di *Razmataz* è Vive La Nuit;¹⁶ il nome del personaggio riporta immediatamente alla vita notturna parigina, agli *apaches* e alle *cigolettes* che suscitavano sgomento nella ricca borghesia, ma anche una certa fascinazione, come dimostra proprio in quei primi decenni del secolo la nascita di figure di ladri leggendari: Arsenio Lupin; Fantômas, celebrato anche nei suoi quadri da Magritte;¹⁷ Za La Mort, creato non dai francesi ma dal torinese Emilio Ghione che, ad un certo punto della sua vita,

14 De Micheli 1986, p. 68.

15 Si veda Rosenstock 1985, pp. 475-484. Il saggio della Rosenstock è contenuto nel volume pubblicato in lingua inglese da The Museum of Modern Art, New York, con il titolo '*Primitivism' in 20th Century Art. Affinity of the Tribal and the Modern*', a cura di William Rubin, in concomitanza della mostra inaugurata nell'autunno del 1984. Si tratta di una delle operazioni culturali di maggiore interesse nel campo degli studi sull'arte moderna e, in particolare, sul primitivismo. L'edizione italiana del volume è stata pubblicata con il titolo *Primitivismo nell'arte del XX secolo*, nel 1985. Come sottolinea Ezio Bassani, curatore dell'edizione italiana, il volume (non è invece stato possibile trasferire in Italia la mostra) si configura come «un insieme di diciannove saggi di sedici specialisti di paesi diversi, corredato da una documentazione iconografica di oltre 1000 illustrazioni a colori e in bianco e nero di opere di artisti occidentali ed extra-occidentali», rappresentando dunque ancora oggi una tappa fondamentale per chi si voglia avvicinare agli studi sul primitivismo. Si veda Rubin-Bassani 1985. A proposito della ricezione del jazz in Europa, si veda l'interessante volume di Sparti 2007, in particolare il capitolo *Retoriche del jazz: jazz e nuda vita*, pp. 55-87.

16 Per un approfondimento si rimanda a Furnari 2019, pp. 227-230.

17 Ad esempio, è noto il quadro *Il ritorno di fiamma* del 1943 con Fantômas che con il suo volto beffardo campeggia su una Parigi notturna e sotterranea.

fu ritrovato a vivere nei bassifondi parigini, dichiarando di essere lui il vero Za La Mort: «Io fui - disse Ghione / Za La Mort - un apache sentimentale di nobili sensi, vivevo nella violenza ma odiavo la bruttura»,¹⁸ ed è questa la definizione che più appartiene al personaggio di Vive La Nuit.

Vive La Nuit è il capo dei ladroni, un vero *apache*, conosce profondamente Parigi, sa quanto si respira e avviene per le sue strade. È da lui che si reca il Commissario Aigrette per avere informazioni su dove possa trovarsi Razmataz.

In questa continua molteplicità di piani che caratterizza *Razmataz*, occorre tenere presente anche l'ironia: non è l'ironia dissacrante e provocatoria così cara a Marcel Duchamp o ai dadaisti, ma è l'ironia sottesa della poesia di Guido Gozzano il quale, secondo la celebre definizione di Eugenio Montale, fu «il primo che abbia dato scintille facendo cozzare l'aulico col prosaico»,¹⁹ l'alto con il basso, «Nietzsche» con «camicie». ²⁰ L'incontro tra Vive La Nuit e il Commissario Aigrette avviene in un'antica caserma napoleonica, in un magnifico assemblaggio di masserizie: «La java, la java, la javaa...», cantano i ladroni. Tra grida concitate, la musica sale; il tempo in tre lascia il posto a un ritmo ancora più serrato, indiavolato (reso compositivamente eseguendo la giava non in 3/4 ma in 6/8), e *La java javanaise* diventa un brano di grande effetto, in cui il gioco metrico-fonico del testo e il gioco-ritmico del bandoneon si inseguono, le immagini si condensano. «*Papè Satan, Papè Satan Aleppe*», cantano gridando i ladroni: è l'inizio del VII canto dell'*Inferno* di Dante, è il grido con voce forte e «chioccia»²¹ del demone posto a custodia del cerchio di coloro che fecero cattivo uso del denaro. Ma nell'ultimo verso la citazione dantesca, nella giava, nel 'rituale' dei ladroni, si completa e si trasforma in «pane e salam, pane e salam a fette».

Vive La Nuit svela al Commissario Aigrette che Razmataz deve essere cercata non tra la compagnia di artisti afroamericani, loro non sanno nulla, ma tra gli europei:

18 Si veda Lotti 2008.

19 Si veda Montale 1976.

20 «Tu non fai versi. Tagli le camicie / per tuo padre. Hai fatta la seconda / classe, t'ha detto che la Terra è tonda / ma tu non credi... E non mediti Nietzsche...». *La Signorina Felicità ovvero La Felicità*, VI. Cfr. Mengaldo 1998.

21 «*Pape Satàn, pape Satàn aleppe!*», / cominciò Pluto con la voce chioccia», *Inferno* VII 1-2.

Parigi è fatta a onde, mentre una sale, l'altra discende, nuda e vestita, lontana e vicina, fatta di muri e acqua, salti e strade, rumori e silenzi, farfalle e commissari [...] Commissario, siamo due francesi e conosciamo questa città, qui sempre abbiamo allevato tanti artisti come dei cavalli da corsa e abbiamo avuto delle regine, e quando non le abbiamo più avute le abbiamo desiderate.

Non stia, Commissario, a interrogare l'orchestra dei neri, tanto non sanno niente di questa Razmataz, si rivolga agli europei, sono loro gli adoratori dell'idolo [...]

La Reine Noire è il titolo di uno dei brani fondamentali dell'opera, una canzone di straordinario lirismo che compare in due versioni, una con testo in inglese e una in francese (tuttavia, si precisa, non si tratta semplicemente della stessa canzone cantata in due lingue e da due cantanti diverse, cambiano l'intensità dell'interpretazione e le orchestrazioni, a conferma del grande e minuzioso lavoro e dell'instancabile ricerca di un'espressione artistica di qualità che contraddistingue tutta la produzione di Paolo Conte). La versione in francese è interpretata nella vicenda da Zarah: prima di congedare definitivamente il Commissario, la cantante espressionista gli confida che c'è nell'aria in questi giorni a Parigi una canzone, come è venuta a conoscenza non può rivelarglielo, ma «il motivo se lo ficchi bene in testa, la potrà aiutare».

Paolo Conte è un finissimo cesellatore, è un artefice infaticabile della battuta, a cui si aggiunge un'innata qualità melodica: Zarah canta, e la sua non è più funambolica recitazione, ma la sua voce si stende su una melodia lunga, fatta di salti, piccoli ricami e lunghe note; la voce vibra, intima e nello stesso tempo possente, con senso di fatale sconfitta e con un senso di scoperta verso qualcosa che si è intuito: «la danza comincia / per gli alberi che s'innalzano / sulla notte chiara, / la regina è un mistero».²²

Dietro alla Regina Nera di *Razmataz* si cela, ambiguamente evocata ma sempre ben presente per tutta l'opera, l'immagine di Joséphine Baker, la celebre ballerina americana, color cannella, giunta a Parigi nell'ottobre del 1925 con *La Revue Nègre*, ingaggiata dall'impresario Rolf de Maré, che, assunta la direzione del teatro degli Champs Élysées, desiderava qualcosa di estremamente rivoluzionario, all'avanguardia. C'era già stata due anni prima

22 «La dance commence / pour les arbres qui s'élèvent / sur la nuit claire, / la reine est un mystère»: *La Reine Noire*.

La création du monde, un'opera danzata che entrava dritto nel cuore dell'avanguardia, mettendo in scena maschere e miti africani, disegnati da uno dei padri fondatori (oltre Picasso) del cubismo, Fernand Léger; la musica, affidata a Darius Milhaud ribolliva di elementi tratti dal jazz, di ritmi di rumba e di motivi blues. Non solo, ancora prima, nel 1917, Pablo Picasso, Sergej Diaghilev, Jean Cocteau, Erik Satie si preparavano a sconvolgere il pubblico di Parigi con *Parade*: era l'inizio di una modernità che nulla avrebbe potuto arrestare. Picasso lo sapeva, tanto da non restare minimamente turbato dai fischi e dalle contestazioni del pubblico durante la prima. C'erano grandi novità nell'aria: un vento sempre più forte soffiava in Europa, e Parigi era la città più adatta a esserne mediazione e testimonianza.²³

E accade: dall'America giunge *La Revue Nègre*, formata da una compagnia di soli artisti neroamericani. Insieme a Joséphine Baker arriva così a Parigi anche Sidney Bechet, colui che diventerà il più grande sassofonista di sax soprano. Ma è lei, Joséphine Baker, con il suo corpo, con le sue movenze mentre balla il charleston, che incarna il piccante connubio tra la vergine energia del jazz e l'istintivo dell'arte *nègre*. Lei è la vitalità sensuale. Lei è il vento primitivo d'avanguardia. E Parigi, nella sola notte del 2 ottobre del 1925, la elegge Regina.

Accanto alla Regina Nera di *Razmataz*, occorre citare un altro personaggio presente per tutta l'opera: è Doctor Jazz, un artista girovago nero che appare e scompare all'improvviso con il suo contrabbasso a una corda sola. Doctor Jazz svolge un ruolo ben preciso: quello di ergersi a difensore della identità nera; nella parte finale, in una scena concitata, Doctor Jazz rimprovera Mariam, la ballerina, di essersi lasciata sopraffare dall'immensa Parigi, di essersi dimenticata di essere nata a St. Louis, pronunciato all'inglese, e non a Saint Louis (pronunciato alla francese).

La figura di Doctor Jazz è legata al brano *It's a green dream*, canzone che ritorna più volte nel corso dell'opera, e ogni volta con una diversa orchestrazione, in cui si evoca il Mozambico, inteso come ritorno ad antiche ascendenze, ad una terra lontana e incontaminata, una patria perduta che si vorrebbe ritrovare: è «il sogno verde» che «arriva», «danza» e «vive».²⁴

23 Per un approfondimento si veda Furnari 2019, pp. 274-276. Su *Parade* si veda Bellenger-Gallo 2017.

24 «My Mozambique comes / my Mozambique dances / and lives», *It's a green dream*.

«J'ai deux amours, mon pays et Paris»,²⁵ cantava Joséphine Baker, e «J'ai deux amours» dice Supercharleston, il caporchestra nero in *Razmataz*, congedandosi dal pubblico...

Si ritorna dunque da dove eravamo partiti, da Calvino e dal tema della molteplicità. A conclusione della sua lezione, Calvino si chiedeva chi siamo noi:

[...] chi siamo noi, chi è ciascuno di noi, se non una combinatoria di esperienze, d'informazioni, di letture, di immaginazioni? Ogni vita è un'enciclopedia, una biblioteca, un inventario di oggetti, un campionario di stili dove tutto può essere continuamente rimescolato e riordinato in tutti i modi possibili.²⁶

Dentro *Razmataz* c'è la storia di quei primi decenni del Novecento di cui Paolo Conte è un profondo conoscitore, e da lui particolarmente amati, là, dichiara, «dove qualsiasi idea di modernità deve recarsi in adorante pellegrinaggio».²⁷ *Razmataz* è un'opera che sa di Novecento, temeraria come lo sono tutte le opere d'avanguardia. Ma dentro *Razmataz* c'è anche tutto Paolo Conte, vi confluiscono gli elementi salienti del suo personalissimo stile e gusto poetico: l'esotismo, l'intrigo, l'allusività, i calembour, l'ironia, i giochi fonico-verbali, la caccia al jazz...

«Tutto comincia da un sogno di pomeriggio» con queste parole si apre *Razmataz*.

Per poter guardare *Razmataz* occorre allora compiere un'operazione fondamentale: bisogna togliersi di dosso quelli che sono i cliché con cui ci si siede oggi davanti a un film, bisogna saper scollinare il reale, consegnarsi a una dimensione onirica in cui tutto appare dilatato, una dimensione basata non sulla velocità dell'azione delle immagini, ma sulla forza dell'immaginazione e della parola. Immaginazione e parola. È l'immaginazione del cinema dell'inizio, è la forza di un cinema pionieristico in cui tutto era

25 «Io ho due amori, / il mio paese (America) e Parigi». *J'ai deux amours* è una delle canzoni più famose della Baker, composta da Vincent Scotto; venne cantata dalla Baker per la prima volta nel 1930 al Casino di Parigi. Si veda Pessis 2007, pp. 45-46.

26 Calvino 1993, p. 135.

27 Introduzione dvd *Razmataz*.

da scoprire e da inventare, i personaggi, i mezzi, la tecnica. È la parola, la forza della letteratura che supera la riproduzione filmica, è una dimensione narrativa in cui le immagini non raccontano ma fissano il racconto. Per questo, forse, solo adesso, si possono comprendere le parole di Paolo Conte:

Razmataz è fantasma di un cinema che non è, ma potrebbe, vorrebbe forse essere. Il cinema dunque è lontano, sì, ma più vicina è magari la letteratura, più vicina è la lettura dei tralicci su cui si appoggia la sceneggiatura, e la possibilità di immaginare da parte del pubblico è sempre e comunque a portata di mano.²⁸

28 Introduzione dvd *Razmataz*. Furnari 2019, p. 226.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Bellenger, Sylvain; Gallo, Luigi (a c. di)

2017 *Picasso e Napoli: Parade*, Milano, Electa.

Calvino, Italo

1993 *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Mondadori.

Caselli, Roberto

2002 *Paolo Conte*, Roma, Editori Riuniti.

De Micheli, Mario

1986 *Le avanguardie artistiche del Novecento*, Milano, Feltrinelli.

Eco, Umberto

1997 *Opera Aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Milano, Bompiani.

Furnari, Manuela

2009 *Paolo Conte. Prima la musica*, Milano, il Saggiatore.

2019 *Quando correva il Novecento. Uno studio su "Razmataz" con Paolo Conte* in Paolo Conte, *Razmataz*, Milano, Feltrinelli, pp. 189-276.

Levi, Paolo

2007 *Le nostalgie di un viandante del segno* in Salvatore Leto (a c. di), *Paolo Conte, Razmataz*, Asti, Comune di Asti, pp. 11-15.

Lotti, Denis

2008 *Emilio Ghione. Ultimo apache. Vita e film di un divo italiano*, Bologna, Edizioni Cineteca di Bologna.

Mengaldo, Pier Vincenzo (a c. di)

1998 *Poeti italiani del Novecento*, Milano, Mondadori, pp. 89-96.

Montale, Eugenio

1976 *Gozzano, dopo trent'anni* (1951), in Giorgio Zampa (a c. di), *Sulla poesia*, Milano, Mondadori.

Pessis, Jacques

2007 *Joséphine Baker*, Parigi, Gallimard.

Polillo, Arrigo

1997 *Jazz. La vicenda e i protagonisti della musica afro-americana*, Nuova edizione aggiornata a c. di Franco Fayenz, Milano, Mondadori.

Rosenstock, Laura

1985 *Léger. 'La creazione del mondo'*, in William Rubin - Ezio Bassani, *Primitivismo nell'arte del XX secolo. Affinità tra il Tribale e il Moderno*, Milano, Mondadori, 1985, pp. 475-484.

Rubin, William; Bassani, Ezio
1985 *Primitivismo nell'arte del XX secolo. Affinità tra il Tribale e il Moderno*, Milano, Mondadori.

Sparti, Davide
2007 *Musica in nero. Il campo discorsivo del jazz*, Torino, Bollati Boringhieri.

Verdenelli, Marcello; Vincenzi, Giampaolo
2014 *'Le vostre parole sono come luce di stella dolce e lontana'. Transiti nella scrittura di Dino Campana*, Roma, Aracne.

Zenni, Stefano
2016 *Storia del jazz*, Viterbo, Stampa Alternativa.