

## *“Razmataz”, sogno di un pittore-musicista*

*Il 10 ottobre 2002 si è aperta presso l'Archivio di Stato di Torino la mostra “Razmataz Vaudeville”, organizzata dall'Associazione Museo Nazionale del Cinema in collaborazione con la Compagnia di San Paolo. La mostra – che si è già svolta in varie città italiane e straniere - si compone di un'ottantina di disegni e acquerelli scelti tra i circa 2000 realizzati da Paolo Conte per il film Razmataz che egli stesso ha realizzato in digitale e pubblicato in DVD. Questi disegni costituiscono l'intera parte visiva dell'opera, mentre la colonna sonora è composta da musiche, canzoni, dialoghi scritti dallo stesso Conte. Nell'occasione il noto musicista ha incontrato all'Università di Torino gli studenti del DAMS ed ha parlato del suo lavoro con Aldo Grasso e Franco Prono di fronte al pubblico convenuto al Cinema Massimo. Pubblichiamo qui di seguito una sintesi di queste due conversazioni.*

PAOLO CONTE - *Razmataz* non è propriamente un prodotto cinematografico, è la realizzazione del sogno di un musicista che scrive tanta musica e vagheggia l'idea di riuscire, un giorno, a riunirla tutta assieme in un unico contenitore. Da parecchi anni nutro il desiderio vagamente megalomane (che tanti compositori hanno) di scrivere molte musiche diverse per poi riunirle tutte in una storia; ed è proprio per questo motivo che ho deciso di scriverla, una storia, ambientandola tra gli anni Dieci e gli anni Venti che mi sono tanto cari.

L'epoca che ho sempre amato di più e alla quale faccio continuo riferimento nel mio lavoro è appunto quella del primo Novecento: mi sono invaghito di un tempo in cui non ero ancora nato, al quale appartengono moltissime cose che mi hanno estremamente interessato. Andando a cercare, per istinto, la “quintessenza” del secolo scorso, mi è parso di trovarla proprio in quegli anni, nei quali c'è uno straordinario concentrato di modernità, come mai ce ne fu negli anni successivi. Si tratta, a mio avviso, della culla di tutte le avanguardie, sul versante tanto delle arti figurative (dal futurismo al dadaismo, dall'astrattismo all'espressionismo) che della musica, senza peraltro dimenticare che proprio in quel contesto si colloca la nascita del cinema. Sul versante della musica colta, si ha tutto un fermento che dall'atonalismo giunge fino alla dodecafonia. E non va dimenticata la nascita, a lato, del jazz: una delle rivoluzioni senz'altro più importanti di tutto il secolo sul versante estetico. È per queste ragioni, quindi, che ho sempre osservato quel periodo storico con grande attenzione, attratto anche da quella straordinaria sensualità, da quell'immediata “danzabilità” che lo contraddistinguono.

Nella storia che racconto in *Razmataz* ho voluto mostrare l'incontro (o meglio, uno dei possibili incontri) tra la vecchia, Europa, che forse incominciava ad essere un po' stanca di certe sue abitudini estetiche e di certi suoi miti, e la grande novità che proveniva dall'America, nei termini, soprattutto, della

negritudine che rappresentava un po' la mania di quegli anni (era come se Parigi sentisse quasi la necessità di una "regina" nera che ne animasse le notti). Sicuramente ho commesso qualche falso storico, soprattutto perché volevo rappresentare le cose non già come erano, ma piuttosto come avrei voluto che fossero.

Spesso mi è stato rimproverato di affrontare, nei miei lavori, solo vicende lontane nel tempo, e mai fatti cronologicamente vicini. Il fatto è che, per poter raccontare una cosa, ho la necessità direi quasi fisiologica di lasciarla sedimentare, dopo che l'ho vista e l'ho vissuta. Intendo dire che essa deve entrare pienamente nel mio dizionario, deve trovare le parole giuste per essere raccontata. In altri termini, il mio non vuole essere un rifiuto di raccontare situazioni più vicine o di affrontare realtà nuove; è proprio una necessità, la necessità di aspettare del tempo prima di poter davvero metabolizzare queste situazioni e queste realtà. Ho spesso detto che, se mi venisse domandato di parlare di un'automobile, io senz'altro parlerei dell'Aprilia, che oggi è fuori produzione ma che, nel mio vocabolario, evoca in maniera unica e inconfondibile l'odore della benzina. Non mi verrebbe mai in mente di citare una 126... perché "126" non mi comunica nulla, non rientra nel mio dizionario.

Parigi e gli anni Venti costituiscono per me una collocazione spazio-temporale magica, meravigliosa, esotica. Mi piace viaggiare con la fantasia nei luoghi e nei tempi che amo, mentre sono di indole abbastanza pigra e mal tollero le fatiche che un viaggio "vero" impone (anche se poi, per esigenze di carattere lavorativo, ho dovuto sobbarcarmene molti...); inoltre detesto sentirmi un turista perché sento la necessità di avere sempre qualcosa di reale, di concreto, da fare. Invece con la fantasia viaggio tantissimo, secondo un costume, peraltro, tipicamente italiano: a differenza di altri popoli, come gli Inglesi, da noi i grandi viaggiatori sono stati essenzialmente degli emigranti, mentre gli scrittori hanno compiuto viaggi lunghissimi ed esotici ma spesso solo con la fantasia, senza in realtà mai allontanarsi dall'Italia o addirittura dalla propria città (penso a Salgari, ad esempio). Direi poi che alla radice della mia voglia di viaggiare, con tutto ciò che ne consegue in chiave di ambientazione delle mie storie e delle mie canzoni, c'è un senso di pudore: quel pudore che è il senso dell'*ailleurs*, dell'*altrove*, quella tendenza alla "esotizzazione" che è d'altronde comune a tanti artisti, e che spinge a smaltire quell'"eccesso di Realtà" col quale dobbiamo costantemente confrontarci ricorrendo ad ambientazioni in luoghi lontani, come l'America, l'India o l'Africa.

Volevo fortemente fare *Razmataz*, lo desideravo a tal punto che, per farlo, sarei stato persino disposto ad acquistare, in un negozio di giocattoli, uno di quei piccoli teatrini per bambini, e l'avrei messo in scena così, tentando di amalgamare i numerosi e variegati linguaggi che intendevo farvi coabitare; poi, al limite, avrei filmato il tutto con una telecamera fissa e l'avrei mostrato a qualche amico. Ma, per fortuna, è stato inventato il computer che, in un primo momento, non avevo preso in considerazione. In tal modo, mi è stato possibile unire e organizzare con la massima cura i miei disegni (frutto di un mio vizio, la pittura, addirittura più antico dell'amore per la musica), i dialoghi che andavo via via scrivendo, il testo della voce narrante che interviene per chiarire la vicenda laddove i disegni non sono sufficienti; e, naturalmente, le musiche, che in larga parte avevo già composto, con un lungo e attento lavoro di lima, finalizzato a far sì che avessero una durata e degli equilibri adatti.

Per certi versi la mia può essere considerata una sfida al cinema, inteso come l'arte delle immagini in movimento: nel mio lavoro, infatti, ci sono disegni immobili, e di movimento non ce n'è affatto, se non nelle carrellate, negli *zoom*, negli ingrandimenti di determinati particolari in certi momenti del film. Tutto il resto deve invece muoversi da solo, sul filo, forse, della musica, o dei dialoghi, o della narrazione. Credo che non sia un'opera di agevole fruizione, ma richiede allo spettatore impegno e sacrificio: occorre stare all'interno del mio sogno prima di poterne diventare complici e rendersi conto, a quel punto, del fatto che tanta "difficoltà" è motivata dalla presenza, dietro ciascuna parola, ciascuno stile, ciascun elemento all'apparenza insignificante, di qualcos'altro, forse ambiguo e misterioso. Il DVD è il migliore dei supporti in cui *Razmataz* può trovare oggi il suo pubblico. Nella sua forma attuale non è adatto alla proiezione in sala cinematografica sia perché è troppo lungo per gli standard normali, sia perché sarebbe troppo diverso dai prodotti abitualmente distribuiti, non troverebbe lo spazio giusto per una corretta fruizione.

La tentazione di girare un film "vero", con attori "veri", in carne e ossa, c'è stata, e in parte c'è ancora. Ho anche pensato di farne uno spettacolo teatrale o un balletto: sono purtroppo un pessimo ballerino, ma ho avuto l'idea di trasporre *Razmataz* in balletto perché mi sono arrivate varie proposte in questo senso. Il problema è però anche in questo caso, come per il cinema, costituito dal fatto che una simile scelta comporterebbe che vi fosse un accordo tra le ragioni della regia, le ragioni della coreografia e via dicendo, cosa che a volte è piuttosto difficile... spesso infatti tra musicista e coreografo si giunge a una sorta di compromesso, in base al quale il musicista finisce spesso per fornire musiche non espressamente concepite per una resa in danza, e allo stesso modo la coreografia tende a procedere in maniera indipendente.

Se *Razmataz* fosse diventato un vero e proprio film, avrei rifiutato per principio - esattamente come ho fatto nei miei disegni - tutto ciò che è *cliché*, ossia tutti gli stereotipi che vengono generalmente associati agli anni Venti a livello di vestiario, di scenografia, di riferimenti artistici, culturali e sociali. Ciò che mi interessa, e che intenderei riprodurre, è piuttosto lo "spirito" dell'epoca; e quindi, per esempio, vorrei raffigurare le automobili in conformità alle idee che di esse avevano gli uomini del tempo, cioè, in chiave futurista, come proiettili argentati, come scie volanti... Allo stesso modo, dovendo rappresentare facce della vecchia Europa, eviterei di ricorrere ad attori moderni, ma, per quanto possibile, cercherei dei "sopravvissuti" dell'epoca, che possano dare un'idea vera della faccia tipica di quegli anni e di quei Paesi; perché allora, a differenza di oggi, vi erano una faccia tipicamente inglese, una faccia americana, una faccia francese, che potevano essere solo ed esclusivamente tali...

Il termine "Razmataz" mi è piaciuto subito appena l'ho sentito. L'ho visto scritto in modi diversi, con grafie strane, e anche il suo significato non è del tutto chiaro: pare che, in un qualche *slang* non ben precisato, voglia dire "bugiarda", ma in realtà è essenzialmente un'esclamazione, utilizzata dai ballerini di *charleston* di quegli anni. Ed è forse una parola anche vagamente onomatopeica che, con tutte le zeta che nella sua grafia originale contiene, sembra risentire del medesimo problema di incertezza etimologica che caratterizza il termine *jazz*. In ogni caso, ho scelto la grafia con due sole zeta, semplificata rispetto all'originale (alla media dei diversi originali, sarebbe più corretto dire). Ho optato per questa scelta sia per un criterio puramente estetico (mi pareva che "suonasse meglio"), sia perché è probabilmente così che i

Francesi avrebbero pronunciato questa parola ai tempi in cui si svolge la vicenda del film.

La mia ossessione, la mia fissazione, era innanzitutto quella di mettere insieme tanta musica - non a caso il film dura circa due ore e dieci. In *Razmataz* ci sono tante cose: immagini, colori, parole, ma certamente la musica fa da padrona, è l'elemento fondamentale. Ho scritto la sceneggiatura partendo da uno schema molto semplice: ho preso una serie di fogli protocollo ed ho tirato delle righe in verticale che dessero una sorta di rappresentazione grafica della lunghezza delle musiche "dal vivo", cioè quelle che promanano da una fonte visibile (un'orchestra che sta provando, un mendicante che suona per la strada, un carretto che passa con un giradischi sopra e così via). A lato, con una matita rossa, ho segnato la musica di *background*, lo "sfondo" che disegna per così dire la cornice della storia. Successivamente, ho incominciato a comporre una sceneggiatura fatta di disegni, dialoghi e testo detto da una voce narrante ed ho tentato di rinchiudere tutti questi diversi elementi in un "gabbia" - il film, appunto.

Per quanto concerne la scelta delle voci, ho inizialmente chiesto alla mia casa discografica di procurarmi una serie di dischi di cantanti neri americani - maschi e femmine - sperando di avere la fortuna di trovare qualcuno che potesse andar bene per il mio lavoro. Ho ricevuto all'incirca trenta dischi che però, dopo un brevissimo ascolto, ho brutalmente cestinato. Purtroppo, non c'era nessuno che cantasse neppure vagamente nello stile degli anni Venti, con quel particolare vibrato e quello specifico modo di dividere il tempo e di pronunciare le parole che contraddistinguono le voci dell'epoca. È una magia che, purtroppo, si è ormai definitivamente perduta; non c'è più nessuno, ribadisco, che sappia cantare alla maniera di quel periodo (se non, forse, dei dilettanti, ma dove trovarli?); attualmente, i cantanti neri hanno una maniera di cantare tutta nasale, che tende a pronunciare fuori tempo le divisioni delle frasi..., tutto diverso rispetto ad allora. Comunque, è in Italia che ho infine trovato i cantanti che cercavo, di gran lunga migliori di quelli americani: mi sono affidato ad una cantante originaria del Ghana che vive a Torino, Ginger Brew, con la quale collaboro ormai da parecchi anni, ed insieme abbiamo ottenuto risultati che, mi pare, sono piuttosto buoni. Grazie a lei ho inoltre conosciuto un'altra cantante, una sua amica americana (ma residente in Italia), Cheryl Porter, con la quale sono riuscito a lavorare in maniera più che soddisfacente. Per quanto concerne la cantante la cui voce è simile a quella di Edith Piaf, ammetto di aver avuto un vero e proprio colpo di fortuna: tramite il mio *manager* francese ho fatto chiedere se, per caso, ci fosse ancora a Parigi qualche cantante che cantasse "in stile vecchio"; e lui sapeva che in effetti c'era una ragazza che poco tempo prima aveva addirittura fatto uno spettacolo dedicato alla Piaf (dal titolo *Piaf, je t'aime*). Questa ragazza, Nathalie Cerda, mi ha poi mandato un suo nastro, ascoltando il quale ho potuto verificare che davvero cantava con voce "povera", piena di miseria: proprio come quella che si sentiva ai tempi di Edith Piaf, una voce "invernale". Le ho quindi fatto un provino e da lì abbiamo iniziato la nostra collaborazione. Inoltre ho anche utilizzato altre voci spiccatamente liriche. Per il resto, secondo la vecchia regola che "chi fa da sé, fa per tre", mi sono adattato a fare io, di volta in volta, il giovane, il vecchio, il bianco, il nero, il francese, l'americano...

I musicisti sono stati scelti tra quelli che sapevo capaci di suonare in uno stile simile a quello che avevo in mente. Nel corso del film spesso i brani sono suonati da un gruppo di sette/otto unità al massimo, ma non è infrequente che

a suonare certi pezzi sia anche solo un trio, se non addirittura un mero binomio voce e pianoforte. Ad una grande orchestra è invece affidata l'*Ouverture*: una sorta di concessione che faccio alla mia megalomania di compositore. Volevo scrivere un pezzo che fosse nei limiti del possibile, per così dire, "semi-sinfonico", secondo la tradizione italiana tra Ottocento e Novecento.

Nello scrivere i dialoghi, con tutto l'insieme di registri e tenori linguistici che li contraddistinguono, ho fatto tesoro dei tanti linguaggi che, in ambiti tra di loro assai diversi (cinema, letteratura, musica...), suscitano la mia curiosità. Voglio far notare che uno dei personaggi si chiama Pastrone (questo nome è un omaggio, l'unico nell'ambito del mio lavoro, alla Piemontesità e all'Astigianità in particolare), ma parla in dialetto palermitano, perché, dal mio punto di vista, la cadenza palermitana (e non quella catanese o siciliana in generale) è in assoluto la più bella che ci sia, proprio a livello fonico. Nei dialoghi, inoltre, ho voluto inserire molti riferimenti al variegato mondo del jazz e del blues, sia con citazioni tratte da titoli o brani di canzoni, sia con termini tecnici del suo lessico specifico. Tante sono le "trappolette" che mi sono divertito a mettere tra le righe, grazie alla mia conoscenza della storia del jazz, forse l'unico argomento su cui mi senta davvero preparato...

I dialoghi poi sono stati registrati in parte in uno studio di Milano (quelli in lingua inglese e quelli che hanno per protagonista Pastrone) e in parte a Parigi, con attori scelti in base alle diverse caratteristiche delle varie scene. Quanto alle voci narranti, la scelta è invece caduta su due nomi piuttosto famosi: Annie Girardot, che è una mia vecchia amica (e che ho voluto a recitare anche in italiano: mi pareva che il suo accento segnatamente francese fosse abbastanza adatto al contesto del film), e Judith Malina, la fondatrice del Living Theatre.

Per me era difficile pensare in quale modo, con quali mezzi riuscire ad amalgamare le immagini, le musiche e le parole mettendole nel giusto rapporto reciproco. Ho risolto il problema grazie al computer ed all'amico astigiano Rocco Sanchirico, che si è letteralmente innamorato del mio lavoro e con grande abilità ha condotto il montaggio digitale. Con lui ho vissuto due anni davvero molto belli, perché ci siamo appassionati nell'inventare l'assemblaggio di linguaggi diversi tra loro... un lavoro che poi ho tentato di descrivere ai giornalisti dicendo che si trattava di una sorta di vecchio sceneggiato radiofonico illustrato, oppure, se volete, di uno *storyboard* sonorizzato. Durante il montaggio ho incontrato una serie infinita di sorprese e di imprevisti: capitava spesso, ad esempio, che io calcolassi il numero dei disegni da realizzare in base al tempo fisiologico che occorre all'occhio umano per prestare attenzione ad un'immagine (circa sei/sette secondi), ma improvvisamente l'amico Rocco mi telefonava, magari a tarda notte, dicendomi con voce agitata che, nel montare una certa scena, si era reso conto che servivano ancora altri disegni per riempire due o tre minuti, e così mi toccava rimettermi a disegnare e dipingere in tutta fretta... e siamo andati avanti in tal modo per tutto il montaggio del film.

Per quanto concerne il mio stile di disegno, mi rendo conto del fatto che sono senza dubbio individuabili ascendenti di derivazione futurista, cubista e così via, ma si tratta di influenze assolutamente inconsce e inconsapevoli... è chiaro però che, avendo io nel corso della mia vita visto tante avanguardie artistiche ed essendo stato testimone di tanti movimenti e di tante correnti, ne abbia in qualche misura assimilato infine alcuni canoni e alcuni insegnamenti. In *Razmataz* vi sono all'incirca duemila tavole molto diverse tra loro per tonalità cromatica e tecnica realizzativa; capita spesso, addirittura, che all'interno di una

stessa scena cambino i colori degli abiti e persino i volti dei personaggi. Questo è dovuto sia al fatto che certo non ho la tecnica né la pazienza di un fumettista, necessarie a disegnare una stessa faccia sempre uguale, sia soprattutto alla volontà di cambiare, modificare i visi dei personaggi a seconda di quello che dicono, della situazione specifica e della particolare atmosfera che viene a crearsi in un dato contesto. E così, assieme agli umori, cambiano anche i colori delle facce, dei vestiti, dei mobili, di modo che, falso per falso, si giunge all'effetto che avevo in mente per descrivere l'atmosfera di una certa situazione.

Se un rapporto c'è tra i colori dei miei disegni e la musica, è un rapporto puramente istintivo, che non saprei svelare. È arduo dire quale valenza abbiano per me i colori; se la volessimo mettere sul piano, quasi, del gioco, potrei dire che per me ciascuna nota corrisponde a un colore: il *do* è un bianco sporco, il *do diesis* è un nero assoluto, il *re* un marrone rossiccio, il *mi naturale* un verde smeraldo, il *fa* un rosso, il *fa diesis* un *bordeaux*, il *sol* un giallo pallido pallido, il *la bemolle* un rosso scuro, il *la naturale* un marrone scuro, il *si bemolle* un *javanais*, il *si naturale* un grigio scurissimo... Sono sicuro che altri farebbero associazioni diverse tra note e colori... è tutto molto soggettivo, intimamente legato e inscindibilmente connesso a particolari dinamiche interne.

Il film cui, *Razmataz* a parte, ho collaborato più di recente è stato *La freccia azzurra* di D'Alò. In questo caso, trattandosi di un progetto particolarmente lungo e impegnativo, sono stato avvisato con ben quattro anni e mezzo di anticipo. Ho inoltre lavorato per *Tu mi turbi* di Benigni, componendo una colonna sonora molto *nature*, se così si può dire, fatta in maniera un po' minimalista, canticchiando al pianoforte. Ho iniziato una collaborazione con Lina Wertmüller, ma ho dovuto desistere per la stanchezza di reggere una situazione di perenne incertezza: non si sapeva quanto saremmo andati avanti, né se e quando avremmo mai finito...

In un'altra occasione ho lavorato alla colonna sonora di un film prodotto da Coppola, girato da un giovane regista belga e con un *cast* di tutto rispetto (Faye Dunaway, Joe Mantegna e altri); a dire il vero, non ne ho più saputo nulla: penso che si trattasse di una produzione che Coppola aveva concepito come una sorta di "palestra" o "scuola"... e che probabilmente non distribuì neanche. Ho dovuto consegnare in fretta, su pressanti richieste della produzione, le mie musiche; alla fine, però, dopo la fase del montaggio e dei molti tagli ad essa annessi, la dimensione che il film venne ad acquistare era molto diversa da quella sulla base della quale io avevo composta la colonna sonora: pertanto questa veniva inevitabilmente tagliata e, in ultima analisi, mutilata. Riconosco che le ragioni della regia sono ovviamente, e giustamente, prioritarie, per cui il compito del musicista è davvero molto, molto difficile. Quindi, se mai dovessi realizzare ancora una colonna sonora, pretenderei come *conditio sine qua non* di farla soltanto a film finito e montato.

ALDO GRASSO - La prima volta che ho visto *Razmataz* ho dovuto immediatamente spogliarmi di quelle categorie fastidiose che accompagnano lo spettatore di professione, che lo inducono a cercare necessariamente una definizione, un irrigidimento in uno schema univoco. Ho capito che l'unico approccio possibile era quello di abbandonarsi, perché, secondo me, la vera

essenza di quest'opera è costituita dal suo essere un sogno. Un sogno in forma di musica, un sogno in forma di film; perché è soltanto in un sogno che possono prender forma e mescolarsi le variegatae atmosfere che caratterizzano *Razmataz*, sospese nello straordinario contesto degli anni Venti in quel di Parigi, che era allora il vero e proprio epicentro del mondo: la Parigi del Moulin Rouge, di Renoir, di Toulouse-Lautrec e dei balletti russi. Al primo impatto con *Razmataz*, verrebbe naturale domandarsi per quale motivo un cantante con una carriera così straordinaria, che è divenuto uno dei nostri pochissimi punti di riferimento esistenziale, oltre che artistico, abbia voluto cimentarsi in un'impresa del genere, che non rientra nel suo campo, non è materia di sua pertinenza. Si potrebbe pensare che abbia in tal modo voluto togliersi un capriccio, realizzare un desiderio che da chissà quanti anni si trascinava dietro. In realtà, questa sensazione svanisce immediatamente, in quanto la soppianta un'altra sensazione assai più forte, e cioè la consapevolezza del fatto che si tratta invece di un azzardo, l'azzardo di un individuo che, a un certo punto, ha il coraggio di rimettersi in gioco, affrontando un terreno che, almeno in apparenza, non gli appartiene. E tuttavia, siccome poi, alla fine, tutto torna, l'immagine che più di ogni altra mi è rimaste nel cuore di questo lavoro è quella di Paolo Conte che guarda Paolo Conte, un Paolo Conte che ha messo una serie di barriere non usuali tra sé e sé: il cinema, la pittura, alcune tecniche di scrittura che sino ad ora non aveva praticato, e lo fa, in ultima analisi, per aver modo di guardare se stesso,

Invito tutti ad acquistare il DVD di *Razmataz* come una sorta di "archivio di sopravvivenza", da barattare con una serata abituale, magari trascorsa davanti al televisore. Grazie alla TV e alla pochezza culturale dei suoi programmi, ci stiamo inesorabilmente abituando a un linguaggio, per così dire, "a grado zero", che tende via via a non fornire più il benché minimo stimolo. Una scelta più difficile, come appunto è quella rappresentata da *Razmataz*, ci riattiverebbe un po' i circuiti cerebrali, ci aiuterebbe a comprendere che quel mezzo di comunicazione che abbiamo perennemente davanti, è in realtà utilizzato malissimo non soltanto per i contenuti, ma, soprattutto, per il modo in cui vengono elaborate le immagini, il suono, le parole.

FRANCO PRONO – immagini fisse, di quadri e dipinti montati l'uno con l'altro tramite il montaggio, di movimenti e *zoomate*, potrebbe essere indotto a credere che *Razmataz* sia quasi una sorta di esposizione, di rassegna di disegni. Ovviamente non è affatto così: le immagini sono in effetti fisse, ma, proprio grazie al montaggio e alle elaborazioni digitali ed elettroniche che in questa fase vengono realizzate, e inoltre alla contrapposizione di un'immagine all'altra ottenuta appunto montandole in maniera consecutiva, all'uso tutto particolare dei colori (per cui immagini ricorrenti appaiono più volta ma in ciascuna circostanza con variazioni, magari minime e quasi impercettibili, nella tonalità o nei tratti.), al ritmo preciso che governa l'apparizione delle immagini, l'effetto è quello di uno straordinario movimento;

Benigni un giorno ha detto che Paolo Conte è un poeta che fa musica e un musicista che fa poesia... in realtà non conosceva ancora le altre cose che Conte fa: i dipinti, che personalmente trovo straordinari, e questo lavoro così curioso e unico: un film che però un film non è: se un film è essenzialmente immagini in movimento, in questo lavoro le immagini sono fisse. E' un film

paradossale che, tuttavia, funziona; e che dimostra che Paolo Conte non è soltanto un musicista che si diletta di pittura e che con questo film ha voluto soddisfare un suo capriccio, ma che la pittura è un altro suo modo di esprimersi, dotato di pari dignità rispetto alla musica, cui è tradizionalmente associato, e che ha saputo trasporre sul piano filmico dando vita a un prodotto estremamente interessante. E mi pare opportuno segnalare un fatto molto curioso, che, in tutta franchezza, non mi era mai capitato di vedere: oggi, all'inaugurazione della mostra, ho notato che parecchie persone, fermandosi a guardare i quadri appesi, muovevano la gamba a battere il tempo al ritmo della musica che proveniva dal film, proiettato a ciclo continuo in una sala all'interno dell'esposizione stessa.

il montaggio di quest'opera, di questo sogno, è una sorta di partitura, nel senso che è come se prima venisse la musica, e in un secondo tempo, sulla musica, venissero inseriti i tagli del montaggio, i ritmi del montaggio... come se l'immagine stessa si abbandonasse al flusso della musica... a compiere l'atto inventivo e creativo non è soltanto il musicista con il canovaccio che elabora, ma, appunto, chi vive a livello di fruizione questa esperienza, aggiungendovi a sua volta del proprio, colmando con il suo sguardo tale procedimento di partitura.

è vero che, come affermava Paolo Conte, *Razmataz* contiene una storia, una narrazione; ma è altresì vero che la narrazione non è, di fatto, fondamentale. In realtà, se voi andate alla mostra e vedete questo film che viene proiettato a ciclo continuo, è sostanzialmente indifferente che arriviate all'inizio, a metà o in qualsiasi altro momento, perché è godibile comunque - anche se non sapete che cosa sta capitando in quel preciso frangente. Il film è davvero un sogno ad occhi aperti, ed è importante che arrivino allo spettatore certe sensazioni, un certo clima: per giungere a tale sintonia, non è necessario padroneggiare appieno la struttura narrativa del film, che tutto sommato potrebbe anche non esserci... bastano i personaggi, che sono molto ben definiti, soprattutto dal punto di vista musicale: ciascuno ha un proprio tema specifico, e tutti funzionano, agiscono. Del resto, ribadisco, a mio parere ciò che raramente è essenziale in un film che sia di pregio è il fatto che sia in grado di trasmettere al pubblico una determinata sensazione e non necessariamente un racconto.

in quegli anni così importanti nella storia della cultura, gli anni Dieci e Venti in cui il film ha luogo, la pittura ha subito un forte influsso da parte della musica, tanto che le sue correnti ne furono addirittura veicolate in certe direzioni. Vorrei aggiungere che la musica stessa ha subito a sua volta un altro fortissimo influsso, da parte della nuova arte del Ventesimo secolo, il cinema, che, in particolar modo proprio agli inizi del secolo scorso, ha esercitato un peso non indifferente nello sviluppo di tutte le altre arti. E quindi, il ritmo sincopato proprio del montaggio cinematografico. E da lì è poi penetrato anche nella pittura, la pittura astratta, la pittura delle avanguardie: dadaismo, espressionismo, futurismo, cubismo, eccetera. Dico questo perché i disegni di Conte, pur non imitando gli artisti di quegli anni, riecheggiano lo spirito di quel periodo; e, unitamente alla musica, fanno entrare lo spettatore in un clima creativo straordinario, il clima nel cui contesto è possibile individuare la chiave stessa della modernità e del mondo attuale.

l'amore che Paolo Conte nutre per il cinema emerge in questo lavoro dal nome di un personaggio del film, l'unico italiano, un *viveur*, un viaggiatore: Pastrone. Che fu uno dei grandi pionieri del cinema italiano ed era, inoltre, di

origine astigiana. E credo proprio che questo significhi qualcosa. Ci sono poi moltissimi altri riferimenti al cinema italiano, e piemontese in particolare, disseminati per tutto il film, oltre a una serie di riferimenti al cinema americano. Vorrei infine aggiungere che un elemento che ho apprezzato nel lavoro di Conte, anche perché lo condivido pienamente, è rappresentato dal fatto che Conte, pur avendo realizzato un'opera che, per molti versi, può essere considerata una commedia musicale, evita con cura il *musical*, che, come più volte ha sostenuto, detesta; e questo pare evidente se si osserva che delle ventotto canzoni che compaiono in *Razmataz* ben venti sono "dal vivo", ossia pienamente motivate e inserite nel contesto narrativo, a differenza di quanto accade nei *musical*, dove invece non è infrequente che, ad esempio, un lui e una lei stiano parlando tra di loro e poi, d'improvviso, comincino a cantare senza alcuna motivazione plausibile. Qui, al contrario, la musica e/o la canzone ci sono perché c'è un'orchestra che suona, oppure perché c'è il mendicante che suona e canta per la strada, e così via.