

LO SCHERMO
DELL'ARTE
FILM FESTIVAL

ALIAS IL MANIFESTO 21 NOVEMBRE 2015

ALIAS

ultra**vista**
SONIA CHAMKI LUCA FERRI DONGIOVANNI
KAORI ODA GALLESE E GUERRA RADIO SIANI

ultra**suoni**
PARIGI DOPO IL BATACLAN TEHO TEARDO

ultra**sport**
GEORGE BEST

MUSICA » ARTI » OZIO SUPPLEMENTO SETTIMANALE DE «IL MANIFESTO» SABATO 21 NOVEMBRE 2015 ANNO 18 N.47

MENTRE È APERTA FINO AL 30 NOVEMBRE LA GRANDE RETROSPETTIVA DI MARTIAL RAYSSÉ A PALAZZO GRASSI, L'ARTISTA FRANCESE PRESENTERÀ I SUOI FILM OGGI A FIRENZE, NELL'AMBITO DEL FESTIVAL «LO SCHERMO DELL'ARTE»



ESTETICA DEI CORPI PSICHEDELICI

TECNICA MISTA SU GRANDE (E PICCOLO) SCHERMO



«Bisogna ammettere che il noiosissimo cinema di Warhol non è altro che un trasferimento sul grande schermo della sindrome di Duchamp. Ammire Anger, adoro Carmelo Bene»



di BRUNO DI NARDI

●●●Elettrico, Martial Rayse lo è sempre stato: tra la fine degli anni '60 e la fine dei '70, prima astrattista, informato, incerto, poi firmatario del manifesto del Nouveau Réalisme, scultore, pittore, assemblatore di oggetti e di materiali, ma anche scenografo, infine cineasta e sperimentatore video, creò con un immaginario molto colorato e pop, con prelievi e citazioni dalla società dell'auto. Distanza dalla coerenza, il quadro nei suoi quadri, dalle riviste di moda e di cinema (la pen-*up*, la *Burda*...). L'ossessione di Rayse sulla soglia degli 80 anni è davvero l'apoteosi della tecnica mista. Laddove il film si sovrappone alla foto, il soggetto si fonde con la pittura, la figura debole dalla coerenza, il quadro si fa scultura, fino ad essere inglobato in uno spazio insalubre. Il Rayse fioco è un microcosmo pittoresco di dimensioni variabili, concepito nel 1962 e realizzato in almeno dieci film salvati. Un ambizioso italiano che ha operato in parte come fotografo come *Alto-Cole* nel 1976 (gioco di sé stesso (1969)), galleria di personaggi usciti fuori da una pubblicità televisiva o da una rivista patinata (critica paranoica della società dei consumi), come la defra *Zante* stesso, nonché *Monnet* (1969), ritorno dell'Odessa girato in formato super-8 (come i suoi), film di Godard, conservando una deformazione dell'immagine, con l'ovale francese dentro una

Il mio cinema in pinturama

grande teca di raffinatezza circondata da pezzi in faciletta, poco minacciosi e piuttosto spensierati. Ma che il cinema di Rayse sia un'estensione diretta delle sue opere plastico-pittoriche, si evince già da un'opera del 1964: *Sobrowski*, dove il quadro di *Tintoretto* raffigurante il tema biblico della fanciulla insidiata dai vecchi, presenta una parte bianca su cui piovono un super-8 interpretato dall'artista e collega Arman (accostato a Naza dieci anni prima insieme a Ben Vautier nei panni di un vecchietto: «Gi-

avevo apprezzato al meno una barba finta che gli conferiva un aspetto patetico», racconta Rayse, «e lui si avvicina a fumare a petardi pacati, facendosi strada fra le curve di bambù. Avevano girato la scena nel suo giardino. Era divertente, perché tutti a un tratto, il quadro si animò»). L'anno successivo l'artista realizza un'altra tela che ingloba una cinepresa: *A propos de New York en Peinturama* (il titolo

rende i termini «pittura» e «cinematema», composti (a sinistra) dalle sagome di due uomini (John e Joan Tinsley) che indicano la donna), una ragazza protetta in un riquadro (firmata dal telesempio di Chelsea di New York).

L'anno successivo Rayse esordisce con il video *Alto-Cole* (il nome è *Portrait*, Elektro (1967), girato nel dipartimento di ricerca dell'ONT) da telesempio francese, è uno dei pionieristici esperimenti di interaccia tra cinema ed elettronica, necessario ad effetti speciali di vario tipo, tra cui la sovrapposizione, espediente che consentirà a Rayse di utilizzare l'immagine video come fosse un pennello, ottenendo risultati fortemente pittorici, con accenti drammatici che ritroveremo anche in *Comberbert* (*Martial*, *Enma*, *Doux* (1969), basati più i suoi esperimenti più belli, qui, alcuni personaggi scelti attorno a un tavolo, guardano la televisione e assaggiano un canembert affacciano, ben veena il titolo si trasforma in uno studio televisivo e tutto accade in un'ingia elettronica, gioco a scacchi, innanzi, invecchiamento).

Cio che colpisce di più nel film dell'artista è naturalmente l'uso spregiudicato del colore; vivacità, spregiudicato, sfavillante all'inferno. La manipolazione dell'immagine

fino all'eccezione, alla satirizzazione, alla mistificazione (da positivo a negativo, è una delle costanti del cinema di Rayse: il suo unico lungometraggio, *Le Grand Départ* (1972), è quasi interamente trasformazioni in negativo). Dopo il prologo iniziale, con una famiglia riunita intorno al desco (con naturalmente la situazione di Comberbert, 3, dalla visione di una bambina (come Alice di Carroll) e il movimento catapulti in un *Tableau* di *Les non* *Baroque*, accompagnati da un vetro con la trascrizione di gioco (interpretato da Gilles Rayse, fratello dell'artista), incontreremo Monsieur Nature (il divo del *Playwood*), Sterling Hayden e altri personaggi, tra cui Anne Wilson (già interpretata dalla di Godard) che popolarono una sorta di comunità hippy. *Le Grand Départ* potrebbe essere visto come un opera semi-antologica, ma in realtà è difficile cercare nel film di Rayse una linea di discorso, più facile lasciarsi trasportare dal flusso visuale e da quel ritmo di performance e tabulazione cronica. Anche *Le Grand Départ* è ricco di riferimenti iconografici, pensiamo alle citazioni di *L'ovale* di Millet e *Le tableau de la Mésange* di Courbet. Era all'esplosione finale (probabilmente la parte più interessante di tutto il film - nella quale l'artista francese si lascia andare a una cocosa *trouille* poliedrica in bianco e nero con *l'architetto* *intermittent* e *sovrapposizioni*). Il trattamento anche mediante uso di maschere - è un altro esempio dell'immaginario fioco di Rayse. *Le Grand Départ* include del resto l'artista ha creato in passato i costumi e le scenografie per la opera di Roland Per e Henri Pruscaz.

Non esiste un cinema della pop art, se non era molto più pop all'epoca - il cinema di serie B, sicuramente non il film di Warhol, piuttosto concettuali per la loro esaltazione della durata e l'annullamento di qualsiasi scarto tra realtà e rappresentazione. Gli esperimenti anarchici e scarnos di Rayse, dunque, sono molto lontani - dal immaginario filmico warholiano, più altri sembra alla produzione di un *Kenner*: Anger - di cui Rayse, tuttavia, non codifica l'alito spirituale, decadente e misterioso - e a quella vicinanza anarchica ed ecologica di Carmelo Bene, i cui film l'artista dichiara letterari di non conoscere.

E poi, naturalmente, è la deriva etimologica. Similmente non viene mai rifiutato il *Sudamericano* appeso, il misterioso di Rayse alla storia della coerenza - lo sguardo, ammette che il suo sviluppa le immagini, spingendo al massimo l'acceleratore tecnologico, anticipa quell'istinto della loro produzione che sarebbe ancora qualche anno dopo, con l'abbandono dell'architettura videodocumentazione in bianco e nero e l'arrivo di macchine in grado di manipolare e scattare di più il materiale di partenza, e liquore, con il passare degli anni, il film di Rayse - giro ormai accennato a nastro magnetico - diventano poveri (iniziali, a base definizione, da *Pig Hunt* (1977) e *Love* (1979) di *Arman* (1979), ormai in via di smantellamento, a firma nuovo e *Le petit monde* (1978-80). Più articolato è l'antimito *Non ardire* perché (1981), in cui Rayse si unisce insieme spazzato del suo film. Ma l'artista ha anche continuato a realizzare film anche dopo il decennio, con *En-vote* (2001) e *Je-Jeune* (2006-2000).

Merito è ancora visibile (come il 30 novembre) l'imponenza antropologica a lui dedicata a Palazzo Grassi, negli *Artista* francese sarà possibile a Firenze, ospite del Lo schermo dell'aria Film Festival, dove presenterà il suo film *conversando* con Martin Betherod.

Nel girare scarti abbiamo conversato con lui a distanza, ma il dialogo è rimasto un po' difficile soprattutto per il contesto attivo e creativo di Rayse, piuttosto paranoico e dipendente nelle risposte. Voleremo sapere qualcosa di più sul suo cinema e ci tocca invece affidarci alla media libera interpretazione, in un'ora di quella stagione della stagione che ha dato il titolo a più di una sua opera. Come ha ben scritto Philippe Azary sul catalogo della mostra veneziana edito da Marsilio: «Per Rayse, il periodo al cinema è il videocine, un'ora con la pedicella, una volta compreso questo aspetto, si coglie meglio le sue temi di distanza dal cinema underground francese», aggiungendo che «il film sono stati in diretta: si tratta di happening disseminati».

MARTIAL RAYS

I MAESTRI DELLA SPERIMENTAZIONE
14° PUNTATA



Oggi l'artista francese sarà presente a Firenze, ospite de «Lo schermo dell'arte Film Festival», dove presenterà i suoi film conversando con Martin Bethenod

appoi all'idea di montaggio, qualcosa di simile all'improvvisazione nel senso musicale del termine. Ripete pratica spesso e volentieri una forma di appropriazione-distorsione della televisione, dei suoi codici, dei suoi strumenti.

● Per parlare di cinema partivvi dalla sua pittura o, meglio, da titoli come «Succanora» (1994) o «A propos de New York en peinture» (1995). Pensa che questi opere mostrino chiaramente quanto i suoi film siano un'estensione della sua pittura. E' accaduto?
Assolutamente sì, penso che l'artista sia un insieme e qualunque cosa faccia è sempre lui. Inoltre queste procedure, come ha detto, avvengono come scopo quello di oltrepassare la pittura.

● Come spaziarvi, negli anni '60, che rapporto aveva con la corrente reggae e con il cinema di Godard? Un film come «Homeru presto», ad esempio, nella stessa via del formato sempre e del colore ricorda inevitabilmente «Pierrot le fous» ma anche i musical di Deoxy, gli scarponi...

Si è molto parlato di questo influenza del reggae e penso che solo i ricchi influenze. Che dice invece dell'influsso che la musica potrebbe aver esercitato su quel contesto cinematografico di cui lei parla? Ma - detto tra noi - sono stato ispirato dall'atmosfera generata di quel tempo e, comunque, non ho mai avuto quel tipo di film che per me è interamente commerciale, messo in uso all'avanguardia.

● Jesus Cole è chiaramente una riflessione trovata sul mondo della pubblicità e della moda. Anche in «Homeru presto»: la scelta di Ishtar Pringle dentro una gigantesca tana trasferisce il film in una rilettura dell'Volcano nell'era della civiltà del consumo. Si tratta assolutamente di una reinterpretazione debole. Il concetto di Homeru presto deriva soprattutto dalle mie creazioni che si sviluppano all'interno dell'installazione Royce Beach. La scena della tazza di Homeru presto, infatti, riprende la piscina che avevo inventato dentro il mio Royce Beach.

● Un anno dopo Debord avrebbe pubblicato «La società dello spettacolo», è stato influenzato da quel testo successivamente o ha avuto scambi con Debord e con il situazionismo?
No, affatto, all'epoca nessuno lesse quel saggio.

● L'oggetto è fondamentale sia nei suoi quadri, spesso seri e propri «quadri-oggetti» così come nei suoi film, anche quelli più recenti come «Es-isto» (2007). Oggetti che utilizza sia in chiave scenografica che simbolica.
Sì, Es-isto è un film che ha lo spessore di una statua.

● Parliamo dell'uso del colore e della stampa in negativo a colori, utilizzati in «Homeru presto» ma soprattutto in «Le Grand départ». C'è una differenza nel suo approccio al colore nella pittura e nel cinema, non dico tecnicamente ma concettualmente.
In prima ci sono le sfumature, mentre al cinema, che è un medium molto diverso, sono attenti dagli strappi cromatici e dai toni stridenti. All'epoca fu criticato da Godard per queste invenzioni di colore, mentre devo constatare che in seguito lo ha utilizzato a sua volta.

● Non ha mai avuto paura di scendere troppo sul versante del kitsch, nell'eccezione fotografica, sulla parodia, sulla citazione? Al contrario, penso che un artista non possa mai essere abbastanza kitsch, eccessivo, parodistico.

● La musica è una componente centrale di molti suoi esperimenti filmici, penso a «Gumbert Martin Extra-Dos» (1988), quali erano i suoi gusti in quel periodo e come lavorava con la colonna sonora: in alcuni casi sembra che le suonerie siano ispirate ai band musicali.
I miei gusti musicali sono sempre stati eclettici, ma sono molto

legato alla disposizione della cantopone sonora nel corso dell'azione cinematografica. Per me la musica è come un pennello, che ne permette di donare alle sequenze un millante.

● Ritiene evolutiva l'etichetta di «pop» attribuita ai suoi film. Ho letto che lei non amava il cinema di Warhol, ma preferiva piuttosto i film di Anger, dove c'è un accento uso del colore e degli elementi scenografici.
Bisogna ammettere che il più prossimo cinema di Warhol con è altro che un trasferimento sul grande schermo della sintonia di Duchamp. Mi sembra invece che i film di Anger - che ammiro molto - oltre a una reale invenzione formale, concepivano un discorso (che non escludo): questo discorso si rivela attraverso il movimento delle stesse immagini plastiche, senza ricorrere ad alcun dialogo esplicito. Questo tipo di approccio, a mio giudizio, è quello che potrà definire il cinema.

● I suoi film sono anarchici, volanti, indotti e hanno sicuramente anche elementi politici, ma vorrebbe da chiedersi come mai - pur essendo stato impegnato politicamente - lei non abbia realizzato qualcosa di più «millante» e ideologico in quegli anni.
Ho sempre pensato che la meta che volevo raggiungere, presidesse l'utilizzo di una serie di linguaggi dell'intelligenza e, per fare chi era su questo che furono concettuali. Tanto più che allora c'era dei registi più accaniti e più attenti di me ad affrontare certe tematiche. In ogni caso Jesus Cole è una raffinata caricatura del ministro della cultura e della Mao in piena epoca maoista, mentre in «Homeru presto» c'è anche un omaggio a Che Guevara e una critica al presidente degli Stati Uniti, Lyndon Johnson. In «Gumbert Martin Extra-Dos» ci è di

quello quelle immagini così particolari non dipendevano da nessun disadorno o malintenzionamento, ma il frutto di una precisa scelta dell'autore.

● Con quale stato d'animo ha vissuto in generale il passaggio della pellicola al video e perché da un certo periodo le poi ha deciso di non lavorare più con la pellicola?

Sono stato molto felice di essere sbarazzato di tutta l'occeologia tecnica necessaria per le riprese con la pellicola e lavorare al mio cinema nella stessa modo, con la medesima immediatezza che uso quando dipingo.

● Come definirebbe i suoi videotape come «Più Music» o «Intra musor-TM» sembrano quasi performativi (qualcun altro li ha definiti «rituali»). Inoltre sono all'opposto dei suoi film precedenti: il dominio la composizione sotto, quella, qui la tecnica definitivamente elettronica. Il «rituale» è una definizione che mi sta bene. Per me se l'intimità poetica è percepibile, poco importa della qualità dell'immagine.

● Ha mai pensato di realizzare installazioni video rigurate rituale che il massimo dell'«spaziale» siano i quadri che inglobano immagini in movimento come «Succanora» o «A propos de New York en peinture»?
Nella forma artistica della «video-cinema» è il contesto della galleria e del museo che valmessa l'opera, secondo una sintonia che discende dall'estetica del ready-made, ma io preferisco fare del cinema nel senso vero della parola e realizzare quadri dei veri film.

● Cosa pensa del linguaggio del videoclip musicale odierno, le piacerebbe girarne qualcuno e la cura affermativa per quale band o popstar?
No, ho il meglio da fare.

● Negli anni '60-'70 aveva rapporti con qualche filmmaker sperimentale francese ma anche simultaneamente (volente o non) ripetuti viaggi negli Usa e frequentato artisti-cineasti? Ho conosciuto bene i cineasti underground ma sono una persona dal carattere molto schivo e sottile.

● Ha visto in quegli anni qualche film d'artisti italiani o ha conosciuto qualche membro della Cooperativa del Cinema Indipendente?
No, ma adoro Carmelo Bene.

● In effetti ci sono delle affinità tra i suoi film e quelli di Carmelo Bene, penso alla struttura intrinsecamente caotica o all'uso del colore. Ha visto film come «Nostra signora del Turchi» e «Gulim»?
Sì, tanto che abbiamo molte cose in comune, anche poi le intenzioni vicinissime fare un cinema alternativo. Purtroppo, non conosco «Nostra signora del Turchi», avrebbe un doll da mandarmi?

● Certo, con grande piacere, monsignor Rayoso.

Opere di Michel Rayoso: a pag. 2, «Le Grand Départ»; nella «Jesus Cole 2»; in alto al centro: «Jesus Cole 1»; e «Jesus Cole 2» la pag. 3, in basso a pag. 3, «Royce Beach».

GERENZA

Il manifesto - direttore responsabile: Norma Pargori

retero e capo di Silvia Silvestri (artistic) Francesco Adroli (amministrativo)

la redazione Roberto Peckoli

redazione via A. Borgia, 8 00157 - Roma

isola ULTRAVISTA e ULTRASUONI fax 0668719572 tel. 0668719537 e 0668719539 redazione@manifesto.it http://www.manifesto.it

registrazione: il manifesto diceto copyright il manifesto

amministratore di pubblica fiducia: Paolo Pubblica s.r.l. sede legale: via A. Borgia, 8 tel. 066899917 fax 0658199764

print@pubblicita.it sede Milano: viale Gio. Sallustiana 2 20131 Milano tel. 02 49533392 fax 02 49533393 tariffe e info delle inserzioni pubblicitarie: Pagine 30.450,00 (320 x 450) mezza pagina 16.890,00 (110 x 198) Colonna 11.085,00 (104 x 452) Pede di pagina 7.058,00 (320 x 85) Quadrato 2.578,00 (104 x 65) postazioni specializzate presso pagina 4.100,00 (65 x 98) IV copertina 46.477,00 (320 x 455)

stampatore LITCO SUD Srl via Carlo Farini 120, Roma LITCO SUD Srl via Aldo Moro 4, 20040 Bassano del Grappa (VI)

distribuzione e arretrati: meravini e abbonamenti: FEDE Rete Europea distribuzione e servizi via Bentini Michelangelo Via 00192 Roma tel. 0639745482 fax 0639762130



In copertina: «Le Grand Départ 2» di Michel Rayoso

E