

6 opere di
Jonas Mekas

JONAS MEKAS



MEKAS

JONAS

FONDAZIONE RAGGHIANTI LUCCA



FONDAZIONE
RAGGHIANTI

In collaborazione con

LUCCA
FILM FESTIVAL
2008

**6 opere di
Jonas Mekas**

Lucca
Fondazione Ragghianti
11 ottobre
2 novembre
2008

A CURA DI
Benn Northover

PRESENTAZIONI DI
Giovanni Cattani
Maria Teresa Filieri
Nicola Borrelli

TESTI DI
Vittorio Fagone
Sandra Lischi
David James
P. Adams Sitney
Pip Chodorov
Miriam Vorbrugg
Jonas Mekas

JONAS
MEKAS

JONAS



In collaborazione con





FONDAZIONE
CENTRO STUDI
SULL'ARTE
LICIA E CARLO LUDOVICO
RAGGHIANTI

Enti Fondatori
Comune di Lucca
Provincia di Lucca
Fondazione Cassa di Risparmio di Lucca

La Fondazione Raghianti è riconosciuta
dalla Regione Toscana (decr. n. 340 del
13/12/1984)

Presidente
Giovanni Cattani

Vice Presidente
Rosetta Raghianti

Direttore scientifico
Maria Teresa Filieri

Comitato scientifico
Leonardo Baglioni, Sauro Cerri, Gigetta Dalli
Regoli, Vittorio Fagone, Maria Teresa Filieri,
Mauro Lovi, Carlo Sisi

Consiglio di Amministrazione
Giovanni Cattani (Presidente)
Luigi Angeli, Vittorio Armani, Fiorenzo
Bartolini, Pietro Casali, Vinicio Casella,
Manuela Clerici, Maria Teresa Filieri, Maurizio
Fontanini, Luisa Fornaroli, Alemanno
Ghilardi, Umberto Guidugli, Luca Pighini,
Rosetta Raghianti, Fabrizio Salvetti

Segreteria della Fondazione

Giuliana Baldocchi
Segreteria generale

Laura Bernardi
Promozione editoriale e scambi

Valentina Del Frate
Servizi educativi

Elena Fiori
Biblioteca e archivi, comunicazione

Angelica Giorgi
Esposizioni ed eventi, cura redazionale,
fototeca

Maria Francesca Pozzi
Biblioteca e archivi, cura redazionale

© copyright
per le fotografie, i singoli autori
per i testi, i singoli autori

© copyright 2008
Edizioni Fondazione Raghianti Studi
sull'Arte, Lucca. Tutti i diritti riservati

La Fondazione Raghianti, scusandosi
anticipatamente per l'involontaria omissione
di referenze fotografiche, è disponibile ad
assolvere eventuali diritti

Vietata la riproduzione e la duplicazione con
qualsiasi mezzo

ISBN 978-88-89324-18-9

6 opere di Jonas Mekas

**Lucca, Fondazione Raghianti
Complesso monumentale di San Michele
11 ottobre – 2 novembre 2008**

Mostra a cura di
Benn Northover

Coordinamento
Angelica Giorgi

con la collaborazione di Nicola Borrelli,
Alessandro de Francesco e Stefano Giorgi per
Lucca Film Festival

Progetto di allestimento
Arrigoni Architetti

Immagine coordinata
Leonardo Baglioni

Elaborazione elettronica della grafica
Antonio Tucci

Allestimento
Marco Bertini, mostre & mostre
Cooperativa Il Folletto, Lucca

Comunicazione
Elena Fiori, Marcello Petrozziello

Traduzioni
Alessandro Giorgi
Francesca Esposito
Chiara Zucchellini

Cura redazionale
Angelica Giorgi

Segreteria
Giuliana Baldocchi, Laura Bernardi,
Valentina Del Frate, Elena Fiori
Maria Francesca Pozzi

Impianti elettrici
Tecno Service Srl.

Impianti Tecnici
Lombardi Audiovisivi

Stampa
San Marco Litotipo

Biglietteria e assistenza mostra
Idea Società Cooperativa

Con il contributo di



galerie du jour agnès b.

I ritratti fotografici di Jonas Mekas sono di
Benn Northover

Si ringrazia Agnes b. & Galerie du Jour

Jonas Mekas è rappresentato dalla Maya
Stendhal Gallery a New York e dalla Galerie du
Jour a Parigi

Ingresso gratuito offerto dalla Fondazione
Cassa di Risparmio di Lucca
per la diffusione dell'arte contemporanea

INDICE

- 5
Giovanni Cattani
Presidente Fondazione Ragghianti
- 7
Maria Teresa Filieri
Direttore scientifico Fondazione Ragghianti
- 9
Nicola Borrelli - Lucca Film Festival 2008
- 13
Jonas Mekas e il New American Cinema
Vittorio Fagone
- 15
Celebrazione del cinema, celebrazione della vita: lo sguardo di Jonas Mekas
Sandra Lischi
- 19
Film diario/Diario film: pratica e prodotto in *Walden* di Jonas Mekas
David James
- 33
Jonas Mekas e il Diary film
P. Adams Sitney
- 43
Nel cuore della controcultura
Pip Chodorov
- 47
Complicato e puro, il *365 Day Project* di Jonas Mekas
Miriam Vorbrugg
- 55
LE OPERE
a cura di Jonas Mekas
- 56
QUARTETS
The destruction quartet
- 58
Soho quartet
- 60
Education of Sebastian or Egypt regained
- 62
Scorsese quartet
- 64
THE SONG OF ITALY
- 66
HOME MOVIES
Video Diaries 1987 – 1995
- 68
Una nota sui Frozen film frames
- 72
FROZEN FILM FRAMES
This side of Paradise.
Fragments of an unfinished biography
- 74
Friends and places
- 76
FROZEN FILM FRAMES QUARTET
Father & daughter - Father & son
- 78
TO PETRARCA WHO WALKED OVER THE HILLS OF PROVENCE
- 80
LABORATORIUM ANTHOLOGY FILM ARCHIVES
- 83
Biografia

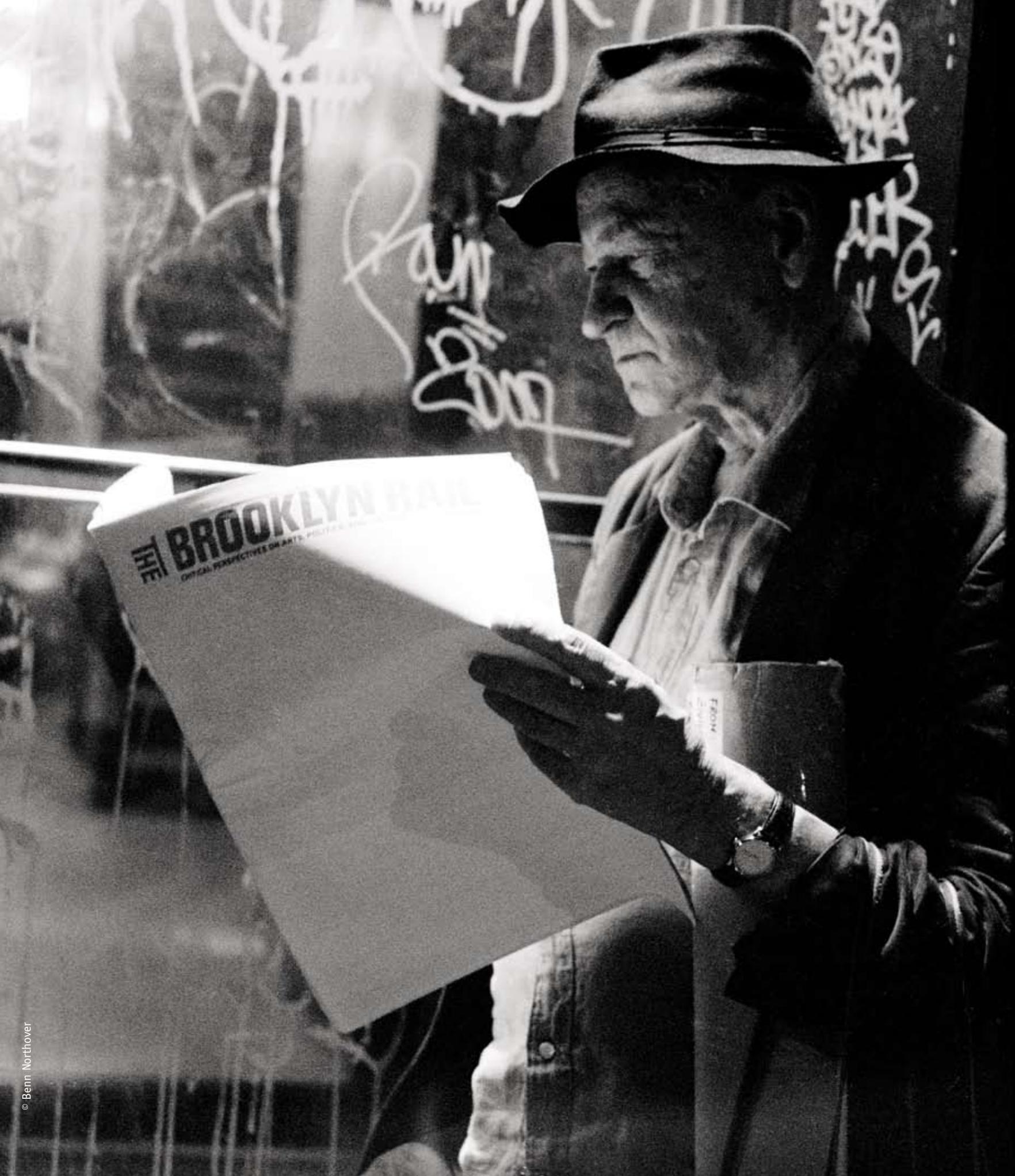


Quando il Direttore della Fondazione Centro Studi sull'Arte Licia e Carlo Ludovico Ragghianti, Maria Teresa Filieri, mi parlò per la prima volta di Jonas Mekas e dell'idea di allestire una mostra documentaria sull'opera di questo grande esponente della video-arte mondiale, dovetti compiere una vera e propria acrobazia mentale: erano quelli, infatti, i giorni in cui si stava mettendo a punto il complesso meccanismo organizzativo della grande esposizione che la città di Lucca ha deciso di dedicare a Pompeo Batoni, nel trecentesimo anniversario della nascita del grande ritrattista lucchese. Ma, al di là del momentaneo disorientamento, non potei fare a meno di compiacermi del fatto di essere il Presidente di una Fondazione, il cui impegno rivolto alla fruizione, alla divulgazione e alla conoscenza delle arti figurative si estende ormai da anni, in modo significativo, dall'antico al moderno fino al contemporaneo, esplorando, tutte le modalità espressive: pittura, scultura, architettura, fotografia, videoarte, design, arti decorative.

Il mio apprezzamento per chi, soprattutto negli ultimi anni è riuscito a portare avanti questo grande impegno ha poi trovato un ulteriore motivo di soddisfazione nel constatare lo stretto, fecondo rapporto sinergico che la Fondazione Ragghianti, anche in occasione della mostra dedicata a Jonas Mekas, ha saputo instaurare con l'associazione Vi(s)ta Nova, che, pur di recente costituzione, si è già ampiamente affermata con il Lucca Film Festival. Un evento che gli esperti annoverano ormai tra le più importanti manifestazioni nello specifico settore di attività.

D'altronde, se Lucca Film Festival rappresenta una privilegiata occasione di incontro per i cultori dell'arte filmica, la Fondazione Ragghianti, anche attraverso la collaborazione a questa iniziativa, dimostra - una volta di più - di essere il luogo di eccellenza per la promozione dell'arte e della cultura a Lucca.

A documentare l'importanza delle declinazioni e degli esiti di questa e di altre manifestazioni, saranno le iniziative che nei prossimi mesi la Fondazione Ragghianti metterà a punto, sempre attraverso il coinvolgimento delle principali istituzioni e delle più qualificate espressioni dell'associazionismo culturale della nostra città; così da offrire una campionatura - forse non esaustiva ma sicuramente di grande significato - della pluralità degli approcci attraverso cui l'arte, dalle antiche e rituali modalità espressive ai linguaggi della contemporaneità, riesce ad esprimersi rinnovandosi continuamente.



THE BROOKLYN RAIL
CRITICAL PERSPECTIVES ON ARTS, POLITICS, ECONOMY, AND CULTURE

FROM
2011

Dopo la felice esperienza della mostra dedicata nel 2007 a Michael Snow, la Fondazione Centro Studi sull'Arte Licia e Carlo Ludovico Ragghianti conferma la sua "naturale" attenzione al rapporto tra cinema e arti visuali, attraverso un'esposizione che documenta e attualizza il fondamentale lavoro creativo di Jonas Mekas, senza dubbio uno tra i massimi esponenti del New American Cinema e dell'avanguardia americana degli Anni Sessanta, protagonista del rinnovamento del linguaggio cinematografico e sperimentatore delle risorse artistiche dei nuovi media visuali elettronici. La mostra monografica è curata in collaborazione con il Lucca Film Festival 2008, che proprio all'artista statunitense di origine lituana dedica, in concomitanza con l'esposizione, una retrospettiva filmica.

Si tratta di una collaborazione che se da un lato esprime la volontà della Fondazione Ragghianti di aprirsi sempre di più, ancorché in modo selezionato, alle migliori istanze culturali che provengono dall'associazionismo locale, dall'altro, sottolinea l'affermazione di un processo che vede la Fondazione Ragghianti, appunto, delinearsi sempre più nettamente quale punto di riferimento fondamentale per la città e per il territorio nel campo delle arti figurative.

Considerato dunque uno degli autori di maggior rilievo del cinema sperimentale mondiale, Jonas Mekas si inserisce all'interno di quel cinema definito "underground" per la sua precaria esistenza sotterranea che, lontano dalla produzione e dalla distribuzione ufficiale dello star system hollywoodiano, ha cercato di tenere viva una politica d'indipendenza in grado di assicurare a opere cinematografiche inconsuete, quando non addirittura eversive, l'opportunità di poter essere viste ed apprezzate dal pubblico.

Più che un *filmmaker*, Mekas è per sua stessa ammissione solo un *filmer*. "In realtà - afferma - tutto il mio lavoro non è che un unico, lunghissimo film che ancora si sta sviluppando...".

E la mostra presso la Fondazione Ragghianti propone alcune parti di questo suo "unico, lunghissimo film"; riunisce alcune tra le più importanti proiezioni e video-installazioni della produzione dell'artista. Frammenti ed esperimenti audio-visivi realizzati a partire da quando Mekas iniziò a documentare la sua vita con la camera (la leggendaria 16mm. Bolex che Warhol volle adottare, identica) negli anni Sessanta. Film di ritratti, di amici, di luoghi, all'interno dei quali possiamo trovare personaggi come Stan Brakhage, John Lennon, Yoko Ono, Andy Warhol, Allen Ginsberg e molti altri protagonisti della *beat generation*. Artisti che sognavano di diventare leader di una nuova società ma che videro ben presto il loro sogno infrangersi nella catastrofe del Vietnam e trasformarsi definitivamente in utopia.



Jonas al Film-Makers' Cooperative office

La mostra di Jonas Mekas alla Fondazione Ragghianti è motivo di soddisfazione e coronamento di un percorso culturale, consapevole e mirato, intrapreso dalla quarta edizione del Lucca Film Festival. Abbiamo l'onore, con questa mostra, di poter consolidare il proficuo e sincero rapporto di collaborazione instauratosi lo scorso anno tra il festival e la Fondazione Ragghianti, svelando alcuni segreti della vita di un poeta, critico e film-maker lituano, che con il proprio lavoro ed impegno, ha saputo legittimare l'intero pensiero underground, diventandone una delle figure più rappresentative. Jonas Mekas è passato/presente della ricerca sperimentale artistica degli ultimi cinquant'anni e quindi, non di meno, futuro. Nel 1962 Mekas, cineasta, organizzatore ed editore della prestigiosa rivista di cinema d'avanguardia, "Film Culture", fonda a New York la Film-Makers' Cooperative, che ben presto diventerà il cuore pulsante del New American Cinema.

Nel 1964 Jonas avvia la Filmmakers' Cinemathèque, destinata a crescere e a trasformarsi nella fondamentale Anthology Film Archives. Ha avuto stretti legami di amicizia e confronto intellettuale con artisti di fama mondiale come Andy Warhol, Bruce Nauman, Yoko Ono, John Lennon e molti altri, altrettanto importanti e significativi.

Lucido osservatore della realtà circostante, filtro ottico di sbalorditiva sensibilità, Jonas è un eterno viandante che dimora in fugaci momenti di poesia, energica molecola luminosa per un'arte diversa, innovativa, coraggiosa.

Libera.

OZIALBAU



A un anno esatto dall'originale realizzazione dell'ampia e articolata esposizione dedicata a Michael Snow la Fondazione Ragghianti in collaborazione con Lucca Film Festival presenta l'opera di Jonas Mekas, un altro protagonista del rinnovamento del linguaggio cinematografico e sperimentatore delle risorse artistiche dei nuovi media visuali elettronici.

I due episodi segnano in modo positivo l'attività della Fondazione Ragghianti da sempre attenta al rapporto tra cinema e arti visuali mentre confermano l'alto livello internazionale raggiunto dalle iniziative promosse dal Lucca Film Festival.

L'influenza di Jonas Mekas sul cinema sperimentale praticato oltre che negli Stati Uniti in diversi paesi europei dall'Italia alla Francia, dalla Germania all'Inghilterra e alla Spagna, è stata notevole e risulta ancora attiva sulle ultime generazioni di videoartisti affermatasi nella svolta del ventunesimo secolo.

Per quanti interessati in Italia negli anni Sessanta alle espressioni innovative del linguaggio cinematografico in relazione con le arti visuali c'è una data e un luogo che vanno considerati memorabili.

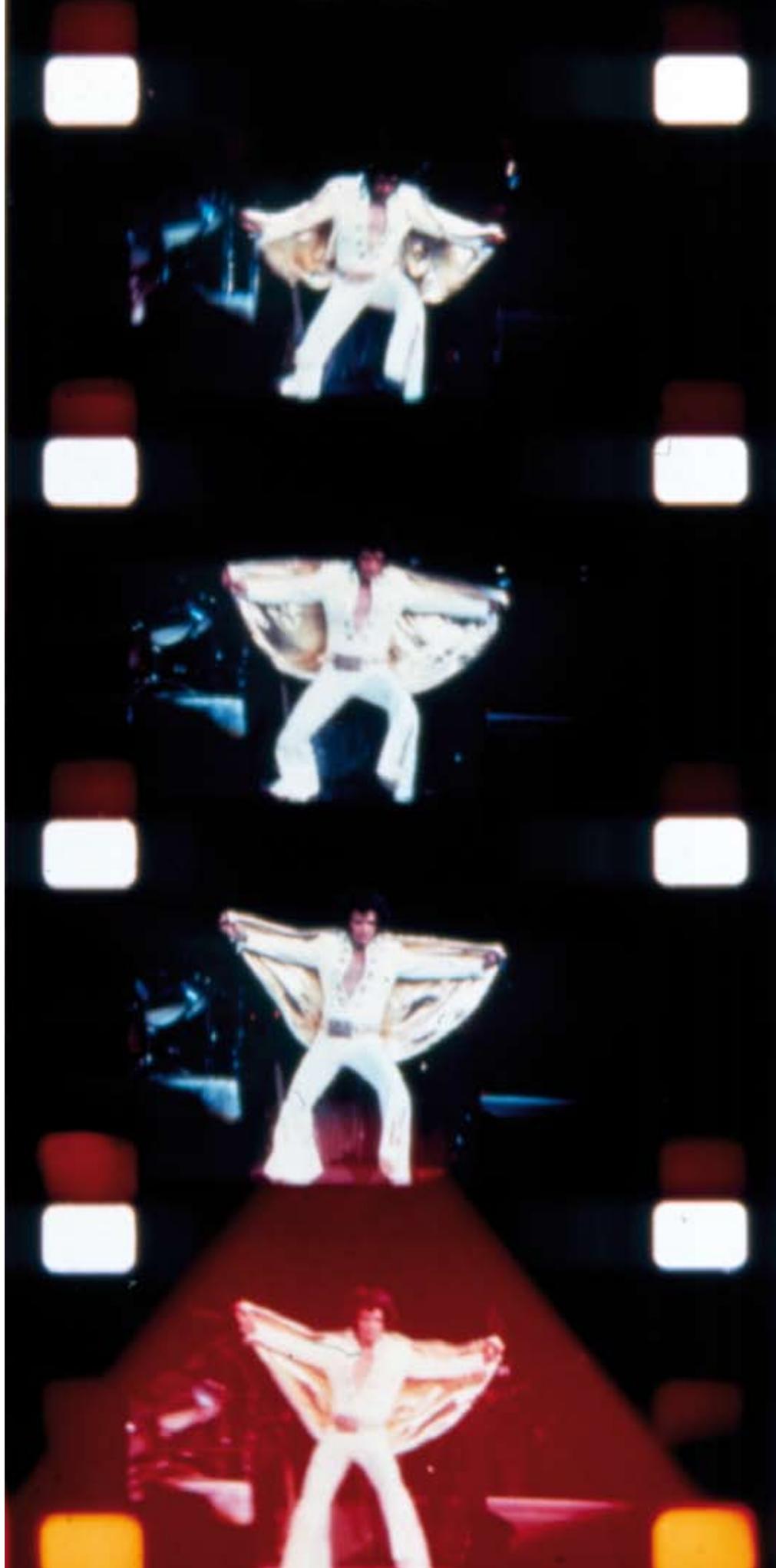
Nel maggio 1968 la Galleria d'Arte Moderna di Torino organizzava una presentazione del New American Cinema che dava risalto come indiscutibile protagonista del nuovo fronte sperimentale di ricerca al ricco repertorio di film realizzati da Jonas Mekas. Con Ugo Nespolo, già negli anni Sessanta uno dei più significativi sperimentatori italiani del "cinema d'artista" come dimostrato dalla grande mostra che attualmente gli dedica il Museo del Cinema della Mole Antonelliana a Torino, in questo momento particolarmente attivo a Lucca come originale scenografo pucciniano, ho potuto ricordare che la manifestazione di Torino, curata da Aldo Passoni, aveva coinvolto e entusiasmato amatori del cinema e delle arti visuali, colpiti dalla lucida consapevolezza e capacità comunicativa di Jonas Mekas. L'attento pubblico lucchese ritroverà qui i fondamentali e profondamente innovativi film che, a partire dalla seconda metà degli anni Cinquanta, Mekas ha realizzato.

Nel libro *L'immagine video. Arti visuali e nuovi media elettronici* da me dedicato all'evoluzione delle ricerche di un nuovo linguaggio sperimentale nel campo del cinema e dei nuovi media elettronici, pubblicato nel 1990 da Feltrinelli e quest'anno ripubblicato in quanto considerato dall'editore "un testo fondamentale di riferimento per quanti interessati alla nascita e agli sviluppi dell'arte video", le annotazioni sull'opera cinematografica di Jonas Mekas, sono tra le più numerose. Risultava necessario per chi qui scrive sottolineare come nel cinema sperimentale di Jonas Mekas si realizza un'inedita prospettiva teorizzata insieme a Dominique Noguez negli anni Sessanta e Settanta in molte occasioni espositive in Francia e in Italia di un "cinema differente" che non si cura delle regole e delle funzioni dominanti della comunicazione, meno preoccupato del destinatario che dell'autore, del referente che del messaggio stesso, del principio di realtà che del principio del piacere, del simbolico che dell'iconico, in breve, meno preoccupato del senso che della forma e ancora più radicalmente un film largamente personale, che si rapporta principalmente, nella sua concezione, nella sua realizzazione e nella sua diffusione, all'arte e all'artigianato (non al commercio e all'industria).

Il "cinema differente" si caratterizza soprattutto per due aspetti: la determinazione linguistica molto più libera, diretta e, in definitiva, efficace; l'autonomia e l'indipendenza dalle strutture condizionanti della produzione industriale. I due elementi sono, ad evidenza, correlati.

L'esposizione dell'opera cinematografica di Jonas Mekas qui presentata è anche particolarmente significativa di un'inedita e produttiva possibilità di utilizzare in senso creativo le risorse comunicative sulle quali il mezzo elettronico opera con maggiore costanza, la nozione del tempo, memoria e simultaneità. Conseguenti sono l'istantaneità che consente di presentare un'immagine ripresa non convenzionalmente senza sottoporla a nessun tipo di trattamento, il ritardo del tempo di proiezione, la condizione di utilizzare contemporaneamente più camere o più monitor per una scomposizione o ricomposizione della visione, elementi che nella loro complessità contribuiscono a una creativa dilatazione, o più esattamente a una innovativa temporalizzazione dell'immagine.

Questo carattere storicamente oppone con forza, a partire dagli anni Sessanta, le pratiche dell'arte video orientate verso un'espansione topologica del tempo, alla televisione vincolata al canone di una temporalità e di una spazialità unidimensionali.



J. Mekas, *Elvis*

Nell'opinione corrente il cinema *underground*, il cinema sperimentale, il "new american cinema", sono percepiti come forme audiovisive complesse e spesso indecifrabili, costruzioni oscure e aggrovigliate, difficili. Forse più di ogni altro Mekas ci fa capire come tanto di questo cinema sia invece puro, sorpreso e sorprendente come il cinema delle origini: il cinema quando era ancora nel "paradiso terrestre", libero dalle costrizioni dei generi, dalle etichette, dagli obblighi imposti dalla divisione industriale del lavoro. Quando le immagini non erano asservite ai dialoghi e all'intreccio. Quando il pubblico in sala si stupiva e si commuoveva al solo vedere il fremito delle foglie su un albero, un bambino che fa colazione, l'arrivo di un treno, lo scorrere dell'acqua: "si muove"! Alla fine del 1970 Mekas scrive un piccolo manuale di lezioni cinematografiche per i figli di Jacqueline Kennedy Onassis, su richiesta dell'amica, ed è illuminante leggere le istruzioni: "riprendi un albero al vento"; "riprendi il volto di una persona". A queste indicazioni solo apparentemente semplici Mekas accosta l'esercizio sottile di variare il tipo di ripresa, confrontando le temporalità; di affiancare la ripresa di una faccia a quella di un fiore colorato; di ripetere; di passare dalla ripresa in continuità a quella per brevi frammenti. (Un esercizio di "pulizia dello sguardo" che bisognerebbe consigliare a tanti giovani aspiranti film-maker che invece maneggiano le piccole telecamere odierne con lo sguardo e la mente infarciti da modelli mediatici e cinematografici standardizzati e mal digeriti).

Del resto, il film di Mekas *This Side of Paradise. Fragments of an unfinished biography*, terminato nel 1999, molti anni dopo le riprese, mostra le estati di Caroline, John Jr. e Jacqueline, con i parenti: "estati di felicità, gioia e celebrazione continua della vita e dell'amicizia. Giorni di piccoli frammenti di Paradiso", scrive lo stesso Mekas. In queste estati i ragazzi provano a usare la cinepresa, e la cinepresa diventa parte del gruppo di famiglia: registra momenti di vita quotidiana ed è spesso usata dai ragazzi stessi, senza timore, in grande libertà: si muove in modo irregolare, proprio come la vita. Come nella vita, ci sono errori e disturbi, lampi di luce, sorprese, sprazzi di allegria e momenti di buio, tempi dilatati e tempi rapidissimi. I "ragazzi con la macchina da presa" assimilano bene la lezione-non lezione di Mekas, scoprono il piacere di scrivere con le immagini le giornate di vacanza, scoprono che l'occhio meccanico è diverso da quello umano, che un'immagine serba la traccia della realtà e nello stesso tempo crea un'altra realtà. Infanzia del cinema, cinema dell'infanzia. Questa riscoperta dello sguardo e del cinema – i saggi contenuti in questo catalogo ben lo testimoniano – nasce e si sviluppa a partire dagli anni Cinquanta e Sessanta, in un contesto sociale, culturale e politico fecondo, vivacissimo e polemico. Nel 1967 Stan Brakhage scrive il celebre testo (pubblicato nel 1971) "In difesa del cine-amatore", appassionata rivendicazione dell'*amore* che fonda la parola "amateur", contrapponendola alla definizione di *professionista*. Il cine-amatore filma ciò che ama, fa film che possono apparire imperfetti, grassi, magri, balbuzienti...e "quando un amatore fotografa scene di viaggio, di un party, o di altre speciali occasioni, e specie quando sta fotografando i propri figli, sta innanzitutto cercando di far presa sul tempo, e, in ultima analisi, sta cercando di sconfiggere la morte. L'atto del fare cinema può quindi essere considerato nel suo complesso come una *esteriorizzazione* del processo della *memoria*." Brakhage conclude questo vero e proprio "manifesto" assimilando i propri film di famiglia ai libri e ai dischi: la loro fruizione non ha bisogno della sala cinematografica, possono essere "vissuti e studiati in profondità, rivisitati di continuo come la poesia o la musica registrata (...) Chiamo questi film casalinghi e di viaggio *Songs*, perché sono per me la musica visiva registrata della mia vita interiore e esteriore, le melodie 'fissate', la memoria filmica della mia vita." Già nel 1964, del resto, Mekas aveva notato polemicamente come le parole "amore" e "casa" fossero usate "per descrivere qualcosa di negativo", rivendicando invece la poesia del cinema amatoriale e dell'*home-movie*. Ed è significativo che oggi Mekas, di fronte agli sviluppi tecnologici, al digitale, alla rete, abbia coniato il termine di "eye-pod poems" (gioco di parole con I-Pod) immaginando una fruizione quotidiana e frammentata, estremamente ubiqua e personale, dei suoi poemetti visivi – ce lo ricorda in questo catalogo Miriam Vorbrugg a proposito del progetto di Mekas *365 Day Project*.

Mekas è un pioniere e un protagonista straordinario, ormai leggendario, di questo cinema in prima persona, autobiografico e diaristico. Registra da decenni la vita (la propria, quella della comunità lituana a New York e degli amici, i viaggi, gli incontri, la natura, la città) e, scrive Adriano Aprà, uno dei maggiori studiosi italiani del *New American Cinema*, lo fa "con la purezza antica dell'immigrato (*Walden*, nostalgia di una natura incontaminata) e insieme con la modernità elettrica dell'*action camera*. I suoi colpi d'occhio incorporano l'io soggettivo perché sono la traccia registrata del corpo di Jonas Mekas (il suo occhio, la sua mano, il suo passo), e il tempo viene reinventato da una gestualità improvvisata e quindi in parte inconscia." Questa "trascrizione" avviene in modi particolari e con

uno stile e un'eleganza ben definiti, non ha niente del *flusso* ininterrotto consentito dalle tecnologie elettroniche (seppure Mekas, dal 1987, abbia affiancato la telecamera alla sua cinepresa Bolex): nel suo cinema c'è, e viene svelata, anche la dimensione *fotografica*, accostando al movimento continuo quello a scatti. Del resto in questa mostra ci sono molte foto estratte dai suoi film e lo stesso Mekas, parlando dei suoi *frozen film frames* (letteralmente *fotogrammi congelati*) dice che fotografia e cinema sono cugini, e parla del proprio desiderio di scorporare dal film due, tre immagini singole per lasciarle vivere autonomamente. E c'è la dimensione pittorica, ben evocata da Aprà che la assimila all'*action painting*, ma che ha a che fare anche con la tradizione impressionista (lo sottolinea David James nel suo saggio in catalogo): non solo per la rappresentazione della "vita moderna" e del confine reale e metaforico fra città e campagna, ma anche e forse soprattutto per le impressioni fugaci e luminose, le vibrazioni del colore, le "agili modulazioni di fuoco ed esposizione che trasformano i colori e i contorni di un oggetto o di una scena naturale, precisamente come dipingere col sole", scrive James. Il percorso della mostra alla Fondazione Ragghianti consente di approfondire l'aspetto fotografico e quello pittorico, con l'esposizione di fotogrammi dai film di Mekas, accostandovi opportunamente anche la proiezione in continuità dei film di famiglia e utilizzando ancora un'altra forma, quella della installazione (molti cineasti scelgono oggi questa costruzione per ri-creare e ri-spazializzare i propri film: i critici hanno coniato per questo fenomeno il termine di "cinema esposto"). Si aggiungono così all'esplorazione del lavoro di Mekas la dimensione della multivisione e quella dell'evocazione sonora (nell'installazione audio *To Petrarca*, omaggio al poeta che "passeggiava sulle colline della Provenza": suoni urbani, canzoni, rumori della natura) accanto a quella del viaggio, una delle componenti importanti della vita di Mekas, viaggiatore per obbligo e non per scelta, come lui stesso ha dichiarato. Dimensioni, tutte queste, che comunque si intrecciano e si richiamano da un'opera all'altra, da un diario all'altro. E le presentazioni dei film in mostra, a loro volta, mostrano con la possibilità di vari punti di visione i tanti aspetti del lavoro di Mekas attraverso i decenni, come cattura della memoria e della vita: artisti al lavoro, evocazioni storiche e mitologiche, Brooklyn e Soho... Gli stessi film di famiglia sono presentati sotto forma di multivisione: "in modo che possiate – scrive Mekas rivolto ai visitatori – fare voi stessi il vostro film traendolo da questo materiale, spostandovi da un monitor all'altro e ancora a un altro. Una forma diaristica è una forma d'arte molto aperta, personale ma aperta..."

I testi in catalogo illuminano la complessità e la ricchezza del cinema di Mekas e dei suoi temi: l'esperienza dello sradicamento, dell'esilio e della perdita, con la ricerca di un paradiso terrestre, della dolcezza del vivere trovata nel quotidiano, negli affetti, nella natura, di quei *capolavori fatti di niente*, come li definisce la voce fuori campo dell'autore ottantenne nel suo film "più commovente" (Sitney), il lungo *As I moved ahead occasionally I saw brief glimpses of beauty* (2002); l'eredità letteraria e filosofica di *Walden* con il dichiarato richiamo a Thoreau – non solo all'omonima opera ma anche ai diari, come nota David James – con la ricerca e la celebrazione della natura e il ricordo della nativa Lituania (cercati anche nella città moderna per eccellenza, New York). I richiami a varie teorie e pratiche dell'avanguardia cinematografica - Fernand Léger, Dziga Vertov, Maya Deren, fino alla "madrina" Marie Menken La testimonianza di un'epoca straordinaria, con appunti filmati che vanno dal microcosmo familiare alla comunità di amici fino all'ambiente dell'Anthology Film Archives e a personaggi come Andy Warhol e Nam June Paik, Julian Beck e il Living Theatre, Pasolini, Timothy Leary, Ken Jacobs, Yoko Ono e John Lennon, Allen Ginsberg e un'infinità di altri protagonisti della scena artistica e culturale. Alla pari con gli altri, particelle di un universo di affetti e di condivisione. E i testi evidenziano anche le differenze e la presa di distanza di Mekas dal frastagliato movimento del "New American Cinema", la sua originalità nel contesto artistico.

Di questo fa parte anche lo stile particolare, trovato da Mekas, fra l'altro, con la pratica dell'errore che produce linguaggi nuovi: "...utilizzare le sovraesposizioni come elementi di punteggiatura; usarle per – letteralmente – illuminare diversamente la realtà; usarle per introdurre nella realtà una certa distanza; per risistemare la realtà." I suoi appunti, scrive Bruno Di Marino, "realizzati quasi esclusivamente con la camera a mano, sono rapidi, discontinui, accelerati, montati direttamente in macchina, intervallati da sovraesposizioni e lampeggiamenti, arricchiti da effetti anch'essi prodotti esclusivamente nello *chassis* della camera (esposizioni multiple, cinematografia a tempo)", con tagli proprio sul limitare di qualcosa di importante o per impedire eccessiva partecipazione e identificazione. Con uso di didascalie, la voce dell'autore talvolta a commento, un tessuto sonoro vario, raccolto a parte, con lo stesso principio che ispira la raccolta degli appunti visivi. Senza dimenticare il tratto umorale/umoristico, venato di pudore e sottigliezza, come ci ricorda lo studioso francese Dominique Noguez nel suo libro sul cinema sperimentale: nessuna iperbole, nessuna

Riferimenti

(Oltre ai testi citati che sono contenuti in questo catalogo)

Adriano Aprà (a cura di), *New American Cinema. Il cinema indipendente americano degli anni Sessanta*, Ubulibri-Festival Cinema Giovani, Torino 1986

Bruno Di Marino, *Interferenze dello sguardo. La sperimentazione linguistica tra analogico e digitale*, Bulzoni, Roma 2002

Danièle Hibon e Françoise Bonnefoi (a cura di), *Jonas Mekas*, éditions du Jeu de Paume, Paris 1992

Jonas Mekas, *Movie Journal. The Rise of a New American Cinema, 1969-1971*, The Macmillan Company, New York 1972

Dominique Noguez, *Eloge du cinéma expérimental*, Paris Expérimental, Paris 1999 (prima edizione 1979)

tragedia, nessun dramma. Sfumature.

La mostra consente, assieme ai testi in catalogo e alla parallela retrospettiva organizzata dal "Lucca Film Festival", di conoscere in modo approfondito e amplissimo il lavoro di questo grande autore e "antropologo", cantore del cinema e della vita. Di immergersi nell'intreccio di arte e vita di cui il suo cinema ci parla e che ha caratterizzato anche il suo illuminante percorso di scrittura critica negli anni Sessanta; ci permette di ascoltare e ammirare il canto sommesso dell'esistenza, struggente, allegro e malinconico. Ma anche di constatare quanto Mekas abbia influenzato generazioni intere di cineasti, amatoriali e non, e quanto il suo cinema abbia prefigurato alcune delle più felici forme odierne di produzione audiovisiva. Pensiamo solo a certi aspetti della videoarte (vi accenna nell'introduzione Vittorio Fagone), dall'esortazione di Paik a "umanizzare la tecnologia" fino al senso della natura e della vita quotidiana in alcune opere di Bill Viola; pensiamo al recupero della dimensione pittorica e fotografica e alla riscoperta e valorizzazione dei formati amatoriali in tanto cinema indipendente (e non solo) di oggi; pensiamo al dilagare del cinema - del video - in prima persona, autobiografico e diaristico, e all'idea di "scrittura" audiovisiva consentita dalle odierne tecnologie di ripresa e montaggio digitale.

E pensiamo, visitando la mostra e incontrando l'artista, a quanto Mekas, su tutto questo, abbia ancora da insegnarci.



J. Mekas, *Jonas and dog*

David James

Traduzione dall'inglese di
Chiara Zucchellini

*“Il dilettante è - probabilmente
sarà - l'artista anti-borghese”*

Roland Barthes,
Barthes by Barthes

*“Lasciateci sistemare anche la
nostra macchina fotografica e
lasciate che il sole dipinga le
persone”*

Ralph Waldo Emerson,
Lecture on the Times

Fin dal *Visionary Film* (1974) di P.Adam Sitney fu chiaro che un filone di registi americani aveva trovato la sua principale struttura di riferimento nel campo dell'estetica inizialmente tracciato dai Poeti Romantici inglesi, o nella sua forma originale, o mediato dalla tradizione nativa del trascendentalismo letterario. Ne costituiscono l'eredità la situazione esemplare dell'artista moderno (l'artista come tale) e le categorie dell'attività artistica: l'opera d'arte come unità organica, formalmente autonoma e creata in uno stato di solitudine rurale oppure all'interno di una comunità di artisti, proposta in generale come palliativo per l'alienazione di una modernità privata dei suoi miti e, in particolare, per la cultura industriale. Per circa duecento anni dopo la rivoluzione industriale l'arte venne periodicamente opposta al commercio, anche quando erano entrambi riconosciuti come complementari, le metà di un tutto perduto. Lo scompiglio culturale che questa divisione rappresenta fu innanzitutto indirizzato alla creazione di un'opera d'arte esteticamente autonoma che oggettivasse l'alienazione. Ma ciò causò anche una reazione contraria: attacchi all'autonomia dell'estetica stessa e alla categoria dell'arte come momento fondamentale nell'ideologia borghese, con lo scopo di ricreare l'integrata *praxis* di vita che precedette la sua razionalizzazione. Cominciando dal Romanticismo e dalle altre reazioni all'Illuminismo, il movimento principale produsse un'avanguardia fortemente modernista, mentre l'ultimo scoppiò sporadicamente come avanguardia anti-modernista il cui momento esemplare fu il Dada, come ha dimostrato Peter Burger (1984). Teoricamente i due progetti erano incompatibili, l'uno costituiva l'oggetto dell'attacco dell'altro. Nei fatti invece erano spesso imbrigliati reciprocamente. Anche nel Dada il tentativo di riportare l'arte alla *praxis* di vita si trasformò nel suo opposto: la creazione della bellezza, per quanto nel corso di questo processo la bellezza possa essere stata ridefinita.

Il fatto della riproduzione meccanica della pellicola, ossia la sua intrinseca modernità e industrializzazione, ha reso la sua posizione in questi frangenti particolarmente complessa. Nella schiacciante egemonia dell'uso capitalista del *medium*, la creazione di un'arte filmica autonoma è stata abbastanza difficile. La razionalizzazione del processo stesso di realizzazione di un film, la sua dipendenza dalla tecnologia avanzata e la sua integrazione con altre forme di lavoro hanno reso il ritorno alla *praxis* di vita tutto fuorché inconcepibile. Data anche l'estensione dell'odierna penetrazione culturale del valore della merce, alcuni modi di realizzare film che sembrano preannunciare una vera attività popolare, spesso risultano essere riserve amministrative all'interno dell'intero sistema industriale, dove le sue condizioni sono interiorizzate. Gli *home movies*, ad esempio, sono invasi da pubblicità, manuali di istruzioni e simili che cercano di riportarli ai codici e agli aspetti commerciali (Curtis 1971, 56-57). Questo contenersi del dilettante all'interno dell'industria manifesta la scomoda esitazione nel commento di Barthes a proposito delle implicazioni politiche dell'arte amatoriale. Poiché per il momento qualsiasi concetto di cinema utopico deve iniziare dalla possibilità di una produzione estranea e contraria ai rapporti di mercato, ogni attività anti-borghese che sia praticabile deve anche opporsi alle più fondamentali distinzioni della società borghese, quelle tra industriale e amatoriale, tra lavoro e gioco, tra la fatica e il tempo libero che la sostituisce.

La vita-lavoro di Jonas Mekas, sfollato dalla rurale Lituania durante la Seconda Guerra Mondiale e da allora immigrato a New York, ha proposto un cinema utopico del genere. Le sue trattative con la pellicola sono state determinate da diversi schemi sovrapposti e reciprocamente adattabili: il modo in cui ha vissuto la principale narrazione del modernismo, la storia della rimozione della campagna e della natura da parte della città e dell'industria, il suo tentativo di salvare un'identità dal confronto tra gli U.S.A. e l'imperialismo Sovietico, il continuo avanti-indietro nel suo lavoro tra scrittura e pellicola con le risorse dell'una regolarmente assorbite dentro l'altra e la sua dedizione verso un cinema davvero populista. Il suo impegno in queste scene è stato così completo da rivelare come opera filmica magistrale e senza precedenti, se non il risolversi delle tensioni storiche che incarnano, allora certamente il loro precipitare. Il culmine è costituito da una serie di "diari-film" il cui immenso significato teorico si comincia soltanto a intravedere guardando dietro all'ostinata ambizione che li motiva. Vista la complessità delle questioni compattate in quest'opera, non esistono abbastanza parole per parlarne. L'odierno approccio euristico la divide in due gesti, distinguendo formalmente tra le diverse implicazioni del film-diario e del diario-film.

Girando attorno al gioco di parole dello stesso termine "film" che designa alternativamente un supporto e un prodotto completo, la metamorfosi del film-diario di Mekas nel suo diario-film è sintomatica delle condizioni per cui un'attività culturale dilettante si trovi a negoziare il suo contesto nella società borghese. Proprio come se fosse scritto, un diario reso in pellicola privilegia l'autore, il processo e il momento della composizione, l'inorganico insieme di parti disarticolate ed eterogenee

piuttosto che una qualsiasi totalità estetica. È un fatto segreto (il diario codificato o chiuso a chiave) il cui consumo, specie se altrui, è illecito: il suo uso deve avere un valore puro. Il diario-film, invece, si ritrova nell'economia cinematografica, un'economia che privilegia l'intero prodotto nella sua completezza, il momento della proiezione, il pubblico di spettatori e, in qualche modo, un valore di scambio. Come Mekas attua la sua innovazione da una forma all'altra, il suo progetto anti-modernista arriva a trovarsi nelle condizioni sociali del cinema modernista d'avanguardia. Le tensioni tra il suo film-diario e i diari-film che successivamente montò da questo, estendono il suo intervento nel cinema; ciascuno di essi è da considerarsi un testo con specifiche proprietà formali per quanto riguarda l'attività sociale da cui è generato e le altrettanto specifiche relazioni formali che mette in scena. Il "film-diario" introduce elementi nell'apparato che, nell'uso, rifiuta radicalmente sia l'avanguardia industriale sia quella convenzionale, con le stravaganze, le mancanze e le contraddizioni del nuovo (non)genere, stimolando le forme predominanti del *medium* con una nuova pratica filmica privata che lo integra alla *praxis* di vita. Il "diario-film" riporta questa attività privata ad un contesto pubblico e alla realizzazione di un prodotto: un'opera d'arte esteticamente autonoma.

Tra i film di Mekas, *Walden* (1969) sarà qui oggetto di speciale attenzione dal momento che, come primo film maturo, è il luogo in cui il film-diario viene per la prima volta trasformato in diario-film. Le condizioni di questa transazione inoltre ci autorizzano a essere sensibili verso l'importanza del titolo del film e a rivolgerci a questo come se avesse una specifica, piuttosto che una vaga e auto-ingrandita, relazione con un classico momento del dissenso americano. L'invocazione di Thoreau ci guida al punto dove le tensioni tra cultura pubblica e privata sono per la prima volta elaborate, se non all'inizio di un'esperienza specificatamente americana, certamente al suo "Rinascimento". C'è per di più un chiaro parallelo tra il diario di Thoreau, non pubblicato durante la sua vita benché chiaramente scritto per lettori immaginari e la forma edita di una sua selezione riscritta sotto il nome di *Walden* da una parte, e il film-diario di Mekas, il suo renderlo pubblico e la sua selezione trasformata in diario-film, chiamato anche questo *Walden*, dall'altra.

Il Film-Diario

*"Un diario, un libro che
contenga le documentazioni
di tutta la tua gioia e la tua
estasi"*

Thoreau,

Diario, 13 luglio 1852.

Le relazioni tra il *Walden* di Mekas e il suo eponimo antenato sono, come vedremo, multiple e complesse, ma ciò che le lega tutte è la loro comune affermazione della priorità dell'autobiografia. La rivendicazione di Thoreau in *Walden* - ossia desiderare da ogni scrittore "un sincero e genuino resoconto della sua vita e non un mero racconto di ciò che ha sentito sulle vite di altri uomini" (1971,3) - può fare riferimento a molte produzioni simili in letteratura, mentre la richiesta trasposta in pellicola affronta l'assenza virtuale dell'autobiografia dalla storia del *medium*. Mekas descrisse in varie occasioni le circostanze della conseguente frattura di questa storia e la sua successiva preoccupazione verso ciò che si poteva quindi definire un nuovo tipo di film. Fin dalla realizzazione di *The Brig* nel 1964, venne sviato con diversi sforzi dal tentativo di effettuare i propri lungometraggi indipendenti per conto di altri registi e delle istituzioni del cinema alternativo americano: Film Culture, Film-Makers' Cinematheque, Film-Makers' Cooperative e infine Anthology Film Archives. In questo periodo egli portò avanti la sua abitudine di fotografare frammenti occasionali della sua vita quotidiana quando ne aveva la possibilità: un'abitudine che affonda le sue radici nel periodo immediatamente successivo al suo arrivo a New York nel 1949. Interpretò sempre questa attività come preparatoria, un mezzo per familiarizzare con il *medium* fino a che non potesse essere propriamente riutilizzato:

"Non avevo abbastanza tempo per preparare una sceneggiatura, né per fare riprese per mesi, né per fare un montaggio ecc... Avevo soltanto pochi momenti che mi permettevano di girare piccoli pezzi. Tutto il mio lavoro personale divenne una serie di appunti. Pensavo che avrei dovuto filmare il possibile durante la giornata, se non lo avessi fatto sarei potuto restare senza tempo libero per settimane. Se potevo filmare un minuto, filmavo un minuto. Se potevo filmare dieci secondi, filmavo dieci secondi. Giravo quel che potevo, per disperazione. Ma per lungo tempo non guardai tutti gli spezzoni che stavo raccogliendo in quel modo. In realtà pensavo che quello che stavo facendo fosse un esercizio. Mi stavo preparando, o stavo provando a usare quanto possibile la mia cinepresa, così quando avrei avuto tempo avrei fatto un film 'vero.'" (1978,190)

A un certo punto cambiò atteggiamento verso il suo materiale, probabilmente entro la fine del 1969 quando preparò una "prima edizione abbozzata" di Diari, Note & Appunti, meglio note come *Walden* destinata a pubblica visione, dopo che il lavoro accumulato nei cinque anni precedenti fu

quasi distrutto da un incendio. Quello che prima aveva giudicato come privato e provvisorio lo riconobbe dunque come la sua stessa giustificazione e il suo obiettivo. Quello che prima era stato il residuo di un continuo rinvio, era diventato il centro dell'attenzione. Dove prima Mekas aveva pensato di intraprendere solo un esercizio fino a che non avrebbe potuto girare un lungometraggio su "le vite altrui", capì che cogliere i frammenti della propria vita era l'attività per il suo film. Esercitandosi in maniera retrospettiva, da lì in avanti lo realizzò come prassi.

Scoperte di questo tipo avvennero un po' dappertutto nella cultura degli anni sessanta. Il lavoro di Robert Rauschenberg nel divario tra vita e arte annunciò il collasso dell'autonomia estetica dell'espressionismo astratto e preannunciò un decennio di progetti paralleli, come l'uso di movimenti naturali nella danza o nel teatro, dove gli spettacoli messi in scena pubblicamente risultavano essere l'estrapolazione delle interazioni tra gli attori nella vita reale. Similmente la letteratura di ogni tipo rivalutò il suo legame con l'esperienza dello scrittore: nelle opere non d'invenzione il romanziere diventa chiaramente protagonista più che nei romanzi autobiografici dell'era beat, in varie poesie confessionali e anche in una nuova valorizzazione del diario poetico spaziando da poesie differenziate rispetto a diari simili anche solo per un sottile asintoto (*Fall of America* di Allen Ginsberg, *Notebook 1967-68* di Robert Lowell), alla pubblicazione di reali brogliacci come quelli di Robert Creeley e Ed Dorn nel 1972.

Questo contesto permise al diario di assumere una nuova importanza nella cultura americana in generale. Se l'atteggiamento codificato verso un certo modulo era stato riassunto nella poesia *The Horatians* di W.H. Auden come "la maggior parte / non produce un impatto memorabile / eccetto sui tuoi amici e cani", dopo i tardi anni sessanta il diario fu sempre più valorizzato come una pratica letteraria di auto-scoperta e auto-rinnovamento nonché luogo di costruzione dell'io. Le ambiguità politiche delle rivendicazioni gonfiate di alcune forme appartenenti a "The New Diary" sono reali, già implicite nell'intera storia del genere come la funzione della soggettività Illuminista. Ma che il diario moderno non fosse inevitabilmente così solipsistico fu provato dai diari scritti dalle donne negli anni settanta, dove introspezione e coscienza di sé erano intese come partecipazione individuale di una ripresa storica e collettiva. La politica del diario fu quindi assunta dalle donne a tal punto da potere interpretare la sua forma transitoria e non gerarchica con finale aperto come intrinsecamente femminista, ben definita contro il suo compiuto, teleologicamente ordinato, permanente e perciò mascolino gemello, il tipico diario (cfr. DuPlessis 1985, 141). Nei lungometraggi che si appropriarono del genere, la sua supposta "femminilità" fu suggerita da un filone di film basati su diari di donne turbate (tutti comunque diretti da uomini): *Diary of a Lost Girl* (G.W. Pabst, 1929), *Diary of a Chambermaid* (Jean Renoir, 1946; Luis Bunuel, 1965), *Diary of a Mad Housewife* (Frank Perry, 1970) e così via. Quando le donne diventarono via via più attive come registe dopo i primi anni settanta, alcune forme di tipico film-diario, praticamente inventato da Marie Menken, risultarono praticabili per registe tra loro diverse come Chantal Akerman, Storm de Hirsch, Sue Friedrich, Marjorie Keller, Yvonne Rainer, Amalie Rothschild, Carolee Schneemann e Claudia Weill. Ma in svariati e rilevanti casi negli anni settanta, quando il tipo di avanguardia sviluppatosi negli anni sessanta aveva generalmente perso la sua autorità, il film-diario offrì nei fatti un modello anche per gli uomini con il lavoro di Andrew Noren, Robert Huot, Howard Guttenplan, Ed Pincus e, in modo più significativo, Jonas Mekas. Questa fioritura dovrebbe essere interpretata dal punto di vista storico come una simultanea contrazione delle utopie del cinema indipendente degli anni sessanta e un'affermazione in via d'espansione di un'attività cinematografica anti-industriale e anti-estetizzante. Coincidendo con la disintegrazione delle opposte controculture e dei film Underground che queste avevano sostenuto, riflesse l'interiorizzazione di aspirazioni sociali che solo il femminismo era in grado di mantenere come progetto pubblico. In più fornì mezzi di mobilitazione per la soggettività, altrimenti arenata tra la razionalità impersonale di film strutturali da un lato, e la preoccupazione della soggettività di persone di colore, donne e omosessuali dall'altro.

Le *Uur forms* (forme primitive) del film-diario sono state fondamentali nel cinema americano d'avanguardia. Può benissimo essere come afferma Mekas, ossia che prima del 1960 nessun regista aveva veramente filmato la propria vita, ma a metà decennio la realizzazione di film di tipo personale e domestico - filmati e/o film-diari - fornì una matrice di pratiche fondamentali, come modelli di stile, come materiale grezzo destinato a una successiva manipolazione, come un concetto referenziale o consentito - o anche come filmati domestici, si pensi a *My Home Movie* (1964) di Taylor Meads. Le altrimenti diverse opere di Ken Jacobs e Warren Sonbert indicano ciò che può essere estratto dalla miniera. Ma, addentrandoci negli anni settanta, il materiale raccolto su base giornaliera e ripresentato come un film, piuttosto che come un punto di partenza per un film, raggiunse una nuova

autorità.

Questi fatti possono solo avere incoraggiato una propensione consolidata nello stesso Mekas. Teneva un diario scritto già da quando lasciò la Lituania e molta della sua produzione poetica era in forma diaristica e documentaria. Si era inoltre già appropriato del genere come metafora per ciò che per molti anni fu il suo intervento più possibile nel cinema: *Movie Journal*, (ossia una colonna nel settimanale "Village Voice"), dove spesso riproponeva i suoi 'diari registrati su nastro' (Mekas 1972, 101), che erano stati preceduti per poco tempo nel 1955 dal suo *Film Diario* nell'Intro Bulletin. *Movie Journal* non si presentava come un modo convenzionale di recensire (cosa che lui sempre denigrò amaramente), ma era piuttosto un documento polemico e appassionato delle sue personali riflessioni riguardo al cinema indipendente, inclusi i resoconti della sua attività filmica e i lavori promozionali per l'avanguardia. Per circa vent'anni (1958-1976), il *movie journal* 'sul' cinema e quello 'nel' cinema furono portati avanti fianco a fianco, e se i valori espressi nel primo si mostrarono completamente manifesti nel secondo più che in ogni altro film, le scoperte che Mekas aveva fatto durante il suo filmare diedero informazioni sui criteri della sua scrittura.

Mentre specifici raggruppamenti sotto-o paragenetici tengono conto della tassonomia e della genealogia, il diario di ciascuna persona è virtualmente *sui generis*. Conorderemo sul fatto che "un diario è quello che una persona scrive quando afferma 'sto scrivendo il mio diario'" (Fothergill 1974,3). "Sto scrivendo il mio diario", come modo di produzione letteraria, è tuttavia più specifico: implica, anche se non richiede, una singola 'paternità', una seriale e spontanea composizione di una certa regolarità, un'identificazione che includa non solo l'autore, il narratore e il protagonista, ma anche il lettore e, infine, una pre-esistenza rispetto alla mercificazione di gran parte delle altre forme di scrittura. Ma le proprietà materiali della scrittura e del cinema determinano una conciliazione tra i due *media*, rendendo possibili nel film-diario altre funzioni rispetto a quelle del diario scritto: un diverso rapporto col tempo e con la soggettività.

Nel diario scritto gli eventi e la loro annotazione sono tipicamente separati, ma nel film coincidono. Thoreau, che prese con sé il suo diario e lo compose "nella sua propria stagione e all'aperto o nella sua località, ovunque essa sia" (cit. Cameron 1985, 86), fu eccezionale. Il tempo verbale più comunemente usato nei diari è il passato prossimo: ricordi di eventi e stati d'animo che sono passati. L'unico tempo presente che può comparire è quello del momento della composizione e del commento riflessivo sulla scrittura: "Eccomi qui per la prima volta oggi" (Thoreau 1981, 5). La registrazione di immagini e audio, invece, non può sfuggire dal momento e dal tempo presente, poiché girare un film presuppone la cattura degli eventi mentre questi avvengono. Questa sostanziale differenza porta a diversi contenuti. Non dipendendo dall'azione, le parole possono descrivere ogni avvenimento, non importa quanto esso sia straordinario o inaspettato, inopportuno o impossibile. Viceversa, tranne che per eccezioni significative (il materiale Zapruder e, sempre di più, il materiale video amatoriale di nuovi avvenimenti non pianificati), una cinepresa è più adeguatamente impiegata in eventi mondani o in rituali sociali già predisposti (la messa in scena di un film commerciale è esemplare), da cui l'operatore tiene una certa distanza. I racconti di Pepys sulle sue spontanee avventure sessuali, ad esempio, non interrompono né determinano le imprese stesse, ma quando l'accoppiamento di Andrew Noren o di Robert Huot appare nei loro film-diari, essi tracciano un soggetto diviso *in situ* tra performance e narrazione. Una simile divisione, o raddoppiamento, è onnipresente nei film-diari e quando il diarista include una fotografia curata da altri - come Mekas fa frequentemente - marca una parallela dispersione di paternità. La divagazione di una scrittura somigliante permette la soggettività autoriale - la diretta esposizione delle sensazioni - ma anche una riflessione sugli eventi annotati e un'interpretazione di questi, trasformando facilmente l'*histoire* in *discours*. Ma il soggetto del girato è meno chiaramente costituito rispetto all' "Io" dell'enunciazione verbale, e dunque le condizioni di rappresentazione dell'autore e di una soggettività impressa sono in qualche modo differenti. Il film-diario deve fare di tutto per includere l'autore (girando immagini-ombra o speculari, o avendo altre persone che gestiscono la cinepresa), altrimenti la sua paternità deve essere impressa nello stile.

Mekas fu il primo regista ad articolare a pieno questo insieme di imperativi: il bisogno di rispondere subito con la cinepresa 'al' e 'nel' presente e la necessità di imprimere una soggettività nella creazione di uno stile personale nel filmare. Come trasformò queste condizioni essenziali del film-diario nella loro piena utilità, fu infine capace di adoperare l'attenzione filmica nella vita di tutti i giorni con importanza religiosa.

La pratica di riportare il mondo fenomenico in una maniera consona alla caratteristica ontologia del *medium* e nello stesso tempo di esprimere una soggettività nel modo in cui la discorsività e la

composizione (dopotutto) permettono il diario scritto, portò Mekas a intendere l'atto del filmare come una disciplina emozionante, tecnica e soprattutto visiva:

“Tenere un film-diario presuppone che tu sia reattivo (con la tua cinepresa) ora, in questo momento, anche se adesso ce l'hai spenta o non ce l'hai proprio. Ritornare indietro e filmare dopo sarebbe come inscenare tutto, essere questo, evento o sensazione. Averla ora, mentre accade, richiede la totale padronanza dello strumento (in questo caso una Bolex): deve registrare la realtà alla quale reagisco e deve anche registrare lo stato delle mie sensazioni (e ogni ricordo) mentre reagisco. Il che significa anche che devo fare tutto il montaggio subito, mentre filmo, nella cinepresa. Tutto il materiale che vedrete nei Diari è uguale a come è uscito dalla cinepresa.” (*Film-Makers' Cooperative Catalogue*, 326).

Ovviamente l'affermazione che i diari montati conservino solo composizioni spontanee è ingannevole. Anche *Walden*, che è l'occasione per queste osservazioni, omette molto del materiale girato durante il periodo che ricopre, mentre film più tardi (specialmente *He Stands In A Desert*) modificano ampiamente ed esplicitamente la cronologia; tutti i film contengono titoli aggiunti e, anche se il rifiuto del montaggio è assunto come riferimento al montaggio intrasequenziale, la musica e le voci-over aggiunte variano notevolmente la visione. Nonostante questi avvertimenti che definiscono insieme il diario-film, è chiaro che il punto fermo essenziale del film-diario di Mekas risiede nel momento della ripresa.

La riconcettualizzazione di un atto autotelico lo definisce contro il suo significato nel garantire materiale per sceneggiature pre-arrangiate o per manipolazioni successive nel montaggio; filmare diventa invece una riflessiva premura verso la vita di tutti i giorni. Questo scopo permette di vedere il progetto di Mekas come la ricapitolazione in pellicola del modernismo romantico in pittura, cioè l'Impressionismo. In entrambi i casi la rappresentazione di una visione moderna, sommariamente intesa come 'sguardo', è unita al tentativo di rappresentare la vita moderna, e, come vedremo più avanti, comporta contraddizioni parallele. Inizialmente traccia di una vita deliberatamente vista e vissuta, il film-diario diventa veicolo di questo deliberato vedere e vivere. La vita-*praxis* del filmare è infine trascendentalmente investita del significato di redimere la vita stessa. Questo credo è annunciato come parodia del cogito cartesiano in una delle prime voci-over di *Walden*: “Faccio filmati domestici - quindi vivo. Vivo - quindi faccio filmati domestici”. In un titolo di *He Stands In A Desert* che cita il Diario di Kafka, la preghiera è proposta come un analogo appropriato: “Schreiben als Form des Gebetes”. L'emergenza di questa estetica nel *Movie Journal* e la forma che prende nel materiale diaristico che rimane in *Walden* può essere brevemente abbozzata assieme alle sue inevitabili contraddizioni.

Le qualità formali del nuovo modo vengono prima percepite come aberrazioni dei codici della configurazione industriale, come errori da dilettaanti. Come nei primi anni sessanta Mekas abbandonò gradualmente le sue speranze in un cinema narrativo riformato e modellato sulla Nouvelle Vague europea, fare film come dilettaante determinò per lui un nuovo status. Il tipo di infrazioni connesse a questo erano riconosciute come un vocabolario completamente articolato con intrinseche implicazioni morali: fugaci apparizioni di vita quotidiana diventarono più importanti di finzioni narrate per intero, un'immagine ' lirica ' frammentaria, inconsistente ed imperfetta veniva preferita ad un'immagine realistica, completa e presente in se stessa e la rudimentale attrezzatura dei 16 mm. o degli 8 mm. era valorizzata rispetto alla strumentazione di qualità degli studios. Unendo l'estetica alle aspirazioni politiche popolari, Mekas fu in grado di immaginare una grande rivoluzione culturale proletaria dentro e attraverso il cinema. Ad esempio, nel 1964:

“Tutti i piaceri sono diventati snaturati, sull'orlo dell'auto-distruzione. La parola 'amatoriale' (da 'amore') e 'casa' sono usate per descrivere qualcosa di negativo”.

Ma posso dirvi che alcuni dei migliori film poetici saranno rivelati un giorno da materiale amatoriale in 8 mm. - semplice poesia, con bambini nell'erba e neonati tra le braccia della madre, con tutto quell'imbarazzo e quegli errori stupidi davanti alla cinepresa. (1972, 131).

La cinepresa ora coglie attimi, frammenti di oggetti e persone, e crea impressioni fugaci sia degli oggetti sia dei gesti, alla maniera degli *action painters*. Una nuova realtà spirituale della luce e del movimento è generata sullo schermo. (Ibid., 191).

Questa teoria del cinema fu elaborata verso la metà degli anni sessanta nelle colonne di “Voice” e il 1964 fu l'anno cruciale di questa formulazione. Era certamente completa, e contaminante la sua stessa attività, nel giugno 1965, quando Mekas fotografò la produzione ad opera del Living Theater di *The Brig* di Kenneth Brown. Sebbene questo non fosse un diario-film, le riprese in piano-sequenza che Mekas realizzò (interrotte solo dai cambi di scena) lo obbligarono a reagire immediatamente allo

spettacolo nel presente continuo della sua percezione.

L'iscrizione di una tale "realtà spirituale di luce e movimento" richiese la padronanza virtuosa di una Bolex portatile e l'uso delle variazioni del tempo d'esposizione, delle inquadrature e della velocità dell'otturatore con funzioni espressive di modo che, al di fuori dell'Underground, fossero pensate per essere non-realistiche e non-grammaticali. Queste risorse furono sviluppate più ampiamente e coerentemente da Brakhage (che aveva eseguito per l'Underground la stessa sintesi e totalità delle precedenti innovazioni che Griffith aveva realizzato per la narrazione Hollywoodiana); dentro questo linguaggio Mekas stabilì presto un preciso idioletto la cui figura retorica dominante è la sineddoche. La complessiva assunzione tematica che la sua vita individuale dovesse essere di interesse generale viene rimessa in vigore spazialmente e temporalmente nello stile stesso della realizzazione cinematografica: la prima con l'ossessione di primi piani non necessariamente incastrati nella ripresa principale, l'altra in singole riprese.

I lampi di fotografia e specialmente l'uso dei *single-frame* tramite cui Mekas annota la bellezza della vita quotidiana, implicano agili modulazioni di fuoco ed esposizione che trasformano i colori e i contorni di un oggetto o di una scena naturale, precisamente come dipingere col sole. La cinepresa sempre in movimento crea un flusso continuo di scorci visivi, posandosi su un'epifania dopo l'altra - un viso, una tazza di caffè, un cactus, un piede, un cane che si gratta, un altro viso, una macchina da presa. È quasi impossibile ricreare queste visioni a parole, ma il passaggio seguente ci si avvicina con la sua dettagliata sensualità, il suo movimento sfumato nel cogliere una scena visiva e la sua adorabile attenzione per la concretezza del mondo.

"Il sole uscì in uno spazio limpido all'orizzonte e ricadde a est del laghetto e del pendio e il suo improvviso bagliore sulle ferme e fresche foglie verdi creava un contrasto meraviglioso con la precedente e ancora incalzante oscurità... Il contorno di ogni albero e arbusto era più o meno distinguibile lanuginoso o argenteo mezzaluna, dove la luce era riflessa dalla parte inferiore del più soffice o dalle foglie più nuove. (Thoreau, *Diario*, 28 agosto 1860. cit. Cameron 1985, 12).

Proprio come Thoreau afferma nel suo diario di avere scritto "solo di cose che amo. Il mio affetto per ogni aspetto del mondo" (cita Cameron 1985, 50), così in una voce-over di *Walden* Mekas spiega le sue riprese come una "celebrazione" di ciò che vede.

Le singole riprese producono un distacco tra le visioni da cui il film deriva e quelle che successivamente rende disponibili, una divisione che marca il limite del documentario o il modulo rappresentativo dentro al film-diario. Se, come reclama un'altra voce-over di *Walden*, "il cinema esiste tra i fotogrammi", allora più gli spazi tra i fotogrammi vengono gonfiati iperbolicamente, più forte diventa il cinema celebrativo che generano. La percezione registrata nel diario non è quindi fedele all'ottica dell'occhio, ma è, piuttosto, mediata tecnologicamente e ideologicamente da un *medium* specifico. Seguendo i principi neo-Formalisti che risalgono alla convinzione di Maya Deren che un film debba "soltanto fermarsi a registrare realtà le quali non devono nulla della loro esistenza attuale allo strumento del film" (1960, 167) e al Cine-Occhio di Vertov, l'arte di Mekas dovrebbe essere intesa come defamiliarizzazione, non l'annotazione di una sensazione visiva, ma la trasformazione di questa. Infatti, alla resa dei conti, quando sarebbe più logico per la visione liberarsi dalla mediazione della cinepresa, la seconda è la più insistente. *Movie Journal* consiglia di fare finta di avere una pellicola anche quando non si ha e continuare a riprendere guardando attraverso l'obiettivo. Lo scopo finale non è la preminenza della cinepresa, ma piuttosto l'identificazione del soggetto umano con l'apparecchio; così Ed Emshwiller è celebrato per volere "diventare lui stesso una cinepresa" (Mekas 1972, 387), né l'occhio è un partecipante necessario, dato che lo stesso Mekas spesso riprende all'altezza della vita o altrimenti senza guardare attraverso il mirino.

Un progetto simile dovrebbe essere coerente con un'estetica costruttivista come quella di Vertov dove si ritrova parte di un generale programma di industrializzazione. Invece contraddice fondamentalmente l'organicismo che altrimenti ispira la filosofia di Mekas, causando momenti di cecità e contraddizioni che non possono essere rese distinte ed esplicite nella sua teoria, ma che non possono nemmeno essere interamente nascoste nella pratica e forzano definitivamente e inevitabilmente il film-diario nel diario-film. I diversi contesti in cui queste contraddizioni operano possono essere meglio affrontati attraverso il ruolo, nella vita e nel pensiero di Mekas, della sua infanzia nel paesino lituano di Semeniskiai.

Come vedremo, il centro narrativo del diario-film è il tentativo di recuperare il suo paradiso perduto rurale, una missione che ha diverse componenti il cui isomorfismo e fungibilità soddisfano la massiccia energia del mito di Mekas. Il mito ha una componente psicanalitica (il recupero della figura materna), una componente sociale (il recupero della comunità naturale del villaggio), una

componente ambientale (il recupero del mondo rurale), e una componente estetico-filosofica (il recupero di un'attività culturale appropriata a questo). Il modello di una simile pratica non può essere definitivamente quello dell'avanguardia modernista, la quale era costruita, sia logicamente sia storicamente, in complementarietà antitetica all'industria culturale. Potrebbe invece essere solo l'avanguardia anti-modernista e anti-estetica, ossia il momento del Dada, proposta come un ritorno alle condizioni sociali che precedettero sia l'industrializzazione sia l'ipostatizzazione Kantiano-Coleridgiana dell'arte che l'industrializzazione produsse. Dovette - e questa formulazione risale ai primi anni sessanta - "trascendere l'arte" per essere "completamente non-critico, anti-arte, anti-cinema" (1972, 15-16). La metafora riassuntiva di quest'attività è "arte folk":

"Il giorno finisce quando gli spezzoni amatoriali in 8 mm. vengono raccolti e apprezzati come bella arte folk, come le canzoni e la poesia lirica create dalle persone. Ciechi come siamo, impiegheremo alcuni anni in più per capirlo, ma alcune persone lo vedono già. Vedono la bellezza dei tramonti presa da una donna del Bronx mentre passa attraverso il deserto dell'Arizona; riprese di un documentario di viaggio, goffo materiale che canterà improvvisamente con un fascino inaspettato; le riprese del ponte di Brooklyn; le riprese dei fiori di un ciliegio a primavera; le riprese di Coney Island; le riprese di Orchard street - il tempo sta stendendo un velo di poesia sopra di esse." (Mekas 1972, 83).

Qui la metafora del poeta è marginalmente presente e le estetiche borghesi sono ancora implicite nell'enfasi dei film amatoriali riuniti come arte folk. Non di meno il brano rifiuta non solo l'industria cinematografica, ma anche il suo complemento (l'avanguardia estetizzante) e sposa una pratica che vorrebbe rimpiazzare entrambe e recuperare così l'epoca precedente alla loro biforcazione. Questa è l'*aporia* fondamentale del film-diario. Mekas stava tentando di usare un'apparecchiatura di riproduzione meccanica quasi completamente integrata nella moderna produzione industriale in generale per celebrare una società organica e pre-industriale e i suoi valori.

Queste tensioni determinano i modi specifici in cui Mekas è capace di rappresentare la sua vita in antitesi alla rurale Lituania, ossia la città moderna. Mentre per più di cent'anni dopo la rivoluzione industriale la poesia inglese Romantica e post-Romantica fu virtualmente incapace di concentrarsi sull'industrializzazione o addirittura sull'urbanizzazione, il cinema (assieme ad altre forme di fotografia) fu inteso in modo inerente (e non solo dal punto di vista storico) privilegiato per questo incarico. Nel suo dipingere la vita moderna, cercando di congiungere la sensibilità della poesia con la riproduzione meccanica del film, Mekas si trovò di nuovo nella posizione degli Impressionisti, rappresentando la città dal punto di vista della campagna.

Il tentativo impressionista di bilanciare il desiderio di rappresentare il tempo libero urbano, le nuove forme di cultura di massa, la vita *bohémienne* e la moda col desiderio di bellezza, divenuta convenzionalmente associata alla natura, riappare virtualmente immutato nei film di Mekas, con l'entropia ricorrente del pic-nic nel parco cittadino a fare da esempio. Il suo tentativo di scoprire la Lituania a Manhattan è particolarmente vicino allo sforzo di Monet di dipingere il paesaggio moderno. Per un breve periodo tra il 1870 e il 1875 vivendo ad Argenteuil (un sobborgo parigino industrializzato e in rapida espansione), Monet riuscì a dipingere paesaggi che non di meno includevano sintomi di modernizzazione, generalmente nelle viste della stessa Argenteuil e decisamente nella ferrovia che la stava trasformando in un dormitorio per gli operai che lavoravano ancora a Parigi. La sua strategia per risolvere gli impulsi contraddittori è rappresentare il paesaggio urbano sotto la neve (cioè in una forma 'ri-naturalizzata') o includere un treno in una scena rurale. *Il treno nella neve* (1875) unisce entrambe le strategie. Presto le tensioni sociali furono troppo grandi per un'assimilazione simile e Monet lasciò Argenteuil per ambienti meno sviluppati, come il suo giardino e infine i laghetti di ninfee. Mekas utilizzò la stessa strategia iniziale: a parte strane eccezioni come una ripresa di operai che abbandonano la fabbrica all'inizio di *He Stands In A Desert* (il cui riferimento ai Lumière in ogni caso guarda indietro alla storia del cinema), l'industria moderna è generalmente fuori dalla sua prospettiva, anche se la sua vita quotidiana a Manhattan lo solleva costantemente contro la ricostruzione meccanica della città. Come Monet, rappresentò la modernità raffigurandola nei treni o nelle città innestate. Così *Walden* contiene quattro significativi viaggi in treno dalla cui prospettiva privilegiata gli elementi naturali appaiono in una bellezza scintillante, mentre il rumore della metropolitana di New York, onnipresente nella colonna sonora, generalmente suona come un vento primaverile che soffia attraverso l'intero film. E New York, quando non è scena di uno splendore bucolico, è più spesso vista sotto la neve; come lo stesso Thoreau, Mekas è un "ispettore di tempeste di neve auto-nominato".

Unitamente funzione del richiamo della sua infanzia rurale e della sua vita *bohémienne* a New

York, l'incapacità di Mekas, almeno nel coinvolgere la modernità nel suo diario, sta a significare che questa pratica filmica non gli permetterà di recuperare la totalità di ricordi della Lituania. Per questo, per essere completo, la riduzione del film-diario alla presente percezione del singolo dovette essere estesa a guisa di più grande divagazione, capace di estensione sociale e di avere a che fare con la storia. Nella produzione di *Walden* e dei successivi diari-film, tutte le componenti della pratica del film-diario furono trasformate: il montaggio sostituì la ripresa nel momento della percezione cruciale; frammenti di film sostituirono la struttura visiva della vita quotidiana come oggetto di visione privilegiata; l'iscrizione della soggettività assunse la forma, non di singole inquadrature somaticamente adeguate e manipolazioni del diaframma in visualizzazioni in-macchina, bensì di tagli e aggiunte di titoli e colonne sonore in sede di montaggio. Insieme, questi cambiamenti inclinarono la pratica rispetto alla proiezione, che prima era stata difficilmente immaginata. E così al posto dell'interiorizzazione delle relazioni sociali del film-diario come oggetti di visione individuale, la nuova pratica implicò uno spettatore, nei fatti una comunità di spettatori.

Il Diario-Film

"Il passato non può essere presentato"
Thoreau, *A Week on the Concord and Merrymack Rivers*

Se la maturazione dell'attività filmica di Mekas fu resa possibile quando realizzò il suo film-diario come priorità etica ed estetica su ogni altro progetto di lungometraggio che avrebbe potuto intraprendere, un meccanismo inverso fu implicato dalla sua decisione di introdurre selezioni montate da questo come opere d'arte autonome - come film - negli istituti pubblici del cinema, anche quelli informali e relativamente non alienati dell'avanguardia. Mentre il suo utilizzare il film per fruizione privata respinse la storia del *medium* come attività pubblica, il diario-film ritornò di dominio pubblico. Qualunque motivo personale lo spinse a spostarsi in questo modo dalla pratica al prodotto, la decisione non è separabile dalla questione politica della forma che il cinema avrebbe potuto prendere in schietta opposizione al capitale. L'asserzione della voce-over di Mekas in *He Stands In A Desert* che lo definisce "film politico" può rivendicare una continuità con i film anti-bellici delle sue prime ambizioni, ma manifesta anche una differente nozione di politica.

La decisione di creare un prodotto filmico implicò un doppio gesto. Da un lato compromise l'impegno del diario verso l'attualità e il processo di percezione, un compromesso di cui altri registi fecero a meno in una crisi simile: Jack Smith, per esempio, tolse dalla circolazione i suoi film come protesta per quel che vide come istituzionalizzazione e da qui tradimento dell'avanguardia, un processo di cui Mekas era naturalmente cardine. Dall'altro lato, dislocando in un altro modo in pubblico alcune forme tra le innovazioni compositive del diario, il suo utopismo e il suo recalcitrare, Mekas espanse significativamente le possibilità culturali del *medium* e introdusse per lui una nuova funzione sociale. Queste tensioni abitano e determinano lo stesso *Walden*. Ci riportano a Thoreau, ma questa volta ad una serie di somiglianze e dissomiglianze tra lui e Mekas, determinate in parte dalle diverse condizioni materiali dei loro rispettivi *media* e in parte dalle differenze nella maniera in cui ciascuno di essi fu capace di trovarsi a casa in America.

Il ragionamento formalista che sostiene che le attività letterarie americane più essenziali e autentiche fossero i suoi diari - un ragionamento che fatto non solo per Thoreau ed Emerson, ma anche per Bronson Alcott, Margaret Fuller e Charles King Newcomb - ebbe anche una dimensione sociale. La "laboriosità da cottage" di Concord nel tenere un diario, "deliberatamente asistemica, irregolare, quasi una relazione dilatoria del tempo del calendario", è stata interpretata sia come "un parziale rifiuto del ritmo americano" che come "un parziale rigetto del capitalismo americano meccanico e commerciale" (Rosenwald 1985, 89). A questo proposito, e nel rifiuto dei generi letterari convenzionalmente validi, la scrittura trascendentalista di diari resistette alla costituzione della modalità prevalente di produzione letteraria e al consumo del libro come di una merce. Contraddicendo la distinzione tra dilettante e professionista, la condivisione e la circolazione di diari diede sostentamento alla sfera letteraria semi-pubblica, fuori dall'arte e allo stesso modo dal commercio, esistente tra il dominio privato della coscienza individuale e il dominio pubblico dei libri pubblicati in commercio. Resistendo alla crescente mercificazione della scrittura, questo implicò inoltre una resistenza più comune alle relazioni generali della società borghese basate sul prodotto, e così entrambi furono significanti e contribuirono all'utopico progetto sociale del trascendentalismo.

Il completamento di *Walden* come libro da parte di Thoreau e la sua pubblica commercializzazione in questa forma (per quanto possa essere stato economicamente fallimentare nella sua vita), in una certa misura voltò le spalle alla pratica utopistica di Concord. Modernizzato e trasformato da diario

della sfera letteraria a diario-film della sfera cinematografica, l'atto di Thoreau fu riorganizzato un secolo dopo da Mekas quando egli realizzò pubblicamente un film completo e poi uno fatto rielaborando i suoi diari. Realizzò una merce vendibile nel vero senso della parola, fuori dalla comunità della struttura di riferimento del suo diario - una storia recitata della sua vita, ad esempio, o una versione più popolare di qualcosa come *Film Portait* di Jerome Hill (e la remunerativa serie teatrale di *The Chelsea Girls* di Andy Warhol che rese l'idea di una circolazione di massa dei film underground meno inconcepibile nella metà degli anni sessanta che in ogni altro tempo) - ma poi il suo *Walden* avrebbe avuto la stessa relazione negativa con la pratica diaristica di Thoreau. Infatti le parallele sono incomplete. Sebbene il *Walden* di Mekas sia disponibile per il noleggio pubblico e anche per la vendita, la modalità della sua esistenza sociale rassomiglia più da vicino ai diari di Thoreau che al suo *Walden*. La sua estrema soggettività e la sua complessità formale senza precedenti assicurano un'audience ristretta e un valore irrilevante come merce. In più rimase fuori dai generi delle avanguardie estetiche e dell'industria commerciale, postulato contro i diversi tipi di reificazione che entrambi implicano. Sostenendo molte delle funzioni del fare film amatoriali, si mosse attorno ad un discorso non troppo disponibile per il film-diario e con questo per una diversa funzione nella vita di Mekas.

Stanley Cavell ha puntato al particolare parallelismo tra scrivere e vivere in Thoreau, tramite cui le azioni descritte in *Walden* riorganizzano metaforicamente l'atto della scrittura:

Ciascuna occupazione - quello che lo scrittore... intende come un "campo" d'azione o lavoro - è uguale a tutte le altre. Questo è il motivo per cui costruire una casa e zappare e scrivere e leggere (e possiamo aggiungere camminare e preparare cibo e ricevere visite e piantare un chiodo e contemplare il ghiaccio) sono allegorie e l'una è metro dell'altra. Solo tutte le vere costruzioni sono edificanti. Solo tutte le azioni edificanti sono adatte per le abitazioni umane. Altrimenti non si guadagnano da vivere. Se la tua azione, nel suo campo, non può sopportare una simile misurazione, è segno che il campo non è il tuo. Questa è l'assicurazione dello scrittore, che la sua scrittura non è un surrogato di vita, ma il suo modo di perseguirla. (1972,60)

Il discorso su *Walden* come casa la cui costruzione sostenne la vita di Thoreau riguarda equamente il lavoro di Mekas. Come il suo filmato casalingo, *Walden* è nello stesso tempo il suo film e la sua casa, "non un surrogato di vita, ma il suo modo di perseguirla". Ma il modo peculiare in cui la perdita Lituania rende problematica ogni casa americana che Mekas avrebbe potuto trovare o essere in grado di costruire rende l'aspetto cinematografico della sua vita particolarmente complesso. Sia nella sua vita, sia nella sua arte il presente è continuamente minato dal suo passato lituano e la sua incapacità di presentarlo, di renderlo presente dal punto di vista temporale e spaziale. I filmati casalinghi di Mekas si basano sulla negazione; cominciano dal fatto che per lui ogni casa - sociale o filmica - sarà sempre abitata dalla perdita. Proprio come l'esigenza autobiografica di Thoreau lo specifica come "una specie di resoconto come se volesse spedirlo ai suoi parenti da una terra lontana" (1971, 3), così *Walden* e i film successivi di Mekas sono lettere dall'esilio, attraversando la consapevolezza che l'esilio sarà l'unica casa che mai avrà. Mentre il film-diario trattava di ciò che era presente, i diari-film trattano di ciò che è assente. Assieme alla temporaneità e al supplemento di ogni ricompensa, l'assenza è impressa nel metodo di lavorazione dei film, nelle proprietà formali che determina e anche nella storia da raccontare per cui questi sono stati realizzati.

Da quando l'arte di Thoreau era la scrittura, il libro-casa che costruì era capace di unire in un eccezionale, continuo testo sia le voci del suo diario originale, sia le sue tarde elaborazioni retrospettive su questo. Proprio come i cambi di direzione o i falsi inizi sono inclusi nella teleologia narrativa del soggiorno nelle foreste e del ritorno alla civilizzazione, così il processo di revisione è nascosto nella composizione uniforme del libro stampato, processo di realizzazione che permette a *Walden* di apparire materialmente come tematicamente o formalmente un'unità organica. Ma per Mekas il passato è conservato in frammenti di film che non possono essere modificati internamente, né resi continui con la loro presente revisione. Mentre il film-diario visse nel presente dell'immediata percezione, il diario-film affronta, nel suo presente, le rovine di un tempo irrimediabilmente perduto. Questa perdita mette decisamente in primo piano l'atto autobiografico, perché se l'autobiografia è la "rivelazione della situazione presente dello scrittore piuttosto che la scoperta del suo passato" (Eakin 1985, 56), allora l'analisi delle tracce di un passato che non può essere presentato né ontologicamente né filmicamente deve essere espressione di perdita. Da quando ogni spezzone di film-diario è ostinatamente inaccessibile al suo stesso tempo, la sola modifica che si può apportare è aggiungere materiale che chiarificherà la percezione presente. Mentre la pura pratica visiva del film-diario privilegiò un singolo senso e un singolo sistema testuale, il diario-film circonda

queste immagini originali con suoni e materiale visivo disgiunto. Ma questi, nella loro inevitabile eterogeneità e discontinuità, devono anche sottolineare la separazione tra l'adesso e il dopo.

Il *Walden* di Mekas fu inevitabilmente una raccolta non-organica e maccheronica di questi strati di percezione temporalmente disgiunti e modi di rappresentazione distinti, cioè "Diari, Note e Appunti" senza nessun modo capace di assumere un'egemonia di controllo. Se il problema endemico e globale della soggettività autobiografica è la relazione del soggetto parlante con il soggetto del discorso - il Mekas che rappresenta contro il Mekas che è rappresentato - qui è doppiato dal confronto delle versioni temporalmente disgiunte e separatamente protette nelle varie tecnologie della riproduzione meccanica. I multipli allontanamenti psichici e la dialogica azione reciproca di inconciliabili soggettività sono sedimentati in vari sistemi testuali in cui *Walden* è incluso: materiale grezzo da film-diario, i cortometraggi aggiunti montati precedentemente e realizzati su progetti anteriori alla modalità autobiografica e il materiale di tutti gli stadi intermedi di ri-lavorazione. Anche se evita sia la sceneggiatura sia il dialogo sincronizzato (le modalità usuali di organizzare un film dotato di parole), *Walden* è ovunque popolato e attraversato da antitesi semiotiche dell'iconicità del film-diario, cioè dalla scrittura: nell'iniziale appropriazione del genere letterario come modello, nell'inclusione di titoli fotografati e voci registrate, in fotografie di pagine di Thoreau e nel commento in voce-over dello stesso Mekas. Infine apparirà come parole slegate nella forma pubblicata delle trascrizioni verbali pagina per pagina. A questi sono aggiunte vecchie conversazioni e musica registrate dal vivo, nuova musica e altri suoni. E anche se questo inquadra tutti gli altri discorsi, il commento autoriale sulla colonna sonora è incapace di comprenderli o anche solo di porli in una gerarchia sotto il suo controllo.

La soggettività assolutamente autonoma, appannaggio del vecchio materiale, obbliga la coscienza presente a creare finzioni del passato nelle quali può essere accolta e così le parti narrative che il film riunisce significativamente ristrutturano la cronologia. In termini formalisti la *fabula* (la storica sequenza della vita di Mekas, poiché inesorabilmente sedimentata nel film-diario) è trasformata nell'*intreccio* (la sequenza di eventi in ogni dato diario-film e nei film interi quando costituiscono una sequenza). Le circostanze che formulano questa riscrittura sono esse stesse soggette al tempo, alla diversa sensazione della forma della sua vita e come potrebbe essere espressa in pellicola. Il montaggio ineguale del materiale diaristico da parte di Mekas, dà alcune indicazioni sulla complessità temporale coinvolta nel recupero del passato (anche se non del materiale diaristico che non è stato ancora incluso in un film distribuito). Come il periodo tra passato e presente in cui i suoi resti sono contemplati varia, così i termini di un possibile dialogo tra fotografo e tecnico del montaggio si sposta. Più grande quella distanza, più grande il senso di perdita e più grande il senso di irrecuperabilità del tempo, mentre se il montaggio segue le riprese più da vicino, i danni causati dal tempo sono avvertiti proporzionalmente meno. Perciò le immagini di *Walden*, registrate solo recentemente al tempo in cui fu montato, pongono questioni totalmente differenti a Mekas-come-montatore rispetto al materiale dei tardi anni quaranta in *Lost, Lost, Lost*, montato trent'anni dopo essere stato girato. Queste variazioni appagano l'opera narrativa delle sequenze per intero e in questo, l'opera di ciascun film distinto. Le problematiche sociali qui possono essere meglio affrontate tramite la metanarrazione del diario-film per intero, specialmente poiché è formulato per la prima volta nel 1969 in *Walden*.

Gli scrittori notano comunemente come a posteriori i loro diari rivelino composizioni non visibili nel momento della scrittura. Virginia Woolf, per esempio, nel rileggere i suoi trovò curioso di "avere cercato di ottenere cose messe a casaccio e avere trovato l'importanza di mentire quando non l'avevo mai vista al tempo" (1953). Mekas fece lui stesso simili scoperte (MacDonald 1984) spesso vari anni più tardi quando, a tarda notte, riguardava i suoi diari. Nelle voci-over aggiunte e nei titoli egli commenta le immagini conservate, elaborando il mito della perdita traumatica della *Gemeinschaft* infantile e la sua riscoperta nell'arte e nella comunità degli artisti. È il mito secolarizzato ed interiorizzato della Cristianità, elaborato appieno nel *Prelude* di Wordsworth, benché onnipresente nel Romanticismo. Questa, la principale narrazione dell'opera intera, è modellata appieno in *Walden* e i lavori seguenti sviluppano variazioni su questo, lo spostano in diversi ambiti temporali o lo focalizzano in diversi momenti: *Lost, Lost, Lost* (1975) affronta una doppia perdita, quella della Lituania e quella dei primi anni a New York, ma, nonostante la riluttanza della voce-over, delinea anche i primi passi della ripresa - l'aver trovato Film Culture e la comunità di registi rappresentata da Ken Jacobs e Barbara Rubin. In *Reminiscences of a Journey to Lithuania* (1972) Mekas affronta di nuovo spezzoni dei primi anni cinquanta, ma li giustappone a materiale raccolto durante il suo ritorno in Lituania; anche se qui è restituito alla madre, né la sua infanzia né la società rurale pre-

bellica può essere riguadagnata, né lui può restare perché farlo implicherebbe la perdita degli anni post-bellici passati a New York - il doppio legame da cui ogni esule è terrorizzato. In *Paradise Not Yet Lost (a/k/a Oona's Third year)* (1979) la sua nuova moglie e sua figlia inizialmente compensano la sua perdita e sua figlia gli concede un'esperienza sostitutiva della sua stessa infanzia, ma poi proietta la sua perdita su di lei, profetizzando che i "frammenti di paradiso" colti nel film alla fine saranno per lei così vaghi e irrecuperabili quanto lo sono i suoi della Lituania la quale visita di nuovo, questa volta con la sua famiglia americana. In *He Stands In A Desert* (1985) il lamento della voce-over è abbandonato, ma la documentazione di ciò che è rivelato come una vita sociale sorprendentemente piena di successo ha ancora la disperazione di un uomo che rafforza il ricordo rovinato dei suoi momenti nello stile di vita di ricchi e famosi.

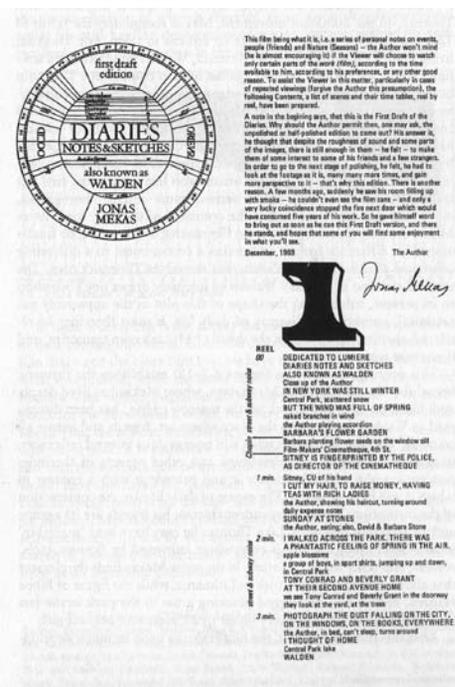
In questi lavori la perdita non è semplicemente il mito principale, è la condizione del loro arrivare ad essere. Data la categorica differenza tra il film-diario e il diario-film che abbiamo annotato - il primo registra quel che è presente, mentre il secondo affronta il passato che vi è rappreso - i frammenti filmati sono forme supplementari di metafore per spezzoni impossibili, il diario-film della sua infanzia lituana. Questo, l'assente centro strutturale dell'intero progetto non solo non fu mai girato, ma esso è storicamente e logicamente inconcepibile, dato il fatto che l'introduzione di una riproduzione meccanica in Semeniškiai avrebbe distrutto la condizione di pre-modernità che ne è definizione. Essendo costruita attraverso e contingente ad un'assenza categorica simile, l'intera attività di Mekas ricrea il diario puritano di quotidiana auto-valutazione guidata dalla ricerca di una grazia irraggiungibile. Questa ricerca è, comunque, secolarizzata, il suo oggetto è sociale e la ricerca di questo visse come un'inevitabile alienazione.

Walden inaugura il mito complessivo in una doppia discussione con Thoreau. Nel movimento dominante Mekas riorganizza i termini dell'utopia di Thoreau, ma in un sottotesto fa ritorno a questi. Stando a Thoreau, che vive in un'America dall'incipiente industrializzazione, il laghetto di *Walden* procura solitudine, laddove la natura si definisce in antitesi alla comunità umana. Il maggiore movimento del mito di Mekas stimola questa possibilità; richiamando la vita di campagna della pre-moderna Lituania, Mekas inizialmente identifica natura e comunità nella trinità redentrice Wordsworthiana di amici, natura ed arte. Nel suo *Walden* la comunità è scoperta nella natura, sia ri-immaginando Manhattan nell'ottica delle sue rurali *lacunae* (particolarmente Central Park), sia nelle visite agli artisti che vivono fuori città, ma opposto a questo movimento corre un secondo motivo più strettamente Thoreauviano che limita infine l'ottimismo del primo. Per quanto Mekas si riscopra all'interno dell'avanguardia cinematografica, alla fine asserisce la sua differenza da questa e prende impegno con una pratica interpretata diversamente, con un isolamento che sembra quello di Thoreau. Dal momento che la ricchezza compositiva del *Walden* di Mekas attira l'attenzione sul presente sommergendo la forma dell'intreccio nel disordine, apparentemente parattattico e immotivato, della vita quotidiana, deve essere recuperato il primo meccanismo in dettaglio della prima trascrizione di Mekas (fig. 1) proseguendo poi più sommariamente.

Questa parte in apertura stabilisce il nucleo tematico che il film svilupperà. Manhattan, dove Mekas aveva vissuto profondamente e dove, come Thoreau, aveva succhiato "tutto il midollo della vita", fu scoperta come Walden: per lui diventa il luogo dove arte, amici e natura coincidono. Il film annuncia cosa emergerà come sua riflessività integrale, la sua documentazione dell'amicizia e di altri aspetti del cinema indipendente che lo legittima e lo dota di un contesto in cui avrà significato. Gli eventi della vita quotidiana sono la costruzione delle istituzioni del cinema indipendente, i suoi amici ne sono suoi rappresentanti e ogni cosa intorno è bella. Come Thoreau, può essere stato "murato" a Manhattan, ma la città è ravvivata da fiori, alberi, tramonti e altre forme di natura. Nella neve Mekas trova gli elementi che gli permettono di vedere New York come la Lituania, mentre la figura di Bibbe Hansen, bionda e a gambe scoperte mentre strappa l'erba nel parco nell'ultima inquadratura della sequenza, è l'immagine-tipo della ragazza contadina lituana (figg. 2-17).

Dopo questo introito sommario il film intraprende un maggiore sviluppo. Gli eventi dal 1964 al 1968, seguendo il modello Thoreauviano, sono condensati molto approssimativamente in un anno esteso su tre periodi, ciascuno occupante due bobine: una primavera seguita da un autunno, un inverno e un altro autunno. Nel primo, dopo la sequenza d'apertura, appare il primo dei matrimoni che punteggiano ciascuna delle tre parti, fornendo un'occasione per la voce-over che paragona la vita al girare filmati domestici. Qui seguono incontri con altri registi, artisti ed intellettuali, Jerome Hill, P. Adam Sitney, la famiglia Stone, Tim Leary, Gregory Markopoulos, gli hippy Allen Ginsberg e Hare Krishna. La seconda parte comincia a metà inverno con più scene riguardanti registi newyorkesi, un flashback di sette anni prima di manifestanti per la pace, Film Culture e il business Coop, escursioni

1. Note al programma per la prima edizione di *Walden*



2-17 Prime sequenze del film *Walden*.
Le didascalie che seguono sono parole
dello stesso Mekas.



2.
Primo piano dell'autore



3.
Neve sparsa a Central Park



4.
Rami spogli nel vento



5.
L'autore suona la fisarmonica

invernali nella campagna, scene di strada e feste di Natale, la corsa di un treno e una lunga visita alla famiglia di Brakhage nella loro casa di montagna tra la neve.

I Brakhage e i loro filmati domestici sono il centro del film e anche del suo sistema etico; nell'essere ricevuto in casa loro e nella condivisione dei loro partecipativi filmati domestici, Mekas viene iniziato al cinema ideale. Ma dal momento che una simile rimpatriata mette a repentaglio la posizione della Lituania come vero e proprio mito della sua vita, deve essere anche problematico. Così nella parte seguente, sopra immagini di danze folkloristiche di lituani emigrati, racconta le sue paure morbide e il fatto che non ricordi a lungo tempo i suoi sogni e poi domanda: "Sto perdendo tutto quello che ho portato con me da fuori?", dopodiché si sposta su un'ossessionante canzone folk lituana. La giustapposizione delle tracce dell'infanzia lituana con la forma ideale della sua ricreazione è la crisi del film, la quale è risolta dal consenso alla compensazione della perfezione della vita quotidiana, persino della vita nel Nuovo Mondo e della comunità di registi indipendenti. Così nella terza parte ritorna a New York nel *milieu* del New American Cinema riconoscendolo come Walden nei termini che abbiamo evidenziato. Scoprendo questa casa nel cinema, scopre un'America nell'individuale ri-promulgazione dell'origine della nazione, ma non completamente: egli mantiene anche il suo isolamento, rifiutando infine la totale assimilazione alla comunità e il tipo di cinema che aveva iniziato a praticare.

Nell'ultimo movimento del film, dopo il ritorno da casa Brakhage, chiarifica la sua attività come derivata dalla percezione personale. Ma precisa la sua posizione non tanto contro Hollywood quando contro l'avanguardia che si rivela ora degradata, commercializzata e tenuta in eccessivo riguardo. La contro-tematica è drammatizzata in una sequenza piuttosto lunga in cui Adolfo dirige scene per il suo film *Halleluja the Hills* a vantaggio di una compagnia televisiva tedesca in atto di realizzare un documentario sul cinema Underground. È anche espresso chiaramente in modo digressivo da una voce-over con la quale, notando la mancanza di tragedia, dramma o *suspence* nelle sue immagini, Mekas afferma che sono "solo immagini per me stesso e pochi altri. Non si devono guardare, ma se qualcuno vuole, può.". Questo rifiuto per l'oggetto artistico organico, preferendo senza dubbio l'amatoriale fatto per se stesso e "pochi altri", culmina nell'ultima bobina dove, ridicolizzando e disdegnando amaramente ciò che era divenuto cliché underground, ritorna alla fotografia della sua vita di tutti i giorni, asserendo che filma solo per se stesso, ponendo fine al film con l'immagine di un'amica in un bel giorno d'autunno a Central Park.

Scoprendo il New American Cinema come compensazione per una perdita Lituania, ma proponendo all'interno e contro il cinema Underground l'ossessiva revisione dei frammenti del suo film-diario, questa narrazione riformula allegoricamente l'azione reciproca tra i frammenti del passato e la contemplazione presente di questi che dà informazioni sul processo di composizione. La stessa storia del successo e del fallimento nel tentativo di integrare vita e film è narrata nei processi di esposizione e consumo, implicata nel cinema e creata da film che riproducono sia la pluralità che le trasgressioni del testo. Il rifiuto di ogni genere approvato - il rifiuto di mantenere il privato semplicemente privato e separato dalla sfera pubblica - , il rifiuto di appoggiare una posizione stabile o dentro o contro lo status di merce e le relazioni sociali dei film commerciali o delle loro alternative rendono il rigetto per il cinema ricevuto inevitabile. Né la riparata domesticità dei filmati amatoriali da una parte, né dall'altra parte il cinema marginale dell'avanguardia estetica e il cinema pubblico dell'industria cinematografica hanno potuto essere alla fine una casa per un'attività filmica che rifiuta tutte le razionalizzazioni - separate, ma interdipendenti - che essi implicano in vari modi.



6.
Barbara mentre pianta i semi dei fiori sul davanzale della finestra



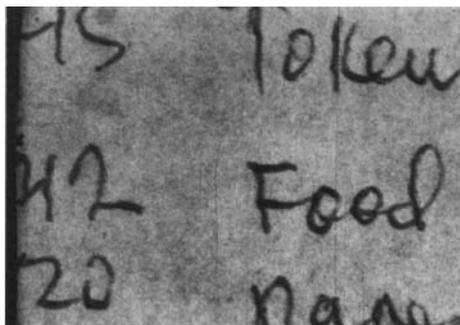
7.
La cineteca Film-Makers nella quarta strada



8.
Sitney, la sua mano



9.
L'autore mostra il taglio dei capelli, voltandosi



10.
Lista della spesa quotidiana



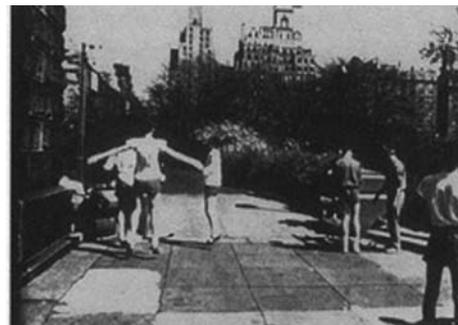
11.
L'autore mentre mangia



12.
David e Barbara Stone



13.
Fiori di melo



14.
Un gruppo di ragazzi in abbigliamento sportivo saltano a Central Park



15.
Tony Conrad e Beverly Grant sulla porta



16.
L'autore a letto, non riesce a dormire e si rigira



17.
Il lago di Central Park



J. Mekas,
New York snow

P. Adams Sitney

Traduzione dall'inglese di
Alessandro Giorgi

“Come ogni adulto, ha perso la sua infanzia; come ogni americano, ha perso una nazione e con essa il Dio degli avi. Ha perso Walden; chiamatelo Paradiso; è tutto ciò che abbiamo da perdere. L'oggetto della fede si nasconde da lui. Lui sa dove trovarlo, nell'accettare realmente la perdita, nel rifiutare qualsiasi cosa che non sia una reale guarigione”¹
Stanley Cavell

1 Stanley Cavell, *The Senses of Walden*, p. 50. (Viking, New York: 1974)

Jonas Mekas è un grande esponente del cinema d'avanguardia americano e fondatore di numerose delle sue più importanti istituzioni. La sua carriera cinematografica iniziò con un lungometraggio narrativo in 35mm: *Guns of the Trees* (1962). In realtà, in qualità di critico e tecnico di montaggio, dimostrò anche una certa avversione nei confronti di alcuni aspetti del nativo cinema “sperimentale” - di fatto, proprio quegli aspetti per la cui difesa e promozione avrebbe più tardi rischiato la prigione. Spesso ha affermato, con una certa ironia, di essere stato spinto a sviluppare questa sua tecnica di ripresa diaristica a causa del lavoro che eseguiva per conto di altri registi, che non gli lasciava tempo per girare e preparare i lungometraggi narrativi che inizialmente aveva sognato di realizzare. Era costretto a filmare solo nei momenti liberi, dovunque si trovava, senza preparazione. Spesso il materiale girato in questo modo rimaneva non montato per anni. Spinto in extremis dalle imminenti scadenze di una rappresentazione pubblica in cui si era impegnato, mise insieme un film lavorando notte dopo notte, pur senza venir meno ai suoi impegni quotidiani alla *Film-makers' Cooperative*, al *Film Culture magazine*, o agli *Anthology Film Archives*.

Fin dalla giovinezza, è stato un importante poeta in lingua lituana, la sua lingua madre. Mentre assisteva il fratello, Adolfas, durante la ripresa del suo primo film, *Hallelujah the Hills* (1962) nel Vermont, trascorreva il suo tempo libero studiando le poesie di William Blake ed esplorando la possibilità di adattare il linguaggio haiku al cinema, proprio come la sua amica Maya Deren aveva già cercato di fare (in un'opera che lasciò incompleta quando morì nel 1961).

Così fu durante la ripresa di quello che alla fine fu intitolato *Rabbitshit Haikus*, che Peter Beard gli dette una copia del *Walden* di Henry David Thoreau. Mekas conosceva bene una traduzione tedesca di Thoreau che aveva trovato nel campo profughi di Wiesbaden circa sedici anni prima, ma l'originale lo avrebbe presto colpito come una vera e propria rivelazione. Fresco di laurea a Yale, Beard stava per pubblicare *The End of the Game*, un libro fotografico sulla natura selvaggia africana. Poco dopo che Jerome Hill, lo zio di Beard, lo aveva presentato ai Mekas, Adolfas gli chiese di interpretare il ruolo di protagonista in *Hallelujah the Hills*.

Ci sono immagini di Mekas che legge Blake in *Haikus*, proprio come ne troviamo di lui che studia il *Prometheus Unbound* di Shelley in *Guns of the Trees*. Faceva addirittura passare la macchina da presa sopra una pagina del libro, consapevole che la messa a fuoco di poche parole tra numerose linee verticali non avrebbe potuto essere letta in sequenza dallo spettatore, ma con l'intento di mettere in evidenza l'importanza del testo pur senza isolarne un frammento leggibile. Indirettamente, questi momenti affermano anche la centralità ed il carattere intimo della lettura, il suo preservarsi dall'intrusione del cinema. Finì per fare la stessa cosa con il testo di Thoreau nel suo personale *Walden*.

Diaries, Notes and Sketches (1969), opera seriale formata da varie parti autonome, non cominciò né come *Walden* né come una raccolta di *film diaries*. Quando Mekas iniziò le riprese, l'idea era quella di rappresentare New York attraverso gli occhi di una ragazza adolescente. Studiò lettere e diari di adolescenti, e filmò alcune ragazze - le figlie di amici e colleghi, babysitter che lavoravano per i produttori, David e Barbara Stone - a Central Park. Aveva anche in mente di produrre in seguito dei film sui diari immaginari di uomini e donne dieci, venti, trenta anni più vecchi dell'iniziale ragazza quindicenne. Tutto ciò che rimane di questo progetto, la sua fantasia finale di ventriloquismo cinematografico, sono gli “screen tests” delle giovani donne del parco. La ragazza adolescente cede così il suo ruolo di protagonista del film al regista stesso, che vediamo per la prima volta mentre sta suonando la fisarmonica, la cui musica verrà riproposta nella colonna sonora. La ridotta importanza della figura della ragazza viene inizialmente messa in evidenza dalla molteplicità di figure adolescenti presentate: vennero infatti usati tutti i test, e queste donne, piuttosto che nelle figure attraverso cui il regista intende osservare New York, si trasformano nei fugaci oggetti della sua attenzione. Inoltre, poichè non sono identificate da didascalie, nel film hanno meno rilievo dei colleghi e degli amici nominati. Tuttavia, esse percorrono tutto il film come carichi appesantiti, nodi emotivi che il regista non ha intenzione di sciogliere.

Un simile esempio di criptatura apparentemente ermetica può essere facilmente spiegato a posteriori. Nel momento culminante di *A visit to Brakhage*, una didascalia dice “Ho trovato la merda di coniglio!”. La distribuzione di *Lost, Lost, Lost* (1976) sette anni più tardi riprese questa strana esclamazione due volte, portando alla luce *Rabbitshit Haikus* e raccontando la parabola della ricerca della fine della strada.

L'allusione, dunque, rappresenta l'emergere della narrazione autobiografica che Mekas aveva escluso dal *Walden* per basare il film sui ritmi e le fluidità della vita quotidiana. Tuttavia, lo spettatore del 1968, non sapendo niente di questa storia, si trovava a confrontarsi con un film

disordinato e paratattico, il cui senso globale e la cui forma risultavano difficili da comprendere. Il *Walden* di Thoreau era il racconto di un esperimento, di una nuova vita; la descrizione di un luogo isolato come scenario degli atti dell'io; le meditazioni di un diarista ossessivo in un saggio ampio ma ben controllato. Il film di Mekas segue il suo omonimo registrando metaforicamente la vita quotidiana dell'autore, rendendo New York (ed emblematicamente Central Park) il centro delle osservazioni di un uomo solo che alloggia in una camera singola del Chelsea Hotel, e reinterpretando la formula diaristica come un saggio sulla vita vista come arte, identificando il minimo indispensabile di eventi e personaggi in modo da mantenere aperta la questione della fastidiosa sovrabbondanza di dettagli che rimangono sconosciuti.

Qui il regista rappresenta se stesso come una persona decisa e vivace, con momenti malinconici. A tratti gioca a fare il buffone (ma mai così palesemente come in *Lost, Lost, Lost* o *In Between*. [1978]) All'inizio recita il suo motto distorto: "Vivo, dunque faccio film. Faccio film, dunque vivo. Luce. Movimento. Faccio filmati amatoriali, dunque vivo. Vivo, dunque faccio filmati amatoriali," e poi canta:

Mi dicono che dovrei cercare.

Ma mi limito a celebrare ciò che vedo.

Non sto cercando niente.

Sono felice.

Il carattere difensivo di questo tipo di euforia era già stato suggerito da una didascalia, "giorni lugubri di New York e tristezza" e da una conversazione registrata con Barbara Stone in cui lei gli raccontava di averlo sognato morto. Lui aveva replicato: "Che cosa? Ah no, non pensarci nemmeno. Non mi sono mai sentito meglio in vita mia!" Nel corso della lunga esfoliazione del film, gli interventi verbali di Mekas si fanno via via più cupi. Il discorso conclusivo, a dieci minuti dalla fine, risulta di nuovo cupamente malinconico: "Volevo prendere la metropolitana. Adesso non prendono più i biglietti da cinque dollari. Sono andato da Hector's. Ho visto una torta, una torta terribile... L'ambiente era così triste che tutto il mio corpo si è messo a tremare. La torta si è conficcata nella mia bocca."

Qui come in tutto il film, Mekas si oppone al suo abbattimento con slanci di euforia: una visita a Yoko Ono e John Lennon che stanno dando un pigiama party per la pace a Montreal, la nascita di Blake Sitney - mio figlio, nonché figlioccio di Mekas - ed un finale con una ragazza a Central Park intenta a studiare un filo d'erba. I modelli formali sono le principali riflessioni "autobiografiche" americane: *Walden*, "Song of Myself," i *Journals* di Emerson. In queste opere, le dilatazioni e gli sgonfiamenti dello spirito avvengono improvvisamente, in maniera imprevedibile.

David James ha letto nel finale del film il rifiuto delle norme del cinema d'avanguardia:

Nell'ultima parte del film, di ritorno dalla casa dei Brakhage, egli chiarisce che la sua è una pratica artistica di analisi personale da intendersi non contro Hollywood ma contro l'avanguardia, che viene adesso percepita come degradata, commercializzata e sensazionalizzata. Questo controtema viene sviluppato in una sequenza piuttosto lunga che mostra Adolfas mentre sta dirigendo alcune scene di *Hallelujah the Hills* per la troupe di una televisione tedesca che sta realizzando un documentario sul cinema underground.... Ridicolizzando amaramente e rifiutando quelli che sono diventati i clichés del cinema underground, egli ritorna a riprendere la sua vita quotidiana, affermando di creare solo per se stesso, e termina il film con l'immagine di un'amica a Central Park in un bellissimo giorno d'autunno.²

Pur intuendo astutamente che la sequenza finale della troupe televisiva tedesca risulta cruciale per la comprensione della forma e del tono del *Walden*, James gonfia esageratamente l'ironia di Mekas e in tal modo ne altera il senso. Non fu un produttore tedesco qualsiasi, bensì Gideon Bachmann, collaboratore di Mekas fin dai primi giorni a New York, che, dopo aver trascorso gli anni Sessanta a lavorare in Europa, tornò in America per documentare il movimento artistico che lui si era perso e che Mekas aveva guidato. La sessione di ripresa in New Jersey, infatti, riproduce gli eventi della metà degli anni Cinquanta a cui Mekas darà rilievo in *Reminiscences of a Journal to Lithuania* (1972) e che mostrerà brevemente in *Lost, Lost, Lost*.

L'atteggiamento satirico di Mekas verso il "cinema underground" - "Chissà, in Germania!" dice, "Lasciamoli credere che è così che si fa un film underground, ci sarà da divertirsi" - è metalessi della sua stessa ottusità nei confronti del cinema d'avanguardia ai tempi in cui era stato collaboratore di Bachmann. Addirittura lavorò ad un tentativo fallito di parodia dei film d'avanguardia con Edouard de Laurot. Dunque, siamo già da più di due ore dentro il *Walden* quando il regista indirettamente manifesta la sua posizione critica verso il cinema d'avanguardia prima della "conversione". Tuttavia

² Stanley Cavell, *The Senses of Walden*, p. 50. (Viking, New York: 1974)

lungo tutto il corso del film incontriamo ritratti dei suoi maestri - Marie Menken, Stan Brakhage, Hans Richter - e dei registi che ammira: Ken Jacobs, Gregory Markopoulos, Andy Warhol, Naomi Levine, Shirley Clarke.

Se interpretiamo *Walden* come un film sull'elezione artistica, questi ritratti svolgono un ruolo fondamentale per una definizione della discendenza artistica del film-maker, non certo meno della visita ai Brakhage nelle montagne del Colorado dove Mekas scopre l'icona della sua impronta personale, il dono della sua musa, *la merda di coniglio*, anche se al tempo il suo significato risultava incomprensibile per gli altri. Con l'escursione a casa Brakhage egli era giunto "alla fine della strada", dove capisce che la sua impresa autobiografica sarebbe diventata una *shaggy dog story*. Come in tutte le *shaggy dog stories*, ciò che conta è il prolungarsi infinito della narrazione, e non lo scopo finale.

Inizialmente in *Metaphors on Vision*, pubblicato da Mekas, così Brakhage scrisse di Georges Méliès:

"Méliès, un uomo meraviglioso che dette anche "all'arte cinematografica" un inizio nella magia. Ma Méliès non era uno stregone, un sacerdote o un mago. Era un prestigiatore del diciannovesimo secolo. I suoi film sono i conigli... Nel caso in cui non lo sapeste, "la magia" ha le sue radici "nell'immaginabile", poiché essa nasce nel momento in cui ciò che è immaginato muore, penetra nella mente e viene conosciuto piuttosto che creduto. Così la "realtà" estende la sua palizzata e ciascuno è spinto ad affilare il proprio ingegno. L'artista è colui che di notte salta la recinzione, sparge i suoi semi tra i cavoli, semi ibridi ispirati sia dal giardino che dalla foresta dove solo i pazzi e gli stupidi vagano..."

Tuttavia, nell'ultimo capitolo dello stesso libro, egli critica Mekas per aver utilizzato il luogo comune dell'artista visto come *fool*, pazzo:

"Anche se hai detto che si trattava di un gioco, non ho potuto fare a meno di sentirmi infastidito dal tuo riferirti alla Co-Op come ad un `monastero di pazzi!... Penso che sia giunto il momento di abbandonare questa forma preistorica di giustificazione per una vera impresa creativa. Penso che sia giunto il momento di gettar via il cappello da giullare..."

In molte delle sue auto-rappresentazioni in *Diaries, Notes, and Sketches* (non solo in *Walden*) Mekas fa il giullare. Far notare la *merda di coniglio* così enfaticamente ne è un esempio. Farlo nel momento culminante di *Visit to Brakhage* è un atto di auto-affermazione e di autonomia poetica nei confronti del suo più potente precursore.

La cantilena sui "filmati amatoriali" (home movies) è il motto di un pazzo. "Home" è la parola complessa in questa espressione; poiché quando Mekas eleva l'atto di fare film "amatoriali" personali al rango di principio esistenziale, egli sta anche confessando che girare "home movies" è il suo stile di vita. Ma che significato ha il termine "home" in questo film? in *Walden*, quando viene utilizzato per la seconda volta segna l'inizio di un taglio drammatico: dopo un'invocazione iniziale della Primavera che include il ritratto dei registi *Tony Conrad and Beverly Grant at their second avenue home*, Mekas mostra se stesso a letto, incapace di dormire; il titolo, "I thought of home"

(pensavo a casa) introduce improvvisamente la scena idillica di alcune barche in un laghetto (nella realtà a Central Park), seguita immediatamente dal titolo *Walden* e dalla prima delle ragazze adolescenti che accarezza un fiore nel parco. L'editing identifica *Home* e *Walden*, suggerendo la loro congiunzione in un remoto, inaccessibile luogo perduto, irradiato dalla luce idealizzata della memoria (e tuttavia rivelando che questo luogo si trova a soli quaranta isolati dalla sua stanza al Chelsea Hotel).

Il passo della *Nature* di Emerson a cui faccio ripetutamente riferimento appartiene al capitolo sull'"Idealismo." Nell'analisi su cinque livelli dei "deliziosi risvegli dei nobili poteri", la natura fiorisce nel pensiero. Il primo livello, la cospirazione della natura con lo spirito, richiede quella serie di esercizi cinetici, democraticamente a disposizione di artisti e di profani, che ho qui letto essere fondamentali per la nostra estetica nativa: la vista da una mongolfiera, da una vettura, dal vagone di un treno, in una camera oscura, o con la testa fra le gambe. (Poesia, filosofia, scienza e religione sono le quattro fasi successive di questo processo di educazione idealista di Emerson). Ma della prima e più accessibile fase egli scrive:

"In questi casi, attraverso mezzi meccanici, si suggerisce la differenza tra spettatore e spettacolo - tra uomo e natura. Da ciò nasce un piacere misto al timore; si potrebbe dire che venga percepito un basso grado di sublime, a causa del fatto che, probabilmente, l'uomo diventa in questo modo consapevole che mentre il mondo è spettacolo, in lui c'è qualcosa di fisso".

Nel frammento di montaggio che inizia con *I thought of home* Mekas raggiunge “un basso grado di sublime”, realizzando e dimostrando la flessibilità di titoli ed immagini nella negoziazione del passaggio dall’immediatezza sensoriale alla riflessione.

Molto più avanti nel film, egli si rivolgerà allo spettatore discutendo un aspetto di questo intercambio: “E adesso, caro spettatore, mentre ti siedi a guardare e mentre la vita fuori in strada continua a scorrere veloce.... Le immagini vanno, non c’è tragedia, non c’è dramma, non c’è suspense. Solo immagini, per me stesso, e per pochi altri... queste immagini, che io ritraggo mentre la vita continua, non rimarranno qui a lungo.... niente barche al mattino, e forse nemmeno alberi, nè fiori, almeno non in tale quantità. Questo è Walden, questo è Walden, ciò che vedete...”. Se Walden è un nome per indicare “casa” (home), esso è uno stato mentale, un investimento nel presente proprio nel momento in cui sta subendo una rivalutazione sotto la minaccia della distruzione. In volumi successivi del film diary, a volte chiamerà questo stato “Paradiso”. Lo staccato, orchestrando bruschi cambiamenti nell’apparente andatura delle cose, è il “mezzo meccanico” che suggerisce “la differenza tra spettacolo e spettatore”, una differenza che trasforma lo spettacolo del mondo in “immagine, per me stesso e per pochi altri”.

Ma in nessuna parte del film il termine “home” è esplicitamente associato con la Lituania della sua infanzia. Infatti, in *Walden* non c’è menzione della Lituania *in sè*. La parola lituana per “prato” appare in un intertitolo nel lungo episodio *Viaggio a Millbrook*: nella casa di campagna di Timothy Leary, riprende una ragazza che gioca in un prato con il titolo “Laukas, un campo, grande come l’infanzia”. Un’ora più tardi leggiamo “Alla Tabor Farm i lituani ballarono fino all’alba” mentre la voce fuori campo, cominciando a cercare il tono cupo che dominerà la parte finale del film, commenta la sua mancanza di sogni e la paura di camminare a piedi nudi: “Sto realmente perdendo lentamente tutto ciò che avevo portato con me dall’esterno?”. “L’esterno” è un’eccezionale perifrasi per indicare la sua gioventù baltica, un principio strutturale non dichiarato del film. Il regista non ci dice che Tabor Farm, vicino Chicago, è sede di un festival lituano annuale. *Reminiscences of a Journey to Lithuania* e *Lost, Lost, Lost* chiariranno molte di queste velate allusioni.

L’assenza di esplicita informazione autobiografica diventa metafora d’intimità. Il primo tra i numerosi matrimoni - otto minuti all’interno del film - è l’unico completamente non identificato, ed è tuttavia il più importante. Suo fratello, Adolfas, sposò Pola Chapelle nel 1965. *Al moves out* segue il matrimonio. Abbiamo l’immagine di un appartamento vuoto, e poi un brusco salto dal regista in Francia, “Colazione a Marsiglia”. In questo modo, egli rappresenta in maniera ellittica e antidrammatica il cambiamento della sua vita che costituisce il motivo fondamentale dell’intero film: per la prima volta, Mekas comincia a vivere da solo³; così, il suo *Walden* inizia con questa accettazione quasi silenziosa e certamente stoica di solitudine. Con Adolfas aveva condiviso il volo dalla Lituania, i lavori forzati, il campo profughi e l’emigrazione in America, dove furono brevemente separati da una riduzione del periodo di lavoro di Adolfas nell’esercito e da un soggiorno in Messico. Secondo la logica associativa del film, la misteriosa vocazione di Jonas come creatore di “home movies” coincide con la dissoluzione della casa in esilio che lui e suo fratello si erano creati per se stessi.

La particolarità di questa solitudine è che essa viene presentata come il riflesso di una vita sociale eccezionalmente attiva tra miriadi di conoscenti e gruppi di persone famose ed affascinanti. Disse a Scott MacDonald che lui era sempre stato e continuava tutt’ora ad essere estremamente timido, e che aveva avuto pochi contatti sociali e “nessun amico, nessuno” durante i due anni in cui Adolfas era rimasto nell’esercito ed in Messico, ma che aveva imparato delle “tecniche per mascherare” la sua timidezza⁴. In un certo senso, la più radicale e riuscita di queste tecniche era quella di filmare la società con cui entrava in contatto. In *Walden* egli fa capire che la telecamera funziona come uno scudo, difendendo la sua timidezza dallo stesso ambiente che essa sta registrando. Inoltre, spogliando questo ambiente sociale dei suoi suoni e delle sue conversazioni, sostituendo la musica ed il rumore, e soprattutto sfruttando la disgiunzione tra immagini e suoni, crea tutta una serie di metafore rappresentanti la solitudine di un osservatore che raramente si sente a casa in società.

Sebbene Mekas non rappresenti mai se stesso mentre lascia New York, spesso lo vediamo quando è già lontano oppure sta ritornando. Oltre alle due apparizioni di “home” come sostantivo nel titolo “I thought of home”, all’inizio e alla fine del film, indicanti un’immagine mentale, possiamo notare due volte l’uso di “home” come avverbio direzionale: la prima volta letto - “coming home from St. Vincent College” (tornando a casa dal St. Vincent College)

3 Stanley Cavell, *The Senses of Walden*, p. 50. (Viking, New York: 1974)

4 Stanley Cavell, *The Senses of Walden*, p. 50. (Viking, New York: 1974)

all'inizio del film - e la seconda udito, più avanti: "L'altro giorno tornando a casa ("on my way back home") da Buffalo, presto la mattina, facendo ritorno da grandi distanze, tornando a New York in treno, il treno sempre arriva all'alba". In entrambi i casi, filmando il sorgere del sole dal treno in movimento, dona alla città proprio quell'aria "pittorica" che Emerson aveva profetizzato. Più avanti nel film riproporrà diverse volte questa immagine ma senza il rinforzo dell'avverbio "home"; questo perché la propulsione stessa ed il conseguente impulso pittorico fanno sentire al regista New York come se fosse "casa". Tuttavia, un'applicazione più elaborata del programma di Emerson apparirà in *Walden* solo più tardi, dopo l'episodio della visita alla Ono e a Lennon a Montreal. Come interpretando alla lettera il rinnovo di prospettiva per il quale Emerson aveva consigliato un viaggio in mongolfiera, si mette a filmare il traffico con i suoi ritmi veloci ed incerti dalla finestra del grattacielo dell'hotel dei due cantanti; poi sovrapponendo l'immagine dell'alba da un treno in movimento, dissolve nella corsa di un autobus a New York, parodiando ed esagerando i tempi del trasporto pubblico attraverso l'uso di immagini del traffico in fotogrammi singoli (single-framing) prese dal finestrino posteriore mentre il bus è in movimento, e tornando invece al tempo reale quando esso è fermo. Qui egli mostra il suo tipico stile del *single-frame* come estensione di questa dinamica di veicoli in movimento. Entra a far parte di un topos figurativo dell'eredità trascendentale americana. Il suo *Walden* è il luogo dove si sente a casa a fare film. Nel film l'accumulazione di matrimoni sottolinea ripetutamente la solitudine familiare di Mekas e la sua determinazione nel celebrarla, e, in questo modo, anche di elevarla, come per rendere in forma visibile la metafora di Thoreau del capitolo *Dove ho vissuto e perché*:

Non conosco fatto più incoraggiante dell'indiscutibile capacità dell'essere umano di elevare la sua vita attraverso uno sforzo consapevole. È bello saper dipingere un certo quadro, o scolpire una statua e così rendere belli alcuni oggetti; ma è molto più degno di gloria scolpire e dipingere l'atmosfera stessa e il mezzo con il quale guardiamo, cosa che possiamo fare moralmente. L'arte più degna è influire sulle qualità del giorno. Ogni uomo ha il compito di rendere la sua vita, anche nei dettagli, degna della contemplazione delle sue opere più belle e più critiche.

All'università di Princeton, Mekas offrì la seguente spiegazione in merito all'origine del suo caratteristico *diary style*:

"C'era un albero a Central Park che volevo [filmare]. Amavo veramente quell'albero, e all'inizio continuavo a filmarlo. Poi ho guardato dalla parte dello spettatore, e non era la stessa cosa. Era solamente un albero messo lì: era noioso.

Poi ho cominciato a filmare l'albero in piccoli frammenti: ho frammentato; ho condensato... e alla fine ci riesci a vedere il vento; alla fine ci riesci a vedere una certa energia. Dunque era diventato qualcos'altro. Ah, questo sì che è interessante! Questo è il mio albero! Questo è l'albero che io amo, non un semplice e noioso albero, non ciò che vedevo in quell'albero mentre guardavo.

Sto cercando di capire perché guardo ciò che filmo, perché lo filmo, e come lo filmo. Lo stile riflette ciò che sento... Sto cercando di capire me stesso, ciò che faccio.... Ignoro totalmente ciò che sto facendo". (*John Sacret Young Lecture*, 18 Febbraio 2004)

Le tre fasi della storia dell'albero - osservazione, frammentazione e rivelazione - puntano al cuore del progetto di Mekas. Il tentativo di modellare il materiale cinematografico in conformità con l'esperienza dà inizio ad una dialettica di auto-analisi. Senza nemmeno conoscere in principio le proprie intenzioni, egli trasforma l'immagine ed il suo contesto per farli propri e renderli più interessanti. Ma è l'ultima fase di editing che lo porta a capire il perché della sua scelta. Spesso, la giustapposizione casuale sulla pellicola di riprese effettuate in tempi e luoghi diversi rivela dei significati inattesi:

"Da [John Cage] ho imparato che "il caso" è una grande tecnica di editing. Un giorno riprendi qualcosa, te ne dimentichi, riprendi qualcosa il giorno dopo e ne dimentichi i dettagli.... Quando alla fine unisci tutto insieme, vengono fuori tutti i collegamenti. Inizialmente pensavo di dover lavorare di più sull'editing senza affidarmi al caso. Ma alla fine mi sono convinto che, beh, non esiste nessun caso: quando filmiamo prendiamo delle decisioni, anche quando non ce ne accorgiamo. La fase essenziale e più importante di editing avviene proprio durante la ripresa, come risultato di queste decisioni".⁵

Nel Novembre 1970, su richiesta di Jacqueline Kennedy Onassis che gli chiedeva di insegnare ai suoi figli le basi della cinematografia, scrisse un "manuale" in stile Emersoniano senza nemmeno accorgersi di quanto vicino fosse all'autore della *Nature*. La prima lezione è, emblematicamente, quella di "dare energia" ad un albero:

Manuale di Home Movie
Per Caroline & John

Capitolo uno
ESERCIZI NEL TEMPO

1.

Riprendi un albero al vento, per dieci secondi, ininterrottamente.

Riprendi un albero al vento, a brevi intervalli, con lo scopo di condensare un minuto di tempo effettivo in dieci secondi di tempo filmato.

Osserva cosa accade.

2.

a. Riprendi il volto di una persona, per dieci secondi, ininterrottamente.

Riprendi lo stesso volto, in brevi intervalli, ottenendo dieci secondi di tempo filmato.

Osserva cosa accade.

3. Riprendi un fuoco (o una candela) per dieci secondi. Mantieni fermamente la ripresa sul fuoco.

Osserva cosa accade.

4.

Punta la macchina da presa verso l'orizzonte e poi girati intorno velocemente.

Punta la macchina da presa verso l'orizzonte e poi girati intorno molto lentamente.

Osserva cosa accade.

5.

Riprendi brevemente (due secondi) un volto; poi fai una breve ripresa di un fiore colorato, di un colore qualsiasi; poi riprendi di nuovo il volto, brevemente; poi di nuovo il fiore. Ripeti tutto questo una decina di volte.

Osserva cosa accade.

6.

Riprendi una strada molto trafficata (puoi farlo da una finestra). Filma ininterrottamente per dieci secondi.

Riprendi la stessa strada e lo stesso traffico in frammenti di tempo molto brevi. Crea dieci secondi di filmato.

Osserva cosa accade⁶.

Nel 1969, quando terminò *Walden* e lo fece uscire, lo stile frammentario era già diventato una caratteristica della sua impronta diaristica. Il film incorporava la lezione dell'albero a Central Park. Più tardi, nel 1971, durante la ripresa di *Reminiscences of the Journey to Lithuania* Mekas scoprì un difetto nella macchina da presa che stava utilizzando. All'inizio di ogni ripresa il terzo o il quinto fotogramma (a volte anche più avanti) risultava sovraesposto. Si accorse di poter evitare questo inconveniente registrando alcuni *frame* singoli ogni volta che cominciava a riprendere. In prossimità del suo ritorno in America scoprì nei singoli *frame* un'energia ed un potere espressivo inattesi; così, decise di incorporare questa tecnica nel suo film anche quando usava delle cineprese perfettamente funzionanti. Tuttavia, egli aveva utilizzato questa tecnica di montaggio con *frame* singoli a frequenza lentamente crescente fin dagli inizi della sua carriera.

La prima parte di *Reminiscences* è basata su del materiale che Mekas aveva girato negli anni Cinquanta, in cui aveva combinato liberamente brevi riprese statiche con panoramiche orizzontali e veloci (*swish pan*), includendo anche brevi sovrapposizioni, ma senza frammentare le immagini di un singolo oggetto o di una persona. Questo materiale sembra aver anticipato la rivelazione dell'albero. Dunque, il passaggio alla seconda parte del film, *100 Glimpses of Lithuania* in cui la tecnica del *single frame* appare per la prima volta, segna il drammatico esordio del suo stile maturo, in corrispondenza del suo ritorno in Lituania dopo venticinque anni d'esilio. Nella prima parte, il lungo commento della voce *off* conferisce alla scena grande malinconia (così come anche le didascalie). Nella parte centrale, un'incessante musica lituana, suonata durante i primi sei dei cento "sguardi" del titolo, sottolinea il contrasto di stile come un contrasto dell'anima. Il culmine si ha

nel settimo *glimpse*, quando ritorna la voce nel momento in cui Mekas rivede la madre per la prima volta dopo un quarto di secolo.

La combinazione di vari stili delinea anche un cambiamento di genere. Mentre *Walden* è una lirica enciclopedica, uno dei numerosi eredi cinematografici della *Song of Myself* di Whitman, *Reminiscences* organizza un materiale simile in forma autobiografica, soprattutto attraverso la diacronia della prima sezione. In *Lost, Lost, Lost* il vecchio materiale girato domina le due ore e mezzo del film. Il genere autobiografico viene trasformato in una riflessione in sei parti sulle origini poetiche. La prima ci mostra il film-maker come un camminatore solitario ed alienato, appena arrivato a Brooklyn; la seconda racconta dei suoi tentativi di stabilirsi all'interno della comunità lituana di esiliati. Nella terza, lui e Adolfas si trasferiscono a Manhattan e si allontanano dalle problematiche politiche dell'esilio per avvicinarsi al cinema, e con un nuovo gruppo di amici (nella quarta parte) egli assiste ad una diversa forma di attivismo politico. A questo punto Mekas inserisce nella sua opera l'abbandonato *Rabbitshit Haikus* che aveva girato nel Vermont nell'inverno del 1962. Questo è formato da cinquantasei sezioni molto brevi, spesso una singola ripresa accompagnata di solito da un suono semplice - fisarmonica, campane, oppure una parola ripetuta tre volte. Per esempio, il passaggio numero 30 mostra un albero che ondeggia al vento e delle nuvole che si muovono sullo sfondo, probabilmente filmato in *stop motion*. Durante questa scena sentiamo Mekas recitare: "Le nuvole le nuvole le nuvole. Il vento il vento il vento".

Dall'haiku 38 al 41 (ciascuno composto da una o due riprese, la metà di Mekas stesso) ci racconta una parabola:

"Conoscete la storia dell'uomo che non riusciva più a vivere senza sapere che cosa ci fosse alla fine della strada, e sapete che cosa ci trovò quando ci arrivò? Alla fine della strada ci trovò un mucchio, un piccolo mucchio di merda di coniglio. E se ne tornò a casa. E quando le persone gli chiedevano, "Hey, dove porta la strada?" Lui rispondeva: "Da nessuna parte, la strada non porta da nessuna parte, e alla fine della strada non c'è altro che un mucchietto di merda di coniglio. Così diceva loro. Ma nessuno gli credeva".

Nel cinquantaseiesimo ed ultimo haiku riprende di nuovo il racconto, come se stesse parlando di se stesso:

"Lui lavorava, come tutti, e poi si fermava a guardare l'orizzonte. E quando le persone gli chiedevano, "Hey, cosa c'è che non va? Perché continui a guardare in lontananza?" lui rispondeva, "Voglio sapere cosa c'è alla fine della strada"... No, non trovò niente, niente alla fine della strada, quando più tardi, molti anni più tardi, dopo molti anni di viaggio arrivò alla fine della strada, non c'era niente, niente tranne un mucchietto di merda di coniglio, e non c'era più nemmeno il coniglio, e la strada non portava da nessuna parte".

Nella stessa sezione, tredici *Fool's Haikus* marcano il passaggio dalle poesie in bianco e nero filmate sul set di *Hallelujah the Hills* agli haiku colorati realizzati a New York in compagnia di Barbara Rubin, presenza fondamentale della sesta e ultima parte. Maya Deren aveva cercato di elaborare un equivalente filmico dell'haiku poco prima della sua morte, ma lasciò il progetto incompiuto. Anche lo stesso Brakhage utilizzò l'analogia con l'haiku discutendo del suo *Songs* in 8mm. Includendo le due serie di haiku in *Lost, Lost, Lost*, Mekas le contestualizzò come passi avanti nello sviluppo della sua vocazione poetica come regista. Qui esse divennero documentazione del periodo in cui erano state create e della compagnia che il regista frequentava al tempo. Esse aspirano alla creazione di un nuovo genere cinematografico fatto di autonome e successive illuminazioni del tempo, del luogo e dello stato d'animo di un momento effimero. E pur non riuscendo in questo, rendono comunque chiara la fondamentale temporalità del progetto diaristico di Mekas.

Lo stile frammentario, velocizzando l'azione attraverso i *single frame* o raddoppiando i referenti temporali con brevi sovrapposizioni, continuamente ricorda al regista e allo spettatore la sovrabbondante e incomprensibile moltitudine di eventi che circonda lui e noi. Oltre ad affermare la realtà del mondo esterno, questo stile suggerisce un modello temporale che sfugge alle categorie di passato, presente e futuro. Mentre il tempo di un diario scritto risulta retrospettivo in successione (una sequenza di composizioni sugli eventi dei giorni appena trascorsi) la temporalità del film diary, così come Mekas la sviluppò, riesce a colorare ogni scena con l'estasi o l'inquietudine dell'atto di catturarla in un film.

Walden inizia in un mondo affollato: non c'è costruzione dell'ambiente né identificazione dei personaggi più significativi, che raramente vengono nominati. Quando lo sono, è solo con il loro nome, come nel primo titolo del film, *Il giardino di Barbara*, che precede le scene con il produttore

David Stone e sua moglie, Barbara, ripresa mentre sta annaffiando le piante sul davanzale del loro appartamento di New York. Prima di questo, assistiamo ad un'immagine di Mekas che suona la fisarmonica nella sua stanza al Chelsea Hotel. Per tutta la durata dei diari, questi autoritratti del regista, solo, mentre suona la fisarmonica, fungono da icone della sua incarnazione orfica. Il mondo che invoca e rappresenta, tuttavia, non è il prodotto della sua immaginazione. È già lì, completamente formato quando Mekas inizia il suo diario: è pieno di persone conosciute e sconosciute; lui è uno tra queste persone - volentieri passa la macchina da presa ai suoi amici per farsi riprendere, oppure inserisce delle sequenze di lui che altri registi hanno filmato, senza prestare attenzione alla firma autoriale della persona dietro la telecamera o, come nel caso dell'immagine di lui che suona la fisarmonica, mette la telecamera su un cavalletto e si riprende da lontano. Anche le immagini delle giovani donne nel parco devono attendere tre minuti prima di poter apparire, come in un ritratto mentale; infatti, quando vediamo il regista agitarsi nel letto e leggiamo "Pensavo a casa", il suono si ferma all'improvviso e vediamo barche a remi piene di persone sul lago a Central Park e leggiamo di nuovo "Walden" prima che appaia la prima di queste ragazze.

Ancora una volta, faccio riferimento all'importante saggio di David James su *Walden* per la sua descrizione della dialettica tra ripresa e montaggio nel momento in cui Mekas decide di unificare in un film completo l'ammasso di materiale girato per i diari:

"...il montaggio ha preso il posto della ripresa come momento cruciale di percezione; i frammenti del film hanno preso il posto della struttura visuale della vita quotidiana come oggetti privilegiati dell'osservazione; l'iscrizione della soggettività ha preso forma, non di *single frame* somaticamente armonizzati e di manipolazione dell'iride nella visualizzazione in-camera, ma nel tagliare e aggiungere titoli e colonne sonore durante il montaggio.⁷

In *Paradise Not Yet Lost a/k/a Oona's Third Year* (1979) Mekas ci offre una visione mitica della frammentazione. La scena è idilliaca. Ha fatto visita una seconda volta a sua madre in Lituania, questa volta con tutta la famiglia. La sequenza, intitolata *Più tardi quel pomeriggio*, comincia con Hollis e Oona che si riposano vicino ad una finestra; continua poi all'aperto con i bambini che giocano, le donne che prendono l'acqua dal pozzo (proprio mentre la voce fuori campo usa la metafora della "pioggia") e un gruppo di uomini, con Mekas in primo piano, che sta falciando il grano. Su queste immagini sentiamo:

"C'è questa storia che mi è stata raccontata una volta. Quando Adamo ed Eva stavano lasciando il Paradiso e mentre Adamo stavo dormendo all'ombra di una roccia, Eva si voltò e vide il globo del Paradiso esplodere in milioni di piccoli pezzi e frammenti. Poi cominciò a piovere. Piovve nella sua anima e anche in quella di Adamo addormentato: i pezzetti di Paradiso. Il resto andò perduto. Il Paradiso andò perduto. Non credo che Eva l'abbia mai detto ad Adamo".

Fin dal principio, lo stile diaristico inventato da Mekas aveva suggerito che le scene del film, da quelle che durano una frazione di secondo a quelle più lunghe, erano come vedute sul mondo e scatti per la memoria. Qui la teologia segreta della frammentazione sublima queste vedute in "milioni di pezzetti e frammenti" di un altrimenti perduto Paradiso. Nel caso in cui ci fossimo lasciati sfuggire questa implicazione, il regista ha inserito questa didascalia nel mezzo della sequenza: "Questi sono frammenti di Paradiso".

La frequenza e la fluidità con cui Mekas inserisce immagini di se stesso, senza preoccuparsi del modo in cui queste immagini sono state realizzate, contribuisce a plasmare la singolare posizione epistemologica del suo progetto. Mekas evita il sublime egotistico e la relativa minaccia di solipsismo che caratterizzano l'opera di Brakhage e, in misure differenti, le opere di coloro che egli ha influenzato. In Mekas difficilmente c'è posto per sogni, fantasie, problemi di percezione e ricognizione. Egli relega la questione centrale della memoria alla voce fuori campo e alle didascalie. Anche quando passa da *Pensavo a casa* ad un idillio di barche a remi, non c'è il minimo dubbio che stia usando un'immagine della New York contemporanea come metafora del suo passato in Lituania.

Curiosamente, l'indifferenza di Mekas nei confronti della psicologia è una delle sue posizioni più radicalmente Emersoniane (un'altra è il suo dichiarato disprezzo per il viaggio). Di certo, non c'è diretta rappresentazione del senso di colpa, della delusione erotica o del rimpianto nelle lunghe ore dei suoi film diary. Il sottrarsi alla psicologia conferma il suo auto-presentarsi come realista. In *Just Like A Shadow* così scrisse a proposito del fatto di filmare amici e familiari:

"Perchè ho filmato tutto ciò? Non ho una vera risposta. Penso di averlo fatto perchè ero una persona molto timida. La mia telecamera mi permetteva di prendere parte alla vita che aveva luogo intorno a me. I miei film diary non sono come i diari di Anais Nin... [la quale] si angosciava per le sue avventure psicologiche. Nel mio caso è l'opposto, qualunque cosa esso sia. La mia Bolex

7 David E. James, *Power misses: essays across (un)popular culture*, London; New York: Verso, 1996, p. 137.

mi proteggeva e allo stesso tempo mi permetteva di osservare ciò che stava accadendo intorno a me. Ancora adesso, in fin dei conti, non credo che i miei film diary parlino degli altri o di ciò che vedevo: parlano di me, sono conversazioni con me stesso.⁸

Nonostante il suo dichiarato disprezzo per i viaggi, Mekas continuamente rappresenta se stesso in luoghi lontani oppure in viaggio da o verso di essi. L'antica critica letteraria chiamava periegesi o, retoricamente, topografia o topotesi il genere che descriveva ciò che uno incontra durante un viaggio. Mentre *Arabesque for Kenneth Anger* e *Bagatelle for Willard Maas* di Menken, *Ai-Ye* di Hugo, e *The Dead* di Brakhage possono essere considerati esempi di topografia in quanto ciascuno di essi isola ed esamina un singolo luogo, Mekas integra la periegesi nei suoi diari. Praticamente per tutti i registi nominati in questo studio, il cinema topografico e le varie versioni della periegesi costituiranno modelli fondamentali di conversazione con loro stessi.

⁸ *Logos*, Spring 2004, (www.logosjournal.com)



J. Mekas, *Jonas face*

Jonas Mekas ha vissuto la maggior parte dei suoi 85 anni sempre avanti rispetto al suo tempo. Come un navigatore che viaggia sul confine di mondi eterogenei: il mondo del cinema e quello dell'arte, della poesia e del business, dell'artista e dell'archivista, del pubblico e del privato, dell'avanguardia e della tradizione, sempre ben consapevole delle realtà mutevoli dell'ambiente underground.

È eterno forestiero, sia a New York che all'estero, e tuttavia è sempre come se fosse a casa; estraneo ed inserito, immigrato esiliato, operaio sottopagato, ma allo stesso tempo poeta, eroe. Jonas Mekas è insieme povero e re.

Con fascino e astuzia, e sicuramente con merito, durante gli anni Cinquanta e Sessanta è stato capace di fare da guida ad un gruppo di registi indipendenti aiutandoli ad organizzare una loro distribuzione, a pubblicare una loro rivista cinematografica, a curare e dirigere una loro cineteca ed infine a costruire e gestire un loro museo del cinema. La maggior parte dei gruppi che ha avviato è ancora in attività, e continua a contribuire alla creazione di altri gruppi simili in altri paesi.

Dopo essere fuggiti dalla Lituania occupata dai nazisti, Jonas e suo fratello minore Adolfas (già circolavano entrambi nell'ambiente underground a 17 e 20 anni), trascorsero dieci mesi ad Amburgo ai lavori forzati, poi quattro anni nei campi profughi, ed infine approdarono senza un soldo a New York nel 1949. Nonostante i miseri salari del lavoro in fabbrica, i due riescono a comprare una Bolex, preferendo "nutrire" quest'ultima piuttosto che loro stessi.

Jonas documentò la comunità lituana di Brooklyn durante tutti gli anni Cinquanta, poi cominciò a riprendere amici, artisti, momenti di felicità, tutto in 16mm. Lo considerava un allenamento, come imparare a suonare uno strumento, in attesa del "film vero" che un giorno avrebbe realizzato. Tale film si rivelò essere proprio il suo *film diary*. Nel periodo 1950 – 2000 ha lavorato sul 16mm, e a partire dagli anni Ottanta fino ad oggi anche in video (da quando la Sony distribuì agli artisti, Jonas incluso, alcune delle sue prime videocamere) ma sempre in formati definiti "amatoriali": hi-8, mini-DV.

Nel corso dei primi quindici anni, Jonas sviluppò uno stile di ripresa molto personale, caratterizzato da fotogrammi singoli piuttosto che da una ripresa continuativa, e dalla sovrapposizione di diverse immagini, spesso confuse e tremolanti. Così facendo cercava di catturare la realtà delle situazioni, l'energia frenetica, cercava di imprimere sulla pellicola il suo personale responso emotivo nei confronti di ciò che stava vivendo. In questa maniera le immagini della realtà diventano poetiche ed irreali.

Nel corso degli anni, con le lunghe ore di riprese quotidiane effettuate ha realizzato una dozzina di film, alcuni dei quali sono diventati ormai dei classici, come ad esempio *Walden*, *Reminiscences of a Journey to Lithuania*, o *Lost Lost Lost*. Alcuni di questi durano tre ore; l'ultimo, risalente al 2000, ha una durata di quasi cinque ore ed è intitolato *As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty*, quasi una definizione del lavoro di tutta una vita. Molti degli amici, artisti e registi che ha frequentato e filmato sono diventati in seguito artisti affermati: Andy Warhol, the Velvet Underground, Allen Ginsberg, Yoko Ono... Queste controverse personalità si trasformano così negli attori del film pubblico/privato di Jonas, insieme ad i suoi due bambini.

Poesia ispirata o semplici filmati amatoriali? Jonas vi direbbe che ha realizzato queste immagini solo per se stesso; che non è un regista ma un fanatico della telecamera, ossessionato dall'idea di catturare i momenti di gioia, di bellezza, di amicizia e di vita che lo circondano, ogni singolo giorno. Eppure intere generazioni hanno riso e pianto con lui; e non certo pochi sono diventati registi ispirati dall'eleganza e dall'apparente facilità del suo stile. I suoi semplici diari sono diventati il simbolo di una generazione, nonché documentazione unica dell'ondata di produzione artista che dagli anni Sessanta fino ad oggi ha caratterizzato New York.

Ricoprire così tanti ruoli comporta però rischi e pericoli; alcuni lo accusano di andare oltre, di usare due pesi e due misure, di mettere una contro l'altra le sue personalità contraddittorie. In realtà, non lo sta facendo affatto. Lui è tutte queste identità allo stesso tempo. Come uno specchio unidirezionale, trasparente per alcuni, opaco per altri, e tuttavia sempre assolutamente fedele a se stesso. È un superstite che ha sfidato il rischio e il cambiamento, sempre pronto a sperimentare qualcosa di nuovo, qualcosa di ambizioso. E la sua energia è contagiosa. Per esempio, nel 2007, ha sfidato se stesso a realizzare ogni giorno un video diverso e pubblicarlo sul suo sito web per un progetto che ha intitolato *365*. La risposta all'iniziativa è stata sorprendente: ha ricevuto moltissime mail di fan entusiasti che, come lui, volevano pubblicare un video al giorno sui propri siti.

Sebbene nel 1984 Jonas avesse avuto la accortezza di includere una galleria d'arte nel seminterrato degli Anthology Film Archives, non considerò mai se stesso un artista da galleria. Le cose cambiarono nel 1992, quando Agnès B, la fondatrice della Galerie du Jour di Parigi, produsse ed

allestì una mostra di ingrandimenti tratti dai suoi film, che culminò alla fiera d'arte *FIAC* di Parigi nel 2000 con una rassegna individuale (anche se fu invitato a partecipare anche Harmony Korine). Questi enormi ingrandimenti erano costituiti da strisce di tre fotogrammi, perforazioni e sonoro inclusi, che rivelavano il suo frenetico stile di ripresa frame-by-frame.

Il suo lavoro di installazione cominciò nel 1999-2000 quando Hans-Ulrich Obrist invitò Jonas a partecipare a due mostre collettive: *Laboratorium* ad Antwerp, e *Voilà* al Museo d'arte moderna di Parigi. Si dimostrò all'altezza della situazione con entusiasmo, realizzando un'opera video su tre schermi per *Voilà* (uno dei tre schermi includeva un video montato da Julius Ziz, creato a partire dal materiale del seminterrato dell'Anthology, dove si raccoglievano le pellicole abbandonate recuperate da laboratori ormai chiusi). Nel 2002 la fondazione Cartier incluse in una mostra sugli incidenti (*Ce qui arrive*, curata da Paul Virilio) una sua ripresa di New York dell'11 Settembre 2001 intitolata *Ein märchen aus alten Zeiten*. Nel giugno 2003, Obrist realizzò *Utopia Station* alla Biennale di Venezia ed invitò, insieme ad artisti e registi del calibro di Agnès Varda e Yoko Ono, anche Jonas, che per tale occasione creò un altro video-componimento su tre schermi sulla tematica dell'utopia. Un mese più tardi, di nuovo grazie a Obrist, il Museo d'arte moderna di Parigi lo invitò di nuovo per una rassegna individuale, dove presentò l'installazione sonora *To Petrarca who Walked over the Hills of Provence* – una selezione di 51 registrazioni estratte da un lungo diario sonoro archiviato con cura nel corso degli anni –, cinque delle sue *Travel Songs* (incluso il segmento italiano di 18 minuti presentato qui a Lucca), e la versione iniziale di un video chiamato *Dedicated to Léger*. È proprio con quest'opera, ispirata da un sogno di Fernand Léger del 1933 in cui immaginava di poter realizzare un film lungo 24 ore che documentasse 24 ore della vita di una famiglia, che la carriera di Jonas nelle installazioni cominciò sul serio. Nel novembre 2003 questa realizzazione divenne l'attrazione principale del festival *Les Boréales* di Caen, Francia, che quell'anno era dedicato alla Lituania. Jonas presentò la sua monumentale video installazione di 24 ore su dodici schermi, riproducendo la configurazione di Stonehenge. Ciascuno schermo mostrava in loop un video di due ore, i suoni si intrecciavano al centro del cerchio, e quando lo spettatore si avvicinava al monitor venivano proiettati gli anni e le decadi, come le lancette di un orologio che scandisce il giorno. Gli spettatori, muovendosi tra uno schermo e l'altro, avevano la possibilità di rielaborare in maniera autonoma il film nella propria mente.

Nel 2005, due inviti lo spinsero alla creazione di nuove opere: la galleria Maya Stendhal di New York ospitò l'esibizione individuale *Fragments of Paradise*, e tre mesi dopo rappresentò la Lituania (sebbene non gli fosse stato concesso un passaporto in 60 anni) alla 51ª Biennale di Venezia. Qui riempì di opere quattro stanze della Ludoteca Santa Maria Ausiliatrice con un'esibizione intitolata *Celebration of the Small and Personal in the Time of Bigness*. Tra i lavori che realizzò per queste due occasioni ci fu anche una variazione della sua opera su Léger, re-intitolata *Home Videos*, in cui gli spettatori erano invitati a muoversi all'interno di un cerchio formato da otto monitor che proiettavano immagini personali della sua famiglia e dei suoi amici.

Il poeta esiliato, dopo aver rappresentato il suo paese a Venezia, è stato poi insignito dell'inaugurazione di un centro artistico in suo nome, nella capitale Vilnius. Il Jonas Mekas Visual Arts Center sarà presto integrato nel Guggenheim-Hermitage museum curato da Zaha Hadid, la cui apertura è prevista per il 2013. Vilnius sarà capitale europea della cultura nel 2009.

Una volta ancora Jonas, in qualità di artista multimediale in gallerie e musei, sta aprendo la strada, sta tracciando il sentiero per i registi che verranno. Il film come forma d'arte ancora non viene visto come un prodotto con valore economico. I collezionisti di quadri, sculture, ed anche di video arte e di installazioni rimangono ancora indifferenti nei confronti del film. I curatori di musei esperti di storia dell'arte raramente conoscono qualcosa a proposito della sua storia. Eppure la maggior parte dei registi del campo e del calibro di Jonas sono artisti raffinati che usano questo tipo di arte per realizzare delle poesie visuali astratte o impressionistiche del loro mondo, proprio come i pittori o gli scultori. Ma che cosa puoi vendere se sei un filmmaker? un prodotto che verrà danneggiato dalle future proiezioni? Pitture e sculture possono conservarsi per secoli limitando il deterioramento, mentre i film si consumano, si graffiano e sbiadiscono. Non sono un buon investimento. La pellicola? Solo l'artista ed il suo laboratorio possono svilupparla in modo corretto. Ed un collezionista non può appendere al muro una pellicola. Il film non è l'oggetto, ma l'esperienza. Stan Vanderbeek lo definisce estetica dell'anticipazione, in contrapposizione con l'estetica della meditazione del secolo precedente. In questo modo i filmmaker non riescono ad entrare nel mondo dell'arte, che guarda a questo tipo di produzione con sufficienza. I filmmaker puntano al modello hollywoodiano di finanziamento e distribuzione, ma non esiste box office per questi film. Alla fine rimangono nella loro marginale "terra di nessuno", liberi e realmente indipendenti ma, fino ad oggi, anche poveri.

Raramente questi artisti sono riusciti a superare questa condizione di “marginalità” – il luogo al di fuori della noosfera dove Jonas regna incontrastato. Tuttavia, è la marginalità stessa che definisce il *mainstream*, poichè lo circonda. Questo è il motivo per cui molti registi considerati “outsiders” al principio e che sono poi diventati “insiders” – Scorsese, Jarmusch, Korine per nominarne alcuni – guardano a Jonas con ammirazione. Lui ha fatto funzionare tutto. Lui è stato in grado di capire, dagli anni Cinquanta fino ad oggi, ciò che i filmmaker avevano bisogno di fare per affermare la propria arte, raggiungere un pubblico e mantenere una dignità.

E continua tutt’ora a farlo, nel cuore della controcultura.



J. Mekas,
Springstreet

1 Egli stesso organizzava proiezioni, scriveva in diversi giornali articoli entusiastici sul nuovo cinema, fu il fondatore della rivista *Film Culture* che in brevissimo tempo divenne la portavoce *par excellence* del film indipendente; Mekas creò inoltre la *Film-Makers' Cooperative*, una sorta di sistema distributivo indipendente e gestito da registi che trovò seguaci in tutto il mondo; alcuni anni dopo Mekas fondò gli *Antology Film Archives*, l'archivio più importante del film di avanguardia dagli anni '50 ai '70, fino ad oggi punto di riferimento per chiunque si interessi di cinema indipendente. Confronta: Yue, Genevieve: Jonas Mekas. In: <http://www.senseofcinema.com/contents/05/mekas.html>.

2 Mekas, Jonas: *The Diary Film*. In: Paul Adams Sitney (editore): *The Avant-Garde Film. A reader of Theory and Criticism*. New York 1978 (prima edizione: *Anthology Film Archives Series*: 3 1972), Pag. 190.

Il primo gennaio 2007, giusto una settimana dopo il suo ottantacinquesimo compleanno, il regista newyorchese Jonas Mekas dà inizio al suo nuovo progetto, il *365 Day Project*. Egli metterà in internet un cortometraggio al giorno per un anno. Giorno per giorno dalla homepage www.jonasmekas.com si potranno scaricare per un anno immagini apparentemente amatoriali, quadretti personali della vita quotidiana dell'artista. Nel loro insieme questi 365 corti (di cui 20 sono stati scelti dall'artista appositamente per la mostra alla Fondazione Ragghianti) trasmettono un'immagine vitale dell'esistenza di Mekas, del suo metodo di lavoro nonché sul come egli si recepisca come artista e come individuo.

Jonas Mekas arrivò a New York nel 1949 come profugo lituano. Nel decennio 1950-'60 nella metropoli nordamericana si sviluppa una variegata e controversa scena cinematografica e questa avrà da subito un'influenza decisiva su di lui. Grazie alla sua assidua frequentazione dei cinema e dei College egli viene a contatto con artisti e cineasti come Stan Brakhage, Kenneth Anger, Gregory Markopoulos e Maya Deren. Questi volevano rivoluzionare il cinema e combattere su vari fronti: da un lato contro lo strapotere di Hollywood, dall'altro contro il Direct Cinema che stava dominando il genere documentaristico sebbene fosse una corrente di rottura rispetto al cinema hollywoodiano.

I giovani registi d'avanguardia della cerchia di Mekas si appropriano delle nuove tecniche sviluppate da Richard Leacock, da Don A. Pennebaker e da Robert Drew come la macchina da presa portatile e il suono sincrono pur considerando arroganti e false le pretese di oggettività del Direct Cinema. Si sentivano invece molto più vicini al Cinéma vérité francese che non nega la presenza del regista con il suo inevitabile intervento sulla realtà ma anzi, mette in rilievo apertamente questo aspetto.

L'episodio del 14 dicembre 2007 contenuto nel *365-Day-Project* è un piccolo omaggio allo stile del Cinéma vérité: dopo aver mostrato in un lungo piano-sequenza come lui e suo figlio Sebastian siano riusciti a far uscire una vespa dalla finestra di una camera d'albergo, Mekas dice orgogliosamente davanti alla macchina da presa: "ce l'abbiamo fatta, e il fatto è anche stato salvato ai posteri alla maniera del cinéma vérité!".

Dato che l'azione è avvenuta con mezzi cinematografici e per la precisione grazie ad un accendi-spegni della luce nella stanza, quella di Mekas è una battuta abbastanza ironica.

Allo stesso tempo l'episodio mostra un altro punto importante: l'abbandono dei grandi temi. Mekas e i suoi "compagni di litigi" del "new american cinema" (come si nominarono essi stessi) non volevano cogliere la realtà storica del mondo ma qualcosa di radicalmente diverso.

I loro film sperimentali prodotti con budget ridotti al minimo dovevano più che altro riflettere sulle possibilità e sui limiti del mezzo cinematografico e al tempo stesso varcare quei confini. Questi cineasti non miravano alla verità esterna quanto a quella interna.

Nell'ambito di questa ricerca della verità interiore Jonas Mekas è stato uno dei primi negli anni '60 ad aver puntato la macchina da presa su se stesso e sulla propria vita. La spiegazione che lo stesso Mekas dà di una tale scelta artistica tende a minimizzarne la portata storico-cinematografica. Egli spiega di come il suo impegno cinematografico-politico¹ gli lasciasse poco spazio per progetti personali: "durante gli ultimi quindici anni sono stato così assorbito dal film indipendente che non ho mai avuto tempo per me stesso, per i miei propri film. [...] Avevo solo ritagli di tempo che mi consentivano di filmare solo frammenti di film. Tutti i miei lavori diventarono come degli appunti. Se posso filmare per un minuto, filmo un minuto. Se posso farlo per dieci secondi filmo per dieci secondi²".

Come afferma una frase citata spesso e volentieri, la pretesa non era quella di fare film, quanto quella di filmare. La sua macchina da presa, una Bolex da 16 millimetri divenne la sua penna e con essa egli prese spesso appunti afferrando la quotidianità. In questo modo egli divenne uno dei primi "cineasti di diari".

La maggiorparte dei suoi film contengono delle note diaristiche e la loro forma finale la ottengono grazie a spunti esterni. *Walden* del 1968-69, suo primo film-diario, gli venne commissionato da un festival e in seguito prese il titolo di *Diaries, notes and sketches*. Invece *Reminiscences of a journey to Lithuania* (1971-72) lo realizzò per mostrare ai suoi amici da dove egli provenisse. Anche all'origine del più recente *A letter from Greenpoint* (2004) c'è la domanda di un amico che aveva chiesto a Mekas come si trovasse nella sua nuova casa di Greenpoint. Aldilà che queste dichiarazioni appaiano un po' come una tendenza auto-celebrativa da parte di Mekas, esse dimostrano comunque la scelta consapevole dell'artista ad accostarsi a tematiche private per la realizzazione delle sue opere e queste oscillazioni tra avvenimenti esterni ed esperienze interiori o tra presente e passato vanno comunque intese in senso politico.



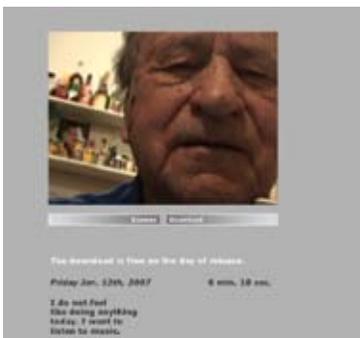
December 14th (02:57)



December 14th (06-12)



January 2007:
www.jonasmekas.com



Jan. 12th 2007

Nella realizzazione di un film Mekas raggiunge la ricercata tensione tra l'esterno e l'interno, tra *l'allora* e *l'adesso* attraverso un uso contrastante dei due livelli costitutivi di un film, l'immagine e il suono. La combinazione ad un sonoro attuale di immagini del passato diventa l'espedito per attualizzare il passato normalmente inteso come ricordo.

Mekas si serve del linguaggio, lui che non è solo regista ma anche poeta, per sottolineare la differenza dall'immagine e per far riemergere poeticamente il passato dalla voragine che lo alberga.

Grazie ad una consapevole distanza mantenuta tra l'avvenimento prescelto e filmato e la soggiacente rappresentazione dello stesso, si insinua nel film una vena malinconica, la malinconia di un individuo che nella sua esistenza ha fatto spesso l'esperienza della perdita ma che ha anche iniziato a voler cogliere e conservare i momenti più belli della sua vita.

Quel particolare momento nella realizzazione di un film che è il suo prendere forma nella sala di montaggio, momento di intensa riflessione, è una pratica complementare alla fase delle riprese, che è invece assolutamente intuitiva.

Occupandosi dell'ultimo progetto di Mekas -un diario on-line più che un film-, bisognerebbe sempre tener presente la distinzione delineata con precisione da David E. James tra "diario filmato" e "film-diario", dove col primo è da intendersi la pratica incessante del filmare e del cogliere esperienze dirette; e il secondo, il film-diario, sarebbe invece un prodotto finito di riflessione sui propri ricordi³.

Nel 2006 sulla homepage di Jonas Mekas si poteva leggere: "Sto sfidando me stesso a fare ogni giorno e per un intero anno, iniziando il primo gennaio 2007, un video di 3-7 minuti. Diventerà il mio mediocre diario. Coming soon".

Sempre nel suo sito dal link "365" si può accedere ad uno schema a calendario in cui sono visibili in modo essenziale i giorni singoli e i video corrispondenti. Cliccandoci sopra si ingrandisce un'immagine e si visualizza una breve descrizione del film corrispondente. Si può scegliere di visionarne una sequenza on-line oppure di scaricarne l'intero film in formato MP4. Diversamente dai blogs privati bisogna registrarsi. Il giorno stesso della messa in rete il film è gratis, successivamente ogni video si può scaricare al costo di 1,99 dollari. Il *365 Day Project* si differenzia anche per altri aspetti da un normale diario-online. Intanto ciò che accade nell'esistenza di un uomo durante l'arco di un anno non è restituito basandosi sulla semplice cronologia. Non viene perseguita cioè una continuità temporale e neanche il presente è convenzionalmente condivisibile tra autore e pubblico. Mekas non si serve sempre e solo di materiale attuale ma come nei suoi film-diari egli si avvale di materiali provenienti dal suo archivio cinematografico privato e il progetto viene così a coprire un arco di cinquant'anni. "Vecchi" materiali appaiono così scelti e abbinati di fresco. La classica domanda che si pone il fruitore di un diario di vita "cosa farà oggi l'autore?" diventa "di cosa si ricorderà oggi Jonas Mekas?".

Solo qua e là trasmettono un po' di sicurezza un inserto o una voce-over che spiega quando effettivamente ha avuto luogo ciò che stiamo vedendo. Spesso lo spettatore può intuire se quello che sta visionando sia recente o meno anche cercando indizi e conferme per esempio studiando lo stato di conservazione della pellicola, i cambiamenti nello stile di ripresa e di montaggio, che chiaramente si sono modificati nel tempo, oppure le apparizioni di Mekas stesso.

Più che la semplice fascinazione del poter partecipare ad una vita parallela qui ad essere messa alla prova e ad essere potenziata è *l'attenzione visiva*.

Come fogli di calendario i singoli film iniziano sempre con un titolo composto dalla data e dal giorno della settimana e si concludono con un'immagine disegnata di tre gemme su un ramo. Sono quasi sempre dei frammenti, dei momenti della vita quotidiana: vediamo stralci di concerti, di passeggiate, impressioni di viaggio, delle visite in birreria con gli amici. A volte Mekas siede nella cucina di casa e borbotta tra sé e sé.

Grossolanamente le situazioni si possono suddividere in tre gruppi: i film "dalle osservazioni partecipanti" in cui prontamente Mekas coglie ciò che accade con la macchina da presa, all'occorrenza non tiene la *mdp* in mano, per esempio quando lui stesso è nel centro delle riprese.

In altri film lo si vede conversare con un gruppo d'amici.

L'ultimo caso è dato da film nei quali Mekas è solo e parla direttamente in camera.

La durata dei film varia da un minuto e mezzo ai venti minuti. Il film più corto, uno dei più recenti, mostra Mekas su un'amaca in un giorno d'estate (*Thursday August 2nd, 2007*); quello più lungo, uno dei primi, è composto da un *Selbstportrait* degli anni '80 (*Monday, December 24th, 2007*) girato in piano-sequenza. Spesso vengono anche combinati elementi più vecchi con certi più recenti come per esempio nel *Billy-Graham-Film* (*Tuesday July 10th, 2007*) che contiene con ogni probabilità le immagini più vecchie presenti in tutto il progetto.

3 James, David E.: *Film Diary/Diary Film: Practice and Product in Walden*, ed. Ders.: *To Free Cinema*. Princeton 1992, pagg. 145-79. Vedere anche qui nel catalogo.



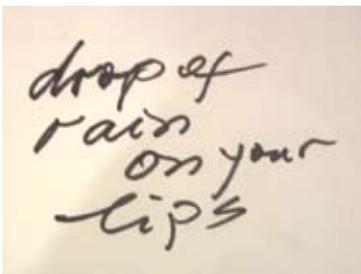
March 9th (06:28)



March 28th (0:37)



August 2nd (00:18)



June 16th (0:33)

Il materiale filmico che ha sofferto di più durante tutti questi anni è chiaramente quello più antico e quindi esso “parla” quasi più attraverso il suo “carattere storico” che attraverso il suo contenuto, che era l’intervento dell’influente ma discusso “rimestatore” e consulente presidenziale Billy Graham. Su delle immagini mute dalla dominante rossastra sentiamo la voce di Mekas. Questa voce è il ponte tra le epoche: “deve essere stato attorno al 1955. Avevo sentito che Billy Graham stava arrivando a New York, avevo sentito qualcosa su di lui ma non sapevo nulla sul suo conto”. Mekas racconta dell’impressione fortissima che gli fece Graham. I numerosi sinonimi che egli trova per definirlo sottolineano l’intensità di quell’incontro: “pensammo che fosse un tipo molto convincente, autentico, leale, onesto, diretto, attraente”. Alla fine si dice: “non c’era nulla di negativo su di lui [...] era a posto” e dopo una pausa ben dosata sullo sfondo che d’ora in poi sarà nero: “pensammo ...” La forma del simple past *we thought* esprime correttamente in grammatica la distanza dal fatto avvenuto nel passato, ma contemporaneamente sembra anche far riferimento - e anche la precedente sottolineatura della soggettività del ricordo conferma questa ipotesi - ad un cambiamento emotivo. Così come il *365-Day-Project* non offre un’unità temporale, allo stesso modo non vi si riscontra un’unità di spazio; sembra che il film copra mezzo mondo, da San Paolo alla Stiria.

Alcuni luoghi ricompaiono: senza contare New York, si vedono più volte Parigi e Vienna e le osterie, le strade, i prati e le stanze d’albergo di questa città, ma appaiono spessissimo anche l’appartamento di Mekas e in modo particolare la cucina. Anche la quantità di persone che compaiono nei video sembra illimitata ma ad un’osservazione prolungata viene fuori che si tratta di una stretta cerchia di amici. Presenti e uniti da una profonda intimità sono gli amici e compagni di strada decennali: Peter Kubelka, Ken Jacobs, Raimund Abraham, Kenneth Anger e Phong Bui, tutti artisti conosciuti. Così come nel film *He stands in a desert counting the seconds of his life* (1985) noi li recepiamo come fossero dei nostri amici personali. Si incontrano al bar, fanno passeggiate e parlano di tutto e di tutti. I due che vediamo più spesso sono Benn Northover, assistente di Mekas, e il figlio dell’artista, entrambi membri del team della produzione del *365-Day-Project*.

Ci sono anche opere di alcuni artisti che svolgono un ruolo importante: passaggi di concerti, performances e vernissages vengono integrati nel film, alcune opere cinematografiche vengono qui rifilmate, amici spediscono delle cartoline-video. Arte ed amicizia, vita e opere sono inscindibili così come l’esperienza è inseparabile dall’atto del coglierla.

Si intravede Mekas tra gli amici o da solo mentre fa un pasto frugale al tavolo con pane, salsiccia, formaggio e vino, oppure mentre mangia pietanze più elaborate: la zuppa rifocillante preparata da Harry Stendhal, per esempio, rimette così bene in sesto il malato da consentirgli, a cena finita, di ballare e di fare la verticale sulla testa (*Thursday, August 23rd, 2007*).

Accanto all’amicizia e all’arte un motivo che torna spesso è la natura. Paesaggi, alberi al vento, sassi, gocce di pioggia, tempeste di neve, boccioli, prati in fiore, il progetto è pieno di piccole, impercettibili, minimali osservazioni poetiche della natura.

Così avviene che nella regione della Wachau⁴ in Austria la fotografia di Jonas Mekas arrivi a portare sostegno alla tesi di Peter Kubelka sulla Venere di Willendorf. La tesi secondo la quale la preistorica figura femminile ritrovata appunto in quella regione fosse stata ispirata dal paesaggio della zona. Un dettaglio delle colline suscita effettivamente delle associazioni con una donna dalle gambe divaricate. Kubelka: “il paesaggio è l’arte più antica” (*Friday, March 9th, 2007*). Mekas riserva un’attenzione particolare alla natura ogni qualvolta egli nota anche in città un ciuffo d’erba che cresce tra l’asfalto, dei passerotti sui tavolini dei bar o degli alberi ai bordi delle strade.

La variante triste di questo motivo, che purtroppo non collega la natura all’arte, ma che invece ne mostra la contrapposizione alla civilizzazione, viene offerta dalla giornata di *Wednesday, March.28th, 2007*: per quattro minuti non vediamo altro che un piccolo albero contorto in una strada di New York. Mekas filma da tutte le prospettive l’alberello mezzo rotto e mostra splendide riprese macro di gocce d’acqua sui suoi rami e la sua mano mentre li accarezza.

In sottofondo sentiamo rumori provenienti dalla strada e il calmo canticchiare di Mekas. Ad un certo punto mette della musica, ma giusto per un momento, sono accordi di fisarmonica aggiunti successivamente. Alla fine l’immagine si fa sempre più chiara, confortante, quasi a suggerire una liberazione; poi nuovamente Mekas ricorregge la luminosità e la scena finisce accidentalmente così come ha avuto inizio. È sempre ai piccoli gesti che è dedicata la più grande attenzione.

Wednesday Jan. 24, 2007 inizia con la spontanea risata di Mekas; dalla strada il suo sguardo va a finire nella finestra di un fitness-center dove alcune persone pedalano sodo sui tappetini dello step. C’è un taglio al suono e subito dopo sentiamo Mekas non spiegarsi di cosa la gente non sia capace di procurare alla propria persona. Successivamente lo vediamo sul palco raccontare quanto

⁴ Regione della Bassa Austria situata tra le città di Melk e Krems (n.d.t.).



March 1st (01:58)



Jan. 31st (02:32)

poco ci voglia per essere sani e felici: bisognerebbe semplicemente stare eretti ogni mattina per cinque minuti, tenere dritto un braccio davanti a sé e non far altro che muovere l'indice: "niente può distrarre una persona che si sta concentrando su un dito". Alla fine rivolgendosi alla *mdp* fa allo spettatore con la mano il gesto del donare.

Qui come in altri esempi i film si rivolgono allo spettatore; sia indirizzandovisi direttamente, ma anche attraverso la forma dell'osservazione: "Quelli che vogliono coglierla" possono partecipare, grazie a questi film, ad una filosofia di vita che gira sempre attorno ad una cosa: la semplicità dell'esistenza.

Mekas cerca consapevolmente di raggiungere e di trasmettere coi suoi film l'impressione di immediatezza e di semplicità non artichicizzata.

Dal rapporto tra una spontaneità autentica e la precisione di calcolo scaturisce una certa tensione nel *365 Day Project*. Per quanto i film appaiano spontanei ed autentici essi sono dei brani scelti *doppiamente* con assoluta consapevolezza: la prima scelta è avvenuta intuitivamente durante le riprese, la seconda scelta si fa in fase di montaggio dove l'immagine e il suono vengono collegati in un atto intensificatorio estremamente complesso.

Già nel 1962 Mekas affermava: "vero è che l'improvvisazione non esclude mai la condensazione e la selezione. Al contrario, la forma più alta di condensazione porta alla vera essenza di un pensiero, di un'emozione, di un movimento [...]. Lo ripeto, l'improvvisazione è la più alta forma di concentrazione, di consapevolezza, di conoscenza intuitiva⁵".

Mentre i dilettanti si danno arie da professionisti, Jonas Mekas è l'"Home movie maker of the Avant-Garde"⁶, un professionista che consapevolmente procede da dilettante. Gli effetti dell'imperfezione acculturante vanno in due diverse direzioni: da un lato si ha l'impressione del coinvolgimento personale, di autenticità e di immediatezza. Dall'altro attraverso apparenti "disturbi tecnici" viene tenuta viva la consapevolezza della medialità.

Già nella fase di ripresa Mekas gioca con le diverse velocità e con le diverse luminosità. Il materiale dell'episodio di Billy-Graham non solo presenta un'eccessiva dominante rossastra ma anche quel caratteristico tremolio intermittente dei fotogrammi in *single frame*, aspetti questi che conferiscono ai suoi film quella particolare aura.

Nel 1984 Mekas passa dalla pellicola al video. Come lui stesso afferma ci mise dieci anni ad imparare a lavorare con la Bolex, e ora nuovamente ci sono voluti altri dieci anni per far proprio il linguaggio della videocamera⁷.

Il suo stile con la Bolex era fatto di brevi inquadrature, "glimpses" come lui iniziò a chiamarle. Piano piano abbandonò questo modo di lavorare per passare all'esatto contrario di quei "frozen moments" e cioè a delle lunghe inquadrature senza stacco. Questo nuovo modo d'esprimersi, questo adattamento al nuovo medium gli permise di raggiungere anche con la videocamera l'effetto amatoriale-dilettantesco precedentemente descritto. Spesso Mekas lascia accese la messa a fuoco automatica e le correzioni della luminosità e fa un largo uso di zoom. Tiene saldamente la videocamera nella mano e non le lascia un attimo di tregua, la muove continuamente e scatta velocemente nello spazio. Maneggia la videocamera "antropomorfa" come un prolungamento del suo corpo e dei suoi sensi, sempre collegata ad un'intuizione allenata durante tutta una vita. All'occorrenza egli posiziona la videocamera su una base come ricorda divertito Harmony Korine in *Tuesday April.3rd, 2007*: "oh, questa è la mia preferita: Jonas sarebbe dovuto entrare e noi avremmo dovuto stare seduti facendo varie cosacce [...] E io non ho mai visto un regista [...] che mettesse la videocamera, proprio sull'angolo [di una pila] di riviste. Se fossero cadute e lui avrebbe riso. [...] La videocamera era sempre in angolo e perciò non poteva stare fissa, notai che in questo modo poteva conferire all'immagine un po' di incertezza". Jonas Mekas seduto accanto ad Harmony Korine e a Benn ricorda dei loro primi incontri durante i quali le droghe svolgevano un ruolo non trascurabile. Come sempre nei cortometraggi degli spontanei movimenti di macchina sono carichi di gravidanza. Mekas fa panoramiche passando da una cosa all'altra, dalle riprese macro ai totali. Si sente la sua voce: "Ho provato di tutto ma quello che veramente [...] mi ha mandato nello spazio è stato Rimbaud". Riprende un attimo se stesso e con ciò ribadisce l'importanza della poesia nella sua vita.

Nelle scene in cui compare da solo a casa Mekas si riprende centralmente. Del progetto queste scene sono le più intime. In *Monday, November 19th, 2007* vediamo per cinque minuti il viso di Mekas da una distanza ravvicinata. Parla concitatamente alla videocamera, le frasi spesso sono interrotte e perciò non capiamo completamente ciò che sta dicendo. Sta raccontando di una recente avventura notturna con una donna. Parla del Viagra e del come, per paura degli effetti collaterali, abbia guardato continuamente l'orologio. La scena, già per il tema intimo, è ai limiti dell'imbarazzo,

5 Mekas, Jonas: Notes on the New American Cinema. In Paul Adams Sitney (Ed.): Film Culture Reader. New York: 1970 (prima ed. Film Culture, Nr. 24, Primavera, 1962), pag. 105.

6 Ruoff, Jeffrey K.: Home Movies of the Avant-Garde. Jonas Mekas and the New York Art World. In: David E. James (Ed.): To Free the Cinema. Jonas Mekas & the New York Underground. Princeton, New Jersey 1992, pagg 294-311.

7 Mekas definisce come prima opera video A LETTER FROM GREENPOINT (2004). S. Frye, Brian L.: "Me, I Just Film My Life,": Intervista con Jonas Mekas. In: <http://www.sensesofcinema.com/contents/07/44/jonas-mekas-interview.html> (accesso effettuato il 28.07.2008)

ma anche qui questo effetto è calcolato: in certi punti infatti la videocamera oscilla esageratamente come se l'agitazione interiore si trasmettesse anche all'immagine. Movimenti di macchina, riprese ravvicinatissime, un'articolazione poco chiara delle parole sono tutte strategie per dimostrare l'autenticità, sono mezzi per inscenare l'intimità la quale attraverso tutte queste esagerazioni si mette in mostra.

Da un'attenta osservazione e soprattutto da un taglio di montaggio apparentemente invisibile appare chiaro che ciò che si è visto in realtà altro non è che un dettaglio ingrandito di un totale che noi però non conosciamo. Cioè tutta la scena è come incorniciata: all'inizio vediamo l'amico di Mekas Harry Stendhal che dal buio di una birreria dice: "mi hai detto... quando la ragazza" Alla fine sullo stacco in nero si sente una voce proveniente dalla tv o dalla radio: "quattro ore, se avete improvvisi.. visioni o suoni improvvisi chiamate immediatamente il dottore", forse è la conclusione di una pubblicità sul Viagra.

Anche alla luce di quest'operazione di distanziamento è possibile leggere tutta la scena come un intervento clownesco sul tema "rischi ed effetti collaterali del Viagra". Questo tipo di lettura viene incoraggiato anche da Mekas nella presentazione delle giornate a calendario: "una storia divertente, qualcosa di diverso". L'intimità per Mekas non è qualcosa di privato ma qualcosa di creato e non per questo qualcosa di meno sincero. Alla mia domanda di quanto si metta a nudo nei suoi film egli risponde "niente". Dà la stessa risposta con un sorriso birichino alla domanda di quanta messa in scena ci sia nei suoi lavori. Accidentalmente ciò viene fuori anche a proposito della tematica amorosa: alla fine di *Wednesday, March. 7th, 2007* si sente alla segreteria telefonica una voce di donna che butta giù dopo aver sospirato "Hmm". Molto probabilmente era un vecchio messaggio non cancellato e senza contenuto ma dal potenziale immaginifico enorme! Spesso Mekas si interessa oltre che al tema al modo in cui esso può essere avvicinato artisticamente e con linguaggi diversi. Vediamo per esempio molto dettagliatamente i lavori di montaggio e smontaggio del macchinario per la proiezione di un film di Ken Jacobs, macchinario costruito dall'autore del film; solo brevemente invece vediamo uno spezzone del film. In un altro punto Mekas rispolvera mostrandola una vecchia dichiarazione di Kubelka in cui l'artista ribadisce come le sue opere siano così legate al mezzo cinematografico che non vorrebbe mai trasferirle in video neanche per scopi di restauro né di ricerca. Mekas stesso non fa questa distinzione tra il film e il video. Quel medium fatto di "immagini in movimento e suono" riesce ad integrare le altre forme artistiche e sviscerare con entusiasmo tutte le possibilità offerte da quei linguaggi per poi tornare ad arricchire il proprio linguaggio, il film.

In questo modo musica e immagine si completano a volte armonicamente altre volte per contrasto; la riproduzione in movimento della scrittura combinata con la musica e con una voce che legge permette una splendida presentazione della poesia; le fotografie grazie al fatto di essere filmate con la videocamera portatile sotto un'illuminazione naturale in un contesto spontaneo guadagnano un'aura di freschezza vitale ma conferiscono anche alla scena una nota malinconica di caducità.

Attraverso la personale ripresa che se ne fa i concerti dal vivo non vengono semplicemente conservati ma diventano parti costituenti della propria vita. Uno spettacolo particolare del trasferimento multiplo tra i media è la registrazione di un concerto di Madonna già di suo moltiplicato sullo schermo gigante. Jonas Mekas esegue qui una vera danza con la videocamera come si trattasse della prospettiva di un normale spettatore che passa tra palcoscenico e megaschermi, salta dal totale alla zoomata più ravvicinata e accompagna effetti di luce astratti al ritmo dei movimenti energici della danza di Madonna.

In alcuni episodi più autoriflessivi Jonas Mekas mette sotto gli occhi di tutti esplicitamente proprio il *365 Day Project*; particolarmente bello è il fatto che in *Wednesday, Jan. 31, 2007* si possa vedere il team spossato ma anche abbandonato al festeggiamento del primo mese di lavoro.

Tutti i presenti sembrano stupiti di quanto faticoso possa essere stato il primo mese e anche lo spettatore realizza per la prima volta che dietro al progetto c'è veramente del lavoro. Innanzi tutto domina l'impressione che la vita e le opere di Jonas Mekas siano così indissolubili che un progetto tale può venir fuori da sé. Mekas stesso nutre questa idea e se si segue un'introduzione al progetto in quicktime dal suo sito: "Sono io, Jonas. So veramente quel che andrò a fare in quest'avventura? Non ne sono così sicuro [...] Non ho idea del dove finirà [...] La vita deve essere aperta" Eppure la più grande sfida, quella di superare il sottilissimo confine tra semplicità e banalità, giace proprio in questa apertura e assenza di piani. Mekas riflette sullo stato delle cose a metà nel progetto, *Sunday, July 1st, 2007*. "Tutti i miei amori sono stati complicati e puri. E questo progetto è uno di questi complicati e puri amori". Egli confessa di come combatta per trovare la forma appropriata che gli permetta di cogliere l'esistenza quotidiana senza diventare un "Daily Reporter". "Sto sempre lottando

sul come trasferire le immagini della realtà in poesia". A lui importano l'infittimento della vita: "la mia sfida è poesia della realtà".

Nell'anno 2007 Mekas regala al suo pubblico un calendario con fogli staccabili e lascia partecipare lo spettatore alla sua vita interiore, alle cose ricordate, riportate così semplicemente ma sempre trasposte poeticamente e lo fa partecipare a dei fatti più generalizzanti.

In un simposio sul cosa fosse il film artistico, Maya Deren ha coniato il termine "vertical attac" per descrivere la dimensione poetica in un'opera narrativa⁸. Questa dimensione la si avverte in quei momenti in cui un'opera di pura narrazione si nega al solito movimento orizzontale. In questi punti sono sospese la funzionalità della trama e anche l'ordine temporale. L'attenzione si sposta dal *cosa* del racconto al *come*.

Umore, emozioni e significati tornano al centro dell'attenzione "una poesia crea nella mia mente forme visive e auditive di qualcosa che è invisibile, questo qualcosa che è il sentimento o l'emozione o il contenuto metafisico del movimento".

Questa intensità dell'invisibile si concentra in modo particolare nella piccola isola poetica che è immagazzinata in un più grosso contesto narrativo o nel contesto del cortometraggio poetico.

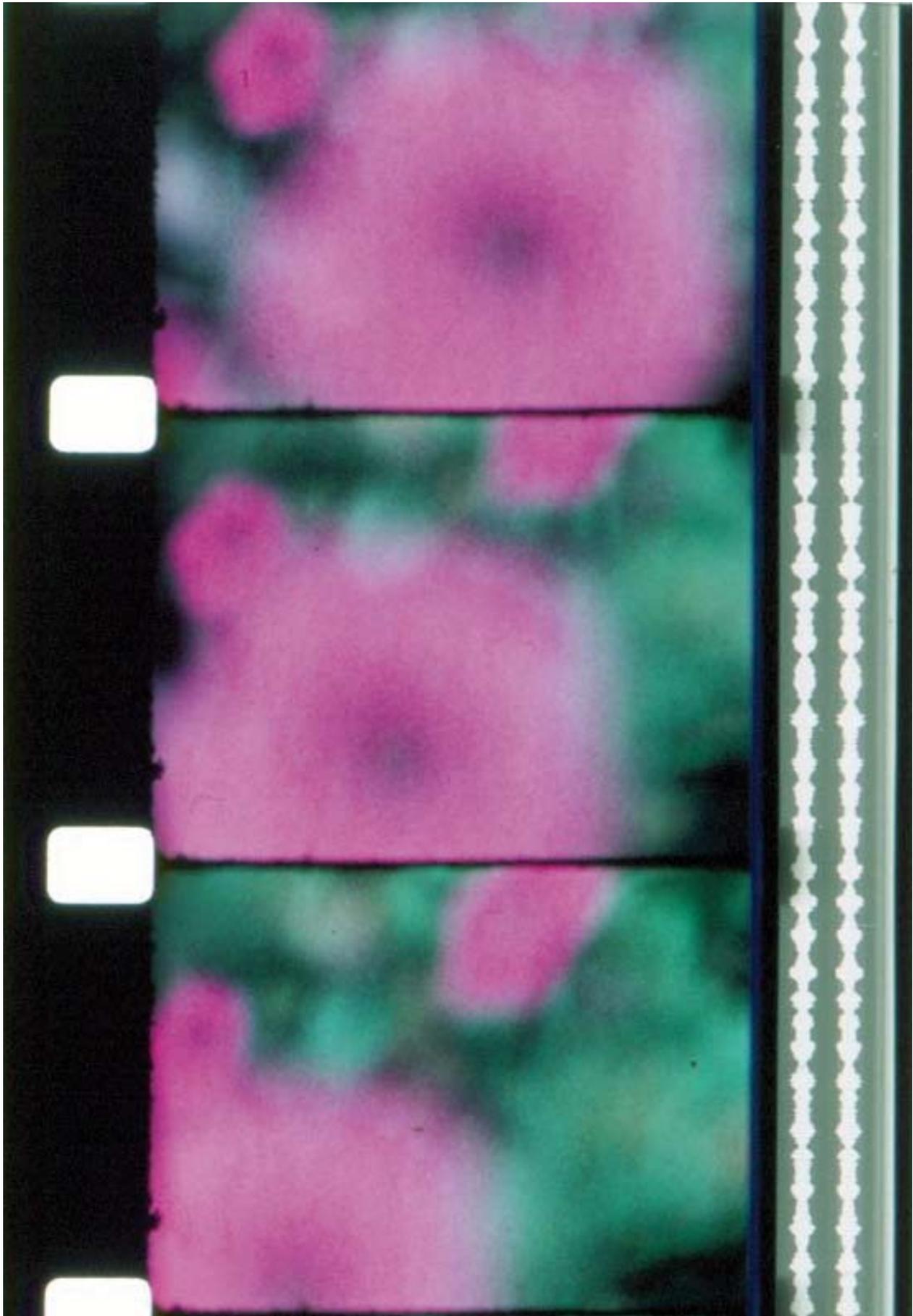
Il progetto di Mekas *365 Day Project* è composto di queste isole poetiche e forse è possibile solo in una tale "insulare" forma. Una volta di più Mekas varca la soglia di un nuovo terreno filmico e una volta di più riceve l'impulso proveniente dalla realtà catturata dal documentario: l'idea di mettere in rete ogni giorno un cortometraggio a detta di Mekas sarebbe diventata concreta il giorno in cui una persona coinvolta nello sviluppo della nuova tecnologia degli I-Pod affermò che i suoi film-diari frammentari si sarebbero adattati perfettamente a questi piccoli apparecchi portatili.

Perciò Mekas li chiama "eye-pod poems"⁹

L'ottantaseienne regista d'avanguardia trova nella prassi dei *videobloggers* la forma e il linguaggio per portare avanti il suo metodo di lavoro fatto di sperimentazioni di una vita. Mette insieme il suo personale archivio dei ricordi che allo stesso tempo è anche un archivio del presente, aperto al futuro. Ogni tanto Mekas effettua una selezione tra le oltre trenta ore del *365 Day Project* per poter presentare il suo lavoro in contesti espositivi; affidato quindi alla galleria di Maya Stendhal, che cura anche il suo sito-internet, è il compito di pensare ad ulteriori possibilità di pubblicazione.

8 Poetry and the film: A Symposium with Maya Deren, Arthur Millur, Dylan Thomas, Perker Tyler. In: P. Adams Sitney (Editore): Film culture reader. New York 1970 (Prima ed. : Film culture, 1963). Qui lo si cita da: http://www.ubu.com/papers/poetry_film_symposium.html (Accesso effettuato il 3 agosto 2008).

9 Frye, Brian L.: "Me, I Just Film My Life,,: Interview with Jonas Mekas. In: <http://senseofcinema.com/contents/07/44/jonas-mekas-interview.html> (Accesso effettuato il 4 agosto 2008).



J. Mekas,
Walden flowers

Col tempo che passa, le preoccupazioni essenziali iniziano a divenire sempre più evidenti.

La mia, sembra essere quella di che cosa abbiamo lasciato nella nostra civiltà autodistruttiva che possa veramente e sostanzialmente essere importante per gli aspetti più inafferrabili dell'anima.

Così sono stato attratto dagli aspetti privati, personali della vita, della mia stessa vita, delle vite dei miei amici; lontano dalle grandi tematiche, dagli eventi drammatici, psicologici, politici... Il trambusto del mondo.

Penso che sia stata questa stessa preoccupazione che mi ha fatto gravitare anche verso le forme diaristiche di film, di video, di letteratura e di tutto ciò che ho fatto. Devo aggiungere che c'è un ulteriore aspetto della mia preoccupazione, piccolo e personale: sto assolutamente lontano da tutto ciò che considero negativo nella nostra civiltà. Rischiano di essere definito romantico e perfino sentimentale escludo ogni tipo di violenza e di orrore del mio tempo, e ne ho visti tanti di orrori e di violenza. Lascio tutto questo ad altri artisti che sembrano preferire lavorare con quegli aspetti della nostra civiltà, preferendo i momenti paradisiaci nella natura e nella vita intorno a me, pieni di sole, che ci commuovono in modi poetici, angelici e che contribuiscono così al sostentamento del Paradiso invisibile delle nostre vite.

Jonas Mekas

Il quartetto della distruzione comprende quattro film, ciascuno presentato su un monitor separato, che mettono insieme frammenti di atti di distruzione simbolica e reale. Ciascun film, di durata variabile, viene proiettato in loop. Il primo documenta una performance del 1997 di Nam June Paik in cui questo distrugge un pianoforte, il secondo osserva la demolizione del muro di Berlino nel 1990, il terzo è la ripresa di Mekas della scultura di fuoco di Danius Kesminas, (New York) *Consequence* presentata a New York nel 1991, mentre l'ultimo racconta graficamente la distruzione del World Trade Center dell'11 settembre. Mekas ha filmato l'11 settembre dal tetto del suo appartamento di Soho.

Mentre nei primi tre film il sonoro crea uno sfondo ambientale agli eventi filmati, i commenti sempre più increduli di un altro osservatore nel montaggio dell'11 settembre raggelano l'intera installazione. Nel tentativo di comprendere l'incomprensibile, Mekas, con l'aggiunta di un titolo che cita il poeta tedesco del diciannovesimo secolo Heinrich Heine (Ein Marchen aus alten Zeiten) e di una vecchia immagine fotografica di un bambino, presenta l'11 settembre come una fiaba, come passando la storia al folklore; disconnettendola lievemente dalla sua data ed introducendo un senso di assenza di tempo e di metafora.



Nel febbraio 2004, dopo trent'anni di vita a Soho, ho deciso di trasferirmi a Greenpoint Brooklyn. Questo video parla di come ci si sente a lasciare un luogo in cui si è trascorso più tempo che in qualsiasi altro posto, e che è stato anche il luogo della mia vita di famiglia. Adesso sono da un'altra parte. Il video tratta anche del lasciar crescere nuove radici in un nuovo posto, in una nuova casa, con nuovi amici, nuovi pensieri, ed esperienze.

Jonas Mekas



La testimonianza filmata di un viaggio fisico e mentale attraverso 5.000 anni di Egitto alla Fine della Storia; il tentativo di riconciliarsi con la Sorgente, con Jean nelle vesti di Virgilio; mentre Sebastian osserva ed assorbe tutto questo dall'angolo del suo occhio, concentrandosi sulla punta della Grande Piramide – Tutto molto personale, e continua ad andare avanti, probabilmente senza senso per gli altri, ma crucialmente importante per me stesso; una testimonianza non per intrattenimento o pubblica esibizione, ma qualcosa da condividere con gli amici, in una lunga sera – forse una lettera ai miei amici a proposito di un importantissimo viaggio di ritorno verso Itaca – ed un regalo per Sebastian, qualcosa che riscoprirà quando si avvicinerà all'età in cui io, Odisseo, ho cominciato i miei viaggi – questo forse gli servirà da mappa – e il destino gliene darà di migliori.

Questo Video Diary è stato realizzato tra il 4 e il 19 gennaio 1992, durante un seminario tenuto da Jean Houston – con un gruppo di circa 98 persone straordinarie – un tour che ha incluso i templi più importanti, le piramidi e gli altri sacri luoghi dell'Egitto.

Jonas Mekas.



Otto ore di materiale inedito che io e Sebastian, mio figlio, abbiamo ripreso durante il film *The Departet* di Scorsese, presentato su quattro monitor, due ore ciascuno.

Jonas Mekas



Un viaggio in Italia filmato nel 1967. Torino. Assisi. Roma.
Una visita a Pasolini. Campagna. Scorci, rapidi, brevi ricordi.

Jonas Mekas



Ho avuto la mia prima videocamera nel 1987. Fino a quel momento avevo usato quattro Bolex. Sentivo di aver ottenuto tutto quello che volevo da una Bolex. Addirittura cominciai a notare che stavo iniziando ad imitare me stesso. Stavo tornando al punto di partenza. Era giunto il tempo di lanciarsi in qualcos'altro. Quel qualcos'altro era il video. Mi ci sono voluti dieci anni per padroneggiare la mia Bolex. Pensavo che il video fosse molto più semplice. Si dimostrò difficile quanto il film. Solo adesso, dopo quindici anni di lavoro con una videocamera, sto cominciando a sentirmi realmente libero come mi sentivo con la mia Bolex. Questi primi video diari riflettono molto della mia lotta per cercare di padroneggiare la videocamera in modo che riuscisse a catturare la vita intorno a me nella maniera sincera e personale che io desideravo. Non sempre ci sono riuscito. Ma ci ho provato. Presento questi diari in un formato di instillazione affinché voi possiate realizzare il vostro film personale a partire da questo materiale, muovendovi da un monitor all'altro, e poi ancora un altro. Quella diaristica è una forma d'arte molto aperta, personale ma aperta. Divertitevi!

Jonas Mekas.

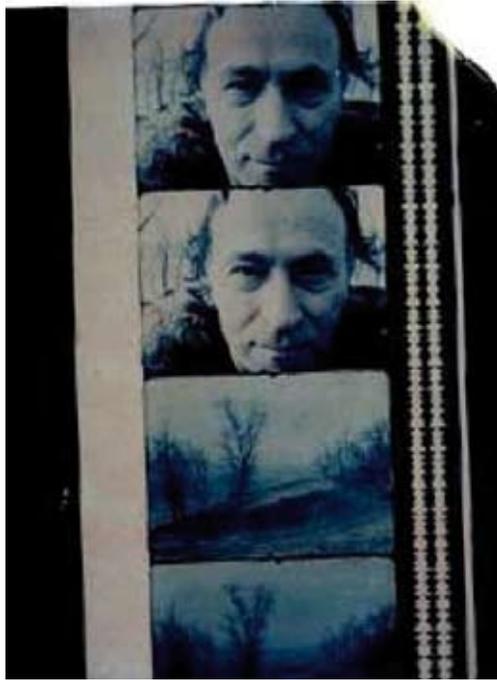
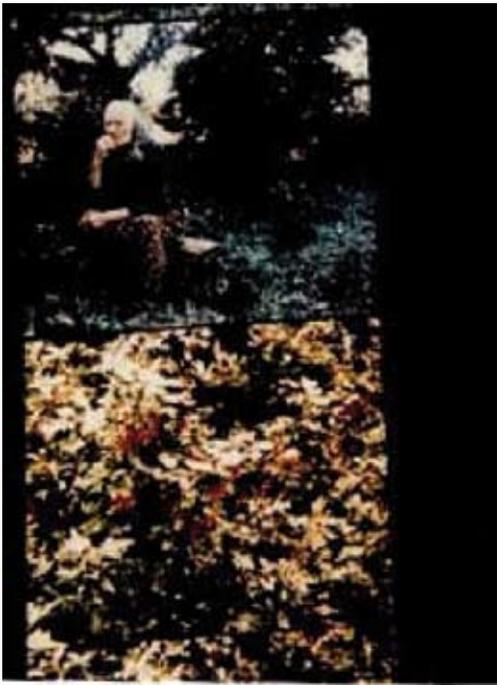


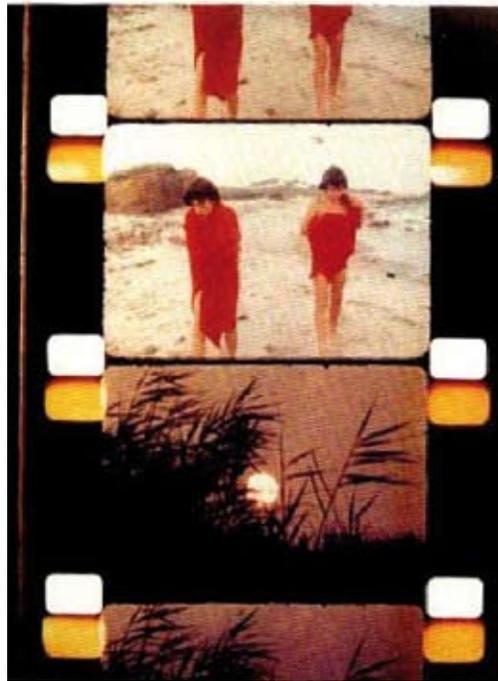
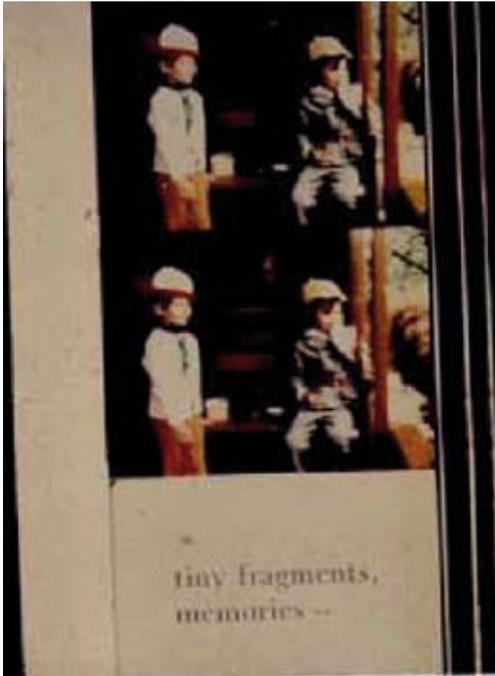
Dunque, perchè sto realizzando queste immagini che sono solito chiamare *Frozen film frames*?

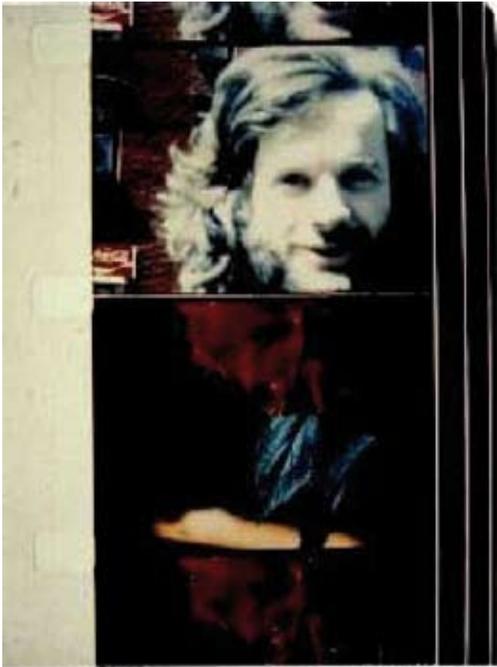
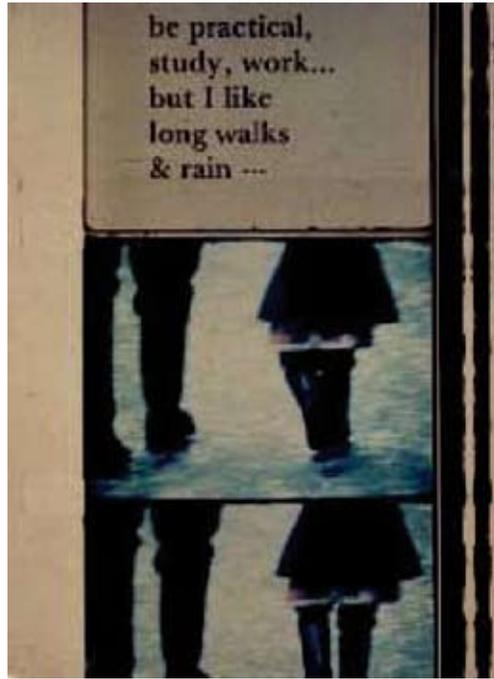
Non certo per denaro, visto che ne sono state vendute molto poche. Le sto realizzando perchè sono ossessionato dalla possibilità di mettere insieme due, tre fotogrammi staccandoli dal contesto e isolandoli. Non li sto creando adesso, è chiaro, sono stati montati attraverso la mia tecnica di single frame al momento della ripresa. Dunque non si tratta di costruzioni calcolate ma spontanee, realizzate durante intensi momenti di ripresa. All'interno del film essi rappresentano una cosa, quando vengono staccati, allargati, incorniciati ed esposti in una galleria si trasformano in qualcosa di completamente diverso. La consapevolezza del fatto che si tratta dei fotogrammi di un film rimane sempre ben presente nella mente e nell'occhio dell'osservatore, dal momento che nella realizzazione ho mantenuto il sonoro e tutte le altre caratteristiche presenti nella parte di film da cui sono stati estratti.

In che modo queste immagini si relazionano con la fotografia? Non saprei dirlo con esattezza. Sono come cugini. Si collocano tra il cinema e la fotografia. In ogni caso, non spetta a me trovare affinità o differenze, non sono uno studioso di fotografia. Tutto ciò che so è che sono ossessionato dalla realizzazione di queste immagini, e sta agli altri trovare loro una collocazione. Queste immagini, queste realizzazioni sono un fatto, ed i critici dell'immagine dovranno averci a che fare, che gli piaccia o no. Soprattutto perché possiedo molte più immagini della maggior parte dei fotografi...

Jonas Mekas







In maniera imprevedibile, così come è avvenuto per la maggior parte degli eventi chiave della mia vita, per un periodo di molti anni tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio dei Settanta, ho avuto la fortuna di trascorrere del tempo, specialmente durante l'estate, con le famiglie ed i bambini di Jackie Kennedy e di sua sorella Lee Radziwill. Il cinema è stato parte integrante e inseparabile della nostra amicizia. Al tempo, era ancora molto vicina la prematura, tragica morte di John F. Kennedy. Jackie voleva dare qualcosa da fare ai suoi bambini, per rendere più facile il momento, la vita senza un padre. Pensava che una videocamera avrebbe potuto divertire i bambini. Peter Beard, al tempo il tutor di John Jr. e di Caroline in storia dell'arte, suggerì a Jackie che io ero l'uomo giusto per far conoscere ai bambini il cinema. Jackie disse di sì. E così tutto ebbe inizio.

Queste immagini, appartengono tutte alle estati che Caroline e John Jr. trascorsero a Montauk, con i cugini Anthony e Tina Radziwill, in una vecchia casa che Lee aveva affittato da Andy Warhol, per alcune estati. Andy stesso vi trascorse molti weekend, in uno dei cottage, come fece anche Peter Beard, che i bambini avevano adottato quasi come un fratello maggiore o come il padre che loro mancava. Queste furono estati di felicità, gioia e continua celebrazione della vita e dell'amicizia. Quelli furono giorni di Piccoli Frammenti di Paradiso.

Jonas Mekas

- Anthony Radziwill and John, Montauk, August 1972
- John, Atlantic ocean, Montauk, August 1972
- Anthony and John pretending they are Mick Jagger prancing to a Rolling Stones record, Montauk 1972
- John is filming Tina, Montauk, August 1972
- John was the captain, that day, when we went water skiing, Montauk, August 1972
- John and Anthony were very bad that day in the car, Lee had to put them on the roadside. We later picked them up, Montauk, August 1972
- Sunset of Montauk. John and Anthony, August 1972
- Untitled: (Jacky Kennedy)
- John, Atlantic ocean, Montauk, August 1972
- John Kennedy Jr. Montauk, boat



Immagini di vita quotidiana, frammenti di bellezza e felicità, viaggi in campagna, in Francia, Lituania, Spagna, Canada. Le stagioni dell'anno che si alternano a New York. Gli amici, la famiglia, la natura, l'eterna ricerca di momenti di bellezza e la celebrazione delle amicizie di una vita, i sentimenti, i brevi momenti di felicità.

Jonas Mekas

- George Maciunas, Chinatown, New York, July 7, 1974
- Taylor Mead. Lacoste, 1966
- George Maciunas and Lennons, Fluxus boat trip up the Hudson, July 7, 1971
- Gregory Markoyoulos, winter 1966
- Soho, May 11, 1975
- Elia Kazan reads to his son and John Kennedy Junior, August 18, 1972
- Oona Mekas with her cousin Sean. November 22, 1979
- Hans Richter, October 1977
- In Vermont, June 29, 1978
- Self portrait, 1975
- Dali and myself, 1964
- Colorado spring, 1968
- A walk with Oona, 1977
- Allen Ginsberg, Village Gate, June 7, 1966
- Self-portrait, Orchard Sd, N.Y.C., 1753
- Andrej Zdravic, New York, 1980
- Rossellini, June 2, 1971
- Henri Langlois and P. Adams Sitney, January 2nd, 1973, N.Y.C.
- Carle Th. Dreyen, September 17, 1965
- Gosho Yoshimasu, Tokyo bar, 1991
- Lee Radziwill and Andy Warhol, Summer 1972
- Elzbieta Mekas, my mother, Semeniskiai
- Mary Menken and P. Adams Sitney, Brooklyn, 1968
- Self-portrait...November 22, 1979, Rhinebeck, New York
- Jackie Onassis Kennedy and Caroline, Chinatown, N.Y.C. April 27, 1972
- Nam June Park, Soho, New York, May 11, 1975
- Self-portrait, Provence, 1966
- Leo Adams at this home
- Oona, Hollis gathering flowers Vermont, June 29, 1978
- Oona's Lithuanian cousins. Lithuania, summer 1977
- Siesta time in Soho
- Adolfas checks if the wheat is ripe, July 22, 1971
- Adolfas checks the wheat is ripe, July 22, 1971
- Nick Ray, winter 1978
- Taylor Mead, Cassis, 1966

be practical,
study, work...
but I like
long walks
& rain ~~~



Le immagini di questo quartetto appartengono ad una serie in edizione limitata e in grande formato dei Frozen film frames prodotta dalla Galerie du Jour di Parigi. Le immagini dei figli di Mekas, Oona e Sebastian, e di Mekas stesso ricreano un tenero ritratto di famiglia.

“I bambini nascono, li vedi crescere. Filmati di vita quotidiana, vita casalinga, natura, sentimenti, la ricerca infinita di momenti di bellezza e la celebrazione della vita, frammenti di felicità e di bellezza”.

Jonas Mekas

- Oona discovers the tree, 1975
- Sebastien, Cape Cod.
- Oona, 1978
- Self-portrait, Long Island



Consiste di 54 segmenti sonori estratti dai miei diari sonori degli ultimi quarant'anni.

Suoni di New York City, suoni della natura, suoni dal mio viaggio, suoni di me stesso che canto con gli amici. Variano in lunghezza da circa 20 secondi a quattro minuti.

Questi frammenti sonori sono uniti insieme nello stesso modo in cui unisco insieme i miei frammenti cinematografici. Questi frammenti sonori si ascoltano nello stesso modo in cui si guardano i miei film diaries. Questo è il mio diario sonoro.

Jonas Mekas

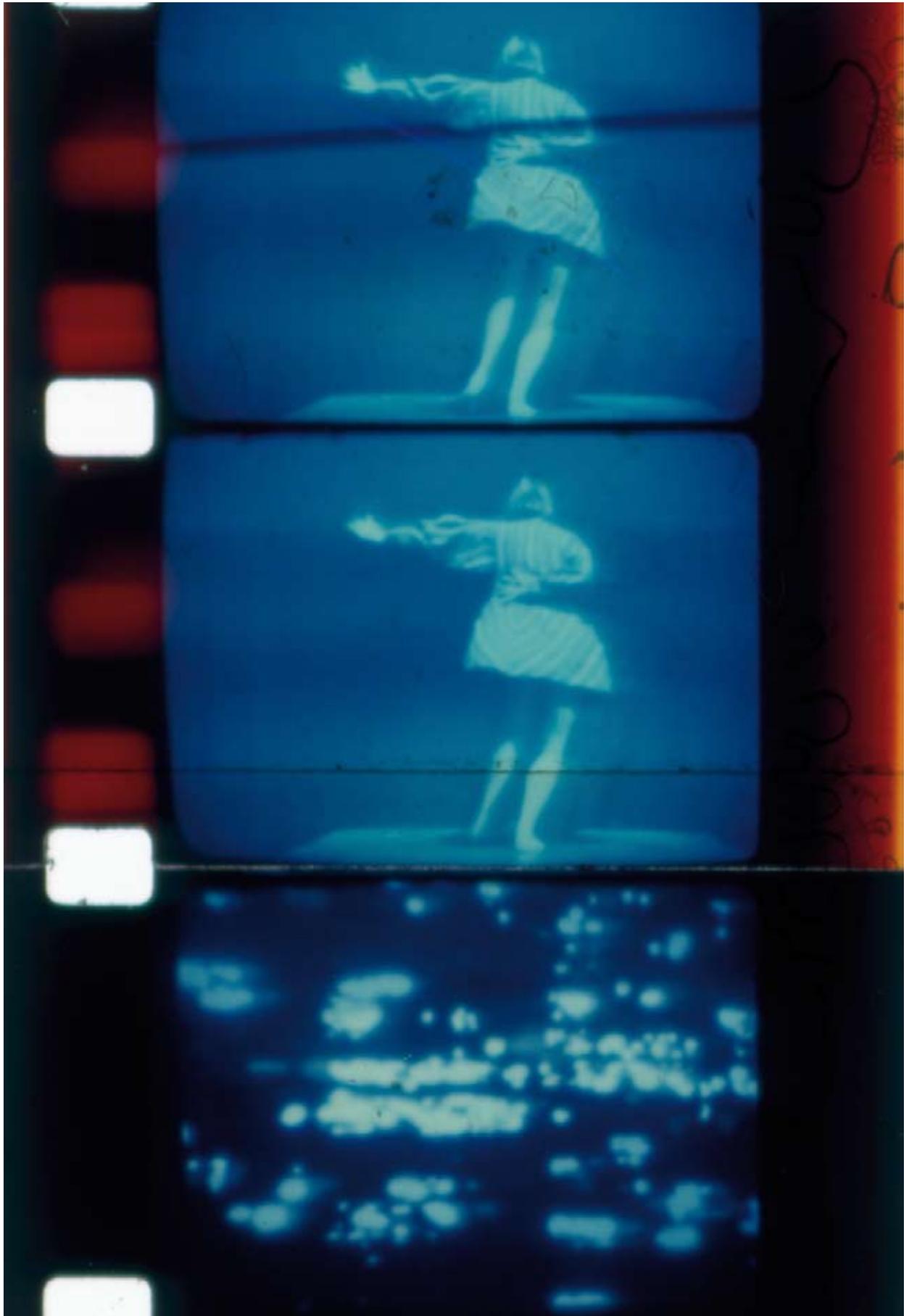
Elenco dei suoni

1. Metropolitana, New York City, 1968, due stazioni.
2. Jonas alla fisarmonica.
3. Jonas canta la sua canzone a Petrarca accompagnato dal gruppo Free Music on Second Street, Dalius Naujo alla batteria, Auguste Varkalis al sassofono.
4. Tuoni e pioggia a N.Y.C., 17 Agosto 1974.
5. Campanelli del bestiame sulle Alpi, Agosto 1977. Campane di chiesa. Muggiti.
6. Fiera italiana, Thompson Street, N.Y.C. 1978.
7. Il vento sulla collina che da sul monastero di St.Michel de Frigolet. Luglio 1974
8. Manifestazione anti-Nixon, 10 Novembre, 1973. Eighth Avenue & 18th Street, N.Y.C.
9. Oona, 3 Settembre, 1976, due anni.
10. Jonas alla fisarmonica.
11. Metropolitana di New York, tre stazioni. 1978. Peter Kubelka e Jonas recitano Vogelweide.
12. Jonas alla fisarmonica.
13. Rumori di fabbrica. Cincinnati, 1968.
14. Hollis e Oona cantano Buon Compleanno a Jonas, 1978.
15. Oona con un carillon.
16. Al monastero di Kyoto il monaco chiamato Frog spazza per terra.
17. A casa, 4 luglio 1996, suoniamo – Sebastian, Auguste, Jonas, alcuni altri.
18. Parata militare, N.Y.C., Fifth Avenue. Dic.1981.
19. Musicisti di strada, N.Y.C., 22 Dic., 1987.
20. Allo zoo. N.Y.C. Oona.
21. Il nostro gatto Duffy fa le fusa. 27 Ottobre 1981.
22. Gabbiani, Cape Cod, 21 luglio, 1983.
23. Un treno passa. Rhinebeck.
24. Il suono della Bolex di Jonas.
25. Jonas recita poesie di Hannelore Hahn. 1971.
26. Musica di strada pre-natalizia. N.Y.C. 1980.
27. Londra 1970, 16 settembre. Half Moon Street, 9:30AM.
28. A Jonas viene fatto il solletico.
29. Giro sullo yacht Kennedy, Montauk, Agosto 1971.
30. Oona suona e canta, 1979.
31. Rumori dall'happening di J.J.Lebel, Cassis, estate 1966.
32. Jonas alla fisarmonica.
33. In barca nel New Hampshire, 1978.
34. Oona canta delle fragole. 21 aprile, 1979.
35. Il treno Albany - New York arriva a Rhinebeck. Novembre 1968.
36. Facciamo musica, Jonas ed i suoi amici, a casa. 6 Nov., 1978.
37. Barca al mattino, Cassis, 1967.
38. Compleanno di Jonas, 1980. Gli amici cantano una canzone irlandese.
39. In barca a Central Park, N.Y.C.
40. Le onde, un lago, un aeroplano.
41. Facciamo musica, a casa, 1996. Auguste, Sebastian, Jonas alla tromba.
42. Chiesa di St.Patrick, N.Y.C., veglia funebre per Andy Warhol.
43. Musica di strada, 22 dicembre, 1980. Rockefeller Center, N.Y.C.
44. Grilli in Provenza, 1967.
45. Le campane di Venasque, 1974.
46. Oona, di poche settimane. 1974.
47. Jonas alla fisarmonica.
48. Una nave salpa per Lamanche. 1972.
49. Pioggia sui tetti di Parigi, Montparnasse. 1972.
50. Zoccoli di cavallo, Central Park, N.Y.C.
51. Jonas canta con il gruppo Free Music on Second Street – Dalius Naujo, Auguste Varkalis, Julius Ziz. 24 giugno, 2000.
52. Oceano, sassolini, vento. Montauk, 1980.
53. Suoni dell'11 settembre dal tetto del 491, Broadway.
54. Jonas canta sull'oceano



Scene di vita e di lavoro agli Anthology Film Archives di New York.
Buona parte di questo video è stata girata da Auguste Varkalis.





J. Mekas,
Blue dancer frame

JONAS MEKAS

Jonas Mekas è una delle figure di spicco del cinema indipendente e d'avanguardia. Ha dedicato tutta la sua vita e la sua opera all'affermazione del cinema indipendente come forma d'arte. Come regista, critico, editor, distributore, archivista e poeta, Mekas ha contribuito significativamente alla nascita dei moderni movimenti cinematografici indipendenti e d'avanguardia.

Jonas Mekas nasce nel 1922 a Semeniskiai, in Lituania.

Nel 1944, con suo fratello Adolfas, Jonas viene rinchiuso nei campi nazisti e costretto ai lavori forzati. Nel 1949, dopo aver vissuto per quattro anni in un campo profughi, i fratelli Mekas arrivano in America e si stabiliscono a Brooklyn, New York. Due settimane dopo il suo arrivo, Jonas chiede in prestito del denaro per comprare la sua prima Bolex 16mm e comincia a registrare i momenti della sua vita.

“Avevo poco tempo a disposizione, che mi permetteva di girare solo pochi frammenti di ripresa. Mi sono detto: bene, molto bene – se non ho sei o sette mesi da dedicare alla realizzazione di un film, me ne farò una ragione; filmerò brevi frammenti, giorno per giorno, ogni giorno... se potrò filmare solo un minuto – filmerò solo un minuto”.

Negli anni Cinquanta e Sessanta, oltre ad organizzare numerose proiezioni di cinema sperimentale, Mekas fondò il magazine “Film Culture” come editore capo e cominciò a scrivere la sua colonna *Movie Journal* sul “New Yorks Village Voice”. Partecipò anche alla fondazione della Film- Makers’ Cooperative, della Filmmakers’ Cinematheque e degli Anthology Film Archives. Ancora oggi, gli Anthology Film Archives sono ritenuti uno dei centri più importanti del mondo per la conservazione, l’esposizione e lo studio del cinema indipendente e d’avanguardia.

Come regista, Mekas ha ottenuto importanti riconoscimenti internazionali.

È stato fonte di ispirazione per generazioni di registi, tra cui *Martin Scorsese*, *Andy Warhol* e *Jim Jarmusch*.

La produzione di Mekas come regista spazia dai film narrativi (*Guns of the Trees*, 1961 e *The Brig*, 1963) ai “diary films” come *Walden* (1969); *Lost, Lost, Lost*, (1975); *Reminiscences of a Voyage to Lithuania*, (1972); *Zefiro torna*, (1992) *Birth of a Nation* (1997) e *As I was Moving Ahead, Occasionally I saw Brief Glimpses of Beauty* (2001). Le sue opere sono state ampiamente proiettate in festival e musei di tutto il mondo, tra cui la Biennale di Venezia, il Tate Modern di Londra ed il Museo di Arte Moderna di New York .

Nel 2006 l’Associazione dei registi cinematografici americani ha premiato gli Anthology Film Archives e Mekas con il DGA Honours award, riconoscendo l’impegno di Mekas nei confronti dell’arte cinematografica. Nello stesso anno, Mekas è stato premiato durante la cerimonia della Los Angeles Film Critics Association per il suo importante contributo alla cultura cinematografica americana. Nella sua selezione annuale di 25 film, *Reminiscences of a Journey to Lithuania* di Mekas è stato indicato dalla United States National Film Preservation Board per essere conservato nei registri della Library of Congress’ National Film Registry.

Nel 2007, Mekas ha lanciato l’epica serie *365*, che include la creazione di 365 video e cortometraggi pubblicati una volta al giorno per un anno sul sito web di Mekas, www.jonasmekas.com. Questo progetto continua a godere di largo seguito internazionale, ed il sito web di Mekas appare dunque in continua espansione.

Mekas continua a lavorare a livello internazionale come artista, regista e curatore.

Finito di stampare
nel mese di settembre 2008
da San Marco Litotipo, Lucca
per conto di Edizioni
Fondazione Ragghianti
Studi sull'Arte, Lucca