

Anita Trivelli

Modernità e attualità della pratica diaristica di Jonas Mekas

Ogni immagine è bella, non perché sia bella in sé [...] ma perché è lo splendore del vero.

Jean-Luc Godard

Una profonda vena diaristica innerva la pratica creativa di Jonas Mekas (Fig. 1), poeta, cineasta, musicista, critico e curatore cinematografico, nonché *leader* riconosciuto del New American Cinema, co-fondatore a New York di «Film Culture», della Film-makers' Cooperative e dell'Anthology Film Archives.

Jonas Mekas inizia a scrivere un proprio diario personale da bambino, ispirato dalla lettura di *Cuore* di Edmondo De Amicis (1886), il libro che lo ha maggiormente influenzato nella sua vita¹. Nel 1991 esce la prima raccolta diaristica, *I Had Nowhere To Go* (Fig. 2), sulle peripezie del suo esilio forzato e del suo status di profugo, una pubblicazione che privilegia la memoria e l'immediatezza testimoniale del vissuto quotidiano².

Ritroveremo questa predilezione nei film, proposti nella forma di un cinema diaristico molto personale, chiaro esempio di quella esperienzialità che è tra i tratti distintivi delle pratiche stilistiche del cinema moderno³.

Queste pratiche, nell'ambito delle quali il cinema di Mekas occupa un posto di rilievo, evidenziano *in primis* la combinazione tra lo slancio esperienziale e l'autocoscienza linguistica. Lo slancio esperienziale è curiosità nei confronti del mondo, che il moderno cinematografico esalta nella sua irriducibile matericità. Si tratta dunque di uno stile, quello del moderno, che pone un duplice e concentrico interrogativo: ai materiali, lavorati nella forma, e al cinema stesso. Uno stile che fa della fenomenologia del mondo (corpi, natura, paesaggi) il proprio orizzonte epistemologico, lo spazio di convergenza e di irradiazione problematico dei vissuti nel gesto della regia. In questa prospettiva, la modernità del cinema – piuttosto che essere ricondotta alla natura tecnologica del dispositivo e al 'rispecchiamento' della società moderna – è considerata una occorrenza stilistica propria, caratterizzata dal

fatto che la «riproduzione vi si dà come luogo dell'interrogazione del cinema, come luogo dell'operazione metalinguistica»⁴, delineando una «modernità vissuta in proprio dal cinema»⁵ come linguaggio.

1. Una pratica esistenziale: tracce di vita, memoria ed esperienza

La modernità di Mekas si fonda su una costante sperimentazione formale e su un'idea di cinema come esperienza esistenziale, come gesto vitale dagli esiti imprevedibili⁶. Si esercita sugli avvenimenti quotidiani, vissuti e documentati con il gusto dell'intimità, e nel segno di una innata sensibilità per i dettagli, le sfumature, le recondite pieghe del visibile.

A fronte della frammentarietà formale delle opere, il cineasta lituano segue un disegno estetico compatto, frutto di una vulcanica operatività che è capace, al contempo, di propagarsi in azioni progettuali sempre nuove. Questo *work in progress* creativo si rintraccia fin dalla sua attività poetica, sfociata in un considerevole numero di pubblicazioni, tra le quali, nel 1985, quella significativamente intitolata *Daybook*, a suggerire la continuità, che vi è per lui, tra la scrittura diaristica poetico-letteraria e i diari cinematografici, la «fertile simbiosi» che qualifica il suo lavoro⁷. A tale attività si aggiungono quella critica, svolta per *Film Diary* (1955-1957) e *Movie Journal* (1959-1975), dopo l'arrivo a New York col fratello Adolfas (Fig. 3): due rubriche cinematografiche, dall'emblematico titolo metaforico, rispettivamente della rivista «Intro Bulletin» e del «Village Voice»⁸; e quella di cineasta, iniziata a New York nel 1949, con una Bolex acquistata con danaro avuto in prestito. Cinque anni dopo nascerà «Film Culture» (dicembre 1954) (Fig. 4), che diverrà presto organo ufficiale e di divulgazione del New American Cinema e la più importante pubblicazione di cinema negli Stati Uniti⁹.

Sulle pagine di questa rivista, Jonas Mekas evidenzia la necessità di un discorso critico capace di cogliere il nuovo e di orientare il pubblico a riceverlo. E nell'eccentrica veste di cineasta-produttore, critico, distributore e curatore di rassegne, si impegna per un progetto di cinema originale, svincolato dalle canoniche distinzioni tra film di finzione e film documentaristico, e aperto alle esigenze di diverse ricerche espressive. Il Manifesto del New American Cinema, redatto nel settembre del 1960, sarà pubblicato l'anno dopo proprio su «Film Culture», dove si legge, tra l'altro:

In tutto il mondo il cinema ufficiale ha il fiato grosso. È moralmente corrotto, esteticamente obsoleto, tematicamente superficiale, congenitamente noioso. [...] La nostra rivolta contro il vecchiume,

l'ufficialità, la corruzione e la presunzione è innanzitutto etica. A noi interessa l'Uomo. Interessa ciò che succede all'Uomo. [...] Non vogliamo film fasulli, leccati, ammiccanti: li preferiamo aspri e scabrosi, ma vivi: non vogliamo film rosei: li vogliamo color sangue¹⁰.

Le rivendicazioni in esso dichiarate non sono l'elogio di un cinema rozzamente spontaneista. Denotano, piuttosto, l'esigenza di uno sguardo autentico e sensibile alla realtà umana e alla vita contemporanea. Dove l'asprezza, la ruvidezza, le impurità e imperfezioni – qualità esaltate da Mekas per liberare il nuovo cinema dal romanzesco e dal teatrale del cinema dominante – sono indici stilistici che, nei risultati migliori, impregnano di lirismo la visione del mondo di questi nuovi film. Si propugna, insomma, un'idea di cinema anticonvenzionale, pronto a elaborare forme e motivi tematici inediti, programmaticamente esposti all'immediatezza e alla casualità, alla frammentarietà e alle contaminazioni. Questo «cinema della nuova generazione», per usare le parole dello stesso Mekas, è all'insegna dell'attualità, del temperamento e dello stile, e si mostra in sintonia con lo scenario più ampio dell'arte americana: dalla musica di Allan Kaprow ai dipinti di Alfred Leslie, dalla scultura di Richard Stankiewicz alla scrittura di Kerouac e Ginsberg, tra gli altri, al teatro di Julian Beck e Judith Malina¹¹.

Nel 1963 Mekas organizza proiezioni in diversi spazi newyorkesi, come il Gramercy Arts Theatre e il Bleecker Street Cinema di Lionel Rogosin. Nello stesso anno si dimette dalla giuria della terza edizione del Festival del Cinema Sperimentale, fondato da Jacques Ledoux e organizzato a Knokke-Le Zoute, in Belgio, per protestare contro l'esclusione di *Flaming Creatures* di Jack Smith. Le proiezioni di questo film e di *Chant d'amour* di Jean Genet sono causa del suo arresto, nel 1964, con l'accusa di oscenità, un fatto questo che infiammò ulteriormente la sua battaglia contro la censura. Inoltre, organizza una mostra internazionale itinerante del New American Cinema, che girò in Europa, Sud America, Giappone e Canada, tra il 1964 e il 1967¹².

E sarà proprio durante l'ondata del rinnovamento cinematografico d'oltreoceano che il «santo patrono»¹³ del NAC inventerà un proprio modo di fare cinema, in cui convergeranno la dimensione poetica e quella critico-teorica, quest'ultima elaborata sia sulle citate «Film Culture», «Intro Bulletin» e «Village Voice», sia in diversi interventi pubblici occasionati da seminari e corsi universitari (tenuti, per esempio, presso la New School for Social Research di New York e il MIT di Boston) e da proiezioni dei suoi film¹⁴.

Agli albori del nuovo movimento d'oltreoceano così scriveva Mekas su «Film Culture»:

Potremmo dire che il movimento del Nuovo Cinema Americano – analogamente ad altri movimenti artistici oggi in America – è primariamente un movimento esistenziale o, se così si può dire, etico, un atto di umanità. Ma allora si potrebbe dire, che tutta l'arte di tutti i tempi è stata primariamente espressione di un movimento esistenziale¹⁵.

Ed è il motivo esistenziale il *relais* dello stretto rapporto che abbiamo rilevato tra i diari scritti di Mekas e i suoi «cinediari»¹⁶, su cui lo stesso regista osserva in un'intervista:

Già negli anni Quaranta c'erano pagine e pagine di osservazioni su cosa avevo visto dalla finestra, cosa avevo sentito per strada: un collage di impressioni separate. Se paragoniamo il mio lavoro con la cinepresa a quelle pagine, si può benissimo dire che sono quasi identici. Ho solo cambiato il mezzo¹⁷.

In altri termini, il formato diaristico, esercitato dal Mekas scrittore e regista, è il *trait d'union* tra arte e vita, in quanto riconosce sia la scrittura che la regia come attività quotidiane, associabili alle tante altre da lui praticate ogni giorno (organizzativa, promozionale, di orientamento critico). Così, scrivere (sulle) pagine di un diario e sulla celluloida, con una Bolex 16 mm (e poi, dagli avanzati anni Ottanta, con una videocamera: entrambi dispositivi leggeri, 'amatoriali') diventa un processo organico, (pro)motore di un ripensamento radicale tanto della professionalità cinematografica quanto del rapporto tra documentario e finzione. Un ripensamento che investe autoriflessivamente la relazione esistenziale tra la scrittura – letteraria e cinematografica – e il quotidiano, che il regista lituano cattura come un fluire lampeggiante di impressioni sulla natura e l'ambiente privato e pubblico, come fervidi «colpi d'occhio»¹⁸ sull'irriducibile matericità del mondo fenomenico.

Diversamente dall'andamento cronologico della produzione letteraria poetica, i film di Mekas procedono preferenzialmente per linee tematiche, che si avvalgono del linguaggio verbale, parlato (la *voix over* del cineasta) e scritto (le sue annotazioni su cartoncini), in modo organico alle immagini e mai illustrativo. In particolare, il tono lieve e meditativo della voce, la sua sonorità esitante e ripetitiva, dona alle parole un efficace tocco di spontaneità e lirismo.

In più di un'occasione Mekas ha ribadito di non essere un regista (*film-*

maker), bensì semplicemente «uno che filma» (*a filmer*), per il piacere di afferrare l'istante che accade, nella sua casualità e imprevedibilità, un piacere opposto alla messa in scena di un avvenimento:

In realtà, tutto il mio lavoro cinematografico è un lungo film che continua ancora. [...] Davvero io non faccio film: continuo soltanto a filmare. Sono uno che filma [*filmer*], non un *film-maker*. E non sono un 'regista' cinematografico perché non dirigo nulla. Continuo semplicemente a filmare¹⁹.

Come vedremo nelle pagine che seguono, la *Weltanschauung* del cineasta lituano, influenzata peraltro dalle filosofie orientali – il Buddismo Zen in particolare – coglie l'immediato e il quotidiano come sprazzi epifanici dell'intero ordine cosmico, e li dispiega di fronte ai nostri occhi con una temporalità in flusso, ora dilatata ora rappresa²⁰. La tensione estetica che sostiene la sua opera, coi picchi che proprio nel cinema vengono raggiunti, spinge la realtà documentata verso una dimensione mitologica, in cui i particolari fenomenici si fanno frammenti cosmogonici dell'universale.

Mekas imprime un inconfondibile gusto vitalistico alla rielaborazione del proprio vissuto, che restituisce come *Gestalt* esistenziale in continuo divenire. Questo dinamismo, esaltato dall'osmosi tra scrittura verbale e scrittura cinematografica, è ben evidente, per esempio, nel suo libro del 2007, *La mia vita notturna* (Fig. 5), un diario di sogni relativi agli anni Settanta, scandito da un distinto registro poetico *beat* e da ricorrenti motivi esistenziali e formali tra loro strettamente embricati²¹.

I motivi esistenziali investono un contesto culturale e nomadico-esperienziale, che viaggia tra la natia Lituania campestre dell'infanzia e la contemporaneità statunitense, filtrata dal profugo Mekas, tuttavia mai esiliato (d)al mondo.

Quanto alla forma, essa eleva a immagine poetica il sentimento nostalgico del cineasta, che si innesta nella lenitiva celebrazione di una nuova 'famiglia estesa', quella formata dalla sua straordinaria cerchia di amici della New York del secondo dopoguerra: da Maya Deren a George Maciunas, da John Cage a Andy Warhol a John Lennon e Yoko Ono, tra i tantissimi altri. Ma soprattutto, sempre sul piano formale, va notata la pratica (peraltro non esclusiva di Mekas, basti pensare alla prima stesura di *On the Road*) dell'eliminazione pressoché totale della punteggiatura, motivo che fa tutt'uno con l'acronologismo e l'onirismo della scrittura cinematografica dell'autore, come vedremo meglio tra poco.

In questo libro troviamo dunque una tendenziale compenetrazione stilistica, che della parola scritta fa già immagine, e un'onirica narratività

frammentata che rinvia continuamente al suo cinema diaristico:

Quando si scrive un diario – spiega il regista – è un processo retrospettivo: ti siedi, guardi indietro alla tua giornata e scrivi tutto. Tenere un diario con la cinepresa è reagire (con essa) all'immediato, ora, in questo istante. O catturi subito quell'istante, mentre accade, o non lo catturi più. Ritornarci sopra e dopo girare significherebbe rimettere in scena, che si tratti di eventi o sentimenti. Per catturare immediatamente, mentre [qualcosa] accade, è necessario il dominio totale del proprio strumento (in questo caso la Bolex). Devo registrare la realtà a cui reagisco come pure devo registrare il mio stato emotivo (e tutti i ricordi) nel mentre reagisco. Il che significa anche che devo strutturare (montare) tutto proprio qui, durante le riprese, in macchina²².

La simultaneità reattivo-emozionale del cineasta durante le riprese evidenzia il nesso tra pensiero, affetto, esperienza e ricordo, un nesso che si attiva come memoria corporea, 'incarnata', (rac)colta e convogliata in immagine grazie al cinema. Viene così esaltata la qualità ontologica del dispositivo cinematografico, di registrazione e restituzione delle esperienze del passato, anticipando una sensibilità verso la memoria molto attuale, che pervade tutti i livelli della nostra comprensione dell'esperienza contemporanea²³. Inoltre, questa attenzione per la memoria, che investe un ampio e variegato campo intellettuale, «apre nuovi modi di concepire la relazione tra il politico e il culturale, e specificatamente il legame tra la politica e la vita quotidiana»²⁴.

La pratica di Mekas supera l'abituale accostamento analogico tra il cinema e la memoria, spingendo questa relazione su un versante ibrido e transizionale, che dissolve le frontiere concettuali tra dentro e fuori, tra individuale e culturale. Ne risulta l'endiade cinema/memoria, un mondo situato nella mente, eppure posizionato tra il personale e il culturale, in quanto amalgama l'immaginario cinematografico con gli scenari costitutivi dell'interiorità²⁵.

Il mondo interiore dell'esule Mekas è impregnato del ricordo della rurale Lituania dell'infanzia, e la ricorrente presenza nei suoi film di fiori, alberi, neve, e altri scorci naturali, è il suo modo di (re)impiantare questo ricordo nell'ambiente industriale-metropolitano newyorkese della sua nuova vita adulta. Il mondo esterno filmato dal cineasta si fa cassa di risonanza del suo mondo interiore, quasi a suggerire, in un gesto ad alta densità autoriflessiva, la loro osmotica indistinzione.

Inoltre, come lo stesso cineasta ha rilevato, è ancora la memoria, in definitiva, a orientare e modulare la casualità e l'improvvisazione delle riprese²⁶, improntando dunque il suo cinema a un duplice movimento:

sceveri da ogni sentimentalismo verso il passato, i film scaturiscono dal ricordo (i ricordi sono la spinta a filmare il/nel momento attuale), e del ricordo sono, al contempo, una sorta di epifania ‘materica’. Così, la quotidianità documentata da Mekas (feste, gite, viaggi, ritrovi di esuli e con gli amici, gioiose occasioni di famiglia e altro ancora) non diventa mai un inerte inventario di accadimenti, e fonda piuttosto un florilegio di momenti che si ravvivano nell’evocazione filmica, un vivaio di memorie dalla coalescenza temporale: «E che cosa sono quei momenti, che cosa mi fa scegliere quei momenti? Non lo so. – dice Mekas – È l’intera memoria del mio passato che mi induce a scegliere i momenti che filmo»²⁷.

2. Il diarismo cinematografico: «dall’occhio al gesto»

Il cinema diaristico diventa negli anni Sessanta un vero e proprio genere, impegnato a rappresentare una diversa relazione col tempo e con la soggettività. La pratica filmica e teorica di Mekas si distingue per l’originalità con cui articola le condizioni di base di questa modalità realizzativa: vale a dire, come si è visto nelle dichiarazioni del cineasta, e come ha evidenziato David E. James, l’immediatezza di risposta con la cinepresa al e nel presente, e la necessità di soggettivare le registrazioni del dispositivo cinematografico²⁸. Nei suoi film il momento delle riprese e lo stesso atto del filmare fanno perno sull’*action camera* del cineasta, con un fragrante richiamo all’arte pittorica dell’*en plein air* impressionista e del gestuale *action painting*²⁹.

È il gesto corporeo che asseconda l’immediatezza della visione, l’impulso a cogliere la vita nella sua pienezza, a catturare la cangiante irripetibilità dei suoi istanti. E questo gesto è riconducibile a un’arte del cinema processuale, situata nella concretezza del mondo ed esercitata come una forma di azione³⁰. Si tratta dunque di una pratica impegnata a decifrare il visibile, e che (cor)risponde alle intemperanze dell’esistenza con immagini aperte, indefinite, incompiute. Immagini che esprimono la venerazione di Mekas per la materia del mondo, la sua sensibilità per ciò che ordinario, umile, familiare, una sensibilità che, com’è noto, è stata coltivata dalla tradizione trascendentalista americana³¹.

In questo contesto è utile ricordare che Mekas ha riconosciuto nel lavoro precursore di Marie Menken la matrice formale del suo cinema³². Il pionieristico *Notebook* (1961) della collega connazionale gli ha indicato un modello di riferimento per i propri film, convincendolo a «lasciare molto del materiale originale così com’era»³³.

Questa ispirazione induce a riflettere sulla differenza che si instaura, in quella stagione e nell'elaborazione di Mekas, tra la scrittura diaristica verbale e quella cinematografica, osservando inoltre all'interno di quest'ultima il distinguo tra *film diary* (diario filmato) e *diary film* (film diaristico). Si tratta di concetti che David E. James ha indagato soffermandosi sul funzionamento temporale. Nel diario scritto gli eventi e le loro registrazioni sono temporalmente separati, mentre nel film coincidono; il tempo verbale del diario scritto è il passato prossimo, trattandosi di ricordi di eventi e stati mentali passati, e l'unico presente che gli è ascrivibile è il momento della composizione e del commento riflessivo della scrittura. La registrazione cinematografica di immagini e suoni è invece vincolata al presente, poiché non può che filmare gli eventi mentre accadono³⁴.

Quanto alla «categorica differenza» tra *film diary* e *diary film*, James osserva che il primo (il diario filmato) è costituito dalla registrazione di uno o più accadimenti della quotidianità dell'autore, senza che vi sia l'articolazione di queste registrazioni tra loro e con il resto della sua vita; mentre nel secondo (il film diaristico) le riprese vengono collegate e poste in relazione tra loro, scandagliando il passato alla luce delle consapevolezza del presente, sotto l'egida dell'attuale coscienza sull'accaduto.

Essenzialmente, in Mekas avviene il transito dalla forma del *film diary* a quella del *diary film*, «dove il primo registra il presente, il secondo affronta il passato che vi è rappreso»³⁵: l'uno tratta ciò che accade, l'altro ciò che non c'è più, o, ancora, assistiamo al passaggio «dalla fabula all'intreccio»³⁶. In estrema sintesi, il *film diary* coincide con l'indefessa pratica di Mekas del filmare e del (rac)cogliere esperienze dirette, il *diary film* è il lavoro di montaggio che opera una riflessione sui suoi ricordi.

Questo approdo al cinema diaristico, racconta Mekas,

è derivato non dal calcolo ma dalla disperazione. [...] Mi sono ritrovato così coinvolto dalla produzione di film indipendenti – dalla Film-Makers' Cooperative, dalla Film-Makers' Cinémathèque, la rivista «Film Culture» e ora l'Anthology Film Archives – da non avere più tempo per i miei film. Non mi rimaneva il tempo neanche per preparare una sceneggiatura, figuriamoci per le riprese e il montaggio. Potevo permettermi soltanto di girare qualche scena. Tutto il mio lavoro personale prese la forma di annotazioni. [...] Se riuscivo a filmare un minuto, filmavo un minuto. Se potevo girare per dieci secondi, giravo dieci secondi. [...] Per molto tempo però non ho guardato il filmato che stavo raccogliendo. Pensavo che in realtà stessi solo facendo pratica. Mi allenavo, o cercavo di mantenere il contatto con la cinepresa per poter fare un 'vero' film, appena ne avessi avuto il tempo³⁷.

È agli inizi degli anni Sessanta che Mekas, vagliando le ore di girato accumulate nel corso di circa un decennio, si rende conto di evidenti ricorrenze e legami: «All'improvviso – dice – quelle riprese che apparivano completamente slegate cominciarono ad assomigliare ad annotazioni unite tra loro da vari fili, sebbene fossero disorganizzate nella forma»³⁸. E il gesto formalizzatore consistette, dunque, nel passaggio dall'appercezione registrata di sensazioni, sentimenti, emozioni e pensieri immediati del cineasta (*film diary*) alla sedimentazione del confronto tra passato e presente esperienziale (*diary film*).

L'esito della coalescenza temporale di questo confronto è la serie dei *Diaries, Notes, and Sketches*, esemplare configurazione di cinema diaristico, per complessità e raffinatezza, contraddistinta da immagini fibrillanti e quanto mai congeniali all'«erratico» sguardo sul mondo dell'autore. Uno sguardo che trova espressione anche nell'epico diario online *365 Day Project* (2007-2008), un'operazione creativa ideata da Mekas per il web nel 2006 e a cui partecipano produttivamente il suo assistente Benn Northover e il figlio Sebastian Mekas. Si tratta di 365 cortometraggi, in pellicola e video, distribuiti on line giorno per giorno, lungo tutto l'anno 2007, e relativi a immagini girate dal *filmmaker* o selezionate dal suo repertorio audiovisivo: concerti, performance, vernissage, cartoline-video inviategli da amici³⁹.

Questi *eye-pod-poems*, così definiti dal cineasta⁴⁰, sono di durata variabile (da un minuto e mezzo a venti minuti) e in piena sintonia con quella che appare come la precipua caratteristica dei suoi film diaristici: un sentimento nostalgico quasi archetipico e la sua fulgida elaborazione, grazie a immagini di vitalistica reminiscenza, di bellezza e condivisione: «Vedere un film di Mekas – ha scritto il collega Richard Leacock – è partecipare alla comunità cinematografica d'avanguardia, diventarne membro, condiderne le lotte, rendere omaggio ai pionieri dell'arte cinematografica»⁴¹. A un'arte cinematografica autenticamente sentita come esperienza e poesia.

Se infatti Mekas nasce come poeta, come poeta filma, con lo stupore di uno sguardo che sembra sprigionarsi dalla natura, o dalla quotidianità vissuta con i familiari e i tanti amici artisti. Filmare come gesto che intensifica la vita, o «come forma di preghiera», viene da pensare, parafrasando lo stesso regista quando cita Kafka in uno dei suoi film: «Scrivere come forma di preghiera». La preghiera di una religiosità panteista, che in questo cinema celebra la vita con struggente vigore⁴².

Emblematico, in merito, è lo stesso titolo della mostra-retrospettiva di Jonas Mekas, *Celebration of the Small and the Personal in the Time of Bigness*, in rappresentanza della Lituania alla Biennale d'Arte di Venezia

del 2005. Essa condensa il fondamento estetico che ha guidato il nostro autore lungo oltre sessanta anni di pratica cinematografica, sperimentata con cinepresa e videocamera, e all'insegna, appunto, di una personalissima poetica diaristica:

In questa mostra, come nel mio lavoro – spiega il cineasta – mi sono occupato della scoperta e della celebrazione dei piccoli, insignificanti, momenti personali della mia vita, della vita della mia famiglia, dei miei amici più intimi, le gioie, le feste, lo stare insieme, i piccoli eventi quotidiani, le sensazioni, le emozioni, le amicizie⁴³.

3. «Il paradiso terrestre» del cinema

L'implicazione esistenziale, come catalizzatore del cinema moderno, è già ben dentro il magistero di Cesare Zavattini, che sin dal 1940 sollecita un approccio alla regia personale e autobiografico, anticipando di circa un decennio la concezione della *caméra stylo* di Alexander Astruc, una delle matrici teoriche della Nouvelle Vague⁴⁴. Sulle pagine di «Cinema» Zavattini sottolineava l'urgenza di «impadronirsi del mezzo con un costo così esiguo da metterlo alla portata di molti, degli individui, come la carta, l'inchiostro, la plastilina, i colori: introdurre nelle case pellicole e obiettivi come la macchina da cucire»⁴⁵. E questa dichiarazione è in significativa consonanza con le parole di François Truffaut, del 1957, che sembrano quasi prefigurare il cinema diaristico di Mekas:

Il film di domani mi appare ancora più personale di un romanzo, individuale e autobiografico come una confessione o un diario. I giovani registi si esprimeranno in prima persona e ci racconteranno del loro primo amore o di uno più recente, di una presa di coscienza politica, di un viaggio, di una malattia, del loro servizio militare, del loro matrimonio, della loro ultima vacanza [...] e ciò piacerà perché sarà autentico e nuovo. Il film di domani somiglierà a chi l'avrà fatto e il numero degli spettatori sarà proporzionale al numero degli amici che ha il regista. Il film di domani sarà un atto d'amore⁴⁶.

Così accade, per esempio, nel primo film diaristico di Mekas, *Walden: Diaries, Notes and Sketches* (1969) (Fig. 6), una «lirica enciclopedica»⁴⁷ ispirata al *Walden* (1854) di Thoreau, che abbraccia cronologicamente la vita a New York del cineasta tra il 1964 e il 1969, attraversando i cicli stagionali, gli incontri e le relazioni amicali (con P. Adams Sitney, Stan Brakhage, John Lennon e Yoko Ono, Allen Ginsberg, Marie Menken, per

citare appena una manciata di nomi). Le immagini sono inframezzate da brevi note dattiloscritte, solitamente estrapolate dai diari scritti, che concorrono a dettagliare la visione; la colonna sonora consiste di suoni raccolti dal cineasta nello stesso periodo (voci, rumori di strada e di metropolitana, brani musicali di Chopin e altri suoni); la dedica del film ai Lumière rinvia all'emancipazione dalle drammaturgie tradizionali, in favore di un ideale recupero della fase aurorale e incontaminata del linguaggio cinematografico, «il paradiso terrestre» del cinema⁴⁸.

Mekas celebra ciò che vede, come commenta nel film, procedendo per bagliori epifanici del concreto (i 'lampi' di fotogrammi, l'uso del single-frame), che fanno del frammento visivo il detonatore di una memoria onirica. E così gli istanti, gli accadimenti del momento, l'imprevedibile, innescano un fulgido *happening* esistenziale dove è proprio l'immanenza della pratica cinematografica nella vita a realizzare il ricongiungimento mnestico e onirico del cineasta con i vissuti dell'infanzia, dell'adolescenza e della giovinezza.

Inoltre, questo primo cimento con il film diaristico evidenzia un ulteriore influsso stilistico sul suo cinema, quello esercitato dal *cinéma-verité* che esibisce, com'è noto, l'inevitabile intervento del regista sui materiali che lavora, a partire proprio dai materiali di realtà⁴⁹.

Il sigillo che, in Mekas, il cinema pone a quello che resta un rapporto insoluto e insolubile di riappropriazione dei vissuti è esplicitato nella costruzione di *Reminiscences of a Journey to Lithuania* (1972), che ha come epicentro il ritorno in patria, dopo quasi trent'anni di esilio, di Jonas e Adolfas, quest'ultimo in compagnia della moglie, la cantante Pola Chapelle.

Il film è articolato in tre parti. La prima include le riprese dei primi anni a New York (1950-1953) dei fratelli Mekas e quelle della comunità lituana di Williamsburg, a Brooklyn, con i ritrovi accompagnati da canti, danze e picnic. La seconda parte, girata in Lituania nell'agosto del 1971, comprende per lo più le immagini del villaggio natale di Semeniškiai, con la vecchia casa di famiglia, l'anziana madre (nata nel 1887), il festoso benvenuto di fratelli e familiari. La terza parte inizia con una sosta a Elmshorn, in Germania, dove i fratelli Mekas furono internati in un campo di lavoro durante la guerra. Segue una visita a Vienna, dove Mekas incontra alcuni dei suoi migliori amici: Peter Kubelka, Hermann Nitsch, Annette Michelson, Ken Jacobs. Il film si chiude con l'incendio del mercato di Vienna, nell'agosto del 1971.

Reminiscences struttura con maggiore complessità l'approccio visivo e concettuale sperimentato in *Walden*: manca un ordine cronologico, e le immagini attraversano i diversi luoghi sincopatamente, con un'apparente

disorganicità che pare idealmente legata al recupero ormai impossibile di un'appartenenza originaria. Basti pensare che del crogiolo delle immagini del film fanno parte quelle relative alla *extended family* d'adozione, la comunità artistico-culturale internazionale di cui la visita viennese è solo un piccolo esempio⁵⁰.

Non sfuggirà il fatto, inoltre, che i ritmi sincopati e frastagliati di quest'opera diaristica sono formalmente improntati alla musica jazz in cui, com'è noto, ogni atto di improvvisazione persegue un rigore implicito e necessario. Si tratta di una concezione programmaticamente trasfusa nello spirito e nello stile del New American Cinema, e lo stesso Mekas ne parla come segue:

La verità è che l'improvvisazione non esclude mai la concentrazione o la selezione. Al contrario, è la forma più alta di concentrazione, si rivolge alla vera essenza di un pensiero, di un'emozione, di un movimento. [...] È anche la forma più alta di coscienza, di conoscenza intuitiva, quando l'immaginazione comincia ad allontanarsi da ciò che è programmato, dalle strutture mentali che pianificano, per andare in profondità. Questo è il vero significato dell'improvvisazione, non è un metodo, è piuttosto un modo d'essere necessario a qualsiasi creazione⁵¹.

Reminiscences rinnova così la sua matrice esperienziale, offrendosi allo spettatore perché la declini secondo il proprio gusto e sensibilità. La sua concezione rovescia la linearità narrativa delle drammaturgie tradizionali in favore della liturgia (audio)visiva di un cinema intimo e caloroso, che interroga il mondo attraverso le immagini. Immagini di baluginante bellezza e mistero, avvolte dai lunghi silenzi di diverse sequenze.

Il coronamento della riflessione di Mekas sulla perdita del luogo originario e sul progressivo consolidamento del Cinema come 'patria culturale' è costituito dal successivo *Lost Lost Lost* (1976) (Fig. 7), una nuova sollecitazione alla condivisione empatica di «piccoli pezzi e frammenti di Paradiso», grazie al presidio della visione nell'intercettarli e preservarli⁵².

Il film si apre con altri stralci documentali sulla vita dei rifugiati lituani a Brooklyn e ripercorre le tappe salienti della vita newyorchese dell'esule Mekas, a partire dal suo arrivo negli Stati Uniti nel novembre 1949 fino al 1963. Le immagini mostrano gli sforzi per adattarsi al nuovo Paese, combattendo il senso di solitudine e la nostalgia della propria terra. Segue il trasferimento da Brooklyn a Manhattan, dove il cineasta incontra la locale cerchia di poeti e cineasti (Robert Frank che gira *The Sin of Jesus*, i reading di LeRoi Jones, Allen Ginsberg, Frank O'Hara al Living Theatre),

e si impegna a capofitto per la causa del cinema indipendente, mentre sfilano una serie di eventi tra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio dei Sessanta: le dimostrazioni di protesta e le veglie di mobilitazione, il primo sciopero mondiale per la pace, la Film-Maker's Cooperative, le riprese di *Hallelujah the Hills!* di Adolfas Mekas, la première di *Twice a Man* di Gregory Markopoulos, il viaggio per il Flaherty Seminar, oltre a scene di New York e di gite in campagna e in spiaggia.

In questo film Mekas pare assecondare in modo originale un «cinema senza soggetto» di zavattiniana ascendenza, che concepisce gli attimi fuggenti dell'esistenza umana come materiale prezioso, come inesauribile miniera da esplorare e liricizzare. All'entropia della natura e del cinema dominante, il cineasta lituano risponde con l'irradiamento al presente dei momenti vissuti, con riverberanti frammenti di memoria ed emozione, di luoghi e tempo. *Lost Lost Lost* transita così dal perentorio rintocco, già nel titolo, del senso di smarrimento dell'autore all'esemplare recupero del/dal passato elaborato per mezzo del cinema. La sofferta meditazione di Mekas sulla condizione del rifugiato, il travaglio dello sradicamento ci consegnano alla fine i barlumi di una nuova appartenenza, la sensazione di aver ritrovato una casa «totalmente nel cinema. Il cinema come casa e [come proprio] Paese»⁵³. Dove le immagini sbocciano per stratificazioni esistenziali, come a suggerire la risonanza, in ogni vissuto, del Grande Libro del Mondo.

L'emozione del momento, il gusto di un andamento acronologico, il piacere del frammento, ritornano nel torrenziale *As I Was Moving Ahead... Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty* (2000) (Fig. 8), che documenta oltre un trentennio della vita del cineasta, tra la fine degli anni Sessanta e quella del Novecento. La «lunga esfoliazione del film»⁵⁴ si articola in dodici capitoli dedicati a una costellazione di accadimenti esistenziali: il matrimonio con Hollis Melton, la nascita e crescita dei figli Oona e Sebastian, i viaggi, le stagioni newyorkesi, le relazioni amicali e affettive. Vediamo diversi amici artisti e colleghi del regista, da Nam June Paik a Hollis Frampton a Ernie Gehr, e altri ancora che vengono ripresi nel corso delle loro performance: Dizzie Gillespie in concerto a Cape Cod, William Burroughs in una conferenza universitaria, Richard Serra al PS1 di New York.

Queste *home scenes*, segnalate da titoli anticipatori scritti a macchina, sono scene 'di vita reale', scandite dal fluire quotidiano e selezionate acronologicamente nei suoi radiosprazzi di felicità e piacere: «Non sono così sicuro di ciò che sto facendo – dice Mekas in *voice over* –, prendo un po' qua e un po' là, a caso. Metto insieme immagini filmate a caso, secondo ciò che sentivo in quel momento, guardando».

L'intreccio esponenziale tra la sfera privata e quella professionale conferisce al film una qualità intima e una dimensione autoriflessiva senza precedenti nel repertorio cinematografico di Mekas. La centralità della visione è dichiarata sin dal titolo, in stretta associazione con il movimento della vita e gli occasionali colpi d'occhio (*glimpses*) di bellezza. I nessi temporali si convertono in nessi lirici quanto mai fascinosi, componendo così lo scenario di una pratica cinematografica «dove l'atto della rimembranza è un letterale ri-membrare dei frammenti del passato»⁵⁵, e l'ordine non sequenziale, «a-cronologico è più vicino alla vera esperienza del ricordo, in cui tutto il passato accade nello stesso istante: più un'impressione che una storia»⁵⁶. Si tratta insomma di una tipologia diaristica che verte «meno sui soggetti del film e più sul cinema stesso»⁵⁷, mentre con tono quasi confessionale Mekas dichiara, in *voice over*, di essere «in ogni fotogramma» del film.

La *caméra-stylo* di Mekas scrive dunque il cinema con l'inchiostro della casualità, e lo scrive come *work in progress* permanente della vita, *tranche de vie* 'colta sul fatto', con lo stupore perenne di chi scruta e scopre le più intime corrispondenze del reale, tanto nelle vibrazioni interiori quanto in quelle di una foglia d'albero o di un filo d'erba mossi dal vento. La densità poetica di queste immagini inverte così il paradosso che è l'anima stessa del cinema della modernità: la realizzazione di una dimensione profondamente emozionale attraverso riprese di frammenti di realtà il cui unico «indice di rifrazione», per usare una bella espressione di Bazin, è costituito dall'atto stesso del filmare, questo sì costantemente messo in gioco, dichiarato, esibito come pratica in atto e come forma di vita.

Ed è attraverso questa dimensione della modernità che il *diary film* di Mekas raggiunge una dichiarata dimensione panica. Nei suoi film – per lo spettatore come per il cineasta – guardare è risonanza dell'emozione di intercettare quest'unità cosmica apparentemente indistinta. Le immagini fluiscono, si sovrappongono, si ripetono, si infrangono e ricompongono mimando il movimento stesso delle forze e degli elementi della natura. Come le folate di vento di cui sentiamo a tratti il sibilante richiamo sonoro, l'andirivieni delle onde, lo scroscio della pioggia, la danza delle neviccate newyorkesi. «Io non faccio film; semplicemente, filmo – afferma il regista – L'estasi di filmare, solo di filmare la vita intorno a me, ciò che vedo, ciò a cui reagisco, ciò a cui reagiscono le mie dita, i miei occhi, questo momento, ora, questo momento in cui tutto sta accadendo, ah che estasi!»

Nel sentimento panico che il film di Mekas assorbe e restituisce, trasuda la conquista di una 'appartenenza', che sutura le ferite di un doloroso esilio, politico ed esistenziale («in volo perenne, desidero fermarmi»). Il cinema di uno che «non aveva dove andare» diventa dunque una casa,

illuminata a giorno da vibranti «raggi di paradiso», fatti di ritrovamento e condivisione:

Ci sono posti in cui troviamo noi stessi nelle nostre vite – commenta ancora l'autore – io sono stato in questi posti, ah, dove ho sentito di essere in Paradiso. Questo è il Paradiso, è come il Paradiso era, o qualcosa simile a un piccolo frammento di Paradiso. Non solo i posti – Ci sono stato con gli amici, molte volte, e abbiamo sentito, noi tutti abbiamo provato uno stare insieme davvero speciale, un'esaltazione e abbiamo sentito, ah, ci siamo sentiti come in Paradiso. (risa) ... Ma eravamo proprio qui su questa, su questa terra. Ma eravamo in Paradiso ... Basta con l'eternità, gioia, sì abbiamo goduto di quei brevi momenti, quei momenti, quelle serate, e ce ne sono state molte di queste serate, molte serate, amici miei, non le dimenticherò mai, amici miei.

Momenti, questi, che toccano il lirismo, in ideale consonanza coi nomi di una serie di scrittori e poeti citati nel film: da Dante a Coleridge, da William Carlos Williams a D.H. Lawrence a Blake. Il cinema diaristico di Jonas Mekas è folgorante cinema del frammento in un continuum di 'affinità elettive' proiettate nel profondo: «alle volte, i frammenti contengono tutto ciò che c'è», dice la citazione di Blake inserita dal regista. Quelli di Mekas contengono un'esemplare unità poetica, di vita, pratica artistica, soggettività e memoria. Che l'autore decanta così in chiusura del film, accompagnato dalla sua fisarmonica: «Non so dove sono e dove sto andando, da dove vengo. Ho visto della bellezza. Lampi di bellezza e felicità. Sì, la *beauté*. Ed è ancora bella nella mia memoria. Ed è reale, tanto reale quanto questo film».

4. La video-corrispondenza tra Jonas Mekas e José Luis Guerin

Concludiamo con una recente declinazione diaristica di Jonas Mekas, che rilancia l'attualità della sua pratica creativa, riaffermandone la radice performativa⁵⁸. Si tratta della *Correspondencia Jonas Mekas-José Luis Guerin* (2011) (Fig. 9), un *corpus* di video-lettere che sono intercorse, come dice il titolo, tra Mekas e il collega spagnolo José Luis Guerin⁵⁹.

Un intervento precursore in questa direzione è stato il video-componimento dell'installazione realizzata dal cineasta lituano per il Padiglione *Utopia Station* della Biennale di Venezia 2003⁶⁰. E nella nuova esperienza si deve a Guerin, profondo estimatore del cinema di Mekas, l'iniziativa di coinvolgerlo nel progetto che ha prodotto, nel corso di circa un anno e mezzo (dal novembre 2009 all'aprile 2011), nove video-lettere, quattro di

Mekas a colori e cinque di Guerin in bianco e nero.

Il magistero artistico e la storia di esilio ed erranza di Mekas («*Jonas rappresenta l'oracolo del viaggio*», dice Guerin) hanno motivato l'opzione del cineasta spagnolo per il collega lituano. Lo scambio video-epistolare, che li renderà «*friends in cinema*» (così commenta Mekas), parte dopo due incontri preliminari a New York, il primo dei quali confluirà nel film itinerante di Guerin *Guest*, presentato al Festival di Venezia nel 2010⁶¹.

La video-corrispondenza tra i due *filmmaker* è stata presentata nell'inverno del 2012 al Centre Pompidou di Parigi (*Jonas Mekas - José Luis Guerin: Cinéastes en correspondance*), dando prova delle articolate 'espansioni' del diarismo cinematografico contemporaneo. La modalità video-epistolare si presta infatti a esibire la *caméra-stylo* dei due cineasti nella dimensione intermediale dell'installazione, ma si propone anche nella fruizione privata-domestica, investendo una duplice matrice concettuale: l'una che rinvia alla esposizione del quotidiano degli autori, l'altra che rievoca la tradizione del romanzo epistolare.

Motore delle video-lettere è il «caso» (*el azar*, spiega Guerin), che orienta gli imprevedibili, e virtualmente interminabili, reciproci responsi. Il procedimento operativo, avviato dalla prima video-lettera di Guerin e da lui concluso, si snoda per innesti e rimandi a catena, che scandiscono pensieri e riflessioni, esperienze e memorie, spazi privati e luoghi pubblici, in un crescendo di condivisione interpersonale e di intimità relazionale che non manca di aprirsi al mondo e all'universale. Per esempio, dallo sguardo dalla finestra che ciascuno ha di fronte (Mekas a Brooklyn e Guerin a Venezia), alla mostrazione della Storia (le celle di tortura nella Slovacchia del Cinquecento visitate da Mekas, il coevo Ghetto a Venezia, il primo ghetto d'occidente, ripreso da Guerin).

La radicale soggettività del cinema di Mekas è qui esaltata dalla sua interlocuzione diretta con lo schermo, e dunque col collega e il pubblico, densa di riflessioni sull'atto del filmare. E se il cineasta lituano si pone di fronte alla videocamera, di Guerin scorgiamo l'ombra sagomata del corpo e ascoltiamo la voce che medita sul cinema e sulla sua storia, oppure ci fa partecipi dell'omaggio reso al partner epistolare, allorquando il regista spagnolo va a girare una video-lettera presso il lago Walden.

La quotidianità e il cinema rinnovano il loro legame, implicato, ancora una volta, nel rapporto con il tempo e la memoria: nel suo *editing space* Mekas lavora alla moviola alcuni spezzoni di celluloidi, scarti di riprese del passato destinati al montaggio del suo «ultimo film»: «è la mia vita su questo pianeta», dice, con gli «amici di un'altra epoca» ormai scomparsi⁶². Guerin risponde con la vitalità di una giovane cinefila e critica cinematografica

slovena, Nika Bohinc, conosciuta a Lisbona due anni prima, una vitalità stroncata brutalmente a Manila, poco tempo dopo, in uno dei tragici casi di 'delinquenza comune' che accadono di frequente 'in un Paese molto complicato' (la giovane venne uccisa insieme al coetaneo compagno e collega filippino Alexis Tioseco, probabilmente a scopo di rapina).

Nell'ultima video-lettera di Mekas, dispiegata tra altre *tranche de vie* quotidiane (incontri per strada, un pranzo col figlio Sebastian, la via di casa innevata), si nota anche Jim Jarmusch che esce dall'Anthology Film Archives, presenza di un'ideale continuità tra il *work in progress* cinematografico del Maestro lituano e certe pratiche contemporanee. A cui appartiene pienamente lo stesso Guerin, che commenta la sua ultima *corrispondencia filmica* con un particolare riferimento alla «promessa del nuovo cinema», che fu un faro per i suoi primi lavori insieme al decisivo insegnamento, stilistico e relazionale, dello stesso Mekas. Le immagini di chiusura sono girate in Giappone, dopo lo tsunami dell'11 marzo 2011, e alcune riprendono la tomba di Yasujiro Ozu⁶³.

Questo duetto video-epistolare, di cui Mekas è al contempo protagonista e ispiratore, ribadisce la densità materica e (auto)riflessiva del suo stile cinematografico che è stato esemplare per diversi artisti e cineasti (da Andy Warhol a Yoko Ono, da Martin Scorsese a Patti Smith, da Kenneth Anger ai citati Jarmusch e Guerin, da Benn Northover a Harmony Korine, per nominarne appena qualcuno). Uno stile che ha preannunciato «alcune delle più felici forme odierne di produzione audiovisiva», nel campo della videoarte, nei formati amatoriali di tanto cinema indipendente, nella stessa «idea di 'scrittura' audiovisiva consentita dalle odierne tecnologie di ripresa e montaggio digitale»⁶⁴.

Attraversando il cinema e l'audiovisivo degli ultimi sessant'anni, la pratica diaristica di Mekas sembra ricapitolare un'intera linea, straordinariamente produttiva, che attraversa la storia della settima arte fin dal periodo del muto: quella rappresentata dagli autori – da Flaherty a Vertov e a Ejzenštejn, da Deren a Rogosin, da Renoir a Rossellini, da Zavattini a Rouch, da Antonioni a Eustache, da Robert Kramer a Wenders, da Herzog a Straub-Huillet, per citare solo alcuni nomi noti – i quali hanno implicato la propria vita nel *filming* (Guerin)⁶⁵, prefigurando in vario modo un uso dell'audiovisivo che oggi, grazie alle tecniche 'leggerissime' del digitale, è quanto mai vicino alla scrittura quotidiana.

Una forma diffusa che da Mekas e dai cineasti che hanno fatto grande la storia del cinema può apprendere quel rigore che solo assicura la serietà dell'operazione artistica, coniugando insieme efficacia, moralità e slancio vitale.

¹ Cfr. *Jonas Mekas*, a cura di B. Engelbuch, Koenig Books, London 2008, p. 175.

² *I Had Nowhere To Go* (Black Thistle Press, New York 1991) raccoglie i diari – dal 1944 al 1955 – che Mekas ha tenuto dal momento dell'espatrio dalla Lituania col fratello Adolfas, per sfuggire ai tedeschi in ritirata e all'avanzata dei nuovi invasori sovietici, fino all'arrivo negli USA e alla definitiva sistemazione a New York. Un'odissea lacerante che lo ha sottoposto, poco più che ventenne (è nato nel villaggio rurale di Semeniškiai nel 1922), a otto mesi in un lager nazista, alla fuga e alla lunga permanenza in un campo profughi in Germania, a guerra conclusa, prima di approdare oltreoceano nel 1949 grazie all'ONU. Ampii stralci diaristici relativi agli anni '70 sono stati inseriti in un altro suo libro, *Lettres de nulle part/Letters from Nowhere* (Éditions Paris Expérimental, Paris 2003), costituito da lettere scritte per un quotidiano lituano, dal 1994 al 1995, su diversi argomenti (dalla società alla cultura contemporanea, dalle minoranze linguistiche e culturali alla loro tutela, dal mondo alla Lituania). Si aggiunga, inoltre, il precedente *Just Like A Shadow*, curato da Patrick Remy e Jérôme Sans (Steidl Verlag, Göttingen 2000), che comprende un'intervista a Mekas (di Jérôme Sans), oltre a una selezione di fotogrammi dei suoi film (curata da Michel Mallard). Brani del testo sono pubblicati in «Logos. A Journal of Modern Society & Culture», III, n. 2, Spring 2004.

³ I paradigmi della modernità cinematografica sono, com'è noto, al centro della ricerca di Giorgio De Vincenti, confluita tra l'altro anche nel suo volume *Lo stile moderno. Alla radice del contemporaneo: cinema, video, rete*, Bulzoni, Roma 2013.

⁴ *Ibid.*, p. 51.

⁵ *Ibid.*, p. 53.

⁶ Il nesso tra azione sperimentale e imprevedibilità dei risultati è evidenziato da John Cage nel suo testo del 1961 *Silence (Silenzio)*, Feltrinelli, Milano 1971). Pioniere del movimento Fluxus, Cage è tra le figure di punta dichiarate del pantheon artistico-culturale di Mekas.

⁷ *Jonas Mekas*, cit., p. 8. Sin da ragazzo Mekas si è occupato di poesia e letteratura e, grazie all'UNESCO, ha compiuto gli studi umanistici all'Università di Mainz, subito dopo la II guerra mondiale. Pubblica in Germania, con Adolfas, il quotidiano «Camp News Bulletin» e il quadrimestrale dell'avanguardia letteraria lituana in esilio «Žvilgsniai» (1947-1948). Tra l'esordio poetico con *Semeniškių idilės (The Idylls of Semeniškiai)*, (1948) e *Dienorasciai: 1970-1982 (Daybook: 1970-1982)*, (1985) escono *Gėlių kalbėgimas (Flower Talk)*, (1961), *Pavieniai zodziai (Words Apart)*, (1967), *Poezija (Poetry)*, (1971) e *Reminiscensijos (Reminiscences)*, (1972). Negli Stati Uniti vengono pubblicate due edizioni degli *Idilli di Semeniškiai (The Idylls of Semeniškiai)*: la prima nel 1955, la seconda nel 1996 nel volume *There is No Ithaca* (Black Thistle Press, New York), che contiene anche il poema *Reminiscences*. Nel 1957 *The Idylls of Semeniškiai* vince un prestigioso premio statunitense, il Vicas Kreve Prize, organizzato dalla comunità di scrittori lituani in esilio, che consacra il nome di Jonas Mekas fra quello dei poeti di lingua lituana. Per una completa ricognizione della sua produzione letteraria si rinvia al sito <<http://www.jonasmekas.com>> (ultimo accesso 14.10.2015), curato dalla Maya Stendhal Gallery di New York.

⁸ Mekas è stato critico cinematografico anche per il «Soho Weekly News» (1976-1977). Gli scritti elaborati per «Movie Journal» sono stati raccolti in J. MEKAS, *Movie Journal. The Rise of a New American Cinema 1959-1971* (Colliers Books-MacMillan, New York 1972). Sulla sua rubrica del «Village Voice», nel 1963, il cineasta parla di «occhio espanso», anticipando la concezione del «cinema espanso» che sarà estesamente trattata da Gene Youngblood nel suo *Expanded Cinema* del 1970 (cfr. J. MEKAS, *L'occhio espanso*, in *New American Cinema. Il cinema indipendente americano degli anni Sessanta*, a cura di A. Aprà,

Ubulibri-Festival Cinema Giovani, Milano 1986, pp. 28-30). La traduzione italiana del testo di Youngblood è *Expanded Cinema*, CLUEB, Bologna 2014.

⁹ «Film Culture» servì anche da apripista alla congerie di iniziative e organismi volti a sostenere il NAC e la sua diffusione. La Film-makers' Cooperative nasce nel 1962, per volontà di Mekas, Emile de Antonio, Shirley Clarke e altri, e diventa in breve tempo il più vasto centro di raccolta e distribuzione di film d'avanguardia nel mondo, oltre che un modello per gruppi analoghi successivi (la californiana Canyon Cinema, la britannica London Coop., l'italiana Cooperativa Cinema Indipendente). Diversamente dalla Cinema 16 Film Society, la storica associazione cinematografica fondata negli anni '40 da Amos Vogel, che programmava selettivamente film sperimentali e al di fuori dei circuiti tradizionali, la linea di Mekas per la Film-makers' Coop. è invece la distribuzione di ogni tipo di film, senza alcuna discriminante o selezione (sulle regole operative della Coop. si veda *Conversazione con Jonas Mekas*, a cura di A. Amaducci *et al.*, in «Il nuovo spettatore», nn. 3-4, 1999-2000, p. 28, nota 3). Nel 1969 P. Adams Sitney, Jerome Hill e ancora Jonas Mekas iniziano a progettare l'Anthology Film Archives, inaugurato l'anno seguente come museo cinematografico, biblioteca e luogo di proiezione, sotto la direzione dello stesso Mekas. E sempre sotto la sua guida, l'Anthology ha incluso nel corso degli anni la programmazione di film in video, di serie dedicate a registi, di progetti archivistici e di restauro cinematografici.

¹⁰ *The New American Cinema Group*, in *New American Cinema*, cit., pp. 26 e 28 (*The First Statement of the New American Cinema Group*, in «Film Culture», nn. 22-23, Summer 1961). Per ulteriori approfondimenti sul cinema d'avanguardia e *underground* negli Stati Uniti ricordiamo alcuni titoli fra i testi più noti: D. NOGUEZ, *Une renaissance du cinéma. Le cinéma «underground» américain*, Éditions Paris Expérimental, Paris 2002 (1985¹); *The Beat Goes On: 50 anni di Controcultura*, a cura di F. La Polla, La Biennale di Venezia 1996; *Il grande occhio della notte. Cinema d'avanguardia americano 1920-1990*, a cura di P. Bertetto, Lindau, Torino 1992; P. TYLER, *Underground Film. A Critical History*, Da Capo Press, New York 1995; D.E. JAMES, *Allegories of Cinema. American Film in the Sixties*, Princeton University Press, Princeton 1989; R. MILANI, *Il cinema underground americano*, Casa Editrice G. D'Anna, Messina-Firenze 1978; P. ADAMS SITNEY, *Visionary Film. The American Avant-Garde*, Oxford University Press, New York 1974 (1969¹); A. LEONARDI, *Occhio mio dio. Il New American Cinema*, Feltrinelli, Milano 1971; S. RENAN, *An Introduction to the American Underground Film*, E.P. Dutton, New York 1967. A questi volumi riteniamo utile aggiungere il recente documentario di Pip Chodorov, *Free Radicals: A Story of Experimental Film* (Francia, 2012).

¹¹ Cfr. J. MEKAS, *Cinema of the New Generation*, in «Film Culture», n. 21, Summer 1960, trad. it. *Il cinema della nuova generazione*, in *Il grande occhio della notte*, cit.

¹² I film del NAC arrivarono in Italia, a Torino, nel maggio 1967 (ma l'anteprima mondiale dei primi film del movimento era avvenuta al Festival dei Due Mondi di Spoleto nel 1961), e furono presentati dallo stesso Mekas, ricorda Fernanda Pivano, «procurando i testi per i programmi e spiegando che la Rassegna andava considerata una specie di 'seminario dello sguardo' ora che il cinema non era più soltanto narrativo e l'occhio dello spettatore andava abituato a 'vedere' con occhio diverso da quello consueto; io con felicità lo aiutai ogni sera commentando i film uno per uno» (F. PIVANO, *Album americano. Dalla generazione perduta agli scrittori della realtà virtuale*, Frassinelli, Como 1997, pp. 134-135).

¹³ J. ROSENBAUM, *Tenants of the House: A Conversation with Jonas Mekas*, in ID., *Film. The Front Line*, Arden Press Inc., Denver-Colorado 1983, p. 11.

¹⁴ Gli interventi pubblicati in *The Avant-Garde Film. A Reader of Theory and Criticism*, a cura di P. Adams Sitney, Anthology Film Archives, New York City 1978 (1972¹) e nel catalogo *Jonas Mekas. Conversations, Letters, Notes, Misc. Pieces etc.*, Lithuanian Art Museum, Vilnius 2005, saranno fonte di diverse citazioni nel presente scritto. Inoltre il catalogo, uscito in occasione della retrospettiva dedicata a Mekas, *Celebration of the Small and Personal in the Time of Bigness*, che ha rappresentato la Lituania alla Biennale d'arte di Venezia 2005, è corredato di un ricco repertorio fotografico e include materiali inediti e testi di Mekas, P. Adams Sitney, Brian Frye e Genevieve Yue, oltre a interviste e documenti relativi a interventi pubblici del cineasta nel corso di più di sessanta anni di attività. Il catalogo e la retrospettiva veneziani sono stati curati da Liutauras Psibilskis.

¹⁵ J. MEKAS, *Notes on the New American Cinema*, in «Film Culture», n. 24, Spring 1962, riportato in *Il grande occhio della notte*, cit., p. 172.

¹⁶ La terminologia è di Aprà nel volume da lui stesso curato, *New American Cinema*, cit., p. 13.

¹⁷ Riportato in S. McDONALD, *A Critical Cinema 2. Interviews with Independent Filmmakers*, University of California Press, Berkeley 1992, p. 89.

¹⁸ Cfr. *New American Cinema*, cit., p. 13.

¹⁹ Mekas nell'intervista rilasciata a Jérôme Sans, in *Just Like a Shadow*, cit.

²⁰ Uno studio meticoloso sul rapporto tra il Buddhismo e l'avanguardia artistica statunitense viene condotto da E. PEARLMAN, *Nothing and Everything. The Influence of Buddhism on the American Avant-Garde: 1942-1962*, Evolver Editions, Berkeley 2012.

²¹ Il libro, presentato alla Fiera Internazionale del Libro di Torino 2007, allorché la Lituania era il Paese Ospite d'Onore, è stato pubblicato in quattro lingue (italiano, lituano, inglese, francese) dalla Baltos lankos di Vilnius e con il sostegno finanziario del Ministero della Cultura lituano. Ha ricevuto il Premio Limina 2008, assegnato dalla Consulta Universitaria del Cinema come miglior testo straniero scritto da un professionista del cinema. La traduzione italiana è nostra, come pure nostro è il video di carattere saggistico, *Jonas Mekas e il New American Cinema*, prodotto nel 2008 dal Dipartimento Comunicazione e Spettacolo in collaborazione con la Biblioteca delle Arti Lino Miccichè, Università degli Studi Roma Tre.

²² Riportato nei fogli informativi della retrospettiva dedicata a Mekas alla Biennale d'arte di Venezia 2005 (p. 6). Per una argomentazione completa della concezione diaristica del cineasta si rinvia a J. MEKAS, *The Diary Film (A Lecture on Reminiscences of a Journey to Lithuania)*, stilato nel 1972 e pubblicato in *The Avant-Garde Film. A Reader of Theory and Criticism*, cit., pp. 190-198.

²³ Le ricerche relative alla memoria (*memory studies*) definiscono un campo d'indagine dalla complessa genealogia, emerso negli anni '70, che pone in causa rilevanti questioni storiche, quali, ad esempio, il ruolo della Shoah nel Novecento e nell'attualità. Aggiornati studi di riferimento in tale ambito sono: *Memory. Histories, Theories, Debates*, a cura di S. Radston, B. Schwarz, Fordham University Press, New York 2010; A. MINUZ, *La Shoah e la cultura visuale. Cinema, memoria, spazio pubblico*, Bulzoni, Roma 2010; G. ANACLERIO, *Il corpo e il frammento. Memorial/Linguaggio/Rispecchiamenti/Emozioni/Sogni/Rêveries nel 'personaggio-ipertesto' del cinema moderno*, Bulzoni, Roma 2012.

²⁴ L. PASSERINI, *Afterword*, in *Memory*, cit., p. 460. Sulla dimensione politica del New American Cinema si rinvia a P. ADAMS SITNEY, *Eyes Upside Down. Visionary Filmmakers and the Heritage of Emerson*, Oxford University Press, New York 2008, p. 398, nota 10. E va ricordato anche il diretto riferimento di Mekas su tale argomento in un'intervista

pesarese del 1966 (*La funzione politica del movimento*, in *Nuovo Cinema Internazionale vent'anni dopo*, a cura di A. Aprà, Mostra Internazionale del Nuovo Cinema di Pesaro 1984, pp. 161 segg.), durante la quale viene menzionato il lancio di *Shoot Your Way Out* (gira a modo tuo), un progetto che si mostra in sintonia con le ideazioni zavattiniane dei cinegiornali della pace e dei cinegiornali liberi. Non sfuggirà, inoltre, la valenza politica del motivo stesso dell'esilio nella poetica di Mekas.

²⁵ Queste considerazioni sono debitorie dell'intervento di S. RADSTONE, *Cinema and Memory*, in *Memory*, cit., pp. 325-342, focalizzato sulla relazione tra memoria e cinema oltre ogni automatismo 'analogico' e contro le teorizzazioni a senso unico di questo ambito, che concepiscono il cinema come ciò che programma, sostituisce o integra la memoria.

²⁶ Cfr. B.L. FRYE, *Interview with Jonas Mekas at Anthology Film Archives*, in *Jonas Mekas. Conversations, Letters, Notes, Misc. Pieces etc.*, cit., p. 35.

²⁷ MEKAS, *Just Like a Shadow*, cit.

²⁸ Cfr. *To Free the Cinema: Jonas Mekas and the New York Underground*, a cura di D.E. James, Princeton University Press, Princeton 1992, in particolare il capitolo firmato dal curatore, *Film Diary/Diario Film*, pp. 145-179, trad. it. *Film diari/Diario film: pratica e prodotto in Walden di Jonas Mekas*, in *6 opere di Jonas Mekas*, a cura di B. Northover, Edizioni Fondazione Ragghianti, Lucca 2008, pp. 19-30. Lo studio di James prende del resto le mosse da uno precedente di P. ADAMS SITNEY, *Autobiography in Avant-Garde Film*, in *The Avant-Garde Film*, cit., pp. 199-246 (già in «Millenium Film Journal», inverno 1977-1978).

²⁹ Cfr. JAMES, *Film diari/Diario film*, cit., dove lo studioso sostiene che «il tentativo di Mekas di scoprire la Lituania a Manhattan è particolarmente vicino allo sforzo di Monet di dipingere il paesaggio moderno [...] Come Monet, rappresentò la modernità raffigurandola nei treni o nelle città innevate» (p. 25). Della «modernità elettrica dell'*action camera*» di Mekas parla Aprà in *New American Cinema*, cit., p. 13, una brillante definizione ben affiancata da quella, successiva, di McDonald, di *gestural camera*, coniata nel suo *A Critical Cinema 2*, cit., p. 88.

³⁰ Con l'espressione «dall'occhio al gesto» Pip Chodorov condensa efficacemente la qualità esperienziale dei film di Mekas (cfr. *Jonas Mekas. Films-Vidéos-Installations (1962-2012). Catalogue raisonné*, a cura di P. Chodorov, Éditions Paris Expérimental, Paris 2012, p. 26).

³¹ Si pensi, in particolare, a Ralph Waldo Emerson e a Henry David Thoreau, le cui influenze sulla poetica di Mekas vengono esaminate sia da James (*To Free the Cinema*, cit.) che da Sitney (*Eyes Upside Down. Visionary Filmmakers and the Heritage of Emerson*, cit.).

³² Formatasi come pittrice astratta, Menken viveva e lavorava a New York, dove esordì nel cinema con *Visual Variations on Noguchi* (1945) e collaborò anche alla realizzazione di due film di Maya Deren *At Land* (1944) e *The Very Eye of Night* (1959). Originale sperimentatrice delle potenzialità creative del mezzo cinematografico, a partire da materiali solitamente tratti dalla natura e dalla realtà quotidiana, Menken fu un riferimento esemplare anche per altri artisti, quali Stan Brakhage e Andy Warhol: quest'ultimo la mise in scena nel suo celebre film *Chelsea Girls* (1964).

³³ MEKAS, *A Critical Cinema 2*, cit., p. 91. Altri maestri dichiarati per il suo cinema sono Stan Brakhage e Hans Richter, e tra i colleghi ammirati troviamo: Ken Jacobs, Gregory Markopoulos, Andy Warhol, Naomi Levine, Shirley Clarke.

³⁴ Cfr. JAMES, *Film diari/Diario film*, cit.

³⁵ *Ibid.*, p. 29.

³⁶ *Ibid.*, p. 28.

³⁷ J. MEKAS, *The Diary Film (A Lecture on Reminiscences of a Journey to Lithuania)*, in *The*

Avant-Garde Film, cit., p. 190.

³⁸ *Ibid.*, pp. 190-191.

³⁹ Questi diari filmati, che ammontano a oltre 30 ore e sono reperibili in una sezione del citato sito web di Mekas, paiono declinare nella contemporaneità il magistero zavattiniano del film-lampo e dei cinegiornali liberi. Cfr. G. DE VINCENTI, *Vitalità di Cesare Zavattini nell'era della globalizzazione e del Web: il cinema come pratica esistenziale civile e politica*, in ID., *Lo stile del moderno*, cit. (pp. 89-111), dove lo studioso riferisce anche della produttività internazionale della lezione zavattiniana (p. 95, nota 14). Per i dettagli del *365 Day Project* si rinvia a M. VORBRUGG, *Complicato e puro. Il «365 Day Project» di Jonas Mekas*, in *6 opere di Jonas Mekas*, cit., pp. 47-52.

⁴⁰ È stato notato il gioco di parole tra *eye-pod* (eye=occhio, I=io) e I-Pod. Inoltre, Mekas ha spiegato che l'idea dell'iniziativa risale alle osservazioni di una persona coinvolta nello sviluppo della nuova tecnologia degli I-Pod, secondo cui i suoi film si sarebbero adattati perfettamente a questi piccoli apparecchi portatili.

⁴¹ R. LEACOCK, *I Feel Passionate about the Film Journals of Jonas Mekas*, in *To Free the Cinema*, cit., p. 302.

⁴² A questo sentimento panico che il film manifesta non sono estranei, a nostro avviso, due componenti di carattere culturale e biografico che lo stesso Mekas sottolinea nel suo diario letterario: il primo si riferisce al fatto che i lituani sono stati panteisti fino al XV secolo; il secondo riguarda la tradizione contadina della famiglia del regista, sia nel ramo materno che in quello paterno. Solo il padre aveva interrotto temporaneamente questa tradizione, diventando un abilissimo carpentiere; in seguito abbandonò la nuova attività per tornare all'agricoltura.

⁴³ *La Biennale di Venezia. 51a esposizione internazionale d'arte: L'esperienza dell'arte - Sempre un po' più lontano - Partecipazioni nazionali. Eventi nell'Ambito*, Catalogo, Marsilio - Fondazione La Biennale di Venezia, giugno 2005, p. 72. In occasione della Biennale d'Arte di Venezia del 2015 Mekas partecipa al progetto dedicato all'arte sul web *The Internet Saga*, curato dal duo Francesco Urbano Ragazzi, in collaborazione con Zuecca Project e con il sostegno, tra gli altri, del Lithuanian Culture Institute. Il lavoro in mostra consta di una installazione inedita, selezionata dagli oltre 500 video del suo Diary online (le 'vetrofanie' proiettate sulle vetrate del Burger King di Palazzo Foscari Contarini), la proiezione simultanea su quattro schermi del suo film *Birth of a Nation*, del 1997 (al nuovo Spazio Ridotto) e l'opera sonora *To Petrarca* (2009), una sinfonia di 70 minuti durante la quale si alternano rumori metropolitani newyorkesi, declamazioni di versi e il suono dei funerali di Andy Warhol. Inoltre, ricordiamo che Mekas ha partecipato nel 2002 alla Documenta11, e tra le altre sue mostre dell'ultimo decennio citiamo quelle allestite presso: il PS1 Contemporary Art Center di New York, il Jonas Mekas Visual Arts Center di Vilnius (che ha inaugurato l'apertura del Museo), la Fondazione Ragghianti di Lucca, il Museum Ludwig di Colonia, la Serpentine Gallery di Londra, il Centre Georges Pompidou di Parigi. In occasione delle mostre di Colonia e Londra è uscito un catalogo congiunto, il citato *Jonas Mekas* (curato da Barbara Engelbuch), per quella lucchese è stato pubblicato il citato *6 opere di Jonas Mekas* (a cura di Benn Northover). Segnaliamo infine la mostra che si è tenuta al Palais des Beaux-Arts di Bruxelles (ottobre 2013-gennaio 2014, curatore Liutauras Psibilskis), e che ha incluso l'installazione *The Fluxus Wall*, omaggio all'artista lituano-americano George Maciunas, co-fondatore del movimento Fluxus e compagno di strada di Mekas. Parallelamente alla mostra, la CINEMATEK della capitale belga ha organizzato una retrospettiva dei suoi film. L'iniziativa completa è stata promossa nel

quadro della Presidenza lituana del Consiglio dell'Unione Europea, in collaborazione con il Ministero della Cultura lituano e il Jonas Mekas Visual Arts Center di Vilnius.

⁴⁴ Cfr. C. ZAVATTINI, *Neorealismo ecc.*, Bompiani, Milano 1979, e A. ASTRUC, *Naissance d'une nouvelle avant-garde: la caméra-stylo*, in «L'Écran français», n. 144, 1948, trad. it. in *La pelle e l'anima: intorno alla Nouvelle Vague*, a cura di G. Grignaffini, La Casa Usher, Firenze 1984, pp. 49 segg. Inoltre, nel 1965 Pier Paolo Pasolini parla in una conferenza di «cinema poetico», delineando una propria teoria dell'uso personale e soggettivo della macchina da presa nel cinema d'autore. Cfr. P.P. PASOLINI, *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano 1972.

⁴⁵ ZAVATTINI, *Neorealismo ecc.*, cit., p. 38. Si ricordi che, in questo stesso periodo, Zavattini inizia a pubblicare le note del suo *Diario cinematografico*, che riprenderà tra la fine degli anni '40 e i primi anni '70 sui periodici «Bis», «Cinema Nuovo» e «Rinascita» (cfr. *Diario cinematografico*, a cura di V. Fortichiari, Bompiani, Milano 1979). Inoltre, all'inizio del 1941 risale l'avvio del suo diario privato, condotto sino a pochi mesi prima della scomparsa e tutt'ora inedito. Alcuni passi sono stati utilizzati nell'autoritratto ricomposto da Paolo Nuzzi, con materiale autobiografico, *Cesare Zavattini, io – un'autobiografia*, Einaudi, Torino 2002.

⁴⁶ F. TRUFFAUT, *Le film de demain*, in «Arts», n. 619, 15-21 maggio 1957, trad. it. *Il cinema di domani*, in *Nouvelle Vague*, a cura di R. Turigliatto, Ed. Cinema Giovani, Torino 1985, pp.17-18.

⁴⁷ P. ADAMS SITNEY, *Jonas Mekas e il Diary Film*, in *6 opere di Jonas Mekas*, cit., p. 39.

⁴⁸ Così Mekas nell'intervista rilasciata a Scott McDonald e riportata in ID., *A Critical Cinema 2*, cit., p. 87. Anche Zavattini nella relazione *Il cinema e l'uomo moderno*, tenuta nel 1949 al Convegno Internazionale di Cinematografia di Perugia, parla del cinema al «primo aprirsi dell'obiettivo alla luce del mondo. Tutto gli era uguale allora, tutto degno di essere fermato sulla lastra. Fu il [suo] momento più incontaminato e promettente [...]. La realtà, sepolta sotto i miti, riaffiorava lentamente. Il cinema cominciava la sua creazione del mondo, ecco un albero, ecco un vecchio, una casa, un uomo che mangia, un uomo che dorme, un uomo che piange» (*Neorealismo ecc.*, cit., p. 63).

⁴⁹ Cfr. *Introduzione alla storia del cinema. Autori, film, correnti*, a cura di P. Bertetto, UTET, Torino 2002, pp. 178-179. Con un lieve tocco d'ironia Mekas rende un piccolo esplicito omaggio al *cinéma-verité* nel diario online del 14 dicembre 2007 del suo *365 Day Project*.

⁵⁰ Negli anni '90 Mekas realizza alcune elegie cinediaristiche dedicate agli amici scomparsi: *Scenes from the Life of Andy Warhol: Friendship and Intersections* (1990), *Zefiro Torna or Scenes from the Life of George Maciunas* (1992), *Happy Birthday to John* (1995), *Scenes from Allen's Last Three Days on Earth as a Spirit* (1997). Per la sua filmografia completa si rinvia al sito <<http://www.jonasmekas.com>> (ultimo accesso 14.10.2015).

⁵¹ MEKAS, *Notes on the New American Cinema*, riportato in *Il grande occhio della notte*, cit., p. 176. Del resto lo stesso cineasta ha spiegato in un'intervista: «Mentre sto filmando ci metto me stesso, come mi sento in quel momento, come quando suona un musicista jazz» (H. LACK, *New York Stories*, in «Dazed and Confused», August 2010, <<http://www.jamesfuentes.com>> [ultimo accesso 14.10.2015]).

⁵² *Lost, Lost, Lost, Lost* era il titolo della prima sceneggiatura scritta da Jonas e Adolfas subito dopo il loro arrivo a New York, e documentava la vita di alcuni profughi (*displaced person*) di origine baltica negli Stati Uniti. L'intento sostanziale del progetto era quello di sensibilizzare l'opinione pubblica sulla condizione politica della terra d'origine di questi rifugiati (delle tre repubbliche baltiche Estonia, Lettonia e Lituania), che impediva il loro rientro in patria. In seguito Adolfas fu richiamato nell'esercito, e il progetto fu abbandonato.

⁵³ *Projections 11. New York Film-makers on Film-making*, a cura di T. Lippy, Faber & Faber, London 2000, p. 138.

⁵⁴ La definizione è di SITNEY, *Jonas Mekas e il Diary Film*, in *6 opere di Jonas Mekas*, cit., p. 34. Con le sue 4 ore e 48 minuti di durata *As I Was Moving Ahead* è il più lungo film in pellicola di Mekas. A parte la video-installazione di 24 ore *Dedication to Leger* (2003), i lavori in video di Mekas sono talora ancora più lunghi: si pensi a *The Education of Sebastian or Egypt Regained* (1992), che dura 6 ore.

⁵⁵ G. YUE, *Fragments of Paradise: The Films of Jonas Mekas*, in *Jonas Mekas. Conversations, Letters, Notes, Misc. Pieces etc.*, cit., p. 157. Nell'originale inglese il gioco di parole è funzionalmente più immediato rispetto all'italiano («where the act of remembrance is a literal remembering of the fragments of the past»).

⁵⁶ *Ivi.*

⁵⁷ *Ivi.*

⁵⁸ La performatività di alcune importanti operazioni artistiche, come per esempio il cinema di Andy Warhol, viene sottolineata da Veronica Pravadelli (sulla scorta delle riflessioni di Susan Sontag), nel suo saggio *Postmoderno e nuova spettatorialità*, in *Il cinema e le emozioni. Estetica, espressione, esperienza*, a cura di G. De Vincenti, E. Carocci, Edizioni Fondazione Ente dello Spettacolo, Roma 2012 (in particolare alle pp. 387-392). Al di là delle differenze nominali (moderno/postmoderno), ciò che rileva per il nostro discorso è la focalizzazione da parte della studiosa della «modalità performativa» come chiave per la comprensione di determinate pratiche audiovisive.

⁵⁹ La corrispondenza, in parte scritta e in parte in video, è uscita nel 2011 in dvd con libro annesso, insieme con quelle di altre coppie di cineasti (Albert Serra/Lisandro Alonso, Isaki Lacuesta/Naomi Kawase, Jaime Rosales/Wang Bing, Fernando Eimbeck/So Yong Kim), nel cofanetto *Correspondencia(s)*, una coproduzione tra Intermedio, diverse istituzioni culturali catalane e il Centro Cultural Universitario TLATELOLCO della Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Questa pubblicazione, in versione spagnola, inglese e francese, è stata promossa nell'ambito della mostra itinerante (in Messico, Spagna e Francia) *Todas las cartas. Correspondencias filmicas*. Un puntuale commento alla video-corrispondenza tra Mekas e Guerin è condotto da De Vincenti nel suo *Lo stile del moderno*, cit. (in particolare alle pp. 333-335 del cap. 11, *Lo stile moderno oggi: fiction, documentario, arte video e Rete*).

⁶⁰ *Utopia Station* è stata curata da Hans Ulrich Obrist, Molly Nesbit e Rirkrit Tiravanija. Sempre nel 2003 Obrist pubblica, per le Edizioni Charta di Milano, il primo volume delle sue *Interviews*, tra cui compare anche quella rilasciata da Mekas (pp. 589-602).

⁶¹ *Guest* nasce come diario di viaggio a ridosso della promozione del precedente film di Guerin *En la ciudad de Sylvia* (2007), durante i diversi festival cinematografici cui il regista è stato invitato, dalla Cina all'America Latina, da Venezia a New York.

⁶² Già in un'intervista a «The Brooklyn Rail», nel novembre del 2010, Mekas accenna al suo ultimo film su pellicola nominandolo «My Fading Film» (cfr. <<http://www.brooklynrail.org>> [ultimo accesso 14.10.2015]). L'ultimo titolo della sua filmografia risulta essere *Outtakes from the Life of a Happy Man*, che ha avuto la *première* alla Serpentine Gallery di Londra nel 2012.

⁶³ Probabilmente non senza memoria del wendersiano *Tokyo-Ga* (1985).

⁶⁴ S. LISCHI, *Celebrazione del cinema, celebrazione della vita: lo sguardo di Jonas Mekas*, in *6 opere di Jonas Mekas*, cit., p. 17.

⁶⁵ Nella quarta video-lettera a Mekas, Guerin distingue il *filming* dal *taping* sulla base della considerazione forte dell'elemento formale che caratterizza il primo.



Fig. 1 – Jonas Mekas nel suo studio all'Anthology Film Archives (New York)

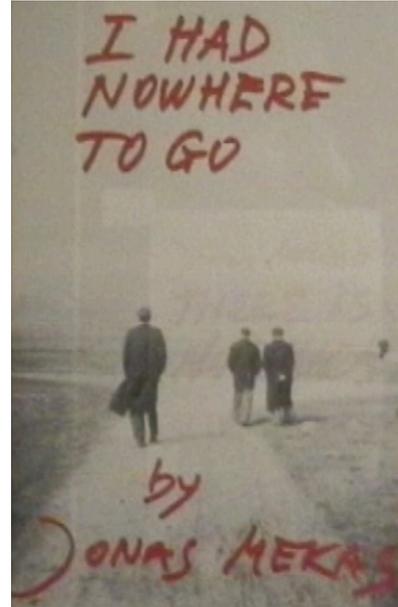


Fig. 2 – *I Had Nowhere To Go* (1991)



Fig. 3 – Jonas (a destra) e Adolfas Mekas



Fig. 4 – La rivista «Film Culture»

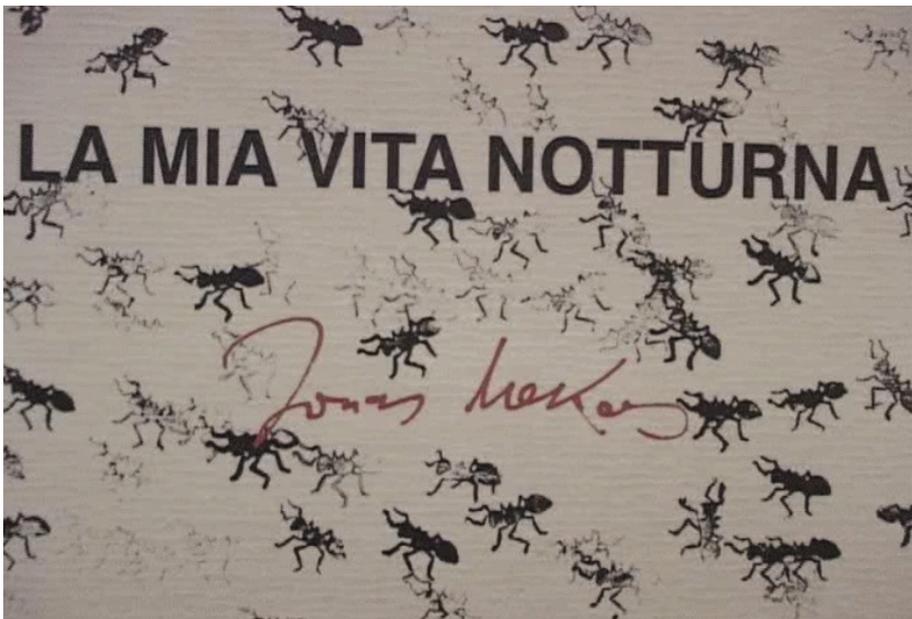


Fig. 5 – *La mia vita notturna* (2007)



Fig. 6 – *Walden: Diaries, Notes and Sketches* (1969)



Fig. 7 – *Lost Lost Lost* (1976)



Fig. 8 – *As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty* (2000)



Fig. 9 – *Correspondencia(s)* (2011)