

Mekas, Thoreau e il ritorno: *Reminiscences of a Journey to Lithuania*

Luigi Porto

Nel 1971, grazie alla notorietà raggiunta in ambito critico ed alla credibilità acquisita nei circuiti americani con l'esordio cinematografico *The Brig* (1964), a Jonas Mekas – poeta, filmmaker e padre ispiratore del New American Cinema – viene accordato un premio notevole da parte dell'Unione Sovietica. Le autorità del Cremlino gli approvano un *visa* (pass) per poter tornare a far visita alla sua terra natale, la Lituania, dalla quale era fuggito durante la seconda guerra mondiale insieme al fratello Adolfas, perché la sua attività poetica e le sue pubblicazioni fuorilegge l'avevano reso invisibile al governo bolscevico.

I due, dopo varie peripezie e dopo essere stati prigionieri dei nazisti per diversi anni, erano riusciti ad approdare a New York. Qui Jonas, finita la guerra, inizia a frequentare gli ambienti artistici e ad inserirsi nel fermento della “rinascita”. Dopo pochi anni imbraccia una Bolex da otto millimetri – la stessa che poi volle adottare Warhol – ed inizia a filmare tutto quello che lo circonda.

Dopo un breve periodo contrassegnato da opere di stampo più realista e di impegno sociale, i lavori di Jonas iniziano a venire fuori da un misterioso *stream of consciousness*: egli si trova presto a montare una grande quantità di materiale ripreso giorno per giorno, sperimentando tecniche come il *single-framing*. Nascono così a partire dal 1964 i *Film Diaries*, ovvero le opere in cui Jonas si racconta per immagini, documenta la sua vita con moto quasi ossessivo.

Diventa un filmmaker di successo nel florido panorama artistico della Grande Mela; ma in venticinque anni non era più tornato in Lituania. Durante questo tempo egli non aveva mai neanche potuto scrivere alla madre, analfabeta, e di lei non aveva notizie da un quarto di secolo.

Così, alla notizia del *visa*, parte insieme alla sua ormai inseparabile Bolex.

Reminiscences of a Journey to Lithuania (1971) inizia così, a New York, con un riassunto di materiale girato durante i primi anni della permanenza, come fosse un veloce resoconto di venticinque anni di una “seconda vita”.

Adolfas, il *block* di Williamsburg dove i due abitavano, la sua prima cinepresa acquistata nel 1950. E poi brevi sketch di amici che banchettano, Jonas sdraiato sull'erba, una scampagnata nella neve, tutto a mo' di prologo per preparare adeguatamente il terreno al ritorno a casa.

Il viaggio Mekas lo lascia intuire inserendo nel montaggio una serie di passeggiate del fratello per le strade di Monaco; poi l'occhio si cala, nella maniera più fluida possibile, in Lituania.

Il supporto è spesso sgranato, sovraesposto, a tratti su pellicola scaduta. L'audio è un commento lento e improvvisato di Jonas alle immagini. Le didascalie, tipiche dei suoi lavori, risultano realmente commoventi nella loro perentorietà.

Il montaggio congiunge i *camera car* del panorama rurale dell'Est europeo con la prima immagine della madre. È preceduta dalla didascalia: MAMA (BORN 1887). Una vecchietta seduta su un ceppo, con il fazzoletto in testa che – spiega Jonas nel commento – aspetta lì da venticinque anni.

Basterebbe questo per rendere *Reminiscences* un'opera conclusa. Niente di complicato, solo la meraviglia, che Mekas coglie in un "intorno", in un attimo: è il fatto stesso ad essere poesia. In questo la lezione del trascendentalismo di Thoreau trova probabilmente il suo massimo seguace, se non l'unico, nella storia del cinema e dell'arte.

Mekas e Thoreau hanno in comune un onesto e pulito interesse per quel che semplicemente *accade* – o meglio, hanno interesse nell'osservare, nell'essere spettatori di una realtà naturale che ha senso anche e soprattutto come fatto in sé, nel suo intimo mistero, senza mediazione. Un realismo difficile da accettare perché sfuggibile, soggettivo. I protagonisti umani dei film di Jonas Mekas sono semplicemente lì, guardano in macchina come a dire "io ci sono"; ed ogni fotogramma ha valore puramente *indexicale*, segna semplicemente una traccia, un solco, esattamente come in un diario – non per nulla le serie di lavori hanno nome *Film Diaries* e *Diary Films*.

Ma cos'è allora questa frenesia per il reale? È interesse per l'acquisizione, è documento, o è qualcos'altro? Cos'è, per Thoreau e probabilmente per Mekas, il mistero delle cose sensibili?

Ralph Waldo Emerson, nel suo saggio *The Transcendentalist*, formalizza così, con una massima abbastanza famosa, la sua preoccupazione di spiegare il termine che mutua da Kant: «Se non hai bisogno di udire il mio pensiero, perché sai leggerlo sul mio viso e nel mio comportamento, allora te lo esporrò dall'alba al tramonto. Se non sai indovinarlo, non comprenderesti ciò che dico»¹.

Queste parole racchiudono il fondamento del trascendentalismo. L'og-

¹ R.W. Emerson, *Natura*, tr. it., Donzelli, Roma 2010, p. 18.

getto, la realtà sensibile, non comunicano se non per sistemi che abitano già lo spirito di chi osserva.

Thoreau porterà soltanto, a detta anche dello stesso Emerson, queste premesse un passo più avanti nella direzione dell'azione e dell'esperienza. Esperienza è il termine chiave per capire il trascendentalismo: l'idea delle *forme trascendentali* di Kant nasce proprio in polemica con l'empirismo di Locke, il quale afferma che non v'è conoscenza che non sia mutuata dall'esperienza. Per Kant l'esperienza non è origine, ma *ha* origine in una serie di conoscenze innate che appartengono al dominio dello spirito. Essa *verifica*² delle istanze immanenti, e queste istanze Kant le chiama *trascendentali*. Per dirla in maniera più semplice: vi sono nello spirito dei processi, delle inclinazioni, delle impressioni, che sono già *conoscenza*, senza che ci sia bisogno dell'esperienza.

Quella che Thoreau mette in pratica, nel suo capolavoro *Walden*, è proprio questa verifica dell'esperienza della natura, nella quale egli cerca il senso profondo di tutte le spinte umane attraverso l'analisi di se stesso (dirà anche, in un celebre aforisma: «Non parlerei così tanto di me stesso se conoscessi qualcun altro così bene»).

Il precedente lavoro, il più importante e noto di Mekas si chiama proprio *Walden – Diaries, Notes and Sketches* (1969). E con Thoreau, Mekas riesce a condividere il senso dello stupore per una realtà indifferente ai sensi, ma che comunque si lascia scoprire, osservare, esplorare, *verificare*.

Mekas aveva avuto modo di leggere, oltre a *Walden*³, anche i diari di Thoreau⁴ e, probabilmente, anche uno dei suoi lavori seminali, quel *Walking* (Camminare, 1862) pubblicato postumo, che l'autore lesse più volte in pubblico. Egli insiste, in questo breve saggio, su quello che chiama “il cammino dell'uomo da est verso ovest”.

Da questo impulso verso l'ovest giunto dal contatto con la barriera dell'Atlantico balzano fuori il commercio e le imprese dell'era moderna. Il più giovane Michaux, nel suo *Travels West of the Alleghanies* del 1802, dice che la comune domanda degli ultimi coloni dell'Ovest era “Da quale parte del mondo vieni?” Come se questa vasta e fertile

² Verificare, da *verum* (vero) e *ficere* (fare), letteralmente quindi “fare vero” o “rendere vero”, è un termine che si presta bene a spiegare il rapporto della scuola di Emerson con l'esperienza. Esso infatti, nella sua chiara etimologia, suggerisce una dipendenza del fenomeno dalla forma trascendentale.

³ H.D. Thoreau, *Walden ovvero vita nei boschi*, tr. it., BUR, Milano 1988.

⁴ Id., *Vita di uno scrittore. I diari*, tr. it., Neri Pozza, Vicenza 1963.

regione fosse naturalmente il luogo d'incontro ed il paese comune di tutti gli abitanti del globo⁵.

Questo vettore è, in Thoreau, ovviamente una forma trascendente. La *wilderness*, il bisogno di avanscoperta, del mistero dell'incontaminato, è per lui da ricercarsi muovendo verso Occidente, la direzione naturale del genere umano. Ogni cammino verso Est, viceversa, è un ritorno a casa, una ricerca della propria origine, «ripercorrendo i passi della razza»⁶.

In *Walden – Diaries, Notes and Sketches* Mekas affronta in prima istanza l'America, il “paese comune di tutti gli abitanti del globo”. L'atteggiamento sembrerebbe a prima vista contrastante con quello isolazionista di Thoreau, che si ritira per due anni in una baita autocostruita presso Walden Pond. Mekas riprende la metropoli, gli *skaters*, il fermento del consorzio civile, verrebbe quasi di pensare che la citazione del titolo voglia creare un aperto contrasto.

La profonda aderenza di *Walden* è invece più sottile, da ricercarsi tra le righe, nelle lunghe sequenze del “polmone verde” di Manhattan Central Park, in cui egli pare cercare spasmodicamente qualcosa. E quel qualcosa diviene chiaro nel 1971 con l'uscita di *Reminiscences*, dove egli fornisce la giusta chiave della sua ricerca ispezionando il viaggio per moto “contrario”, la corsa verso Est a caccia del suo *temps perdu*.

La Bolex, che egli alterna nelle riprese alla cinepresa datagli in consegna negli Stati Uniti, come il suo padrone ha un quarto di secolo in arretrato da interiorizzare. Troppo per essere riassunto in un periodo di tempo così limitato: ciò che la situazione genera è una vera e propria frustrazione che porta, in via del tutto naturale, alla “deriva filmica” che caratterizza l'opera. Nelle sequenze dei canti in lingua lituana, nelle taverne frequentate dai vecchi amici e conoscenti, nella cucina all'aperto, Jonas vorrebbe riassumere un'appartenenza per cui avverte, vale la pena ripeterlo, autentico stupore. La differenza con i lavori precedenti sta proprio in questo stupore: in *Walden* era stupore esplorativo, avanscoperta, era il vettore occidentale; in *Reminiscences* è una ricerca di consapevolezza, un riappropriarsi ed assorbire l'essenza della propria natura. Ciò che Mekas cercava a New York – dove era approdato e classificato come *displaced person* – altro non era che la Lituania, altro non era che se stesso e il fondamento trascendentale della realtà.

Questa consapevolezza influisce soprattutto sullo stile di ripresa. Se in *Walden* un oggetto era ripreso spesso con inquadrature tremolanti, frenetiche, esplorato come se la cinepresa fosse un animale che scruta per verificarne,

⁵ Id., *Camminare*, tr. it., SE, Milano 1999, p. 184.

⁶ *Ivi*, p. 30.

incredula, l'esistenza, in *Reminiscences* Mekas immortala amici e conoscenti d'infanzia in posa, in piedi. *Immagini-tempo*. Dirà in seguito:

Più a lungo stavo lì più cambiavo, e ciò mi portò ad uno stile diverso. C'erano sentimenti, stati d'animo e facce che non potevo riprendere in modo astratto. Certe realtà possono mostrarsi nel cinema solo attraverso certe durate. Ogni soggetto, ogni realtà, ogni emozione, risentono dello stile con cui giri. Lo stile che usai in *Reminiscences* non fu il più perfetto. Fu uno stile di compromessi⁷.

Spesso, durante le riprese, intorno a Mekas c'erano le guardie rosse che controllavano pedissequamente ogni sua mossa: cancellarle sulla moviola è stato uno dei pochissimi accorgimenti usati, insieme a quello di escludere volontariamente qualsiasi inquadratura che documentasse la modernizzazione della Lituania. Egli cerca soltanto l'atmosfera rurale della sua infanzia, quasi volesse filmare il passato relegando il presente fuori dal campo visivo.

Egli dichiara la sua assoluta mancanza di interesse nel progresso tecnologico avvenuto sotto la sovietizzazione, per il desiderio di vedere solo la Lituania della sua infanzia, e afferma la sua incomprensione della fede di Majakivskji e Sandburg nell'industria. Dal momento che la vita di tutti i giorni lo porta costantemente al cospetto della ricostruzione meccanica della città, la modernità è mostrata preminentemente nei treni o coperta dalla neve⁸.

La neve è in Mekas un soggetto che ritorna estremamente significativa e rappresenta, già in *Walden*, una sorta di rivincita della natura sulla modernità umana. Su New York è un manto mistico, luminoso, che ricopre tutto e che sembra riportare Central Park ad una condizione ancestrale di *wilderness*, in *Reminiscences* semplicemente nasconde tutto ciò che non appartiene al *temps perdu* che Mekas vuole recuperare. Con *Reminiscences* si scopre il grado zero, la lente attraverso la quale nasce la sua cifra stilistica: Mekas è un osservatore malinconico, un poeta, e come ogni poeta cerca l'infinito in ogni materia, il respiro dell'eternità in ogni oggetto, di cui egli ha una continua, schizofrenica prima esperienza, e nel quale ricalca, appunto alla

⁷ *The Avant-Garde Film: A Reader of Theory and Criticism*, a cura di P. Adams Sitney, Anthology Film Archives, New York 1987, p. 194.

⁸ D.E. James, *To Free the Cinema: Jonas Mekas and the New York Underground*, Princeton University Press, Princeton 1992, p. 160.

maniera trascendentale, il suo spirito. Non esiste il “qui ed ora” in Mekas, esiste piuttosto il “qui e sempre”. Nel prologo del film c’è un’inquadratura di una casa di Williamsburg, poi la didascalia “HENRY MILLER GREW UP HERE”, seguita di nuovo dalla stessa inquadratura: la gravidanza che egli dà all’oggetto – nel modo più semplice possibile – è un’avvisaglia, un segnale, ci fa capire che tutto ciò che viene inquadrato, nel cinema di Mekas, è pensato come eterno, e come tale catalogato. La stessa, identica operazione dell’esperimento di Thoreau.

Il sonoro è anch’esso un indice, una traccia, un appunto. Il commento dell’autore si snoda su una serie di registrazioni audio effettuate in momenti diversi rispetto alle riprese, ed incollate assieme con la musica del compositore (e pittore) lituano M.K. Ciurlionis. Il risultato è estremamente coinvolgente nella sua immediata emozionalità. Racconta lo stesso Mekas:

Decisi più tardi, dopo aver girato, che tipo di sonoro usare. Avevo collezionato tracce audio in tutti i posti. Normalmente finisco con certe immagini e certi suoni riprendono la stessa situazione. Li sovrappongo alle mie riprese come memorie, come note e nello stesso modo conservo il sonoro collezionato in quel periodo. Nel caso poi della musica per la parte lituana di *Reminiscences*, è solo una coincidenza, poiché ricevetti una cassetta che mi piacque molto: c’era della musica scritta intorno al 1910 da un giovane compositore-pittore lituano di nome Ciurlionis che morì giovane in manicomio. Registrai certi passaggi ripetutamente di questo. Ci devono essere influenze di Skrjabin in lui (questo è quello che dicono alcuni) ma essenzialmente si tratta di musica lituana. La usai come un cappio per certi versi. Pensavo mi avrebbe aiutato ad unire tutti i pezzi insieme. Usai Bruckner per la sequenza con Kubelka a Vienna perché era uno dei suoi compositori preferiti⁹.

La sequenza di Vienna di cui parla è quella finale, in cui durante il viaggio di ritorno, ripassando dall’università della capitale austriaca, i due fratelli e Kubelka vedono il grande mercato in fiamme. Mekas commenta: «Da lontano, sembra che stia bruciando Vienna intera». Notturmo sottoesperto, mosso, crudo, drammatico, che sancisce la fine del percorso “centripeto” dei due fratelli ed il ritorno alla mondanità, alla corsa verso il futuro e, comunque, sempre alla ricerca di se stessi.

⁹ *The Avant-Garde Film: A Reader of Theory and Criticism*, a cura di P. Adams Sitney, cit., p. 196.