L'ORDINE DEI DISCORSI

Dell'immanenza dello sguardo

Scrapbook degli anni '60. Scritti 1954-2010 di Jonas Mekas.

di *Gianluca Solla* — 14 Settembre 2026

Ci sono libri la cui scrittura non procede come d'abitudine, per composizione. Si direbbe che siano libri che sembrano essersi scritti da soli, impregnandosi degli umori della loro epoca. Nel caso dello *Scrapbook degli anni '60* di Jonas Mekas si tratta, a dispetto del titolo, di un arco di più di mezzo secolo (1954-2010). Con una rara maestria, il suo autore ci conduce alla scoperta del magma culturale che in quegli anni si agitava nelle viscere di New York. Con una delicatezza pari solo alla sua risolutezza, la scrittura di questa sorta di diario o di album dei ritagli e degli incontri rappresenta una sorta di decifrazione dei segni della prateria urbana newyorkese, di cui il lavoro filmico di Mekas ha fatto pienamente parte.

Scrittura dell'immanenza, quindi, che in più dispiega qualcosa di alchemico. Non si saprebbe come dirlo in altro modo, dato che queste pagine hanno davvero assorbito lo *Zeitgeist* della loro epoca. **Con grande pazienza e altrettanto acume, nota dopo nota, dialogo dopo dialogo, Mekas riesce a fare della pagina scritta il luogo in cui qualcosa di decisivo di quell'epoca si è lentamente, ma costantemente depositato**. È come nei suoi film: l'attenzione diventa la forma più vicina a quella che una volta si sarebbe chiamata "grazia". Il libro ha il dono di restituirci intatto il senso della New York di quegli

anni, facendoci vivere quell'esplosione incontrollata di creatività, al limite delirante/febbricitante, ma sempre vitale.

La ricchezza del libro è, da questo punto di vista, difficilmente sintetizzabile. Che vada a vedere una coreografia sulle musiche di Alban Berg o che incontri le creature che abitano la Factory di Andy Warhol; che intervisti John (Lennon) e Yoko (Ono) sui film che questi hanno realizzato per un festival organizzato dallo stesso Mekas o che registri la vulcanica vitalità del Living Theatre; che annoti le sue impressioni sul film di Jean Genet *Un chant d'amour* o che intrattenga una conversazione con Susan Sontag, **le annotazioni di Mekas, oltre a ricostruire un clima culturale unico, sono animate dalla sensazione che tutti quei lavori – compresi quelli che lui stesso inizierà a girare su una Bolex da 16 mm, acquistata al suo arrivo in America nel 1949 – abbiano qualcosa in comune tra di loro**. Li unisce un'energia vitale che circola e grazie alla quale il teatro si alimenta delle esperienze del cinema, della poesia o della pittura, e naturalmente viceversa. Ma soprattutto, quella sperimentazione era resa possibile dal fatto che la sua follia non era né isolata né solitaria, bensì collettiva. Era un'immensa esperienza di ricerca e di scoperta di nuovi mezzi espressivi, una sorta di gigantesco sabba contro le forze reazionarie ovvero contro la stanca abitudine, dato che le cose che sono sempre andate così e sempre così andranno... Di quanto Mekas ci racconta, tutto accade non nel segno della ricerca del successo (che in alcuni casi arriverà sontuoso, pensiamo a Warhol) né in quello dell'effetto a tutti i costi, bensì per motivi ben più reali e urgenti. Del resto, come Mekas annota a proposito di una serata di musica sulla 92ª, organizzata da John Cage, le vere opere d'arte producono l'effetto di non asservirci, ma di risvegliare in noi un desiderio profondo e di aprirci al mondo.

Vale a questo proposito quello che Mekas stesso ha scritto nel 1958, in un testo dal titolo *In difesa della perversione*: «In una società bastarda, standardizzata, conformista e malata, la perversione diventa una forza di liberazione» (2026, p. 27). Ciò che si tratta di fare è cogliere "il subconscio collettivo", quell'energia grezza e per lo più inapparente, che "costringe a dire, a gridare, a urlare, a cacciare fuori" le verità, ma anche le profezie di una generazione. In queste poche battute si condensa qualcosa del senso dello *Scrapbook*, se così si può dire: non del suo significato, vero o presunto, né della sua finalità unitaria, che, come tale, non si può attribuire a questi testi sparsi ed eterogenei, ma proprio in senso letterale: la sua direzione. **Lo *Scrapbook* si muove verso il subconscio, presente ovunque e ovunque celato, per coglierne l'energia di liberazione**, **già in atto, nell'epoca che attraversa, nonostante tutti i segnali contrari, tutta la «normalità conformista, incentrata sul denaro, eisenhoweizzata e mamiezzata, futurista, harperizzata, deodorizzata» (*ibidem*)**.

Per cogliere questa energia, bisognava orientarsi verso l'improvvisazione. Come si sa, senza il senso dell'improvvisazione tutti gli incontri diventano appuntamenti annunciati. Rientrano in una formalizzazione del tempo e dello spazio che non libera nessuno, anzi. Mekas coglie questo aspetto con grande precisione, visto che l'improvvisazione sarà una compagna costante anche del suo lavoro cinematografico. L'improvvisazione è un metodo, indispensabile per cogliere «le voci (dapprima fragili, quasi inaudibili, ma sempre più forti) del nostro tempo. Si deve essere completamente aperti, si deve sapere ascoltare veramente, si deve essere assolutamente estranei al compromesso – è questa la condizione per essere *absolument moderne* – che poi significa *absolument* vivi» (*ivi*, p. 32).

Questo motivo lo si ritrova nel dialogo con il poeta Gregory Corso, intervistato a proposito di un film che avrebbe dovuto cominciare a girare da lì a poco su Rimbaud, ma che resterà irrealizzato. **Anche questa è una delle virtù dello *Scrapbook*, quella di registrare l'enorme flusso di non realizzato, di non esistente, che pure ha occupato, per un tempo più o meno lungo, la vita e l'attenzione delle persone che ci hanno lavorato**. Nella conversazione con Corso, Mekas scopre qualcosa che gli sarà senz'altro parso prossimo, e cioè la scommessa sull'"imprevedibilità" (*ivi*, p. 437). Così lo *Scrapbook* è *anche* un luogo in cui le esperienze entrano in contatto e, come sostanze chimiche, interagiscono tra loro. Accade così, per esempio, quando Mekas filma *The Brig*, una *pièce* del Living Theatre. Nella scrittura, l'esperienza del filmare è come se gli tornasse indietro, come una materia pensante, capace di generare una riflessione. Di quelle *Note sulle riprese di* The Brig*. 24 giugno 1965*, ci sono almeno quattro passaggi che meritano qui di essere citati.

«Filmavo dall'interno della prigione, muovendomi fra gli attori, seguendo costantemente i loro spostamenti, interrompendo i loro abituali movimenti e le loro *mises-en-scène*» (*ivi*, p. 77). Come documentano le fotografie di scena, Mekas si muove con la cinepresa e con tutto il pesante corredo di ripresa in mezzo agli attori-performer. **Il suo non è uno sguardo che osserva l'azione dall'alto o dall'esterno: il film prende forma dentro l'azione stessa, ne condivide lo spazio, i movimenti, gli attriti**. È, in questo senso, un cinema dell'immanenza, o forse, più precisamente, un'immanenza che si fa filmica.

«Non volevo documentare lo spettacolo nella sua interezza, bensì limitarmi a catturare quanta più azione i miei occhi di "reporter" potevano attingere» (*ibidem*). **Il *quantum* a cui Mekas mira non appartiene all'ordine della durata, né insegue il vano sogno di una restituzione totale dell'evento**. È piuttosto una misura d'intensità, insieme teatrale e filmica, che si produce nell'incontro fra i corpi, la scena e la cinepresa. Per catturarla,

bisogna certo essere capaci di osservare, ma soprattutto occorre entrare nel ritmo dell'azione, seguirne gli scarti, le accelerazioni. *Occorre quasi danzare con il cast*. Come Mekas scriverà in una serie di note sulla danza, redatte nell'estate del 1967: «I movimenti che un filmmaker compie con la sua cinepresa sotto una danza. Stan Brakhage faceva ogni giorno *camera-dancing* con una cinepresa vuota» (*ivi*, p. 196).

«Dovevo cercare cosa stava accadendo e ascoltare cosa veniva detto, dovevo prendere decisioni istantanee in merito ai miei movimenti e a quelli della cinepresa, sapendo che non c'era tempo per pensare o per riflettere, non c'era tempo per rigirare tutto da capo, né c'era tempo per gli errori: ero un equilibrista su una corda tesa a grande altezza» (*ivi*, p. 77). *Filmare significa qui esporsi alla contingenza dell'evento*. Implica la necessità di prendere decisioni proprio mentre le cose accadono. Non c'è alcuna distanza temporale sufficiente affinché il gesto possa essere preceduto dalla riflessione. **E allora pensiero, percezione e movimento precipitano in un unico atto, ed è proprio da qui che nasce l'immagine: da questo equilibrio instabile che abita una macchina da presa costretta a trovare, di volta in volta, la propria posizione sul limite stesso della caduta**.

Da qui l'ultima citazione di questo elenco: «Tutte le mie scene erano prossime al punto di rottura. [...] Ero così posseduto da ciò che stavo facendo che ci sono volute letteralmente delle settimane perché il mio corpo e i miei sensi tornassero alla normalità» (*ibidem*). Il punto di rottura non riguarda soltanto l'immagine, ma anche il corpo che la produce. Mekas non attraversa indenne l'esperienza della ripresa. Il filmare imprime il proprio ritmo al corpo di chi filma. La camera non registra un'intensità che semplicemente le preesiste, ma è presa in quell'intensità della scena di danza, insieme al corpo che la manovra.

Da queste pagine emerge la poetica di Mekas che si comprende forse meglio se pensiamo al filmare come a una forma di diario. Mekas ci dice che quest'arte del tenere un diario la ritrova anche in Warhol. Ed è proprio nel suo confronto con Warhol che lascia emergere qualcosa del proprio gesto, così diverso, eppure così profondamente simpatetico. «Andy era un occhio spalancato. Era un osservatore. Lo si vede in tutti gli aspetti del suo lavoro, della sua arte. Forse, al tempo stesso, è stato anche l'artista più democratico» (*ivi*, p. 433). Negando che Warhol sia un *voyeur*, Mekas sottrae a una logica dell'appropriazione o dell'indiscrezione lo sguardo da osservatore estremamente attento al proprio tempo. Lo sguardo di Warhol è piuttosto riconducibile a una disposizione elementare, quella del guardare: "Andy era un occhio spalancato". Dunque, non era tanto un soggetto bizzarro che esercitasse il proprio potere sulle cose, quanto piuttosto una superficie di ricezione che attende il momento giusto in cui il mondo le si presenta. L'osservazione diventa non tanto un atto intenzionale, quanto piuttosto una

postura che offre alle cose la possibilità di apparire.

È forse qui che si comprende anche l'accostamento, apparentemente incongruo, alla democrazia. Dire che Warhol è stato "forse [...] l'artista più democratico" significa riconoscere nel suo sguardo una sospensione del giudizio. Pur nella distanza delle forme, Mekas pare riconoscere in questa apertura incondizionata qualcosa di vicino al proprio cinema. **C'è qui una medesima diffidenza verso uno sguardo sovrano, capace di decidere in anticipo il valore di ciò che incontra**. Nel cinema di Warhol questa postura assume la forma di un occhio che resta sempre aperto; in quello di Mekas potremmo dire che essa prende la forma dell'intermittenza e di un'attrazione mobile verso ciò che accade. Se uno lascia la cinepresa accesa e aspetta che il mondo vi compaia davanti, l'altro sembra continuamente andare incontro al mondo, cercarlo anche nelle apparizioni minime.

È anche per questo motivo che le pagine dello *Scrapbook* dedicate agli altri artisti non sono mai semplici ritratti o testimonianze. Sono i luoghi in cui Mekas misura il proprio modo di vedere attraverso quello altrui. Così Warhol diventa una figura insieme prossima e distante, speculare e al tempo stesso differente, abbastanza vicina da rendere riconoscibile una comune etica dell'attenzione, ma anche abbastanza lontana da far emergere la specifica poetica di Mekas. Questo perché lo *Scrapbook* funziona come quel luogo in cui gli incontri non vengono semplicemente conservati o ricordati, ma continuano ad agire come principio di pensiero e come laboratorio vivo, modificando retroattivamente la comprensione di sé.

Forse è proprio questo uno dei movimenti più profondi di questo *Scrapbook*, quello con cui Mekas non costruisce tanto una teoria del proprio cinema, separandola dall'esperienza, quanto lascia che essa affiori in filigrana, attraverso gli incontri, le amicizie, le differenze, le affinità. Parlare di e con Warhol (ma anche di e con Judith Malina, Lennon e Ono, Jim Dine, Pier Paolo Pasolini o Susan Sontag) significa interrogare ciò che vuol dire filmare e, dunque, prima di tutto, cosa voglia dire guardare. Dietro l'"occhio spalancato" di Warhol appare, per contrasto, il gesto di Mekas, anch'esso mosso dalla stessa incrollabile fiducia che qualcosa possa ancora accadere a patto che lo sguardo abbia rinunciato a sapere in anticipo che cosa sta cercando.

> Jonas Mekas, *Scrapbook degli anni '60. Scritti 1954-2010*, Quodlibet, Macerata 2026.