

# Intervista a Jonas Mekas (1967)

di Lino Micciché e Bruno Torri

Nel gennaio del 1967, Lino Micciché e io ci recammo a New York per organizzare, nell'ambito della Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, una Retrospectiva del "New American Cinema". Il nostro principale interlocutore fu, naturalmente, Jonas Mekas, fondatore e guida, teorica e pratica, di questo movimento, conosciuto anche come "underground" americano. Approfittando dell'occasione, gli facemmo una intervista molto lunga, di cui pubblichiamo ora un ampio stralcio. Mekas, assieme a Gregory Markopoulos, venne poi a Pesaro per partecipare alla 3a edizione della Mostra (che si svolse dal 27 maggio al 4 giugno di quello stesso anno), e qui ebbe anche modo di incontrare alcuni cineasti del nascente "underground" italiano, che aveva sempre dichiarato il proprio debito nei confronti del modello statunitense. (B. T.)

Domanda:

*E lei, nel '54-'55 è riuscito a trovare un gruppo di giovani cineasti interessati alle sue idee sul cinema?*

Risposta:

Sì, ed è certo stato proprio grazie a «Filmculture» che abbiamo potuto far sentire la nostra voce ed esprimere il nostro programma. Ma forse i tempi non erano maturi per questo, e noi stessi non sapevamo bene da che parte cominciare. Da allora fino a tutto il '59-'60 però si sono avuti nuovi perfezionamenti della tecnica: sono state create macchine da presa leggere, più a buon mercato e più maneggevoli. Nel '59, poi, John Cassavetes ha realizzato *Shadows* e questo ha rappresentato una data importantissima per noi tutti poiché ci siamo resi conto che era possibile girare un lungometraggio con soli 15.000 dollari. *Shadows* quindi segna l'inizio del nuovo movimento. La sera stessa della proiezione Robert Frank disse: «Devo proprio fare un film anch'io», e due mesi dopo nacque *Pull My Daisy*, che è stato un altro importante passo avanti. Immediatamente dopo la proiezione di *Shadows* abbiamo creato l'«Independent Film Award» la cui prima edizione è del 1960.

Inoltre, abbiamo pubblicato una specie di manifesto cinematografico su «Filmculture», in cui spiegavamo il nostro programma. Questo manifesto fu molto importante; era un appello a una nuova generazione di cineasti in America, additava le direzioni da prendere e, fra l'altro, parlava del bilancio ridotto con cui era possibile realizzare i film, sfatando così i miti hollywoodiani di bilanci di svariati milioni di dollari. Poi passò un altro anno in cui sostanzialmente abbiamo parlato, riflettuto su quello che si era fatto, senza che accadesse niente di nuovo. Ma intanto fra la fine del '60 e l'inizio del '61 si era formato un bel gruppetto di cineasti che già si erano messi alacremente al lavoro, ed erano profondamente interessati a dar vita a un cinema nuovo. Abbiamo quindi tenuto la nostra prima riunione dalla quale nacque una cooperativa di cineasti. Questo nel 1961.

*Questi sono tutti gli sviluppi che si sono avuti in cinque o sei anni, dal '54-'55 al '61?*

Subito dopo la guerra, dal '45 fino al '52-'53, c'è stato un movimento di avanguardia, i cui film erano per la maggior parte considerati come film sperimentali. Molto di quanto abbiamo potuto fare lo dobbiamo all'aiuto di Maya Deren e, più di recente, di Amos Vogel, attualmente direttore del Festival di New York, il quale aveva creato un'organizzazione per proiettare i film. A quell'epoca risalgono i primi lavori di James Broughton, Villard Maas, Sidney Peterson, Carmen Davinos, che segnarono una tappa importante. In seguito c'è stato un rallentamento; per cinque anni, dal '54-'55 fino al '61, non ci fu nulla di nuovo.

Per tornare alla mia storia, nel '61 abbiamo organizzato una riunione di circa 20 cineasti per discutere vari problemi. Ci siamo resi conto durante questa riunione che avevamo sì intenzione di fare dei film, ma che bisognava anche occuparsi di problemi pratici, per esempio raccogliere i fondi necessari. E che bisognava non solo fare film, ma porsi anche il problema di quale sorte sarebbe spettata ai film rea-

lizzati, una volta finiti. Perciò abbiamo fondato questa organizzazione senza intenzione di discutere di problemi estetici, almeno per il momento. All'inizio si cominciò lentamente, col lavoro di piccoli comitali incaricati di studiare le possibilità di finanziamento, di proiezione e di distribuzione dei film. Studiammo gli aspetti degli investimenti commerciali e adottammo il sistema di investimenti off Broadway, completamente diverso da quello di Hollywood: società a responsabilità limitata, che ci attirarono subito i favori di coloro che poi ci hanno aiutato. Col passar del tempo, nel '61-'62 quei registi che non volevano fare un taglio netto con Hollywood non si sono conformati alle nostre decisioni, come Shirley Clarke ad esempio. Cominciò il suo film, *The Connection*, e poi lo affidò a un altro distributore, più importante; lo stesso accadde con Lionel Rogosin. Ma in realtà questi tentativi fallirono. Sebbene avessimo deciso di creare un nostro centro di distribuzione, non tutti i registi se ne servirono. Quelli che si interessavano a un cinema molto particolare, personale, di avanguardia, ai limiti del movimento, quelli che non avevano niente da perdere, che non avevano alcun interesse a Hollywood, gli estremisti in un certo senso, si misero insieme e formarono un gruppo a sé; da questo piccolo gruppo compatto di estremisti si sviluppò un «clima». Si sviluppò lentamente, poi cominciò a crescere attraverso non poche difficoltà, perché fin dall'inizio rifiutò l'idea che si potesse essere condizionati da sistemi prestabiliti di finanziamento e di distribuzione. Si riteneva indispensabile trovare da soli modi completamente nuovi, che rispondessero alle nostre esigenze. Così, ogni volta che facevamo un film, noleggiavamo le sale di proiezione e creavamo i nostri centri di distribuzione. Nel 1964 era insomma già evidente che avevamo rotto con il passato. Nel frattempo gli esponenti del cosiddetto «middle cinema» – così era chiamata a quell'epoca la scuola di New York – cioè la prima Shirley Clarke, Lionel Rogosin, Morris Engel, Sidney Meyers ed altri ancora venivano rifiutati da Hollywood e, dal momento che non volevano unirsi a noi, rimasero con le mani legate: seguirono per la loro strada, dicendo che se la sarebbero cavata senza l'aiuto di nessuno. Il risultato è che Morris Engel non fa un film, da otto anni; che negli ultimi tre anni nessuno ha voluto appoggiare Shirley Clarke; Sidney Meyers non ha fatto un film per otto-nove anni; e che a Lionel Rogosin ci sono voluti sei anni per realizzare il suo ultimo film, reso poi possibile solo dal fatto che egli dispone di un certo reddito personale. Comunque anche se hanno fatto qualcosa, non hanno avuto nessuna distribuzione: Hollywood non li ha giudicati abbastanza interessanti. In ogni caso l'assenza di questi registi dalla nostra cooperativa è stata una delle ragioni per cui, negli anni passati, la nostra organizzazione fu costretta a sviluppare più l'aspetto sperimentale che quello commerciale. Ho spesso ripetuto a Shirley Clarke, e ad altri: «Stiamo insieme, istituimo un fondo comune e stabiliamo due direttive, una di tipo commerciale e un'altra di tipo sperimentale». Se mi avessero dato retta, a quest'ora il nostro centro avrebbe una dimensione commerciale. Solo adesso stiamo cercando di risolvere anche il problema della diffusione commerciale. La primavera scorsa, per esempio, sono riuscito a convincere Shirley Clarke e Rogosin a ricominciare daccapo, anche se in ritardo; il loro centro di distribuzione avrebbe studiato con noi i problemi della distribuzione commerciale.

*C'è un criterio di giudizio nell'ammissione dei film alla cooperativa o accettate qualsiasi film?*

Sì, non abbiamo nessun diritto di emettere giudizi sui film. Su quale base, poi, potremmo decidere se uno è o non è un regista? Il film è il migliore passaporto, è la tessera d'ammissione a membro. Perciò nessun regista e nessun film sono mai stati rifiutati durante i quattro anni di esistenza della cooperativa. Una volta entrato nella cooperativa, il film viene proiettato almeno una volta pubblicamente, in una delle nostre sale o alla Cineteca; dopo essere stato presentato, comincia a vivere veramente, se così si può dire, o si «ritira». Se il film non presenta alcun interesse, nessun vuole rivederlo, viene dimenticato, e quindi questa è la prima o l'ultima volta che viene proiettato. Se invece presenta delle qualità, allora qualcuno lo richiederà, ci saranno delle recensioni; oppure un regista che assiste alla proiezione o io stesso suggeriamo di proiettarlo in provincia, dove abbiamo dei programmi. Lo presentiamo, e poi, lo facciamo vedere di nuovo alla Cineteca; comincia così a vivere una vita propria. Quindi ogni film di valore si afferma da solo, anche se cerchiamo di aiutare perfino il film che secondo noi non ha niente di interessante. Gli offriamo un'occasione, spesso due. C'è una specie di selezione naturale, nel senso che è operata anche dal pubblico che fa convergere l'attenzione sul film. A volte però agiamo diversamente; quando per esempio venne proiettato per la prima volta *Chelsea Girls* alla Cineteca, pochissimi vennero a vederlo; nonostante il film sia rimasto in programma per dieci giorni fu completamente ignorato o la maggior parte della gente pensò che si trattasse solo di un altro film di Warhol. Fui proprio io invece a credere nell'importanza del film, in ciò che lo rendeva così diverso dai soliti film

narrativi. Scrisi perciò una recensione sul «Village Voice». Raccolsi quindi altri giudizi di critici e cineasti come Shirley Clarke ad esempio. Abbiamo ciclostilato o stampato questi giudizi e abbiamo ri-proiettato il film. Due settimane dopo, quando la gente aveva cominciato a leggere, a discutere il film, a pensare che in fondo poteva valere la pena vederlo, lo proiettammo alla Cineteca per la seconda volta: tutti lo trovarono molto interessante.

*Quindi lei riconosce, e ce ne ha dato un esempio, la funzionalità, l'efficacia di un certo tipo di pubblicità, anche per il cinema «underground»?*

È necessario educare il pubblico attraverso il cinema. Il nuovo cinema è, in questo senso, molto efficace; però a volte è necessario preparare il pubblico ai nuovi valori che il film presenta. In altri termini si tratta di operare per una nuova educazione del pubblico.

Quello che c'è di veramente in comune fra i nostri registi, è la massima libertà d'impiego delle tecniche. Sta in questo la differenza fra tutti gli altri distributori e quelli del nuovo cinema. Ci sono registi che non si rivolgerebbero a noi perché pensano che i film distribuiti dalla cooperativa non siano lavori da professionisti. Eppure in un certo senso, siamo noi i veri professionisti. I professionisti ufficiali, riconosciuti, invece, non sono dei veri professionisti poiché non sono liberi di usare tutte le tecniche, e a volte neppure le conoscono. In tale senso il nuovo cinema americano potrebbe essere veramente chiamato un secondo cinema. Esiste cioè un tipo di cinema, iniziato da Lumière e, per quanto riguarda i risultati estetici, da Griffith ed Eizenstein, che è durato fino a Orson Welles e Godard. Ora invece inizia un nuovo cinema, la cui estetica è stata delineata nel libro di Stan Brankhage, «*Metaphores on vision*» (Metafore sulla visione), che noi consideriamo il testo teorico più importante sul cinema dopo quelli di Eizenstein.

*La sua posizione nei confronti del cinema tradizionale e ufficiale sembra piuttosto distruttiva. Non accetta niente di questo cinema?*

Finora abbiamo parlato dell'aspetto tecnico, ma dovrei ripetere le stesse cose se parlassi del contenuto. Dal nostro movimento è nata una nuova generazione. La generazione cinematografica beat rappresentò la negazione di alcuni valori, il che significava, una prima rottura. Ma già esiste oggi un'altra generazione sviluppatasi dai beat, che non si limita a negare, ma si sente completamente e positivamente libera, perché in possesso di un complesso di valori del tutto opposti a quelli della generazione che detiene il potere. Questo è lo spirito della maggior parte dei nuovi film. La nostra posizione è distruttiva dal punto di vista del capitalismo, del cinema ufficiale, ma è costruttiva dal nostro punto di vista. In realtà noi oggi siamo i soli in America a essere impegnati, nella vita.

*Ma almeno lei, personalmente, riconosce il valore di alcuni autori nella storia del cinema, dagli inizi a oggi?* Noi rispettiamo diversi registi, diverse tendenze: esiste per un esempio una tendenza di tipo, per così dire, decorativo: Sternberg; la tendenza opposta è quella rappresentata da Rossellini; poi bisogna ritornare a Griffith e Lumière, a Dziga Vertov, a Cocteau, a Buñuel.

*Lei ritiene importanti alcuni dei registi americani che gravitano attualmente attorno a Hollywood con una certa indipendenza come Stanley Kubrick?*

Secondo noi, nessuno di loro sta facendo alcunché di valido. Anche se Kubrick fa dei film di protesta, li fa all'interno del sistema; non fa che contribuire a sorreggerlo perché, criticando il sistema, in un certo senso, permette che del sistema si possa dire tutto il bene che si vuole: la sua non è una critica totale, è una critica di compromesso. Ora il problema è che il sistema non va modificato, ma rovesciato; e perciò attaccato in quelli che esso affermava come suoi valori. Dovrebbe cioè esserci una completa negazione dei valori, perché, oggi come oggi, non c'è altro mezzo per cambiare la società.

*Per chiarire meglio, vorremmo sapere cioè se lei vede un rapporto fra il cinema «underground» e i movimenti artistici quali l'op e il pop, la musica elettronica, la scrittura automatica, il Living Theatre, tutti i movimenti culturali e artistici che ritengono necessario rifiutare il linguaggio comune, perché accettando il linguaggio comune dei mezzi di comunicazione si finisce con l'accettare il sistema ufficiale che quel linguaggio ha espresso.*

All'interno dell'«underground» esistono diversi movimenti. Noi abbiamo parlato di circa duecento cineasti; ma esiste anche un piccolissimo gruppo, generalmente formato da giovanissimi, dai diciotto ai

ventidue anni paragonabile a un'opposizione in seno all'«underground» stesso: Non sono più la generazione del Living Theatre o di William Burroughs, o di Ginsberg, sono molto più giovani. È una generazione che vive intensamente l'esperienza della droga e, in specie dell'LSD; ma in realtà non crede nella droga, crede solo nello sviluppo della coscienza. È questa la generazione di un regista come John Cavanaugh, per esempio. Questi giovanissimi cineasti sono profondamente interessati alla religione, o almeno ad un approfondimento in direzione mistica e hanno completamente assimilato o accettato le tecniche di Brakhage, Markopulos e Mary Menken; non è il «narrare» in sé che li interessa; la loro è una tendenza successiva all'action painting, mentre molti dei cineasti nel cinema «underground» sono ancora impegnati notevolmente in quello che Brakhage avrebbe definito l'action painting. La maggior parte di questi giovani non lavora da nessuna parte, in nessun ufficio, non crede in nessun lavoro di tipo professionale. Sopravvive, arrangiandosi in un modo o nell'altro, vivendo con gli amici, con i loro genitori; hanno bisogno di molto poco per vivere; hanno anche un atteggiamento particolare nei confronti del cibo, di tipo macrobiotico: l'alimento di base è il riso, e così bastano dieci cents al giorno per vivere. Io stesso ho passato quattro mesi nel movimento «macrobiotico». Pensano di essere dei frammenti iniziali di un millennio completamente nuovo — ecco perché il nostro ufficio di New York si chiama «Millenium» — siamo alla fine dell'era cristiana e stiamo entrando in un'era che non ha ancora i suoi santi. Considerano Burroughs e altra gente molto importante, ma a volte danno l'impressione di fare ancora parte dell'establishment.

*Sono in qualche modo da collegarsi al movimento studentesco di Berkeley, ad esempio?*

In certo modo sì. Tuttavia va specificato che anche nell'ambito di questa generazione ci sono due orientamenti: uno è quello di non assumere alcun atteggiamento politico, l'altro invece è caratterizzato dalla volontà di intraprendere un'azione a livello politico; ma nel farlo questi giovani non sono guidati da idee politiche, piuttosto si rifanno al tipo di vita che ho descritto, e automaticamente negano e considerano del tutto inaccettabile il modo di vita e le idee che le autorità universitarie cercano di imporre. Le loro reazioni sono spesso ingenui o forse irrazionali, poiché si limitano a protestare; ma sono molto importanti, perché stanno effettivamente smuovendo il paese.

*La funzione politica del movimento*

Noi pensiamo di essere l'unico cinema impegnato in America, oggi; c'è chi intende ancora l'impegno nel senso di Sartre, di Camus, o di Lenin, o di Mao, o di Fidel, ma questo, più che impegno, lo definirei una forma di passività attiva, poiché si muove nell'ambito di alternative su analoghi processi di logica politica, magari avversi tra loro ma accomunati da una medesima *chiarezza* nel definire l'oggetto del discorso politico. Invece non è affatto vero che non avere le *idee chiare* dal punto di vista politico significhi essere disimpegnati. Ci sono tipi di impegno più profondo, a livello umano, di cui non sempre si è consapevoli. È appunto questo tipo di impegno che sta cominciando a emergere solo ora, e che già sta dando i suoi frutti e non solo negli Stati Uniti. L'anno scorso, ad esempio, grazie ad un'agitazione studentesca apparentemente anarchica, è stato possibile ottenere il riesame della legge sulla co-scrizione obbligatoria.

*Ma lei pensa sia possibile per voi partecipare alla vita politica ufficiale, dando il voto e decidendo su dei fatti obiettivi?*

No. Io non voto, per esempio, e pochissimi di noi votano, perché ci sembra inconcepibile l'alternativa tra i vari candidati; ma stiamo incoraggiando Ginsberg a presentarsi alle elezioni per il Senato, o per altre cariche. Altri lo seguiranno. Così avremo alcuni dei nostri sui quali fare veramente affidamento. Il giorno in cui Allen Ginsberg si presenterà candidato, sarà eletto, con una grossa maggioranza, a qualsiasi carica egli desideri. A questo punto potremo votare, e servirà a qualcosa.

*Non ritiene che ci sia un pericolo nella vostra azione, nel vostro modo di concepire l'arte: il pericolo di una ribellione, tutta e solo privata, la tentazione di salvarsi da soli, la fuga dalla realtà come fuga della responsabilità, il rischio di fare delle isole di cultura senza incidere veramente sulla situazione?*

No, pensiamo proprio il contrario; abbiamo superato la fase in cui pensavamo di poter salvare solo noi stessi e nessun altro. Era il periodo in cui Allen Ginsberg aveva lasciato gli Stati Uniti per recarsi in India, nel Vietnam, in una parte della Cina; allora cercava effettivamente di salvare se stesso, perché pensava: «Se non sono capace di salvarmi, e di formare me stesso, non sarò in grado di salvare gli altri». Solo quest'anno, chi era andato in India, in Giappone, nel Messico, nell'America del Sud sta tornando negli Stati Uniti, dopo aver acquisito una grande esperienza e conoscenza. E d'altro canto c'è il movi-

mento studentesco. Se volessi veramente salvare solo me stesso, me ne andrei su una montagna: mi siederei sulla riva del fiume a osservare l'acqua che scorre. Ma invece mi impegno in lotte e progetti comuni, come ultimo *Shoot Your Way Out*, un progetto su scala nazionale che dobbiamo portare a termine. Certamente il progetto avrà delle conseguenze, delle ripercussioni molto importanti: sono sicuro che i negri avranno finalmente a disposizione un nuovo strumento per protestare, per fare quello che desiderano. Il nostro è solo uno stimolo, poi andranno avanti da soli, anche se dovranno servirsi dei fucili e non delle macchine da presa. D'altro canto, l'unico modo per salvare se stessi è quello di salvare tutti, quindi dobbiamo salvare tutti, non solo negli Stati Uniti, ma tutti i paesi, anche quelli dell'Est.



## Lino Micciché and Bruno Torri interview Jonas Mekas (1967)

In January 1967, Lino Micciché and I went to New York to organize a Retrospective on the New American Cinema for the Mostra Internazionale del Nuovo Cinema/Pesaro International Film Festival in Italy. Naturally our main interlocutor was Jonas Mekas, the founder and theoretical and practical guide of this movement, also known as American "underground." We made the most of the opportunity and realized an extensive interview with him, from which we now publish a large excerpt. Along with Gregory Markopoulos, Mekas then came to Pesaro and took part in the 3<sup>rd</sup> edition of the Mostra that took place May 27th through June 4th. On this occasion, he met a few film-makers of the rising Italian "underground," who had always declared they owed to the US model. (B.T.)

So in 1954-55 you managed to find a group of young film-makers who were interested in your ideas about film?

*Yes, I did, and precisely thanks to Filmculture we could make our voices heard and our programme known. Perhaps the time was not ripe for this, even we did not know the first thing about it. However, from then until 1959-60, there were new technical improvements: lighter cameras were made that were also cheaper and easier to handle. In 1959, John Cassavetes also made *Shadows* and this was a milestone for us, because we realized that you could make a feature-length film with just 15,000 dollars. In fact, *Shadows* marks the beginning of the new movement. On the night of the screening, Robert Frank said, "I must make a film too," and two months later *Pull My Daisy* was there – another important step forward. Immediately after the screening of *Shadows*, we created the "Independent Film Award," that first ran in 1960.*

*Also, we published a sort of cinematic manifesto in Filmculture, where we expounded our programme. This manifesto was crucial: it called on a new generation of film-makers in America, it pointed at the directions to follow and, among others, discussed how you could make films with a low budget, thus dispelling the Hollywood myths of several million dollar budgets. Another year went by in which basically we talked and reflected on what we had done, but nothing new happened. But then, between late 1960 and early 1961, a large group of film-makers had now formed and were actively working. They were deeply interested in giving life to a new cinema. There was our first meeting, from which a film-makers' cooperative was born. This happened in 1961.*

All of this happened in five-six years, from 1954-55 to 1961?

*Soon after the war, from 1945 through 1952-53, there was an avant-garde movement. Most of their films were considered experimental. We owe much of what we could accomplish to Maya Deren and, more recently, Amos Vogel, the current director of the New York Film Festival, who had founded a film society. The early works of James Broughton, Villard Maas, Sidney Peterson, and Carmen Davinos date back to those years and marked an important step. Things slowed down afterwards; for five years, 1954-55 through '61, there was nothing new.*

Going back to my story, we organized a meeting of twenty-odd film-makers in 1961 to discuss several issues. During the meeting, we realized that we did want to make films, but we had to deal with practical problems, such as raising the funds. And that you didn't only have to make the film, but also think of what would happen once the film was made and completed. This is why we founded this organization and didn't want to discuss aesthetics, at least for a while. We began slowly, with small committees at work to find possible sources of film financing, projection, and theatrical release. We studied aspects of commercial investments, and we adopted the off-Broadway investment system, completely different from the Hollywood system: limited liability companies, that soon attracted those who would help us later. As time went by, film-makers who didn't want a clean cut from Hollywood did not conform to our decisions, e.g. Shirley Clarke in 1961. She started her film, *The Connection*, and then gave it to another, more important distributor; the same happened with Lionel Rogosin. In fact, those were failed attempts. Even though we had decided to create our own distribution centre, not all film-makers would use it. Those who were interested in a peculiar, personal, avant-garde cinema, those at the margins of the movement, those who had nothing to lose, who had no interest at all in Hollywood, the extremists in a sense, gathered together and formed a group of their own; from this small, compact group of extremists a 'mood' developed. It developed slowly, then began to grow among not a few difficulties, because ever since the beginning the idea of being influenced by pre-established financing and distribution systems was rejected. Finding brand-new approaches that met our needs was deemed indispensable. Therefore, whenever we would make a film, we'd rent projection rooms and create our own distribution centres. In short, our break with the past was already evident in 1961. Meanwhile, the representatives of the so-called "middle cinema," as was called the New York School at the time, i.e. the early Shirley Clarke, Lionel Rogosin, Morris Engel, Sidney Meyers et al. were still rejected by Hollywood and, since they wouldn't join us, were bound hand and foot. So they pursued their own way, saying they would manage without the help of anyone else. The result is that Morris Engel hasn't made a film for eight years; over the past three years, no one has supported Shirley Clarke; Sidney Meyers hasn't made films for eight, nine years; and Lionel Rogosin took six years to realize his latest movie, a feat only made possible by the fact that he has a certain kind of personal income. Even when they did do something, they had no distribution at all: they weren't interesting enough for Hollywood. Anyway, the absence of these film directors in our cooperative was one of the reasons why, over the past few years, our organization was obliged to focus on the experimental side rather than the commercial. I have often repeated to Shirley Clarke and some others, "Let's be together; we establish a basket fund and two directives, a commercial one and an experimental one." If only they had listened to me, by this time our society would also have a commercial dimension. Instead, we are now trying to resolve the problem of commercial circulation too. Last spring, for example, I managed to convince Shirley Clarke and Rogosin to start all over again, even if out of time; their distribution organization would analyse with us the problems affecting commercial distribution.

**Is there an appraisal criterion to admit films in the cooperative, or are all films accepted?**

We don't have a right to judge films. And then, based on what could we decide whether you are a film-maker or not? The movie is the best passport, it is your membership card. Therefore, not a film-maker and not a film were rejected during the four years of the cooperative's lifetime. Once a film is accepted into the cooperative, it is screened publicly at least once in one of our rooms or at the Film Archive; after the presentation, either it begins to live for real, so to say, or it 'withdraws.' If the movie presents no elements of interest, if no one wants to watch it again, then it becomes forgotten; so this is its first or last projection. If, instead, it bears some qualities, then someone will ask for it, and review it; or else some film-maker who saw it at the screening, or myself, suggest a screening in the province, where we hold programmes. We present it there, and then again at the Film Archive; this way, the film takes on a life of its own. Any film of some value asserts itself, even though we also try to help films that, in our opinion, are not interesting. We offer them a chance, often two. There is a sort of natural selection, meaning that the audience too plays a role, channelling the attention onto a film. At times, we do differently: for example, when *Chelsea Girls* was screened at the Film Archive for the first time, very few people came; despite the film ran for ten days, it was completely ignored, or most of the people thought that it was just another film by Warhol. I, instead, believed in the importance of the film, in what made it so different from the usual narrative films. I wrote a review in *The Village Voice*. Then I collected more opinions from critics and cineastes, such as Shirley Clarke. We cyclostyled or printed these, and re-screened the film. Two weeks later, when people had begun to read, discuss the film, and think that in the end it was worth seeing, we projected it at the Film Archive for the second time: everyone found it very interesting.

So you recognize – you just gave us an example – that a certain kind of publicity, including ad-hoc 'underground film,' is effective?

*It is necessary to educate the audience through cinema. In this sense, the new cinema is very effective; however, at times the audience needs be prepared to the new values that the film presents. In other words, you need to work for a new education of the audience.*

*What our film-makers really share is the maximum freedom in the use of techniques. There lies the difference between all other distributors and those working in the new cinema. And yet, in a sense, we are the true professionals. Official, acknowledged professionals are not true professionals because they are not at liberty to use all of techniques, they don't even know all of them. In this sense, the New American Cinema could really be called a second cinema. I mean, there is a type of cinema launched by Lumière and, as far as the aesthetic aspects are concerned, by Griffith and Eisenstein, that has lasted until Orson Welles and Godard. Now, instead, a new cinema has begun whose aesthetics was outlined in Stan Brakhage's book *Metaphors on Vision*, which we deem the most important theoretical text on film after those of Eisenstein.*

Your position on conventional, official cinema seems quite negative. Do you accept nothing of this cinema?

*We have been discussing the technical aspect so far, but I'm bound to repeat the same things if we do content. A new generation came out from our movement. The beat film generation represented the denial of certain values, which meant a first break-up. Today, a new generation, stemming from the beatniks, does not confine itself to denying. They feel completely, positively free, because they are based on a system of values opposed to those of the generation that holds power. This is the spirit of most of new films. Our position is negative from the point of view of capitalism, mainstream cinema, but is constructive from our point of view. Today, we are actually the only ones who are committed, in America.*

At least do you, personally, acknowledge the value of some directors in film history, from the beginnings to date?

*We respect several film directors, several trends: for example, there is a decorative tendency, so to speak: Sternberg; and the opposite tendency, represented by Rossellini; then you have to go back to Griffith and Lumière, Dziga Vertov, Cocteau, Bunuel.*

What is your consideration of some of the American film directors currently gravitating around Hollywood but with a certain amount of independence, such as Stanley Kubrick?

*In our opinion, none of them is doing a good job. Kubrick makes protest films, but he does so inside the system. He does nothing but support it, because in a sense, criticizing the system also allows speaking well of the system: his is not total criticism, it is a criticism of compromise. Now, the problem is that the system should be not changed but overturned, and therefore attacked in those that it promotes as its values. I mean, those values should be thoroughly denied, because, as of today, there is no other way to change society.*

For the sake of clarity, we would like to know if you see a connection between 'underground film' and artistic movements such as op and pop, electronic music, automatic writing, Living Theatre, all those cultural and art movements that find necessary to reject shared language because if you accept the shared language of the media you end by accepting the official system that expressed that language. *Inside 'underground,' several movements can be found. We have been speaking of nearly two hundred film-makers; but there is a tiny group, composed of generally very young people – eighteen to twenty-two years of age – that forms an opposition within 'underground.' They are not the generation of Living Theatre or William Burroughs, or Ginsberg, they are much younger. It's a generation that experiences drugs intensely, namely LSD; but they don't believe in drugs, they only believe in the development of conscience. It is the generation of a film-maker like John Cavanaugh, for example. These very young cineastes are deeply interested in religion, or at least in dealing thoroughly with mysticism, and have absorbed or accepted the techniques of Brakhage, Markopoulos, and Mary Menken. They are not interested in storytelling per se; their work is the next step after action painting, whereas many among underground film-makers are still very much dealing with what Brakhage would define action painting. Most of these young authors don't work anywhere, in any office; they don't believe in any job of professional type. They manage, getting by in some way*

*or other, living with friends, or their parents. They need very little to live, and also have a particular approach to food, i.e. macrobiotic food: rice is a staple, so you only need 10 cents a day to live. I too spent four months in the 'macrobiotic movement.' They think they are the initial pieces of an utterly new millennium – this is why our New York office's name is "Millennium" – like we are at the end of the Christian era and we're about to enter an era with still no saints. Burroughs and other people are very important for them, but at times they seem to be part of the establishment.*

**Are they connected in any way to the Berkeley student movement, for example?**

*They are, in some way. However, note should be taken that, within this generation, two orientations can be detected: one is not to take any political stance, the other instead is willing to be politically involved. Even when they do, they are not guided by political ideas but rather take inspiration from the above-described type of life, automatically denying and rejecting the lifestyle and ideas that university authorities try to impose. Their reactions are often naive or perhaps irrational, because all they do is protest; but they are very important, they're actually turning over the country.*

**The political function of the movement**

*We believe we are the only committed cinema in America today; there are those who still intend commitment like that of Sartre, Camus, or Lenin, or Mao, or Fidel. However, more than commitment, I would define it as a form of active inactiveness, because it operates within alternatives on analogous processes of political logic, which may be antagonistic but share the same clarity when it comes to defining the object of the political discourse. On the contrary, it's not at all true that having no clear ideas in political terms equals being morally disengaged. There are types of deeper commitment, on the human level, of which you're not always aware. This type of commitment is precisely beginning to surface and to bear fruit, not only in the US. Last year, for example, thanks to an apparently anarchic student action, the appeal for reconsideration of the conscription law was made possible.*

**But do you think that it is possible for you all to take part in the official political life, cast your votes, and decide on given facts?**

*No. For instance, I don't vote. Very few among us do, because the alternative between the candidates seems unconceivable to us. However, we are encouraging Ginsberg to run for the Senate or other offices. More will follow him. This way, there will be a few of 'our men' on whom to rely seriously. The day Allen Ginsberg runs as candidate and is elected, with a large majority, for any office he likes, then at that point we can vote, and it will mean something.*

**Don't you think there is some danger in your action, in your way of conceiving art, like the danger of an entirely, and only, private rebellion, the temptation to save yourself on your own, escaping from reality as escaping from responsibility, and the risk of creating isles of culture that don't really affect the situation?**

*No, we think the opposite; we are now beyond the phase in which we thought we could only save ourselves and none other. That was the period when Allen Ginsberg had left the United States to go to India, Vietnam, some parts of China; then, he would actually try to save himself, based on the thought: "If I can't save myself, and educate myself, then I can't save the others." Only this year, those who had gone to India, Japan, Mexico, or South America are coming back in the USA, after having acquired great experience and knowledge. And then, we have the student movement. If really all I wanted was save myself, then I would go to a mountain: I would sit by the river and watch the water flow. Instead, I'm committed to shared fights and projects, like our latest, **Shoot Your Way Out**, a national-scale project that we have to bring to completion. The project will certainly bear very important consequences, repercussions: I am sure black people will finally get a new instrument with which to protest, and do whatever they want to do. Ours is just a stimulus, after which they will go on on their own, even if they have to resort to guns and not to movie cameras. On the other hand, the only way to save yourself is to save everyone. Therefore, everyone must be saved, not only in the United States but in all other countries, including in the East.*