

Shirley Clarke, la disobbediente con la macchina da presa

ANITA TRIVELLI

Abstract: Trained dancer and choreographer, Shirley Clarke (NYC 1919-Boston 1997) began making films with a movie camera she had received as a wedding gift. She was the only woman to sign the Manifesto of the New American Cinema Group and co-founded the Film-Makers' Cooperative. Disobedient and rebellious, from the Upper West Side of New York (she was from a very affluent family) she threw herself headlong into the promotion of independent cinema, establishing herself as a leading protagonist of the US film renewal. Her life and work are exemplary for their aesthetic and thematic commitment as well as for their constant tension towards an idea of participatory and relational art.

Keywords: *Woman Filmmaker, Cinedance, Cinéma Vérité, Independent Cinema, New American Cinema Group*

*La disobbedienza acquista un senso
solo quando diventa una disciplina morale
più rigorosa e ardua di quella a cui si ribella.*

Italo Calvino¹

*La cultura femminile ha bisogno
di procedimenti aperti, mobili, non assoggettati, liberi.*

Maria Klonaris e Katerina Thomadaki²

Le due citazioni riportate in esergo sono esemplarmente incarnate dalla vita e dal lavoro della regista statunitense Shirley Clarke, che il 28 settembre 1960 fu l'unica donna, tra i 23 firmatari, a sottoscrivere il Manifesto del New American Cinema Group. Tra le dichiarazioni programmatiche del manifesto quelle che seguono condensano perfettamente il suo impegno di cineasta d'avanguardia e "disobbediente": «Il cinema ufficiale [...] è moralmente corrotto, esteticamente obsoleto, tematicamente superficiale, congenitamente noioso. [...] La nostra rivolta [...] è innanzitutto etica. [...] Non vogliamo film fasulli, leccati, ammiccanti: li preferiamo aspri e scabrosi, ma vivi».³ Di lì a poco, Clarke sarà anche co-fondatrice della Film-Makers' Cooperative (1962), un ulteriore suo attivo contributo al rinnovamento cinematografico statunitense di cui è stata protagonista fin dagli esordi come *filmmaker*, ispirati alla sua formazione di danzatrice e coreografa, che nel 1946 l'aveva portata alla presidenza della National Dance Association.

1 I. Calvino, *Il barone rampante* (1957), Mondadori, Milano 2022, p. X.

2 M. Klonaris, K. Thomadaki, *Cinema sperimentale e creazione femminile*, in P. Detassis, G. Grignaffini (a cura di), *Sequenza segreta. Le donne e il cinema*, Feltrinelli, Milano 1981, p. 67.

3 A.A. V.V., *Dichiarazione prima*, in A. Aprà, *New American Cinema. Il cinema indipendente americano degli anni Sessanta*, Ubulibri-Festival Cinema Giovani, Milano 1986, pp. 26-28 (*The First Statement of the New American Cinema Group*, «Film Culture», 22-23, Summer 1961).

Artista e donna straordinaria, Shirley Clarke è stata un'autentica sperimentatrice, nelle arti e nella vita, come testimonia la varietà della sua opera e la complessità del suo percorso esistenziale. Fu infatti una pioniera nella sfera privata e in quella pubblica, esercitando una battaglia emancipazione rispetto al proprio ambiente d'origine e nei campi artistici con i quali volle misurarsi, quello cinematografico *in primis*. Un percorso di vita, il suo, all'insegna di una radicale interrogazione su se stessa, sulla sua creatività e sul suo posto nel mondo, una ricerca costante sbocciata da bambina con l'incontro liberatorio con la danza: «Fin quando non ho scoperto la danza ero una outsider – ha dichiarato in un'intervista – ma il bambino che osserva ha molti vantaggi, si identifica con le persone “out”». ⁴ Per questo forse i suoi personaggi preferiti erano Groucho Marx, Betty Boop e soprattutto l'amato Gatto Felix.

In questa inclinazione a osservare ed empatizzare con le *alterità* si radica la sua esplorazione di diversi linguaggi espressivi, dalla danza al cinema e al video, confluita in un composito corpus ideativo e realizzativo, illuminato dalla sua «mente politica», nonché nell'incarico didattico che esercitò con contagioso entusiasmo in diverse università statunitensi: dalla Northwestern University (1959) alla Columbia University (1960), dalla New York University (1965) alla University of California Los Angeles (1975-1983), quando «pochissime donne insegnavano nel dipartimento di cinema e televisione». ⁵

Attratta da una umanità ai margini e fuori dai ranghi, Clarke si dedicò a indagarla con uno sguardo diretto e anticonvenzionale, che sarà di ispirazione per diversi registi contemporanei come John Singleton (*Strade violente, Boyz N the Hood*, 1991), Larry Clark (*Kids*, Id., 1995), Spike Lee (*Clockers*, Id., 1995), per citarne alcuni: «Ho scelto il cinema indipendente piuttosto che quello degli studios – spiegava – perché non volevo che fossero loro a decidere ciò che la gente dovesse vedere. [...] Non ho mai voluto fare un film che non fosse per me imparare la cosa successiva che volevo scoprire». ⁶

⁴ M. Rosen, *Shirley Clarke. Videospace Explorer*, «Ms», April 1975, p. 107. Le traduzioni dall'inglese del presente saggio sono mie se non diversamente segnalato.

⁵ Le due citazioni sono tratte da DeeDee Halleck, *Interview with Shirley Clarke*, Chelsea Hotel, NYC 1985 (<http://davidsonfiles.org/shirleyclarkeinterview.html>).

⁶ S. Rice, *Shirley Clarke. Image and Images*, «Take One 3», 2, February 1972, pp. 20-21.

Questa dichiarazione esplicita una chiara volontà della cineasta di trasgredire il cinema *mainstream* hollywoodiano, finalizzato a forgiare la visione del pubblico orientandolo verso un certo tipo di fruizione; al contempo, essa indica il nesso tra questa sua scelta “disobbediente” e la postura conoscitiva della sua pratica cinematografica. Si tratta dunque di un cinema, quello di Shirley Clarke, che vuole scoprire e imparare, un cinema di ricerca ed esperienziale ad alto tasso autoriflessivo ed epistemologico. Un cinema “espanso” in senso estetico ed esistenziale, che si (e)stende vertiginosamente tra arte e vita, producendo un tutt’uno organico e affascinante.

1. In cerca della «stanza tutta per sé»

Shirley Marion Brimberg Clarke nasce a New York il 2 ottobre 1919 da Samuel Nathaniel Brimberg e Florence Rosenberg e muore a Boston il 28 settembre 1997. È la primogenita di tre figlie femmine; la sua famiglia, di origine europea, apparteneva al *milieu* dei nuovi ricchi ebrei che risiedevano nell’Upper West Side di Manhattan. Il nonno materno di Shirley, ex operaio emigrato dalla Lettonia, era diventato un celebre industriale multimilionario grazie alla invenzione della vite autofilettante Parker Kalon.

L’infanzia dorata non fu priva di difficoltà. Il padre, anch’egli imprenditore di successo, era particolarmente severo: sperava di avere un figlio maschio come erede in affari, e invece ebbe tre bambine; la madre era acquiescente, seppure colta, raffinata e poliglotta. Nel grande ed elegante appartamento newyorkese di Park Avenue le tre sorelline crebbero con genitori emozionalmente distanti dalle figlie e impregnati dagli «ideali dell’ego vittoriano di mascolinità e femminilità».⁷ Per giunta, Shirley mostrò precocemente un temperamento indocile e reattivo, che incorreva spesso nelle violente reprimende paterne. Era una disobbediente già da piccola, in parte per via di una disabilità nell’apprendimento, la dislessia, che era pressoché sconosciuta all’epoca e le impedì di imparare a leggere e scrivere fino ai sette anni.

L’atteggiamento dispotico e vessatorio del capofamiglia nei confronti delle figlie si acuì a seguito del crollo della borsa di Wall Street del 1929, che

⁷ L. Rabinovitz, *Points of Resistance. Women, Power & Politics in the New York Avant-garde Cinema, 1943-71*, University of Illinois Press, Illinois 1991, p. 94.

si ripercosse anche sul benessere della famiglia Brimberg. La sorella minore, Elaine, attrice, giornalista e scrittrice (firmò anche una famosa biografia su Elvis Presley), raccontò in un suo libro autobiografico di aver nutrito per tutta l'adolescenza il desiderio di avvelenare il padre per poter liberare lei e le sorelle dal terrore che incuteva loro.⁸ In sostanza, per sintetizzare l'albero genealogico di Shirley Clarke con le parole di Marjorie Rosen: «Grand-daddy was a famous inventor; Mommy spoke seven languages; and Daddy made and lost millions».⁹

A sedici anni, nel corso di una gita di classe al teatro Metropolitan Opera di Manhattan, l'adolescente Shirley prese la decisione di diventare ballerina, una professione disprezzata dal padre al punto di assimilarla a quella della prostituzione: per Samuel Brimberg «puttana e danzatrice erano un appellativo identico»¹⁰. E così, per eludere la riprovazione paterna, iniziò a frequentare dei college lontani da casa, dove venivano offerti corsi di danza all'avanguardia. E fu proprio in quegli anni di formazione nomadica che acquisì le tecniche e i metodi ideati dai pionieri e promotori a livello internazionale della danza moderna statunitense: Martha Graham, Doris Humphrey, Charles Weidman e Hanya Holm.

Nel 1942, per sfuggire al controllo economico del padre e continuare gli studi di danza più avanzati del tempo, con Holm, Graham, Humphrey e Anna Sokolow, Shirley sposò Bertram Clarke, un famoso litografo ebreo di libri d'arte, più grande di lei di quindici anni. Dalla loro unione, due anni dopo, nacque l'unica figlia, Wendy, che fu in seguito una sua stretta collaboratrice. Dopo numerose performance in coreografie e recital sperimentali, realizzò di non essere sufficientemente talentuosa e fu drastica nel rinunciare al sogno di proseguire la carriera di ballerina e coreografa.

Problematica e insoddisfatta, intraprese un nuovo percorso creativo che fu propiziato dal recupero di una vecchia cinepresa Bolex 16mm, ricevuta come dono nuziale e usata dai coniugi Clarke per realizzare filmini di fami-

8 Cfr. E. Dundy, *Life Itself! An Autobiography*, Hachette Digital, London 2001 (versione ebook).

9 «Nonno era un famoso inventore; Mammina parlava sette lingue; Babbo fece e perse milioni», M. Rosen, *Shirley Clarke*, cit., p. 107 (maiuscole di Rosen).

10 L. Rabinovitz, *Points of Resistance*, cit., p. 94.

glia. Il debutto cinematografico fu inaugurato con cortometraggi di cinedanza, ai quali inizialmente collaborò il marito, e che presto avrebbero lasciato il posto a lungometraggi in parte ispirati al *cinéma vérité*.¹¹

Nel 1955 si iscrisse all'Institute of Film Techniques, all'epoca l'unica scuola di cinema di New York, scegliendo definitivamente la settima arte come «stanza tutta per sé» per canalizzare la sua vitalità e il suo talento. Allieva di Hans Richter, ebbe tra i compagni di classe Jonas Mekas, futuro leader del New American Cinema, come lei *habitué* delle programmazioni della Cinema 16 Film Society di Amos Vogel, e partecipò a classi informali di cinema con Peter Glushanok.

Prese parte alla Independent Filmmakers Association (IFA, 1953-1955), che la inserì nel *milieu* artistico del Greenwich Village animato da Maya Deren, Stan Brakhage, Lionel Rogosin e dallo stesso Mekas, e in seguito investì quella esperienza partecipando alla fondazione della Filmmakers Inc., nel 1958, una cooperativa cinematografica volta a sostenere lo sviluppo di un cinema alternativo e che gettava le basi per il nuovo cinema indipendente d'oltreoceano.

Dalle iniziali prove di cinedanza, sulla scorta del magistero dereniano, diventa autrice capofila di film sulla subcultura del ghetto nero di Harlem realizzando una trilogia cinematografica dalla forte tensione politica e dalla spiccata matrice autoriflessiva (*The Connection, The Cool World, Portrait of Jason*). «In tutto il suo lavoro – scrive Majorje Keller – c'è un impegno per la figura umana come il soggetto più coinvolgente per la rappresentazione dell'immagine in movimento, e un coerente collegamento tra la cultura jazz e quella nera reso con una modalità di creazione artistica improvvisazionale».¹²

In seguito, fu pionieristica sperimentatrice del video e nel 1969, dopo il fallimento di un progetto hollywoodiano (Shelley Winters aveva scritto una

11 Per una ricognizione del *cinéma vérité*, che caratterizza l'esperienza francese, in relazione al direct cinema (cinema diretto), più legato ai cineasti nord-americani, si rinvia a G. Alonge e P. Bertetto, *Il cinema non-narrativo: documentario e sperimentazione*, in P. Bertetto (a cura di), *Introduzione alla storia del cinema. Autori, film, correnti*, UTET, Torino 2023, pp. 354-357. Le differenze tra queste due pratiche documentaristiche possono essere così schematicamente sintetizzate: l'approccio del regista al profilmico è catalizzatore e partecipativo nel *cinéma vérité*, osservazionale e testimoniale nel direct cinema.

12 M. Keller, *Sbirley Clarke*, in A. Kuhn - S. Radstone (edited by), *The Women's Companion to International Film*, Virago Press, London 1990, p. 87.

sceneggiatura che voleva affidare alla sua regia), interpretò il personaggio della regista in *Lions Love* di Agnès Varda, un ritratto della scena hippie al tramonto in cui figurava anche l'amica warholiana Viva. Comparve anche in *Galaxie* (1966) di Gregory Markopoulos e in *He Stands in a Desert Counting the Seconds of his Life* (1985) e *Birth of a Nation* (1996) di Jonas Mekas.

Tutt'ora avanguardistici, e davvero prodigiosi per il periodo in cui lavorò, furono il metodo operativo e l'idea di cinema perseguiti da Shirley Clarke per indagare le varie forme di soggettivazione e dominazione sociali (di classe, razza, genere). Anticipatrice vera, portata d'istinto a dubitare delle formule facili, a misurarsi esperienzialmente con questioni ancora oggi di scottante attualità, nella sua opera Clarke riuscì a convogliare l'intelligenza emozionale di uno sguardo femminile libero da schematismi e avventuroso in una pratica estetica ribelle, manifestazione compiuta della creatività di una irriducibile disobbediente. «Spero che quando le donne fanno film – osservava – inizino a dire qualcosa [...] con la sensibilità di chi guarda con una doppia visione, come le donne devono fare, come le persone di colore devono fare. Ci offriranno una maggiore comprensione, non degli uomini ma dell'umanità, espressa in un modo ancora più ampio rispetto a ciò che ci è stato finora permesso di vedere».¹³

Assai più che negli USA, fu in Europa che i suoi film riscossero premi e apprezzamento critico nei maggiori festival cinematografici. Tuttavia, Shirley Clarke non è conosciuta quanto merita: al di là di retrospettive e relativa stampa, su di lei non esiste uno studio monografico.

2. Il cinema come «un modo per abbracciare l'universo»

Shirley Clarke si iscrive, dunque, a pieno titolo in quel «cinema della nuova generazione», di cui scriveva Jonas Mekas nel 1960, il carismatico promotore e animatore del New American Cinema Group, una generazione di artisti che la vede in prima linea a cogliere e rilanciare in modo personale i fermenti del suo tempo. L'esordio ufficiale dietro la macchina da presa era avvenuto nel 1953 con *Dance in the Sun*, protagonista il danzatore-coreogra-

13 S. Smith, *Women Who Make Movies*, Hopkins and Blake, New York 1975, pp. 42-43.

fo Daniel Nagrin, già performer dell'omonimo balletto del 1950, una sperimentazione coreo-cinematografica che sarà applicata anche nei cortometraggi successivi. «Tutte le cose che ho scoperto sulla coreografia del montaggio e sulla coreografia dello spazio/tempo – spiegava Clarke – sono nate dalla realizzazione di quel primo film [...]. Un meraviglioso salto che non è solo magico ma anche concettuale, come un modo per abbracciare l'universo. [...] In qualche modo il tempo e lo spazio nel cinema si mostrano rilevanti per quasi ogni mia concezione di un film: dalla scelta del soggetto al modo di capirlo e lavorarci sopra».¹⁴

L'anno seguente è la volta di *In Paris Parks* (1954), che si dispiega nella quotidianità di bambini, zoo, marionette, anziani, tra i giochi di Wendy bambina in un parco parigino e l'avanzamento della giornata fino al tramonto. Il montaggio ritmico crea una danza informale assecondata dalla musica vibrante in sottofondo.

Questi primi due film sono già una firma dello stile di Shirley Clarke, flagrantemente esperienziale e corporeo, temperamentale. Lo stile di «una specie di elfo in perpetuo movimento»¹⁵, che nel cinema trasfonde un vigoroso dinamismo, l'energia di gesti e movimenti, in perenne consonanza fisica con il febbrile ritmo newyorkese. Una esplorazione ideativa e formale, questa, che prosegue in altri tre corti di cinedanza: *Bullfight* (1955), *A Moment in Love* (1957) e *Bridges-Go-Round* (1958).

In *Bullfight* la regista, come scrive Alessandro Amaducci, «si sgancia da qualsiasi tentazione narrativa per lavorare sulla pura emozione»¹⁶, intersecando in contrappunto le immagini di una danzatrice, una corrida e una spettatrice che guarda entrambi. La coreografia è della grande danzatrice e cofondatrice dell'Actor's Studio Anna Sokolow, e la sua triplice performance (danzatrice, spettatrice e toro) è resa in modo quasi olografico dalle riprese e dal montaggio.

14 L. Rabinovitz, *Choreography of Cinema: An Interview with Shirley Clarke*, «Afterimage: The Journal of Media Arts and Cultural Criticism», 5, December 1983, p. 8.

15 L. Heck-Rabi, *Shirley Clarke: Reality Rendered*, in Ead., *Women Filmmakers: A Critical Reception*, Scarecrow Press, London 1984, p. 318.

16 A. Amaducci, *Screendance. Sperimentazioni visive intorno al corpo tra film, video e computer grafica*, Kaplan, Torino 2021, p. 49.

Anna Sokolow coreografa anche *A Moment in Love*, ritenuto il capolavoro della sua collaborazione con Clarke, in cui una giovane coppia balla un'onirica danza amorosa librandosi in cangianti paesaggi fantasmatici fatti di nubi, boschi, dune e acque. Il "New York Times" annoverò questo cortometraggio tra i dieci migliori film non commerciali del 1957, una designazione che consacrò Shirley Clarke come una cineasta dal talento e dalla professionalità comprovati, oltre che una delle punte più avanzate del cinema sperimentale.

Bridges-Go-Round è un inebriante cinempoema urbano, in cui i ponti di Manhattan sono gli astratti danzatori di un mesmerizzante girotondo di colori, sovrimpressioni e ondulazioni visive. In origine il film, privo di sonoro, era stato incluso nel documentario collettivo *Brussels Loops*, richiesto dal Dipartimento di Stato al gotha del documentarismo statunitense del tempo per l'Esposizione Internazionale di Bruxelles del 1958. Poi però non fu accettato, perché ritenuto non conforme al progetto promozionale prefissato. «Volevano una serie di ponti di tutto il Paese non solo i ponti di Manhattan – ricorda Clarke – così mi restituirono il filmato. Il mio principio di base nel fare *Bridges-Go-Round* era il fenomeno di come ti senti quando sei in un treno e scorrono i lampioni. Ho notato che accadeva la stessa cosa quando si guida sotto e sopra i ponti».¹⁷

Dieci anni dopo la regista ha rilasciato una versione aggiornata di *Bridges-Go-Round*, un loop della prima con lievi variazioni. Dura il doppio di quella del 1958 e ha due diverse colonne sonore: una di musica jazz di Teo Macero (presente nel corto originario), a cui si aggiunge un brano di musica elettronica di Louis e Bebe Barron, già usato per *Il pianeta proibito* (*Forbidden Planet*, Fred W. Wilcox, 1956).

Skyscraper (1959), girato in collaborazione con Richard Leacock e Donn Alan Pennebaker, è un documentario creativo sulla costruzione del grattacielo Tishman Building a Manhattan (al numero 666 della 5th Avenue, tra la 52a e 53a Street), che Clarke definì «una commedia musicale»¹⁸. Scritto dalla cineasta e dallo scrittore e attore John Sylvester White, e con la musica jazz

17 L. Rabinovitz, *Choreography of Cinema*, cit., p. 9.

18 S. Clarke, *Teaching Filmmaking Creatively*, «Journal of the University Film Producers Association», 3, March 1965, p. 12.

di Teo Macero, il film concentra le voci fuori campo degli operai al lavoro nel cantiere: un inno a New York e allo sforzo e alla creatività profusi per farle “toccare il cielo”. Candidato per un Academy Award e premiato al Festival di San Francisco, fu il trampolino di lancio per l'esordio della regista nel lungometraggio.

Nel 1960 su invito dell'UNICEF Clarke realizzò *Scary Time*, un cortometraggio che incrocia le festose sequenze dei bambini benestanti statunitensi alle prese con la celebrazione di Halloween, e le immagini dei loro coetanei affamati e sofferenti, che proprio l'UNICEF aspirava a salvare. Già nel titolo ambivalente il film suggeriva un “tempo spaventoso” ... per i bambini in povertà, e con ogni evidenza l'autrice (d)eludeva le aspettative (auto)celebrative del committente. Come risposta a questo atto insubordinato l'ONU decise di non distribuirlo e addirittura di mandarlo al macero: lo salvò *in extremis* Roberto Rossellini.¹⁹

Scary Time fu in definitiva un lavoro decisivo per la cineasta, ormai consapevole di voler realizzare «dramatic films».²⁰ Sette anni dopo a Clarke fu affidato un laborioso incarico dagli organizzatori dell'Esposizione Universale di Montreal del 1967, che aveva per tema l'Uomo e il suo mondo (*Man and His World*). La sezione cinematografica assegnata alla cineasta per il padiglione *Man and the Polar Regions* (l'Uomo e le regioni polari) fu intitolata *Polar Life* (Vita ai poli) e si dispiegava su un carosello di undici schermi mobili predisposti per il sistema IMAX. Nei titoli di coda Clarke è indicata come responsabile dell'“editing concept and continuity” (concezione del montaggio e continuità), ma di fatto fu impegnata nel montaggio stesso del lavoro complessivo in virtù delle sue doti creative e professionali.

3. Dai lungometraggi docu-finzionali al pionierismo nel video

The Connection (Id., 1961) è l'esordio nel lungometraggio di Shirley Clarke, ispirato all'omonima *pièce* di Jack Gelber messa in scena con successo dal

19 L. Heck-Rabi, *Shirley Clarke: Reality Rendered*, cit., p. 282.

20 L. Rabinovitz, *Choreography of Cinema*, cit., p. 9.

Living Theatre nel 1959. Jonas Mekas lo ha definito «una sorta di autopsia spirituale dell'uomo contemporaneo».²¹

Première (fuori concorso) di grande risonanza a Cannes nel 1961, questo lavoro, sceneggiato da Clarke e dallo stesso Gelber e girato in un fulgido bianco e nero, presenta alcuni jazzisti di colore eroinomani in attesa dello spacciatore (il misterioso Cowboy), e un regista alle prese con un documentario *vérité* sui musicisti. La *mise en abîme* stilistica e tematica del film, tra cinema, jazz e teatro invita a guardare, commenta Wheeler Dixon, «come nei film di Antonioni».²² Nel contrappunto di conversazioni, monologhi *beat* e assoli musicali, il livido *Kammerspiel* costruito da Clarke mostra una umanità alla deriva senza pentimenti e vittimismo.

Alla sua uscita il film scatenò feroci polemiche e fu sequestrato dalle autorità: con un gesto di coerente ribellione, l'autrice si rifiutò di togliere la parola "shit" usata dai drogati per indicare l'eroina. Dopo 18 mesi di battaglie legali, Clarke conquistò una vittoria esemplare contro la censura: il trionfo di una pervicace disobbediente, appoggiata sul "The Village Voice" da Jonas Mekas che così si scagliava contro i critici newyorkesi che avevano flagellato il film: «Non voglio neppure leggere ciò che avete da dire. Per descrivere i vostri criteri potrei usare la stessa parola che *The Connection* usa per l'eroina».²³ Oggi *The Connection* è ritenuto una pietra miliare del cinema indipendente statunitense, e con quel film Shirley Clarke divenne una figura di punta del New American Cinema.

Sul set la regista si innamorò dell'attore di colore Carl Lee (figlio di Canada Lee), il pusher del film, che era anche un vero spacciatore ed eroinomane e morirà di AIDS nel 1986. Nel 1963 divorziò da Bertram. Era finita lei stessa nel buco nero della droga ma ne uscì grazie a una terapia riabilitativa e alla tempra di combattente e ribelle di rango.

21 J. Mekas, *Movie Journal. The Rise of the New American Cinema, 1959-1971*, The Macmillan Company, New York 1972, p. 69.

22 W. Winston Dixon, *The Exploding Eye. A Re-Visionary History of 1960s American Experimental Cinema*, State University of New York Press, Albany 1997, p. 40.

23 J. Mekas, *Lettera aperta ai critici newyorkesi*, in Adriano Aprà (a cura di), *New American Cinema. Il cinema indipendente degli anni Sessanta*, cit., p. 26 (Movie Journal, cit., pp. 71-72, «The Village Voice», October 11 1962).

The Cool World (Id., 1963) e *Portrait of Jason* (Id., 1967) confermano la sensibilità di Clarke nei confronti del mondo e della cultura degli afroamericani, all'insegna di un'empatia profonda verso i protagonisti, di un'improvvisazione raffinata, di un ritmo musicale del montaggio e dei movimenti della cinepresa.

Girato nel ghetto nero di Harlem e ispirato all'omonimo romanzo del 1959 di Warren Miller, *The Cool World* fu prodotto da Frederick Wiseman, già finanziatore di *The Connection*, e descrive la vita delle gang giovanili afroamericane (le rivali Royal Pythons e Wolves), tra droga, prostituzione minorile e la brutalità della polizia contro la comunità nera del quartiere newyorkese. Il film puntava il dito sulla irrisolta questione degli afroamericani, la «questione americana» per eccellenza, stigmatizzata dalla stessa Clarke in perfetta concordanza con James Baldwin, che peraltro così scriveva degli artisti: «sono qui per turbare la pace».²⁴

Carl Lee, nato proprio ad Harlem e coautore con la regista dell'adattamento cinematografico, fu prezioso sia per girare *on location* sia per raccogliere il cast giusto del film, nel quale ebbe anche un ruolo attoriale. Clarke lo convinse a rivolgersi ai ragazzi delle gang di Harlem per scegliere gli interpreti: ragazzi di strada, appunto, che non sapevano neppure leggere il copione e ciò spinse la direzione degli attori sul versante dell'improvvisazione. Una necessità metodologicamente inevitabile che diventava virtù ed entusiasmava enormemente la cineasta. L'ulteriore impegno fu quello di amalgamare la recitazione dei giovani interpreti non professionisti, reclutati anche nel Bronx e a Brooklyn, con quella degli adulti che invece erano professionisti, ma con i quali Clarke aveva deciso di non fare le prove. Inizialmente la regista aveva persino ipotizzato l'inserimento di una sequenza con Malcolm X nella parte di se stesso. Gli mostrò il film prima di finirlo e riscosse la sua approvazione, per poi risolversi a rinunciare di introdurre un personaggio esistente.

In questo suo secondo lungometraggio l'autrice metabolizzava in modo originale la lezione fotografica di Walker Evans, Robert Frank, William Klein, tra gli altri, e quella cinematografica della Scuola di New York, a sua volta debitrice del magistero neorealista di cui Clarke ammirava la sintesi esemplare di tecniche poetiche e documentaristiche.

24 R. Rugoff, *May You Live in Interesting Times*, Catalogo della Biennale Arte 2019, p. 39.

Documentario performativo su/con Jason Holliday, alias Aaron Paine, gigolò omosessuale afroamericano e aspirante cabarettista, *Portrait of Jason* radicalizza la riflessione di Clarke sul cinema, esaltando la qualità relazionale del suo lavoro.²⁵

Questo film-intervista di 105 minuti, girato nel loft della regista al Chelsea Hotel di New York, esplora l'esuberante personalità del protagonista e le questioni formali sollevate dal *cinéma vérité*. «Avevo molte idee su ciò che era il *cinéma vérité* – spiegava Clarke –, ciò che era reale, ciò che era documentario e ciò che era finzione. Volevo scoprire se potevo trovare un modo per trovare la verità. Il primo pensiero fu di fare un film su me stessa. In altre parole, avrei cercato di essere veritiera. Ma la verità era che sapevo che non potevo farlo. Non volevo dire la verità a quel tempo. Non potevo neppure provarci. Allora mi sono guardata intorno tra le persone che conoscevo, e pensavo, 'bene, sono molto interessanti'. Ma o mi piacevano troppo oppure non mi piacevano abbastanza».²⁶

Durante le 12 ore di riprese notturne, Holliday racconta la sua vita nell'America puritana e razzista di fine decennio con monologhi confessionali ripresi in lunghi piani sequenza di fronte a una cinepresa fissa. L'esibizione di Holliday, le interferenze (le domande di Clarke e Lee in voce fuori campo, il controllo sui tempi e le posizioni di Jason) e il montaggio del film (stacchi con fuori fuoco, dissolvenze in nero, talora l'asincrono del labiale di Jason) sono indici stilistici trasgressivi del cinema *mainstream* e radicalmente (auto) riflessivi sullo stesso *cinéma vérité*. Con questo film Clarke intendeva «mostrare a Leacock e Pennebaker le carenze del pensiero sul *cinéma vérité*. Se giri per 12 giorni e monti solo i punti di climax, fai una schifezza. La mia teoria era che non togli le parti noiose – il modo con cui si raggiungono quei climax, o un'idea o altro. *Jason* è due ore di film in tempo reale, non un tempo cinematografico».²⁷

Si trattava di una sperimentazione che disobbediva a due Maestri del documentarismo statunitense, e che rovesciava in modo personale, come esorta-

25 Sul documentario performativo e sull'estetica relazionale rinvio rispettivamente agli studi di S. Bruzzi, *New Documentary*, Routledge. Abingdon (UK) 2006, e di N. Bourriud, *Estetica relazionale*, Postmedia, Milano 2010.

26 L. Rabinovitz, *Choreography of Cinema*, cit., p. 10.

27 S. Rice, *Shirley Clarke: Image and Images*, «Take One 3», 2, February 1972, p. 20.

va Zavattini, un paradigma fondativo del cinema dominante, la triade «auto-re-attore-regista».²⁸ Inoltre, era pionieristica anche la scelta stessa di mettere in scena «un furfante nero omosessuale. Il film è molto provocatorio e solleva diverse questioni sulla razza, la classe, la politica, la sessualità».²⁹

Altri due ritratti completano il quintetto filmico di Clarke prima del passaggio alla fase videografica, l'ultima della sua carriera artistica: *Robert Frost, A Lover's Quarrel with the World* (Id., 1964), e *Ornette, Made in America* (Id., 1985).

Il primo, Oscar per il miglior documentario nel 1964, era stato commissionato dal presidente John Fitzgerald Kennedy alla cineasta, che aveva accettato dopo una iniziale titubanza. Frost non aveva peraltro accolto favorevolmente l'idea di un documentario su di lui girato da una regista, ma Clarke superò con garbata determinazione l'acredine verso le donne del leggendario scrittore, all'epoca ottantasettenne, ed ebbe a dichiarare che «il film era del poeta non il suo».³⁰ Alla sua realizzazione parteciparono Robert Hughes, in qualità di sceneggiatore, produttore e coregista, Charlotte Zwerin, come montatrice e produttrice associata, e Terence Macartney-Filgate che diresse con Clarke una sequenza autunnale. Scandito dallo scorrere delle stagioni, il film mostra il poeta che legge e improvvisa i suoi versi in università e altre circostanze pubbliche, tra cui il conferimento di onorificenze e premi presidenziali, di fronte a un uditorio sempre diverso ed estasiato dall'ascolto. Frost morì prima della fine delle riprese, e quest'opera ci consegna, dunque, l'ultima testimonianza di un inconfondibile impeto creativo e temperamentale. Fu il primo poeta americano a recitare una poesia alla cerimonia di insediamento di un presidente degli Stati Uniti, quella di John Fitzgerald Kennedy.

Il secondo ritratto documentaristico ebbe una gestazione ventennale: Clarke conobbe Coleman negli anni Sessanta tramite Yoko Ono e iniziò a

28 Sul punto cfr. G. De Vincenti, *Vitalità di Cesare Zavattini nell'era della globalizzazione e del web*, in Id., *Lo stile moderno. Alla radice del contemporaneo: cinema, video, rete*, Bulzoni, Roma 2013.

29 Così osserva Wendy Clarke, in K. McLeod, *The Downtown Pop Underground: New York City and the Literary Punks, Renegade Artists, DIY Filmmakers, Mad Playwrights, and Rock 'n' Roll Glitter Queens Who Revolutionized Culture*, Abrams Press, New York 2018, p. 132.

30 L. Heck-Rabi, *Shirley Clarke: Reality Rendered*, cit., p. 297.

filmarlo ma il lavoro fu completato solo in seguito, su richiesta del musicista. Intreccia immagini di repertorio, interviste, clip televisive e scene finzionali, registrate in formati diversi (Super-16mm, 35mm e video), componendo una fibrillante costellazione esistenziale: dall'infanzia di Coleman alla sua cerchia di amici (Burroughs, Yoko Ono, e tanti altri), al forte rapporto col figlio e collaboratore Denardo Coleman. Fascinoso omaggio a un artista geniale e al cinema come mezzo esperienziale e di scandaglio intimo, il film esalta la consapevolezza etica ed estetica dell'autrice. Una consapevolezza che Clarke aveva esplicitato nel bel documentario a lei dedicato, *Rome brûle (Portrait de Shirley Clarke)*, girato a New York nel 1970 da Noël Burch e André S. Labarthe, in presenza tra gli altri di Yoko Ono e Jacques Rivette.

Tra l'estate e l'autunno del 1967, la regista si mise alla ricerca di finanziamenti per realizzare un film contro la guerra in Vietnam, con l'appoggio di Barbara Rubin, sua collega e membro della Film-Makers' Cooperative, e di Ed Sanders, poeta Beat nonché fondatore e frontman del gruppo rock sperimentale statunitense *The Fugs*. Il progetto, dal titolo *Fugs go to Saigon*, prevedeva la partecipazione di Sanders, ideatore del plot, William Burroughs, LeRoi Jones e Allen Ginsberg in ruoli satirici e provocatori: Burroughs travestito da Carrie Nation mentre «attacca una fumeria d'oppio con l'ascia», LeRoi Jones nel ruolo di agente della CIA omosessuale, Ginsberg «condotto per le strade di Saigon visto come la reincarnazione del Leader Celeste».³¹ Probabilmente, proprio per la sua urticante irriverenza il progetto non andò in porto. Nello stesso anno, il 21 ottobre, Clarke filmò la marcia contro la guerra nel Vietnam organizzata dal movimento hippy americano con il sostegno di intellettuali e artisti come Norman Mailer, Ed Sanders, Kenneth Anger, Jimmy Page. E nel 1969, contribuì alla causa pacifista con un variopinto duetto filmico tra lei e Wendy, della durata di 4 minuti e intitolato *Butterfly*.

Del resto, Shirley Clarke era sempre stata in prima linea nell'impegno civile e politico: molto giovane fu membro del Partito Comunista, partecipò alle prime marce contro la bomba atomica e alle petizioni per bandirne la fabbricazione, dopo la II guerra mondiale. «Fondamentalmente sono contro l'establishment, lo Stato – ha dichiarato –. Alla fine, ho deciso di essere anar-

31 K. McLeod, *The Downtown Pop Underground*, cit., p. 130.

chica. Ma un'anarchica in qualche modo gentile. Vado alle marce ma non butto bombe. Per me un tipo di società che funzionerebbe dovrebbe essere anarchica. Dobbiamo sopravvivere. Io aiuto te tu aiuti me».³²

Alla fine degli anni Sessanta, Clarke sente il richiamo della sperimentazione con l'elettronica, in sintonia con l'idea di un cinema espanso (Stan Van-DerBeek, Gene Youngblood) e «con l'intuizione e la scoperta [da parte di artisti come Nam June Paik] della natura metamorfica dell'immagine elettronica».³³ Folgorata dalla mobilità e dall'istantaneità del video, che le appare una evoluzione coerente del suo lavoro e quanto di più vicino all'euforia della danza, si avventura con entusiasmo nell'apprendistato del nuovo medium.

Con una sovvenzione ottenuta dal New York State Council on the Arts acquista l'attrezzatura necessaria per cimentarsi con l'emergente medium elettronico, dotandosi di videocamere, monitor e altri strumenti di registrazione, un apparato tecnologico allora piuttosto ingombrante che in breve trasformò il suo attico al Chelsea Hotel in un vero e proprio laboratorio audiovisivo gremito di dispositivi e artisti, studenti e semplici visitatori. Tra il 1969 e il 1975 realizzò oltre 400 video, in bianco e nero e per lo più su/con gente del suo ambiente, spesso in collaborazione con la figlia Wendy, come risulta anche dalla mostra *Eye on A Director: Shirley and Wendy Clarke*, curata da Katerina Llanes e Carson Parish nel 2016, presso il Museum of Art and Design di New York.

Attingendo dal modello dell'ensemble jazz e dalle sue precedenti esperienze di aggregazioni artistiche, nel 1971 Clarke fu ideatrice e direttrice artistica di The Tee Pee Videospace Troupe (TP, 1971-1975), un collettivo di artisti, tra cui la stessa Wendy, provenienti da diverse discipline e interessati alla sperimentazione con la nuova tecnologia elettronica. Nel suo attico-studio al Chelsea Hotel si tenevano i *workshop* della TP, in seguito anche itineranti, che attirarono l'attenzione di una folla di artisti: Harry Smith, Paul Morrissey, Nam June Paik, Ornette Coleman, Peter Brook, Alan Watts, Gregory Corso, Allen Ginsberg, Peter Orlovsky, Jean-Paul Léaud, Nicholas Ray, Milos Forman, Irving Kahn, per citarne alcuni.

32 D. Halleck, *Interview with Shirley Clarke*, cit.

33 S. Lischi, *La lezione della videoarte. Sguardi e percorsi*, Roma, Carocci 2019 p. 28.

Questi laboratori promuovevano una partecipazione attiva e l'interazione giocosa col nuovo medium, tra *live video* e sequenze preregistrate, per stimolare una nuova percezione e una creatività "diffusa", grazie ai feedback del gruppo e del pubblico. Nei *video-painting*, ad esempio, i partecipanti disegnavano degli autoritratti usando il monitor del video come uno specchio e assistendo alla visione, condivisa col pubblico, del loro *work in progress*. Alla fine, i video venivano raccolti e discussi insieme, incoraggiando l'inventività dei presenti alla luce dei suggerimenti di Clarke sull'uso del mezzo. Questi collage visivi erano una sorta di corrispettivo elettronico dei giochi surrealisti dei *cadavre exquis* e contribuivano al processo collaborativo-partecipativo, e in buona parte improvvisato, della Tee Pee Videospace Troupe. Alcuni *workshop* si tennero anche nei musei ed esercitarono una forma di critica istituzionale verso la "cultura seria" del mondo dell'arte, trasformando questi spazi in una sorta di parco giochi o in una festa. Va tuttavia ricordato che le attività della Tee Pee erano incomprensibili a chiunque non partecipasse ai laboratori con la disposizione adeguata al loro habitat ludicamente relazionale e partecipativo.

Il video era per Clarke un mezzo particolarmente adatto a sperimentazioni in tempo reale basate sui procedimenti effimeri e performativo-installativi nel "videospazio". E il suo loft-studio al Chelsea Hotel era il luogo ideale per incoraggiare le donne a familiarizzare con la tecnologia, fungendo a suo modo da antidoto al protagonismo maschile che stava già egemonizzando il nuovo territorio delle pratiche video. Telecamere e monitor erano impilati l'uno sull'altro in strutture totemiche che simulavano la forma umana e decoravano gli spazi adibiti; le attrezzature video erano guarnite con decori femminili (vernice rosa, glitter e adesivi): insomma, un arredo tecnologico davvero *sui generis*, che tendeva da un lato a sdrammatizzare l'iniziazione al nuovo medium da parte delle donne e dall'altro a demistificare l'uso dogmatico del video da parte di collettivi coevi.

Il video fu altresì usato da Clarke in forma diaristica per registrare eventi, come il *video-ball* realizzato durante la mostra d'arte tenuta da John Lennon e Yoko Ono a Syracuse (New York, 1972), oppure per promuovere degli eventi laboratoriali, come quello intitolato *Midnight To Dawn* (1974).

In sostanza, i *workshop* della TP esibivano un modo diverso di pensare il rapporto tra cultura di massa e pubblico rispetto a quello dominante tra gli

altri collettivi di video. E «si potrebbe anche dire – spiega Beth Capper – che Clarke suggeriva che conoscere il video fosse, in definitiva, un altro modo per conoscere se stessi». ³⁴

Dopo l'esperienza con la Tee Pee, la regista concluse le sue sperimentazioni di *screendance* con un quartetto di cortometraggi, uscito nel 1978, intitolato *Journeys into Mystic Time*. Si tratta di un lavoro complesso focalizzato sulle coreografie di Marion Scott (*Mysterium, One-Two-Three, Initiation, Trans*), e le ultime due parti furono realizzate in elettronica.

Forte delle nuove competenze tecnologiche acquisite e del proprio talento collaborativo e interdisciplinare, Shirley Clarke intraprende nei primi anni Ottanta una nuova impresa creativa, che incrocia teatro e video: le video-drammatizzazioni *Savage/Love* (1981) e *Tongues* (1982), due monologhi poetici scritti per il teatro da Joseph Chaikin e Sam Shepard che avevano avuto la *première* sul palcoscenico del Magic Theatre di San Francisco nel 1978.

Grazie alle videocoreografie di immagini, suoni e testo realizzate da Clarke, questi lavori intermediali, interpretati dallo stesso Chaikin, mostrano la convergenza differenziale degli stili dei tre artisti impegnati: la *performance* lirica di un uomo, ora in cerca di se stesso e dell'amore (*Savage/Love*), ora in dialogo con la morte (*Tongues*). È un'altra prova esemplare della capacità di Shirley Clarke di stabilire un rapporto di intimità con l'interprete, restituendo la vitalità esperienziale della sua adesione all'oggetto dello sguardo.

Lo sguardo di una creatività femminile «mobile, non assoggettata, libera», che celebra l'osmosi morale ed estetica tra una «rigorosa e ardua» disobbedienza e la profonda conoscenza di sé e del mondo, di sé *nel* mondo.

Ringrazio vivamente: Wendy Clarke (San Cristobal, New Mexico), Pip Chodorov (RE: VOIR, Paris), Dennis Doros (Milestone Films, New Jersey), Nicolas Dulac (Cinémathèque québécoise, Montréal), Paul Gordon (Library and Archives Canada, Government of Canada), Mary Magdalene Serra (NYC), Timbi Shepherd (Anthology Film Archives, NYC), Mark Warhall, Katie Trainor, Ashley Swinnerton (Museum of Modern Art, NYC).

34 B. Capper, *Ultimate Participation Video: Shirley Clarke's Tee Pee Video Space Troupe*, «Art Journal», Spring 2013, p. 63.

Bibliografia

- A. Amaducci, *Screendance. Sperimentazioni visive intorno al corpo tra film, video e computer grafica*, Kaplan, Torino 2021.
- A. Aprà (a cura di), *New American Cinema. Il cinema indipendente americano degli anni Sessanta*, Ubulibri-Festival Cinema Giovani, Milano 1986.
- G. Battcock (ed.), *The New American Cinema. A Critical Anthology*, E. P. Dutton and Co., New York 1967.
- P. Bertetto (a cura di), *Il grande occhio della notte. Cinema d'Avanguardia Americano 1920-1990*, Lindau, Torino 1992.
- P. Bertetto (a cura di), *Introduzione alla storia del cinema. Autori, film, correnti*, UTET, Torino 2023.
- N. Borriaud, *Estetica relazionale*, Postmedia, Milano 2010.
- S. Bruzzi, *New Documentary*, Routledge. Abingdon (UK) 2006.
- N. Burch - A. Labarthe, *Rome brûle (Portrait de Shirley Clarke)*, con la partecipazione di Jean-Jacques Lebel e Jacques Rivette (1970), per la serie *Cinéastes de notre temps*, prodotta da J. Bazin e A. Labarthe.
- I. Calvino, *Il barone rampante* (1957), Mondadori, Milano 2022.
- B. Capper, *Ultimate Participation Video: Shirley Clarke's Tee Pee Video Space Troupe*, "Art Journal", Spring 2013.
- S. Clarke, *Teaching Filmmaking Creatively*, "Journal of the University Film Producers Association", 3, March 1965.
- T. F. Cohen, *After the New American Cinema: Shirley Clarke's Video Work as Performance and Document*, "Journal of Film and Video", Spring/Summer 2012.
- P. Detassis - G. Grignaffini (a cura di), *Sequenza segreta. Le donne e il cinema*, Feltrinelli, Milano 1981.
- G. De Vincenti, *Lo stile moderno. Alla radice del contemporaneo: cinema, video, rete*, Bulzoni, Roma 2013.
- W. W. Dixon, *The Exploding Eye. A Re-Visionary History of 1960s American Experimental Cinema*, State University of New York Press, Albany 1997.
- E. Dundy, *Life Itself!. An Autobiography*, Hachette Digital, London 2001 (ebook).

- A. Gurian, *Thoughts on Shirley Clarke and The TP Videospace Troupe*, "Millenium Film Journal", Fall 2004.
- D. Halleck, *Interview with Shirley Clarke*, Chelsea Hotel, NYC 1985 (<http://davidsonfiles.org/shirleyclarkeinterview.html>).
- L. Heck-Rabi, *Shirley Clarke: Reality Rendered*, in Ead., *Women Filmmakers: A Critical Reception*, Scarecrow Press, London 1984.
- D. E. James, *Allegories of Cinema. American Film in the Sixties*, Princeton University Press, Princeton 1989.
- M. Keller, *Shirley Clarke*, in A- Kuhn – S. Radstone (eds), *The Women's Companion to International Film*, Virago Press, London 1990.
- S. Lischi, *La lezione della videoarte. Sguardi e percorsi*, Carocci, Roma 2019.
- K. McLeod, *The Downtown Pop Underground: New York City and the Literary Punks, Renegade Artists, DIY Filmmakers, Mad Playwrights, and Rock 'n' Roll Glitter Queens Who Revolutionized Culture*, Abrams Press, New York 2018.
- J. Mekas, *Movie Journal. The Rise of the New American Cinema, 1959-1971*, The Macmillan Company, New York 1972.
- J. Mekas (ed.), *New American Cinema Group and Filmmakers' Cooperative(s). The Early Years. Documents, Memos, Articles, Bulletins, Photos, Letters, Newspaper Clippings, Etc.*, vol. 1, Anthology Film Archives, NYC [1999], second edition June 2004 (volume di fotocopia rilegato).
- R. Milani, *Il cinema underground americano*, Cada Editrice G. D'Anna, Messina-Firenze 1978.
- L. Rabinovitz, *Points of Resistance. Women, Power & Politics in the New York Avant-Garde Cinema, 1943-71*, University of Illinois Press, Urbana and Chicago 1997.
- L. Rabinovitz, *Choreography of Cinema: An Interview with Shirley Clarke*, "Afterimage: The Journal of Media Arts and Cultural Criticism", 5, December 1983.
- S. Rice, *Shirley Clarke: Image and Images*, "Take One 3", 2, February 1972.
- M. Rosen, *Shirley Clarke: Videospace Explorer*, "Ms", April 1975.
- R. Rugoff, *May You Live in Interesting Times*, Catalogo della Biennale Arte 2019.
- S. Smith, *Women Who Make Movies*, Hopkins and Blake, New York 1975.
- P. Tyler, *Underground Film. A Critical History* [1971], Da Capo Press, New York 1995.