

# I film di Yoko Ono

di John G. Hanhardt

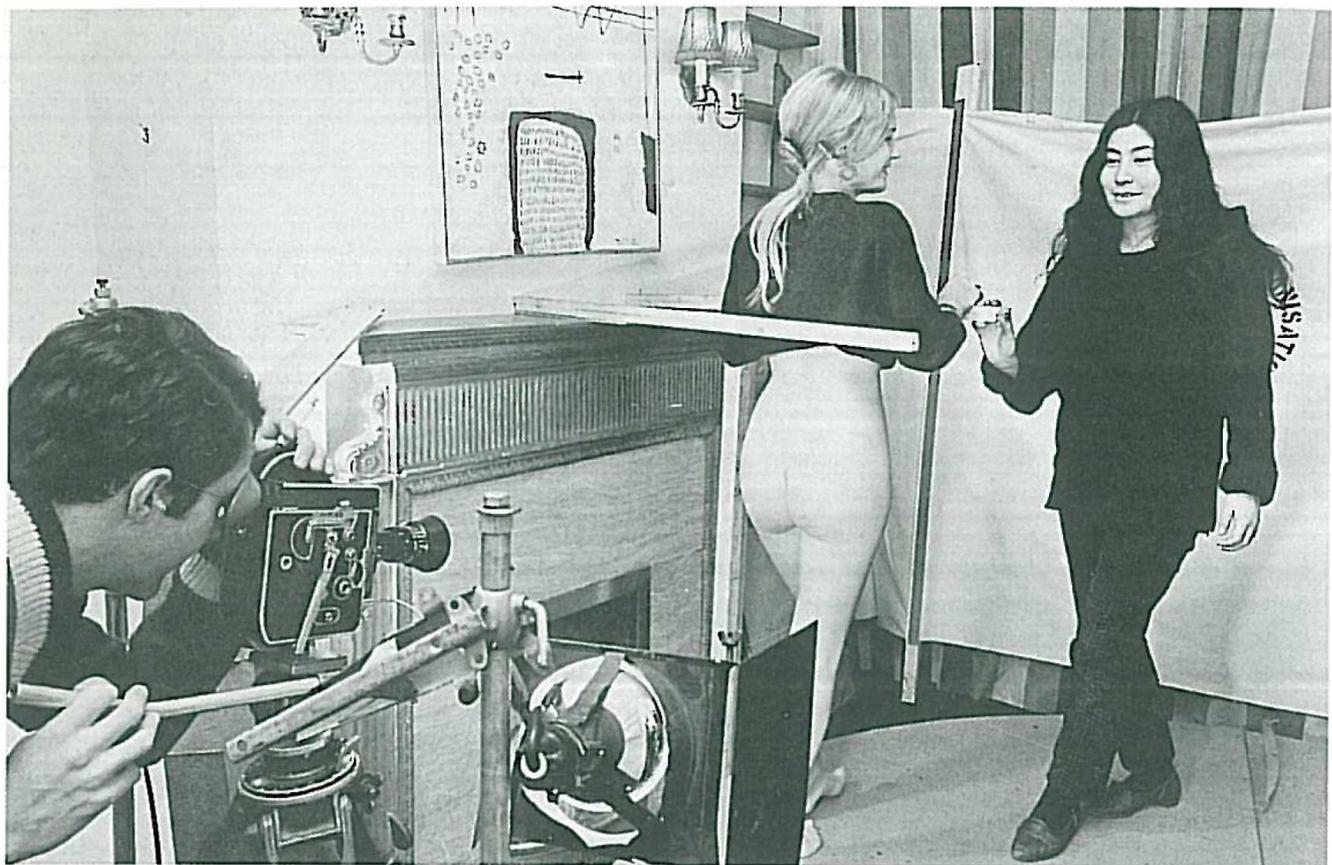
I film di Yoko Ono, in virtù dell'enfasi posta su argomenti stilistici e formali, occupano un posto unico nella storia del film indipendente americano.

La metà degli anni Sessanta, quando Ono presentò i suoi primi film, fu un periodo di straordinaria creatività e di fermento per i cineasti indipendenti, poiché essi sfidavano le convenzioni cinematografiche e sviluppavano modalità diverse di proiezione e distribuzione. Per alcuni anni Ono, come altri nel panorama artistico newyorkese, aveva superato le barriere che tradizionalmente separavano i diversi linguaggi al fine di esplorare la *performance* ed altre forme artistiche, come l'*object-making*. La traiettoria dell'opera di Ono emerge a metà degli anni Sessanta da questa complessa totalità di tentativi interdisciplinari. Le canzoni, le *performances*, gli oggetti e i film si distinguono per la loro diretta messa a fuoco dei materiali, in un modo che attira l'attenzione sul fenomeno della percezione. Così nel concerto tenuto alla Carnegie Hall nel 1965 le sue canzoni, che consistevano in suoni vocali astrattamente espressivi, si udivano in uno spazio buio; in *Cut Piece*, una sua *performance* del 1964, il pubblico fu invitato a tagliare brandelli dei suoi vestiti; i suoi « oggetti » avevano proprietà funzionali. In *Painting to Hammer a Nail In* fu chiesto agli spettatori di conficcare un chiodo in una tavola con un martello.

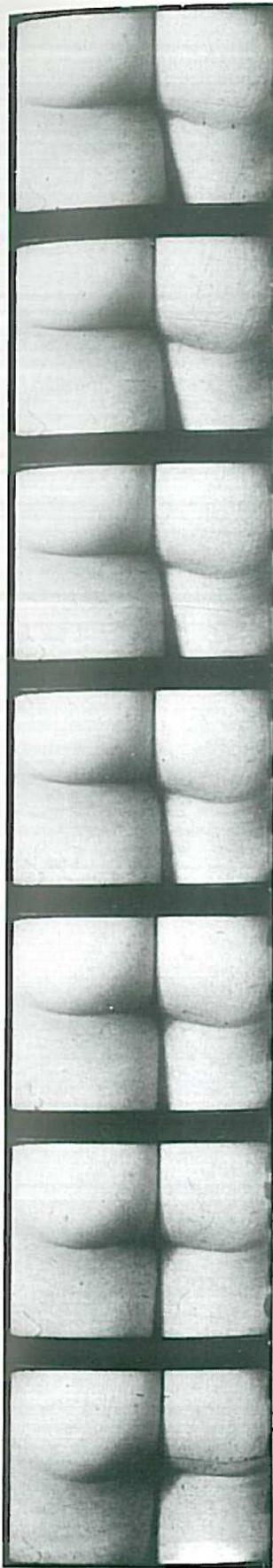
Allo stesso modo che nelle *performances* e nella scultura, i film di Ono esibiscono i loro dispositivi, in questo caso le proprietà specifiche di memorizzare l'immagine che possiede il *medium* cinematografico. Questa consapevolezza è evidente nell'enfasi che Ono pone sugli aspetti formali:

1. La composizione della singola inquadratura (*No. 4 Bottoms*), e la costruzione della *mise-en-scène* (*Rape*), attraverso il riconoscimento dei limiti percettivi dell'inquadratura.
2. L'articolazione del movimento nel modo in cui è determinato da azioni specifiche (*Fly*).
3. La temporalità, nell'uso della ripetizione (*Up your Legs Forever*), e l'animazione di sequenze di inquadrature fisse (*Erection*), che innalza il nostro grado di consapevolezza circa il contenuto dell'immagine e medita sul passaggio del tempo.
4. La creazione di un racconto che adopera la macchina da presa come protagonista (*Rape*), trasformando il genere « documentario » (*Imagine*).
5. Il rapporto che intercorre fra il suono, in quanto voce (*Fly*) e musica (*Walking on Thin Ice*), e la percezione dell'immagine.

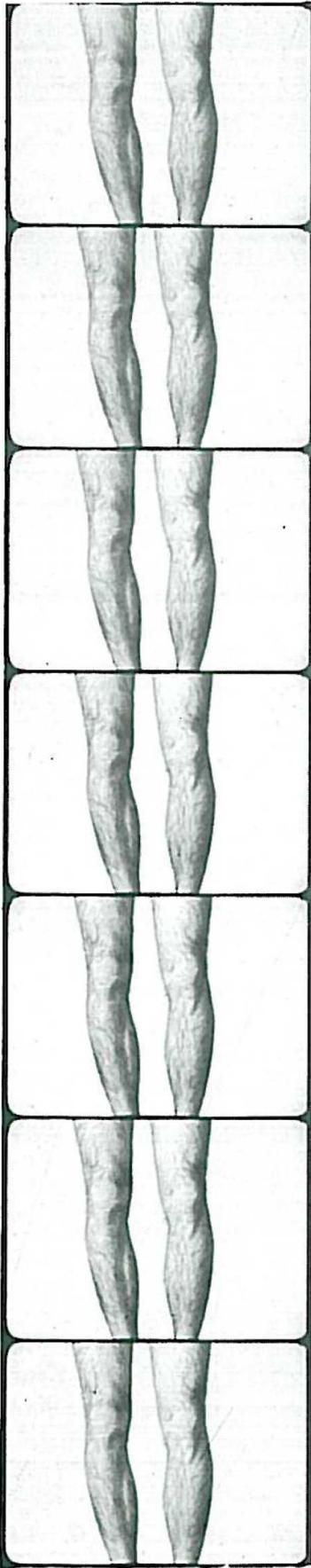
L'interesse principale di Ono per la rappresentazione del corpo umano, determina le strategie formali della sua pratica. Il corpo diviene un paradigma sia del soggetto del film (*Fly*, *Bottoms*, *Up Your Legs Forever*, *Freedom*), che dell'oggetto del voyeurismo dello spettatore (*Rape*). Nell'elaborazione filmica di Ono lo scambio percettivo fra chi guarda e l'immagine cinematografica in movimento, diviene una strategia estetica e strutturale, nella quale la macchina da presa funziona come un occhio, uno strumento d'osservazione, in pellicole prive di convenzioni narrative. Le sceneggiature, nella loro elegante economia, indicano dettagliatamente come lo spettatore deve guardare l'immagine proiettata. Consigliandoci di osservare un particolare attore (*Film Script 5*, 1964: « non guardare Rock Hudson, ma soltanto Doris Day »), Ono ci mette in grado di creare il nostro film personale, e ci costringe a comprendere come esso sia strutturato e manipolato. Nella sceneggiatura per *Film No. 1 (A Walk To Taj Mahal)*, del 1964, la macchina da presa e gli spettatori prendono parte a varie azioni, nelle quali risulta sfocata la distinzione fra gli spettatori e il film: « Nel film si



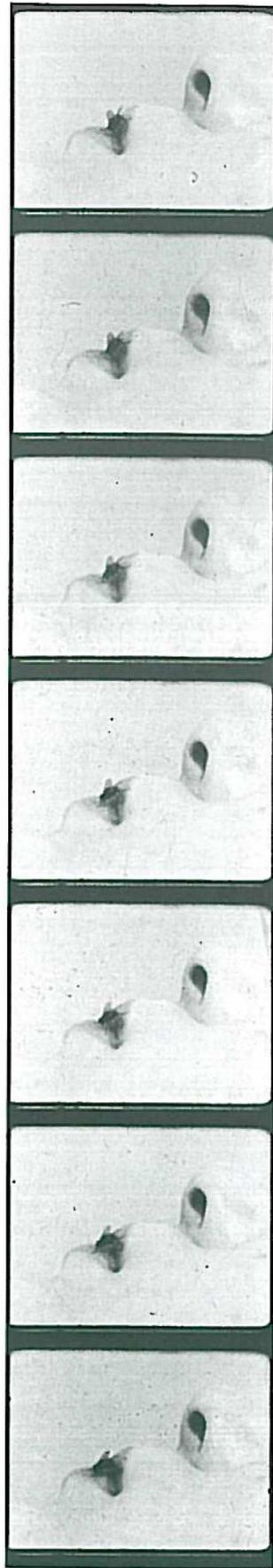
1, 2. Yoko Ono, *Film No. 4 (Bottoms)*, 1966.



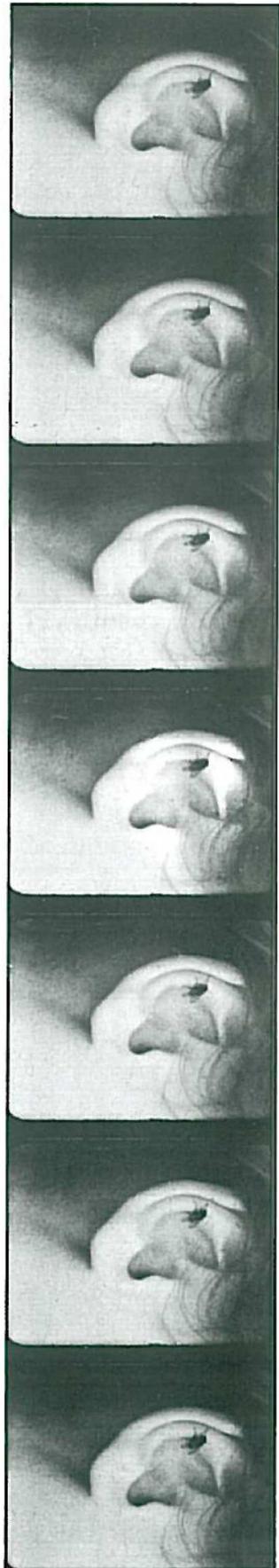
3



4



5



6

3. Yoko Ono, *Film No. 4 (Bottoms)*, 1966.  
4. Yoko Ono, *Up Your Legs Forever*, 1970.  
5, 6. Yoko Ono, *Fly*, 1970.

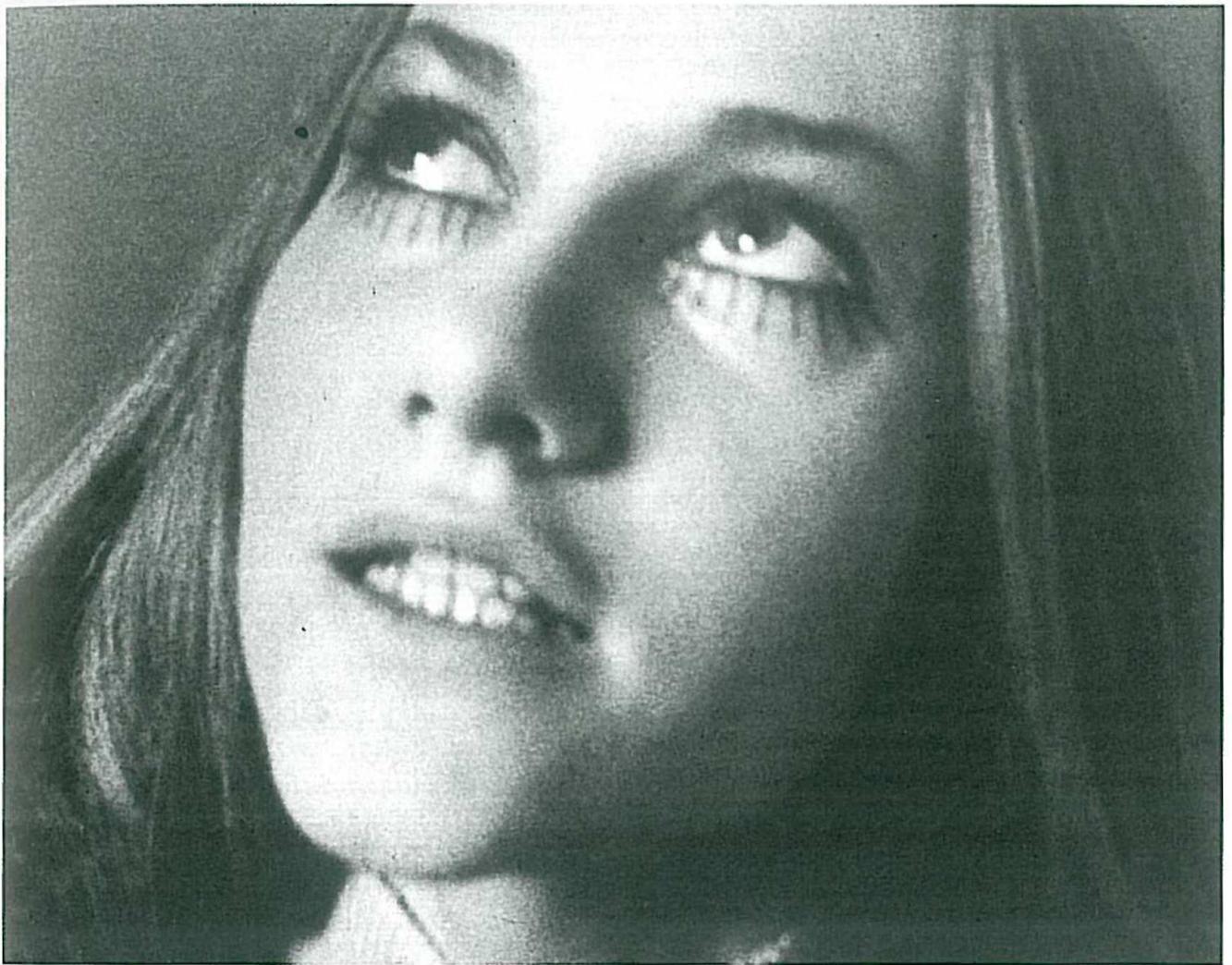
vede soltanto cadere la neve. La macchina da presa farà i movimenti di una persona che cammina nella neve. Si muoverà talvolta in cerchio, altre volte zigzagando, oppure lentamente, ma quasi sempre ad andatura normale. Alla fine salirà verso il cielo. Lo spettatore dovrebbe avere la sensazione di essere colui che cammina nella neve e che sale al cielo ».

Lo stile che contraddistingue i film di Ono è dovuto non soltanto all'organizzazione concettuale, ma anche al fatto che ogni film trae origine da un'idea visiva, articolata inizialmente in una breve affermazione scritta. Così, dato che la produzione dei film coinvolgeva un certo numero di persone, esse seguivano una serie di istruzioni concettuali che, quindi, applicate ai mezzi e ai processi di produzione, li determinavano. Girare *Up Your Legs Forever*, dove una macchina da presa si sposta dal basso verso l'alto lungo le gambe delle persone, richiese l'elaborazione di un metodo per controllare la posizione e i movimenti della macchina, affinché le inquadrature risultassero armoniche, mettendo così in evidenza le differenze fra le gambe filmate. Guardando insieme questi film, si vede chiaramente come il formalismo di Yoko Ono si trasferisca perfino nei lavori realizzati con John Lennon, come *Apotheosis*, dove la macchina da presa assume il punto di vista di Ono e Lennon mentre ascendono, lentamente, in un pallone aerostatico sulla campagna innevata.

I film di Yoko Ono si dividono in tre gruppi. Nel primo troviamo quelli che presentano un progetto più concettuale, ognuno seguendo una particolare strategia cinematografica. *No. 4 (Bottoms)* consiste in una serie di inquadrature di « culi » di diverse persone, incorniciate e montate in modo che lo schermo sia interamente riempito dall'immagine di un culo nudo, uno dopo l'altro. Come in *Up Your Legs Forever*, il film focalizza la nostra attenzione su un aspetto del corpo umano, e la sua serialità ripetitiva ci rende consapevoli delle peculiarità anatomiche individuali. I movimenti di macchina (*Up Your Legs Forever*), e quelli della persona (*Bottoms*), sono stratagemmi che rivelano modi diversi di guardare il corpo umano e, in termini cinematografici, creano una grande varietà senza mai cambiare il modo di inquadrare all'interno del film. In *Fly*, il soggetto è una mosca, che la macchina segue da vicino mentre vaga nel paesaggio di un corpo nudo femminile. I primi piani della mosca, ci fanno rendere conto fino in fondo delle proporzioni, quando l'immagine proiettata del film ingrandisce sia la mosca che il corpo. A differenza che negli altri due film, nei quali le registrazioni sonore, in presa diretta, rendono gli anonimi soggetti più reali, per quanto invisibili, la colonna sonora di *Fly* è un pezzo vocale di Ono. La sua canzone caratteristica diventa « il suono » della mosca, e la gamma di possibilità espressive della sua voce carica di significato i movimenti dell'insetto. In *Freedom*, la macchina è diretta su una donna che cerca di sganciare la fibbia del suo reggipetto; il film termina appena prima che essa ci riesca. Qui Ono gioca con la nostra capacità di anticipazione, e crea una metafora della liberazione della donna e del suo corpo, tema importante in molti altri suoi film e opere d'arte.

Altri due film di questo gruppo, *Erection* e *Apotheosis*, puntano l'attenzione sul processo del movimento e del cambiamento nel tempo, impiegando due strategie differenti. *Erection* è un film pazzoide (ogni sequenza è girata dallo stesso punto di vista in momenti diversi), che mostra la graduale costruzione di un palazzo, al centro di un appezzamento di terreno vuoto, a Londra. Precipitando il tempo e affrettando l'azione, vediamo l'edificio prendere forma all'improvviso, 'crescere' davanti ai nostri occhi. In *Apotheosis*, seguiamo Ono e John Lennon mentre si alzano in cielo con un pallone sopra una piccola città. Con il graduale svolgimento dell'azione in tempo reale, il film prende un aspetto poeticamente evocativo, non appena la macchina da presa (all'interno della mongolfiera) attraversa un banco di nubi, per aprirsi alle visioni straordinariamente chiare del cielo sovrastante. Ci lasciamo alle spalle i rumori del villaggio entrando nello spazio silenzioso che circonda la terra. Sia *Apotheosis* che *Erection* sono collegati agli altri film di questo gruppo, per l'attenzione formale dedicata al processo che esprime l'esperienza e il movimento nel tempo. Nel film *The Museum of Modern Art Show*, la macchina da presa inquadra i visitatori del Museo, mentre sono intervistati a proposito dell'idea di organizzare, in quell'istituzione, una mostra dedicata a Yoko Ono. Qui la macchina è rivolta verso di noi, gli spettatori, nell'atto di esprimerci sulla vera Yoko Ono e sull'evento immaginario che essa crea. Come in altre sceneggiature e in altri film, ci viene chiesto di partecipare attivamente alla « elaborazione » dei suoi film con la nostra reale presenza come spettatori.

*Rape* ha come punto di partenza un'idea concettuale che Ono diede alla troupe: selezionare una persona a caso e seguirla con la macchina da presa. Il soggetto scelto è una donna tedesca, che la troupe incontra e segue tenacemente fino al suo appartamento, a Londra. L'iniziale curiosità della donna e la sua disponibilità si mutano in rabbia e frustrazione, quando la macchina da presa



7. Yoko Ono, *Apotheosis*, 1970.  
8. Yoko Ono, *Rape*, 1969.

comincia a non darle tregua. La singolarità di questo film deriva dalla sua ambivalenza narrativa: questa donna è di fatto inseguita, oppure è un'attrice? Sebbene non parli inglese possiamo interpretare le sue azioni e le sue emozioni. In questo film si mette in evidenza il potere che ha la macchina da presa di invadere la sfera del privato. Essa viola il corpo umano, divenendo così un'estensione sia della troupe maschile, che di noi stessi « spettatori-voyeur ». Il femminismo di Ono e la sua condizione di star, specialmente dopo l'incontro con John Lennon, sono argomenti sottili, all'interno di questo affascinante lavoro.

Il secondo gruppo tratta sia soggetti narrativi che documentaristici. Comincia con *Imagine*, altro lungometraggio che occupa un posto speciale all'interno dell'opera di Ono. Similmente a *Bed-in*, *Film No. 5 (Smile)*, e *Two Virgins*, celebra il rapporto fra Lennon e Ono. Mentre *Smile* e *Two Virgins* sono brevi impressioni liriche, e *Bed-in* è il resoconto di una delle loro iniziative a favore della pace, *Imagine* è un'evocazione della loro musica e del loro stile di vita. I soggetti qui sono i loro viaggi, gli amici, le altre celebrità e, più importante, la loro musica. In *Imagine*, la macchina da presa è rivolta su John e Yoko, in quanto essi diventano parte dell'immaginazione del pubblico. Le capacità di osservazione che il cinema possiede, trasformano la sfera privata in spettacolo, registrando la vita pubblica di persone pubbliche.

Il terzo gruppo comprende i video musicali e la registrazione dei concerti. *Ten for Two: Sisters, O Sisters* è un estratto dal filmato di un concerto, nel quale si vede Yoko Ono che canta, accompagnata da John Lennon, sul palcoscenico di Ann Arbor, nel Michigan, durante un concerto organizzato per protestare contro l'arresto dell'attivista politico John Sinclair. Sentiamo la voce di Ono mentre invita il pubblico a fare attenzione alle sue espressioni di libertà. I successivi video musicali diretti da Yoko Ono (*Walking On Thin Ice*, *Goodbye Sadness* e *Woman*), sono stati prodotti dopo la morte di John Lennon nel 1980. Un profondo senso di perdita colma le canzoni e le immagini, che si intrecciano con i momenti del passato vissuto insieme, e con l'attuale vita che Ono conduce. La ricostruzione di quella vita per mezzo della musica e di un film, con vecchie e nuove immagini, crea una dialettica fra storia e memoria, arte e vita.

In: *Yoko Ono - Objects, Films*, Whitney Museum of American Art, New York 1989, pp. 7-10.

Traduzione di Michela Giovannelli