

**Yale University**

---

**From the Selected Works of Aaron Gerow**

---

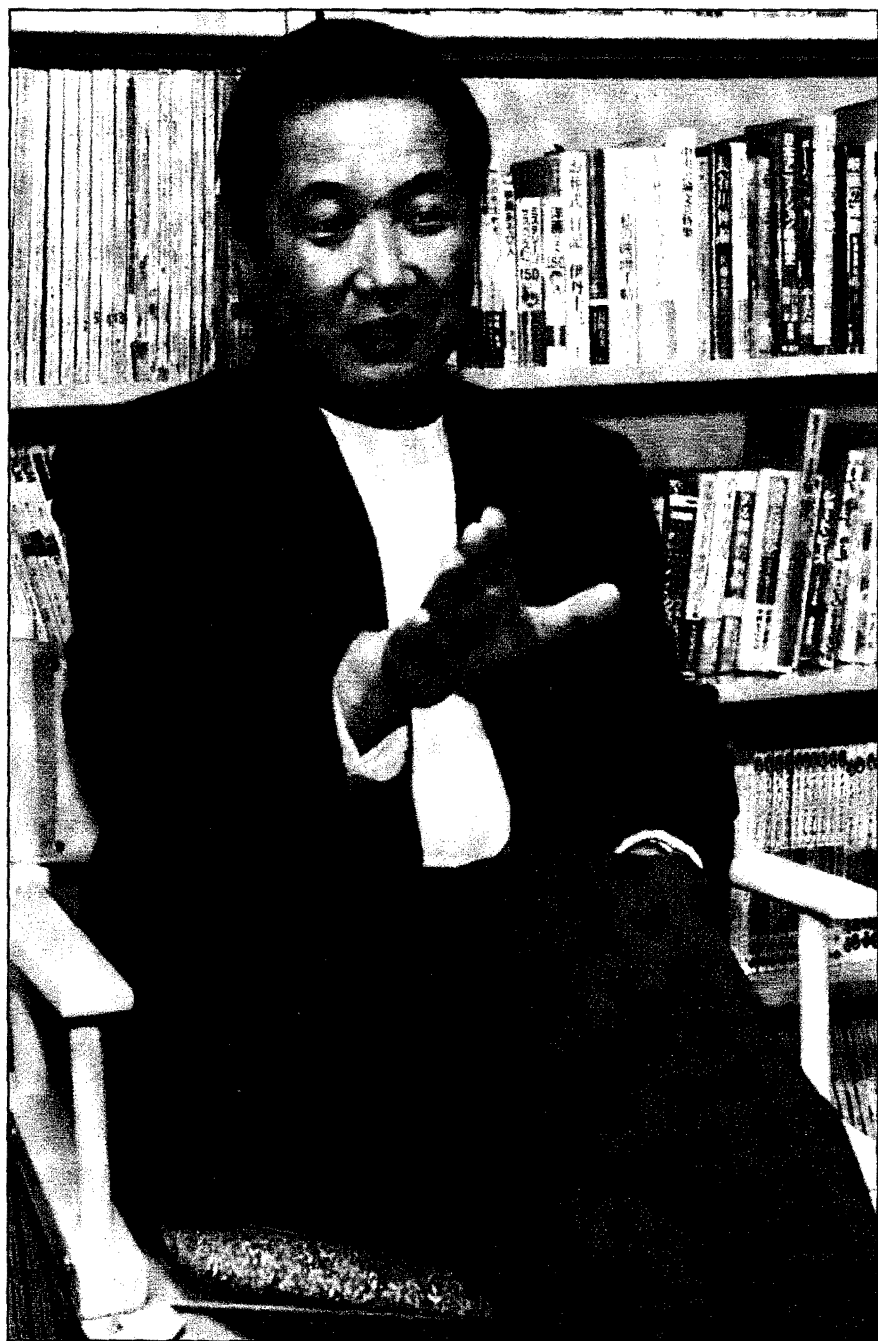
1999

## Intervista a Tamura Masaki

Aaron Gerow

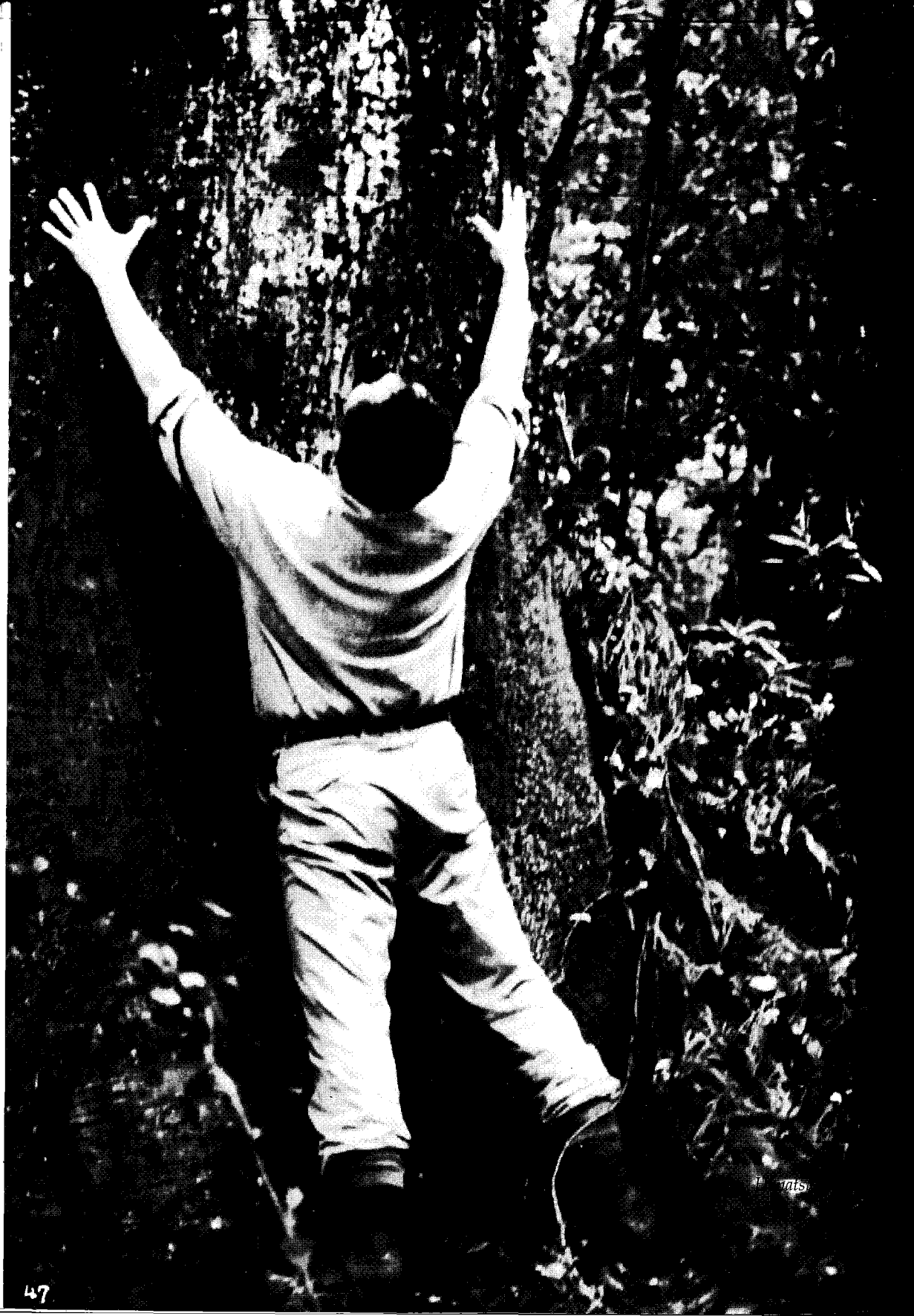


Available at: <https://works.bepress.com/aarongerow/37/>



# Yanagimachi Mitsuo

*A cura di  
Maria Roberta Novielli,  
Fiammetta Girola  
e Bruno Fornara*



## Intervista a Tamura Masaki

a cura di Aaron Gerow

Se, come sostiene Yamane Sadao, la particolarità di Yanagimachi Mitsuo consiste nei suoi paesaggi e nel fatto che concentri lo sguardo su personaggi che cercano di fondersi con l'ambiente che li circonda (1), allora per discutere del suo cinema sarà necessario esaminare l'opera di coloro che hanno dato vita a quegli ambienti sullo schermo. A questo proposito, Tamura Masaki, operatore di tre dei sette film di Yanagimachi, va considerato come determinante nell'opera di questo regista: grazie alla sua esperienza nel campo del documentario e della fotografia di ambienti naturali, ha dimostrato un'ineguagliabile capacità di riprodurre nei film la visione di Yanagimachi.

Che il paesaggio sia una presenza viva e dotata di forza nei film *Saraba itoshiki dai-ichi* e *Himatsuri*, è in parte dovuto all'esperienza di Tamura nell'ambito del documentario: dopo un biennio di apprendistato agli inizi degli anni Sessanta presso la Iwanami Productions, la forza dominante nel mondo del documentario giapponese del

dopoguerra, era diventato l'operatore principale del maestro documentarista Ogawa Shinsuke, collaborando con lui alle serie monumentali di film dedicati alle battaglie di Sanrizuka contro la costruzione di un nuovo aeroporto e sulla vita rurale a Yamagata. Inoltre, grazie ai suoi sforzi pionieristici effettuati per i film di Ogawa al fine di cogliere le meraviglie della coltivazione del riso e dei connessi cicli di vita agreste, ha acquisito un'abilità unica tra gli operatori giapponesi nel catturare lo spirito vivente della natura, oltre che il tempo lento e labirintico dell'esistenza, differente dalla vita di una città moderna e da quelli del cinema di azione commerciale.

Tamura ha lavorato con molti dei migliori registi giapponesi degli anni recenti, tra cui Fujita Toshiya, Higashi Yōichi, Kuroki Kazuo, Sōmai Shinji, Ishii Sōgō, Itami Jūzō, Ikeda Toshiharu, Takamine Gō e Hayashi Kaizō, ma i suoi tre film per Yanagimachi sono secondi solo agli otto realizzati con Ogawa. Abituato alla libertà di cui dispone

un operatore di documentari, a prendere delle decisioni su due piedi a seconda dei propri sentimenti istintivi, come artista Tamura si rifiuta di diventare un mero strumento del regista, e di conseguenza le sue collaborazioni con l'altrettanto determinato Yanagimachi non sono sempre proseguite senza intoppi. Ma la loro rinnovata combinazione conferma quanto siano simili le loro concezioni della natura e del tempo; la forza delle opere realizzate dimostra la fertilità di questa loro relazione talvolta battagliera.

Pur avvicinandosi al sessantesimo anno di età, Tamura ha ritrovato nuova vitalità e celebrità in patria e all'estero. Il suo contributo alle opere di giovani registi come Aoyama Shinji e Suwa Nobuhiro lo hanno posto in una posizione di privilegio nell'ambito della nuova rinascita del cinema giapponese, e la sua brillante opera fotografica per il film premiato a Cannes *Suzaku* di Kawase Naomi (le cui similitudini con *Himatsuri* testimoniano lo stile di Tamura), ha fatto sì che raggiungesse un meritato ricono-

scimento internazionale, tra cui due retrospettive a lui dedicate a Taiwan e a Chicago. Il suo atteso nuovo film, *Shady Grove* di Aoyama, include i suoi primi esperimenti con il digital video, confermando così come uno dei principali operatori del Giap-



Saraba itoshiki daichi

pone continui a esplorare nuovi terreni. Tamura ha gentilmente concesso questa intervista subito dopo aver ultimato le riprese per il film di Aoyama.

Come nasce la sua collaborazione con Yanagimachi per Saraba itoshiki daichi?

Tutti noi del cinema, del teatro e gli altri ci riunivamo alla Goldengai [area di Shinjuku nota per i suoi piccoli locali, ndt], qui a Tōkyō, per trascorrere le serate. In una di queste occasioni ho incontrato Yanagimachi. Di solito è così che accade: si parla del più e del meno, della propria attività, si beve in compagnia, finché uno ti propone di realizzare qualcosa insieme.

Tra i registi con cui aveva già collaborato, per esempio Kuroki Kazuo e Higashi Yōichi, molti erano quelli partiti da un background documentaristico. Lo stesso Yanagimachi, del resto, per quanto non derivasse dalla Iwanami, aveva esordito con un documentario, poi distribuito

dalla Tōei come film didattico, e anche nei suoi film a soggetto rispettava una logica documentaristica.

Quando l'ho conosciuto non sapevo del suo taglio documentaristico. A dire il vero, non avevo neanche visto i suoi film precedenti. Al tempo, nonostante avessi già realizzato vari film, non avevo ancora studiato molto della grammatica cinematografica. In quel periodo in Giappone era stato appena pubblicato il libro di Daniel Arijon «La grammatica del linguaggio filmico». Cominciai a leggerlo con assiduità. Quindi, è stato in quel momento che ho effettuato uno studio basilare, e allo stesso tempo ricevetti la proposta di Yanagimachi.

Portavo con me quel libro anche nel corso delle riprese, per questo non credo che avessi alcuna propensione al documentario.

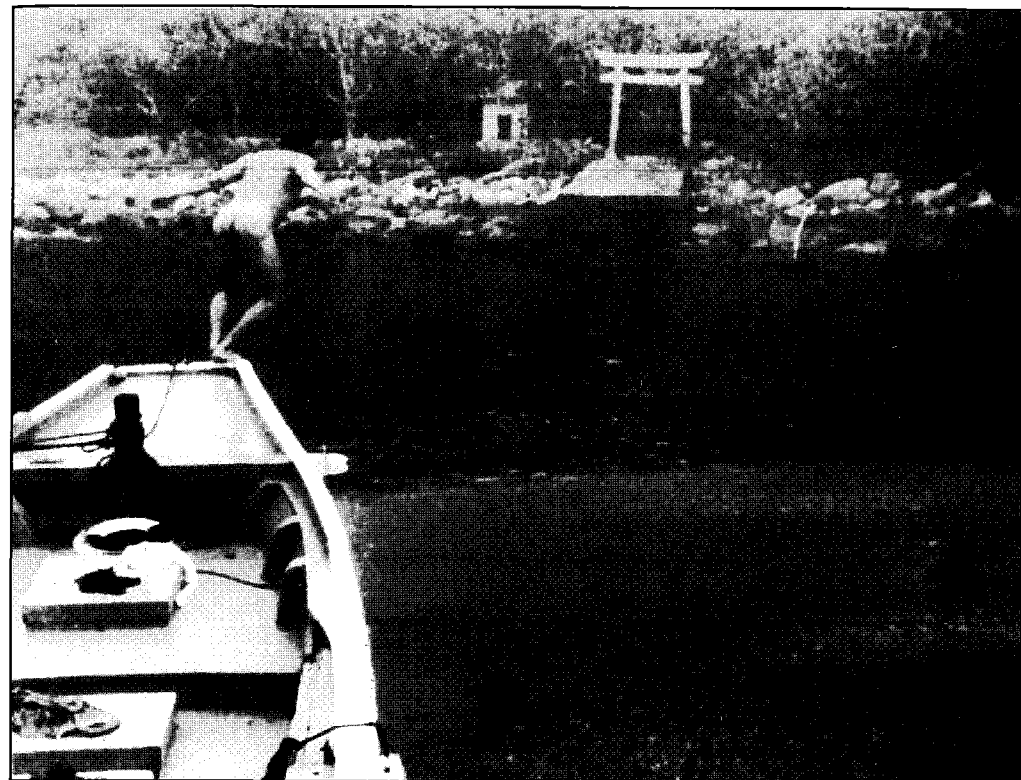
Lei aveva già lavorato con vari registi. Qual è stata la sua impressione su Yanagimachi dopo questa prima esperienza?

È stato facile lavorare con lui. Yanagimachi mi diceva per lo più cosa voleva girare e come intendeva riprendere, il tutto con estremo entusiasmo.

Eravate affiatati?  
No, direi di no.

Ha detto che Yanagimachi le indicava per filo e per segno cosa intendeva riprendere. Nel caso di Saraba itoshiki daichi, quale disegno aveva predefinito?

Aveva ben chiare determinate situazioni, a cominciare dalla storia complessiva che intendeva realizzare, e ogni singola scena e situazione. Poi, in base al tempo percorso nell'ambito di questa storia, voleva rappresentare il passaggio delle stagioni in modo preciso, nel loro succedersi una all'altra. Ancora, voleva che ogni stagione e tutti i fenomeni a essa connessi fluissero sul fondo di un paesaggio pastorale, con i campi di riso e il resto. Tutte queste idee erano per lui chiare sin dall'inizio. Prima di questa esperienza, io avevo già colto le stesse situazioni nel corso delle riprese a Yamagata. Durante la ricerca delle location a Ibaraki, avevo avuto poi modo di scoprire nel dettaglio le peculiarità climatiche e geografiche di quest'area, le progressioni della natura e del ri-



Himatsuri

so, per esempio, in un arco temporale di un determinato numero di anni. Penso che il risultato sia stato positivo.

In termini di stile, Yanagimachi aveva qualche modello a cui intendeva riferirsi?

Il suo stile doveva equivalere a quello di Terrence Malick ne *I giorni del cielo*, cioè con un tono spento, in cui niente brilli e nulla risplenda al sole.

Si ha l'impressione che lei sia riuscito a riprendere delle forme di vita. Per esempio nel movimento delle spighe di riso.

Anche in *Himatsuri* c'è stato qualcosa di analogo. Nel riso c'è una parte dei giapponesi, qualcosa della nostra cultura, e di questo Yanagimachi era

convinto.

E infatti queste scene fungono da forte contrappunto al ruolo del personaggio principale interpretato da Nezu Jinpachi. Per ottenere questo effetto ha usato un elicottero?

Sì, per simulare il vento con cui le spighe di riso si muovono e prendono vita. È stato difficile equilibrare l'intensità della massa d'aria, sono state necessarie moltissime prove.

Avete anche dovuto ridisegnare la casa in cui vive il protagonista?

In quel luogo risultava una perfetta unione tra il paesaggio dei campi di riso e quello delle foreste. Ma la casa aveva un muro in direzione della

natura, senza aperture. Per questo abbiamo dovuto ricostruire quella parete.

La critica su Saraba itoshiki daichi è stata alquanto positiva, e subito dopo lei ha ricevuto molte proposte.

Sì, è vero, sono seguite molte proposte.

E dopo tre anni, Himatsuri.

Sì, Yanagimachi mi ha voluto ancora con sé. In quel periodo stavo lavorando su *Gyaku-funsha kazoku* [Famiglia pazzo, di Ishii Sōgō, ndt], e Yanagimachi veniva spesso da me sul set. A quanto pare, aveva già avviato le riprese di *Himatsuri*, ma con il suo cameraman non funzionava, e quindi veniva a chiedermi

vari pareri. È cominciata così. Io sentivo di avere un'ampia cognizione della natura, e volevo girarlo a tutti i costi.

Prima di avviare le riprese, di cosa ha discusso con Yanagimachi?

Dell'anima, delle divinità dei

macchina. Qui invece ho usato anche molto la macchina a mano e anche la gru.

Soprattutto quando si riprende a mano, è inevitabile che risulti anche qualcosa di personale dell'operatore.

Se non mi fosse possibile



Tabi suru Pao Janghu

monti. Trattandosi di Kumano, del fatto che il colore dovesse essere il verde, l'essenza dei giapponesi immersi nella natura. Per Yanagimachi era molto importante lo stile con cui riprendere le montagne e il mare, visto che questi, stando al modo con cui i giapponesi considerano le cose, possiedono una sorta di spirito o di divinità, con la loro forza e la loro bellezza. Per lui dovevano essere visti come spiriti femminili in rapporto all'eroe maschile.

Rispetto agli altri film di Yanagimachi su cui ha lavorato, Himatsuri è forse quello con più movimenti di macchina.

Infatti in Saraba itoshiki daichi ci sono solo due momenti in cui effettuo dei movimenti di

metterci qualcosa di mio, non lavorerei.

Nelle scene finali di Himatsuri, dopo la strage, la macchina da presa penetra nella casa alla scoperta di ogni singolo cadavere. Ciò che più affascina, è la calma eccezionale con cui questo viene realizzato, la neutralità della ripresa. Del resto questo tipo di percezione temporale è una delle sue particolarità.

Si trattava di un incidente grave, ma l'obiettivo non era quello di ritrarre la gravità dell'atto come avrebbe invece fatto qualcun'altro. Era importante leggere questa scena con uno sguardo "altro", non vederla con degli occhi umani né divini, ma con gli occhi di un essere differente. C'era anche l'esigenza di descrivere

quanto era accaduto, ma anche questo non era essenziale.

A questo proposito, il personaggio principale di questa scena risulta essere proprio lei con il movimento della sua macchina da presa.

Io credo che la macchina da presa sia sempre un personaggio del film. Penso sempre alla mia macchina come a uno dei personaggi, al pari e interagente con gli attori, i monti e il resto. Di solito non intendo riprendere una scena perché questa sia esplicitativa o didattica, a questo ci pensa già il regista o chi per lui.

Un'altra scena di forte effetto è quella del vento sulla foresta.

Non ho ripreso questa scena con trasporto verso la natura o le divinità. L'idea di Yanagimachi era che il personaggio avesse già un forte rapporto con gli dèi della natura quando la natura comincia a muoversi al vento. In questo caso la sensazione di movimento doveva essere differente da quella data dalle spighe di riso in Saraba itoshiki daichi, ma anche qui abbiamo utilizzato un elicottero.

Mi è sembrata importante anche la scena precedente, quella della pioggia, che ne ricorda una analogia di Saraba. L'atmosfera di queste scene è impalpabile, c'è una particolare luminosità che scaturisce dal buio.

Ci sono vari stili di ripresa che si riferiscono agli ambienti nella pioggia, e io li ho trascurati tutti. Mi interessava solo che la scena fosse naturale, che appartenesse cioè alla natura stessa. Più che lo scro-

sciare della pioggia, volevo riprendere il momento del suo contatto con il terreno. Devo dire, però, che di norma non intendo dei significati particolari al momento delle riprese, ma è solo in seguito che identifico le potenzialità espressive di quanto ho girato.

Dopo Himatsuri, lei e Yanagimachi avete lavorato ancora insieme dopo tanti anni per Tabi suru Pao Janghu, il primo documentario di Yanagimachi dopo tanto tempo.

Pao Janghu è stato il mio primo film completato in tre anni da quando avevo lavorato per Zipang di Hayashi Kaizō. In quel periodo ero stufo del cinema. Pao Janghu mi era sembrata un'opportunità, un punto di inizio, e mi entusiasmava, anche perché dovevamo girarlo all'estero, per quanto sia stata dura.

Questo è il suo primo documentario con Yanagimachi. Il vostro rapporto è cambiato?

I due film precedenti erano stati a soggetto, e quindi dovevo girare delle scene anche quando non ero d'accordo. Ma per Pao Janghu si trattava di un progetto di ampio respiro e io potevo lavorarvi con grande libertà, scegliendo la posizione della macchina da presa, l'ampiezza delle inquadrature. La concezione di Yanagimachi restava immutata, ma al suo interno disponevo di molta libertà.

Qual era il progetto di Yanagimachi?

Nel film compaiono tre gruppi differenti di persone. Quel-

lo che io e, credo, Yanagimachi preferivamo, era quello rappresentato dalla giovane coppia e dalla loro famiglia, e infatti sono quelli che abbiamo ripreso di più. Credo che per Yanagimachi la cosa più importante fosse trovare il modo giusto di ritrarre que-



Tabi suru Pao Janghu

sta famiglia, selezionandone i momenti più significativi. E penso che prima di ogni scena lui avesse già un'idea ben definita di quello che avrebbe ripreso, e che questo abbia influito molto sul risultato finale.

Il progetto iniziale era di un video per la NHK?

Un programma di trenta minuti. Ma lui voleva farne a ogni costo un film. Lì è subentrata la Sony. Quindi abbiamo lavorato su entrambi i progetti contemporaneamente.

Come ha effettuato le riprese?

Con una Supersedici, dopo tanto tempo che non ne usavo una. Per me non c'è differenza dalle altre, anzi, la 16

mm è più agile nelle riprese a mano.

Ci sono stati dei momenti in cui le riprese sono state condizionate dalla grammatica televisiva?

No, il progetto era di farne una high vision, come infatti è stato fatto in seguito, oltre

che gonfiarlo a 35 mm.

Che lenti preferisce utilizzare?

Di solito preferisco quelle da 28-32 mm, ad ampio effetto, almeno nel caso dei paesaggi naturali.

Dopo Tabi suru Pao Janghu, Yanagimachi non ha girato altri film. Avete qualche progetto insieme?

Non ci siamo praticamente più incontrati da allora, non abbiamo pensato a nulla.

NOTE

(1) Yamane Sadao, "Yanagimachi Mitsuo", in *Nihon eiga kantoku zenshū*, a cura di Kuroi Kazuo, Tōkyō, Kinema Junpōsha, 1988, pp. 429-430.

(Intervista registrata a Tōkyō, dicembre 1998)