

OMAGGIO A SETSU ASAKURA

La realtà risplende nella finzione

A cura di Yukari Nakajima



Signora Asakura, come inizia un progetto quando disegna per il palcoscenico?

Inizio sempre da ciò che percepisco leggendo il testo. Per esempio, quando leggo *l'Amleto* di Shakespeare, sento subito che la Danimarca deve essere sembrata una prigione per questo giovane uomo. Allora penso: "La caratteristica principale di una prigione è il recinto, ma è sufficiente recintare un'area per rendere lo spazio una prigione?". Questa domanda porta a un'altra: "Che cos'è allora una prigione?". Questo tipo di domanda porta a un'immagine più concreta e inizio a dare forma alla mia idea di prigione. Questa fase del lavoro non è facile, ma è proprio questa difficoltà a rendere interessante l'intero processo.

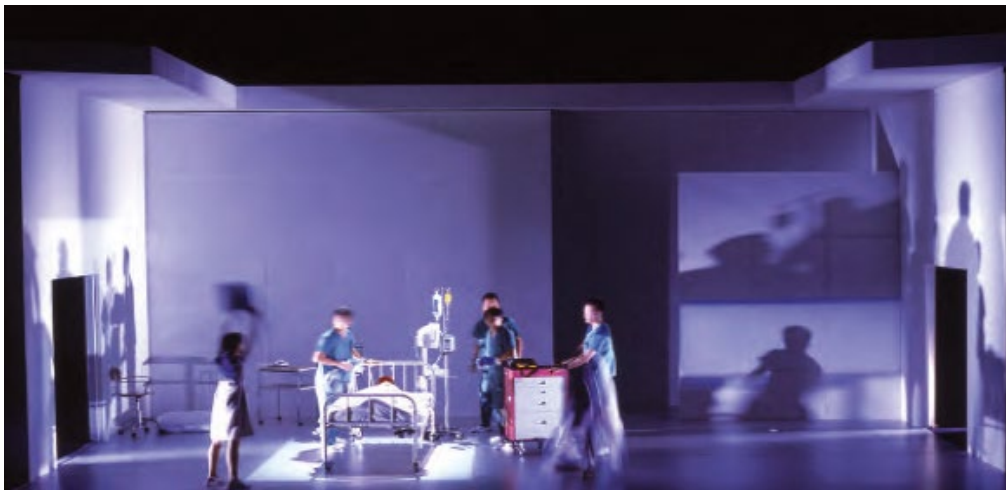
Se si dispone di un grande regista e di attori di talento, il pubblico vedrà una prigione in quello che Peter Brook ha definito "lo spazio vuoto"⁽¹⁾, lo spazio senza alcuna scenografia. In definitiva. Ma anche questo è difficile. Quindi noi progettisti montiamo o facciamo levitare qualcosa. Possiamo anche pensare: "Posso esprimere la

prigione solo con le linee?". In questo modo proviamo sempre delle possibilità. Supponiamo che un'opera teatrale si svolga in una casa giapponese. È sufficiente costruire un set di una casa giapponese in modo naturalistico? Che si tratti di una fattoria o di una grande residenza, se si studiano le varie convenzioni sulle case di questo Paese, non è molto difficile progettare una scenografia realistica. Ma, a seconda dell'opera, cercherei di pensare a un modo per esprimere l'anima dello spazio in un edificio giapponese, in un modo completamente diverso dall'essere fedele alla realtà. Ciò che è essenziale per la progettazione è il vostro "cuore" e il vostro "spirito" che cercano la forma più appropriata.

Quando si progetta un'opera teatrale straniera prodotta qui con attori giapponesi, ci si allontana completamente dal concetto della produzione originale all'estero, non è vero?

Certo. Leggo l'opera e creo il mio progetto basandomi sulla mia immagine di ciò di cui ha bisogno. Prendiamo ad esempio lo spettacolo *W;t* (2002). È ambientato in un ospedale. Quando l'ho visto in un teatro off-Broadway di New York, la scenografia era composta solo da due tende. Per la produzione giapponese, ho combinato le tavole di duralluminio comunemente conosciute qui come il "metallo punzonato" e il telo di vinile bianco latte per realizzare la stanza dell'ospedale.

Non vedevo l'ora di vedere come il lighting designer, Yuji Sawada, avrebbe illuminato il set. Quando le luci si sono attenuate da dietro il set, la struttura è diventata visibile come un'ombra e il set ha cominciato ad assomigliare a un enorme schermo *shoji*. Era proprio come l'avevo immaginato. Ma la cosa più sorprendente è stata che l'illuminazione del signor Sawada ha aggiunto l'elemento del "tempo" al mio set; è diventato la stanza dell'ospedale al mattino e la stanza di notte, insomma. Sono convinto che la scelta del duralluminio sia stata vincente. Quando succede una cosa del genere, in me si scatena quello che posso solo definire piacere. Sono sicuro che la percezione della realtà da parte degli americani ha portato alla progettazione della produzione americana di *W;t*, ma in Giappone, nonostante l'approccio fosse diverso, siamo riusciti a trasmettere la realtà della stanza d'ospedale.



W;t. Testo di M. Edson, Regia di N. Nishikawa, luci di Y. Sawada. Produzione Parco 2002.



Come definisce questa realtà di cui parla?

È il sentimento di "attualità" che traspare dalla forma di finzione chiamata teatro. Credo che l'elemento più importante per il teatro sia la presenza di questa realtà sulla scena. Non credo che si possa ottenere la realtà limitandosi a essere naturalistici. Questo significa che dobbiamo ricorrere all'espressione astratta? No, non è così semplice. Può esistere uno spettacolo estremamente astratto che prende vita in uno spazio che sembra tagliato fuori dalla nostra vita quotidiana. Quello che suggerisco è che il tipo di realtà che la particolare produzione richiede determina le forme e i materiali necessari. Voglio esprimere la consistenza della realtà attraverso la forma, usando la magia della scenografia.

CAMMINARE CON GLI OCCHI BENE APERTI.

Come trova idee e immagini sui materiali per il suo design?

Ho sempre l'antenna puntata ovunque vada e qualunque cosa stia facendo. Anche quando faccio una passeggiata, tengo gli occhi ben aperti (risate) perché potrei trovare qualcosa di sorprendente tra i rifiuti in attesa di essere raccolti. L'altro giorno, mentre camminavo, qualcosa luccicava. Ho guardato e ho trovato un bicchiere di sakè vuoto, mezzo sepolto nella spazzatura, e un pezzo di foglio di alluminio era nel bicchiere e brillava. Ho pensato: "Questo può essere usato da qualche parte!" e l'idea è entrata nella mia mente. E in effetti l'ho già usata per uno spettacolo teatrale.

Un giorno, mentre camminavo vicino a casa mia, sono passata davanti a una casa in demolizione. Il segnale è arrivato alla mia antenna e sono tornata a casa mia per prendere la macchina fotografica. Ho scattato molte foto della casa. Immagino che le altre persone passassero davanti alla casa senza notarla o dicendo: "Ah, cantiere di demolizione", o qualcosa del genere.

Un'altra cosa che ho trovato di recente nel mio quartiere è questa casa a due piani il cui piano terra è utilizzato come garage. L'edera ricopriva le pareti dell'ultimo piano e alcuni pezzi pendevano e si attorcigliavano intorno all'auto parcheggiata. Ho pensato: "Un giorno potrebbe essere utilizzato" e l'ho messo nel mio archivio mentale. Se continuo a immagazzinare immagini come questa, quando leggo un'opera, l'idea giusta per essa salta fuori, proprio come la voglio, non so perché. (Risate) Suppongo che i giovani designer di oggi non lavorino in questo modo. Oggi usano il computer, suppongo. Ma il pericolo che comporta è che le immagini tendono a essere piatte se non si usa nient'altro...

IL MIO PUNTO DI PARTENZA È STATO L'ARTE D'AVANGUARDIA.

Ha lavorato così fin dall'inizio?

Sì, è così. Quando ho iniziato a disegnare per il palcoscenico [la sua prima produzione risale al 1948], sia il Giappone che il suo teatro erano poveri. Quindi, quando si trattava di materiali, dovevo fare quello che volevo con quello che c'era a disposizione. Oggi i giovani vanno a comprare tutto perché si può comprare tutto.

Negli anni '60 ho lavorato con una compagnia chiamata "Henshin"⁽²⁾. La loro sede era lo Yoyogi Shogekijo, un piccolo spazio teatrale, e mettevano in scena uno spettacolo al mese, il che significava che dovevo produrre idee ogni mese. Dato che avevamo pochi soldi, mi sono allenata a usare il cervello per trovare idee. Per esempio, ho usato i cartoni delle uova per coprire il muro, ho appeso le stecche degli ombrelli sul soffitto, ho tappezzato il muro con la pellicola da cucina e così via. Ricordo di aver usato la rete dei campi da golf e anche le lenzuola. Ho sperimentato ogni tipo di materiale.

Un'altra cosa che ha giocato un ruolo importante è stata l'adesione al movimento d'avanguardia guidato da Sofu Teshigawara⁽³⁾, negli anni sessanta era il capo della scuola di composizione floreale Sogetsu.

In quel decennio, gli artisti, indipendentemente dai generi, come la pittura, le composizioni floreali e così via, si riunirono, compreso il figlio di Teshigawara, Hiroshi Teshigawara, e si stimolarono a vicenda per perseguire espressioni d'avanguardia. Per esempio, artisti che non avevano nulla a che fare con l'arte della composizione floreale hanno esposto fiori nella Sogetsu Hall. Lo facevo anch'io. Ricordo di aver sistemato i fiori in un secchio con scope e spolverini e di aver ricoperto la superficie di un grande vaso di terracotta con crisantemi gialli. Avevamo il dinamismo di rompere e distruggere il convenzionale. Credo che quel movimento abbia influenzato profondamente il mio spirito in seguito.

Sembra un'epoca entusiasmante. Le viene in mente qualcos'altro che è servito come base per la sua scenografia?

Il kabuki. È molto radicato in me. Perché? Perché il kabuki mostra spesso incredibili slanci di immaginazione! Conosce un'opera classica chiamata *Kenuki* (pinzette)? In essa, un enorme paio di pinzette si muovono da

solw! E nella scena "Yoshinogawa (fiume Yoshino)" dell'opera Imoseyama Onna Teikin, quando due amanti, Hinadori e Kuganosuke, vengono separati con la forza e uccisi, la testa di Hinadori scorre sul fiume. Ma la cosa sorprendente è che la sua testa scorre contro la corrente del fiume. È tutto sbagliato! Ma quando si vede la scena nel teatro, non ci si accorge di quanto sia sbagliato. Questa è la caratteristica affascinante del kabuki. Senza saperlo, si viene trascinati nel suo mondo. Questo tipo di espressione è speciale. Quel mondo non ha nulla a che fare con il realismo.

Quando ha iniziato a vedere il kabuki?

Quando ero piccola. Mia zia amava il kabuki e mi portava spesso con sé. A quei tempi, accettavo quei "salti di immaginazione" come un dato di fatto, in modo molto naturale. Ma quando sono cresciuta, ho iniziato a lavorare in teatro e ho rivisto il kabuki, mi sono accorta dell'enorme quantità di fantasia che conteneva, e sono rimasta scioccata! (Risate) "Questo è surrealismo!" è stata la mia reazione.

Prima di iniziare a lavorare come scenografo, lei era una pittrice classica giapponese riconosciuta. Come pensa che le sue "radici" nella pittura giapponese abbiano influenzato il suo lavoro di designer?

Questa domanda mi è stata fatta così spesso che mi sono stancata di rispondere (risate), ma vediamo... La pittura giapponese classica non si basa sul realismo fotografico. Non c'è prospettiva ed è bidimensionale. Ma in un certo senso anticipa la pittura astratta. Guardate le pergamene classiche. Sono sicuro che noterete la loro grande composizione. Contrariamente alle regole della prospettiva, un oggetto distante può essere dipinto in un'unica immagine. Guardate le pergamene classiche. Sono sicuro che noterete la loro grande composizione. Contrariamente alle regole della prospettiva, un oggetto lontano può essere dipinto più grande di un oggetto in primo piano. Lo trovo davvero interessante. E se si guarda attraverso un rotolo, questo rappresenta uno sviluppo cronologico, capite? È un tipo di arte che ha assimilato il tempo, cosa comune alla scenografia.

Quindi dipingeva in stile giapponese?

Quando ero adolescente, dipingevo a olio. Guarda (indicando un quadro nel suo studio), lì c'è il mio dipinto a olio. Se si vuole dipingere in uno stile realistico, l'olio è più facile. I pigmenti che si usano nella pittura giapponese sono molto più difficili da maneggiare e restrittivi. Per esempio, bisogna sciogliere ogni pigmento ogni volta che si dipinge. Ma proprio questo inconveniente mi ha spinto ad avvicinarmi alla pittura più seriamente, quando avevo tredici o quattordici anni.

I colori che si usano nella pittura a olio vengono forniti in tubetti, premiscelati da qualcun altro. Mi sembrava troppo facile spremere i colori dal tubetto. Ma siccome non mi piacciono i compromessi facili, ho scelto la via più difficile. Questo è il mio stile di vita. (Risate)

Pensate alla pittura a fresco in Europa. I suoi materiali sono più vicini a quelli che usiamo noi nella pittura in stile giapponese. Pensavo che fosse il modo giusto di dipingere, anche quando ero una ragazzina, quando non sapevo proprio nulla.

Avrà visto un quadro di Rinpa⁽⁴⁾ con una luna fuori misura proprio al centro del quadro. Ma nella vita reale ci sono momenti in cui la luna appare davvero così. È diverso dall'idea occidentale di prospettiva, ma credo che sia il modo originale giapponese di catturare ciò che è "reale". Quando si cerca di catturare ciò che è reale, il proprio stile non rientra necessariamente in quello che viene considerato il realismo vero e proprio. Nella pittura e nel teatro, credo che il mio interesse sia nato da questa scoperta.

Pensate alle opere di Cechov. Può essere più facile da capire se si descrive il suo mondo come realistico o naturalistico, ma se non si è molto critici, si finisce per cadere nella trappola della riproduzione della vita degli aristocratici russi della seconda metà del XIX secolo. E questo tipo di produzione si vede spesso. Ma credo che nessun mondo sia più difficile da catturare con realismo di quello di Cechov. In questi giorni desidero molto progettare le opere di Cechov. Ho una buona idea di ciò che dovrei fare dal punto di vista visivo. Ma quando inizierò a metterla in pratica, potrei produrre qualcosa di molto diverso. (Risate)

C'è un motivo per cui il suo interesse si è gradualmente esteso dalla pittura alla scenografia?

Più che altro, è stata l'epoca in cui abbiamo vissuto a determinare questa scelta. Noi esseri umani ci muoviamo sempre in relazione ai tempi.

C'è un artista che amo più di tutti, si chiama Marcel Duchamp⁽⁵⁾. Il suo stile ha subito continui cambiamenti, quasi vertiginosi. E alla fine ha smesso di dipingere del tutto. Ho capito perché. Quando ho visto "Il grande vetro", ho capito che aveva detto addio alla pittura. Secondo lui, la pittura non poteva stare al passo con i tempi. Credo che i cambiamenti stilistici nella pittura di Picasso siano avvenuti per lo stesso motivo. L'età era alla base di tutto. Può sembrare presuntuoso, ma probabilmente a me è successa la stessa cosa. Quello che volevo

esprimere non poteva essere contenuto nella pittura e si è riversato nel mondo tridimensionale o quadridimensionale, se capite cosa intendo...

VOGLIO ABBATTERE IL PRECONCETTO DELLA GENTE NEI CONFRONTI DEL TEATRO.

Quando progetta, c'è un fattore importante che la aiuta, oltre alle idee che nascono dai materiali?

Più di ogni altra cosa, il pensiero di come utilizzare lo spazio teatrale specifico. Per esempio, ho progettato *Yabuhara the Blind Master* nel 1973 e l'intero progetto è partito dal materiale, una corda. In questo spettacolo di Hisashi Inoue, c'è una battuta che dice: "Un cieco vive grazie alla corda", e io ho subito pensato: "Usiamo le corde!". L'altra grande influenza sul design è stata il fatto che la prima produzione è stata presentata al Teatro Parco. La platea di quel teatro è inclinata in modo tale che il pubblico guarda in basso sul palcoscenico; quindi volevo utilizzare l'intero pavimento del palcoscenico. Ho pensato a delle corde tese sul palcoscenico, che disegnano delle linee e simboleggiano la vita di quelle persone. Come si vede, il teatro in cui si svolge la produzione è estremamente importante, perché il modo in cui il pubblico guarda il palcoscenico influisce sul concetto di design.

Che tipo di teatro le piace?

Un teatro senza arco di proscenio. Qualsiasi cosa si faccia, l'arco di proscenio separa il pubblico dal palcoscenico. Voglio abbattere il confine tra i due, ma è molto difficile se c'è l'arco. Cosa fare con l'arco di proscenio dipende dal cervello dello scenografo. Per esempio, con la recente produzione di *W;t*, ho fatto in modo che l'apertura del palcoscenico fosse più stretta dell'arco, in modo che il pubblico percepisse maggiormente l'altezza. Un palcoscenico giapponese è più largo che alto a causa dell'influenza del teatro kabuki. Oggi in questo Paese si producono molte opere teatrali straniere e credo che uno spazio scenico con un'altezza maggiore sia più desiderabile.

Molte persone si aggrappano alle forme teatrali esistenti come a una norma, ma per me non è altro che un'*idée fixe*. Secondo me, un cattivo chiamato "proscenio" non fa altro che rovinare una produzione. (Risate)

CON LA MENTE DEL REGISTA, L'OCCHIO DEL LIGHTING DESIGNER E LA TESTA DEL PITTORE.

Ascoltando le sue risposte, ho l'impressione che lei lavori oltre i confini del ruolo di uno scenografo, con i pensieri e le idee di un regista e l'occhio del lighting designer.

Esatto; quindi, anche se può sembrare un po' esagerato, quando lavoro con un regista le cui idee si adattano alle mie, è probabile che la produzione abbia successo. Lo stesso vale per i lighting designer. Con coloro il cui senso estetico è simile al mio o la cui sensibilità alla luce è simile alla mia, il lavoro prodotto tende ad essere buono.

Nel teatro di oggi, l'illuminazione influenza notevolmente la scenografia. Un tempo non si poteva controllare l'illuminazione in modo delicato, ma oggi si può quasi dire che le luci sono lo strumento espressivo più importante del teatro contemporaneo. L'immagine che la scenografia crea è naturalmente legata al tempo. La mattina, la sera, ecc. Quindi, a meno che il lighting designer non sia in grado di leggere l'opera e di esprimere ciò che essa dice con la sua illuminazione, non si può avere una collaborazione significativa con lui.

Se uno scenografo non ha una certa conoscenza dell'illuminazione, ad esempio di come la scelta dei gel per l'illuminazione influisca sul colore della scenografia, è impossibile progettare bene. Un colore che sembra tenue alla luce di lavoro, prima che le luci siano montate, può diventare sorprendentemente luminoso quando viene illuminato, e uno scenografo deve essere in grado di calcolare l'effetto in anticipo. Quando disegno i costumi, presto ancora più attenzione a questo calcolo.

Secondo lei, qual è la cosa più importante per la scenografia?

Come ho detto poco fa, ci metto "il cuore e lo spirito" nell'approccio a questa forma d'arte chiamata teatro. Senza di essi, non si può creare una produzione che brilli davvero. Per quante produzioni possiate progettare, i vostri sforzi saranno vani. Innanzitutto, è necessario il cuore che nutre l'immagine che si ricava dalla lettura del testo. Per farlo, però, occorre anche un punto di vista piuttosto freddo e oggettivo. Non credo che la scenografia possa crescere senza questo punto di vista.

Dico sempre che uno scenografo deve saper disegnare, perché questa abilità è la base del nostro lavoro. Se non si riesce a esprimere l'immagine che si ha in mente attraverso un disegno, come si può comunicare il proprio progetto al regista? Se non ci riuscite, sono sicuro che è preoccupante.

Questo significa disegnare a mano? E usare il computer?

Penso che disegnare a mano e disegnare al computer siano due cose completamente diverse. Il computer probabilmente funziona bene come strumento, ma disegnare e dipingere a mano è più creativo e più versatile. È una sorta di magia che fa emergere cose che non avevi nemmeno sognato. L'aspetto cruciale di un'immagine è che sia potente, che sia piena di energia. Sono convinto che scenografi e pittori debbano avere una mente flessibile. Direi che la forza interiore per sviluppare l'immagine in un quadro è la cosa più importante; i dettagli possono venire dopo.

Se dovesse scegliere un'altra capacità necessaria per uno scenografo, quale sarebbe?

La capacità di abbattere i preconcetti. Al giorno d'oggi siamo circondati da cose. Nella scelta di un materiale per una produzione, per esempio, troppo spesso gli scenografi vanno a comprare qualcosa e pensano che sia sufficiente. Si fidano troppo dei materiali. Quando sentite le parole "lamina d'argento" e vi viene in mente solo una lamina piatta e sottile, non va bene. Provate ad accartocciare la pellicola in una palla, schiacciatela o stendetela di nuovo e mettetela sulla scrivania. Allora potrebbe non sembrare un semplice foglio di alluminio. Immaginate poi come apparirebbe quando vi si accendono luci diverse. Iniziate a vederla ancora una volta in modo diverso. Quando ho disegnato *Angels in America* (la prima produzione giapponese del 1994), ho usato un pannello acrilico e ho provato a romperlo, a mettere insieme i pezzi rotti e a fare ogni sorta di cose da solo. Facendo affidamento sui miei occhi e sulle mie mani. "Diamanti nella cenere", insomma. Bisogna avere l'occhio per trovare tesori preziosi sepolti nella spazzatura. Bisogna avere questo tipo di occhio...

PROGETTARE È UN'IMPRESA CHE FA MALE ALLO SPIRITO.

Ha qualche impressione sui giovani scenografi che lavorano oggi?

Beh, che sono circondati dall'abbondanza materiale, più di ogni altra cosa. Ma se pensano che armeggiare con un computer produca scenografia, si sbagliano. Il mondo non è così.

Credo che le persone che creano debbano avere un lato un po' buffo. Molto, molto tempo fa, quando avevo 15 o 16 anni, pensavo: "Quando sono sdraiato a letto così, dall'altra parte della terra, Picasso sta dipingendo", e non riuscivo a dormire. Mi alzavo dal letto e dipingevo tutta la notte. Un'idea sciocca, vero? (Risate) Ma non vedo questo tipo di sciocchezza tra i giovani designer di oggi. Non hanno il senso della crisi. Tutto il lavoro è sostenuto dal senso di crisi, credo, qualsiasi tipo di lavoro. È vero anche per la scenografia. Bisogna scervellarsi, per così dire, per raggiungere un'altezza. Lo "spirito" che continuo a menzionare è proprio questo. Si potrebbe pensare che io sia libero e semplice quando progetto, ma non è così.

Inoltre, utilizzo materiali insoliti come il duralluminio, l'acrilico e vari tessuti, ma non voglio imporli in ogni produzione. Non è come attenersi ai propri principi.

Dunque lei ha utilizzato ripetutamente il tessuto e l'acrilico in diverse produzioni, non è vero?

Beh, vengono scelti solo quando sono adatti al contenuto dello spettacolo, ma non posso fare a meno di usare i miei materiali preferiti più volte. Quando uso qualcosa per la prima volta, non è facile perché bisogna calcolarne il peso e altre considerazioni. E ogni volta che uso un materiale, lo studio e lo sperimento. Anche con il tessuto, il progresso tecnico sviluppa un nuovo materiale dopo l'altro e questo porta a nuove idee. In ogni caso, il testo teatrale e le idee del regista sono sempre alla base di qualsiasi scenografia: si accendono le idee di design, per così dire.

Come pensa che cambierà il teatro nei prossimi anni?

Una cosa che posso dire è che il teatro ha continuato a esistere per tutti questi secoli dall'antica Grecia, e quindi non cambierà improvvisamente in modo irricognoscibile. In ogni periodo storico, gli esseri umani hanno vissuto la loro vita, nascendo e morendo. Per l'umanità, il teatro deve essere stato necessario, qualunque sia la sua forma. I metodi di espressione possono cambiare, ma l'essenza rimarrà la stessa, credo. Nel XX secolo, le persone desideravano un futuro felice e ricco, ma non erano mai libere dalla guerra. Ogni giorno assistiamo a vite di ogni tipo. Il teatro rispecchia queste vite ed è pieno di un fascino insondabile per noi, anche per gli elementi non raffinati e squallidi. Per questo amo molto il teatro.

Innanzitutto, qual è la produzione teatrale che le piace di più?

L'Amleto di Bergman ⁽⁶⁾, ma anche *Miss Julie* e *Madame de Sade*, questi tre.

E tra gli attori che ha visto, chi le piace di più?

Judi Dench ⁽⁷⁾. Faceva parte della Royal Shakespeare Company.

Quando venne in Giappone per la prima volta, circa 30 anni fa, la vidi nella *Dodicesima notte*. Era bellissima! Ora avrà circa 70 anni, ma qualche anno fa l'ho vista in *A Little Night Music* a Londra. È stata fantastica! È anche una brava cantante. E balla anche bene. Ovviamente, è meravigliosa nelle commedie vere e proprie.

Tra gli scenografi di cui ha visto le opere, chi è il suo preferito?

È difficile scegliere tra gli scenografi. Non perché io lo sia, ma perché può piacermi quello che ha fatto in una produzione ma non in un'altra. Se mi baso solo su ciò che mi piace, i lavori di John Napier, che ha progettato *Les Misérables*, e di un altro britannico, *Bob Crowley*, hanno lasciato forti impressioni nella mia mente.

Tra le produzioni che ha disegnato lei stesso, quale le piace di più? Il mistero del bouquet di rose, credo. Uno dei motivi è che se l'opera è buona, mi ci metto davvero d'impegno nel progetto, e questo mi piace molto.

Qualche film preferito?

Ce ne sono tanti che mi piacciono e la lista sarebbe infinita. Solo per i miei gusti, *La primavera vergine* di Bergman, *The Travelling Players* di Angelopoulos ⁽⁸⁾ e *L'eternità di un giorno*. Angelopoulos dipinge lo sfondo, alberi e simili, in grigio. Così l'immagine sullo schermo non ha prospettiva e mi piace il suo aspetto piatto. Mi piace anche *Morte a Venezia* di Visconti ⁽⁹⁾. Ha tagliato il tempo in pezzi, e il passato e il presente sono affiancati sullo stesso asse cronologico. Mi piace il suo mondo in cui la distinzione tra realtà e fantasia si confonde, intrecciandosi l'una con l'altra. C'è una scena in cui una macchina fotografica è posta in primo piano senza alcun significato, ed è semplicemente fantastica. E *Un chien Andalou* di Bunuel ⁽¹⁰⁾ per le sue immagini surreali.

Per quanto riguarda lei stessa, che cosa è rimasto immutato dalla sua infanzia?

Sicuramente il disegno. Per quanto mi ricordo, non c'è stato giorno in cui non abbia disegnato o dipinto. Quando mio padre (lo scultore Fumio Asakura) è morto, ero al suo capezzale a disegnare il suo volto.

Qual è la cosa che non sopporta?

L'arroganza. È una cosa da cui mi metto sempre in guardia. Quando si diventa arroganti, si smette subito di fare progressi.

Ha qualche sogno per il suo futuro?

Prima di ogni altra cosa, voglio creare opere che risplendano!

Note:

1. Peter Brook

Regista. Nato in Inghilterra nel 1925. Dirige il Centro Internazionale di Ricerca Teatrale e ha sede a Parigi. Famoso a livello mondiale per *La tragedia di Amleto* e *Sogno di una notte di mezza estate*, tra le tante produzioni.

2. Compagnia teatrale "Henshin

Organizzata da Toshiharu Takeuchi e dai suoi amici nel 1965, ha prodotto molti spettacoli tradotti da lingue straniere. Divenne il pioniere del movimento del piccolo teatro degli anni '60.

3. Sofu Teshigawara

1900-1971. Fondatore della scuola di composizione floreale Sogetsu. Promosse scambi attivi tra la composizione floreale e altri generi artistici, diventando uno dei leader dell'arte d'avanguardia nel Giappone del dopoguerra.

4. Rinpa

Scuola di pittura del periodo Edo, che ha creato un nuovo tipo di arte decorativa integrando pittura e design. Tra i principali pittori figurano Sotatsu Tawaraya del primo periodo Edo e Korin Ogata dell'epoca Genroku.

5. Marcel Duchamp

1887-1968. Pittore. Nato in Francia. Si trasferisce negli Stati Uniti e diventa la figura centrale del dadaismo newyorkese. In seguito abbandonò la pittura e creò oggetti d'arte "ready-made".

6. Ingmar Bergman

1918-2007. Regista cinematografico e teatrale. Nato in Svezia. Famoso per film come *Grida* e *sussurri e Attraverso un vetro scuro*. Nel 1990, la sua produzione di *Madame de Sade* è stata presentata a Tokyo.

7. Judi Dench

Attrice. Nata in Inghilterra nel 1934. Ha ricevuto l'Oscar® come miglior attrice non protagonista nel 1999 per aver interpretato la regina Elisabetta I nel film Shakespeare in Love.

8. Theo Angelopoulos

Regista cinematografico. Nato in Grecia nel 1936. Famoso per opere come The Travelling Players, Te meteorovima tou pelargou e Eternity of a Day.

9. Luchino Visconti

1906-1976. Regista cinematografico. Nato in Italia. Tra le opere più rappresentative: Rocco e i suoi fratelli, I dannati e Ludwig.

10. Luis Bunuel

1900-1983. Regista cinematografico. Nato in Spagna. Tra le opere più rappresentative: Il fascino discreto della borghesia, Belle de jour e Un chien Andalou.

© The Scenographer 2009.



Lo studio dove Asakura lavora



Il racconto di Genji, prodotto dal Nissay Theatre, Tokyo 2001, basato sul racconto di Murakishikibu, composto da Minoru Miki, scritto e diretto da Colin Graham, costumi disegnati da Setsu Asakura, luci di Christopher Akerlind.

