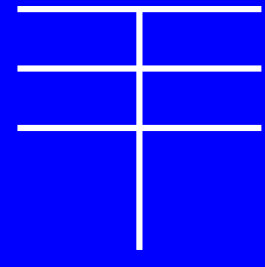


VENEZIA 7 — 21.06.2026

ALTER NATIVE



Alter
NATIVE



La Biennale di Venezia

Arte
Architettura
Cinema
Danza
Musica
Teatro
Archivio Storico

BIENNALE

TEATRO

Willem Dafoe
Direttore Artistico | Artistic Director

Fogli di sala

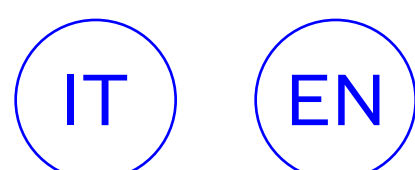
Evening programme



SELEZIONA IL TUO SPETTACOLO
SELECT YOUR SHOW

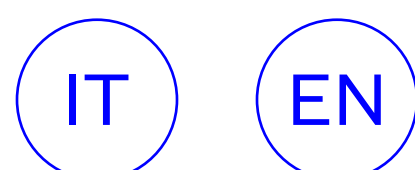
ROMANCE FAMILIARE. A TRILOGY

di/by Mario Banushi



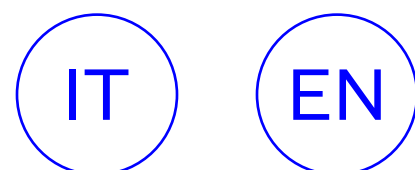
TACET

di/by Silvia Costa,
Jacopo Giacomoni



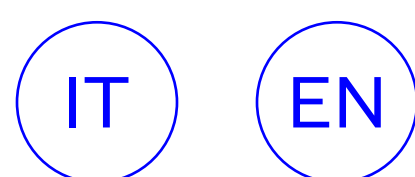
MISCHIEF DANCE: A JOURNEY THROUGH RHYTHM AND SPIRIT

di/by Sharmila Biswas



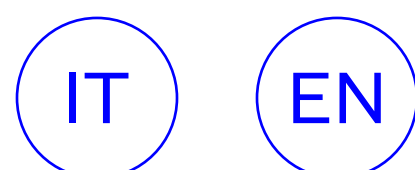
HIKAYAT PERAHU (THE TALE OF BOAT)

di/by Sri Qadariatin
(Bumi Purnati Indonesia)



UNDER THE VOLCANO

di/by Yusril Katil



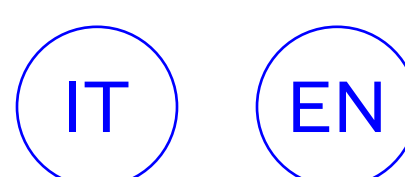
I FANTASMI DI BASILE

di/by Emma Dante



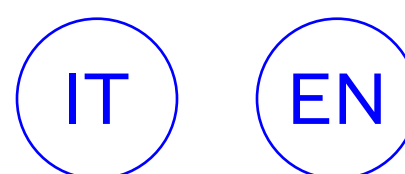
PROMEMORIA

di/by Davide Iodice



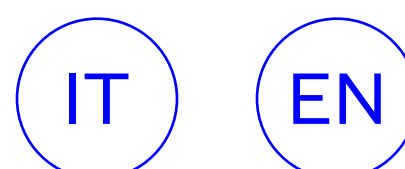
CONCERT

di/by Angélique Kidjo



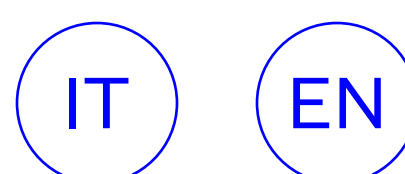
MUGEN NOH OTHELLO

di/by Satoshi Miyagi



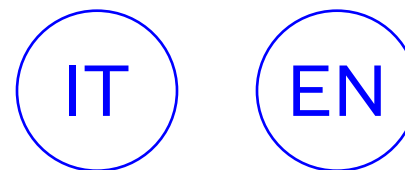
STAR RETURNING - VENICE

di/by Lemi Ponifasio



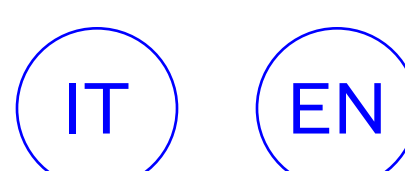
HEWA RWANDA

di/by Dorcy Rugamba



CRIES

di/by Stergioglou,
Drakos Ktistakis



Romance Familiare.

A trilogy

di Mario Banushi

RAGADA

(55' - 2026)

07.06.2026
H 17.00

08.06.2026
H 17.00

09.06.2026
H 15.00

11.06.2026
H 18.00

12.06.2026
H 18.00

13.06.2026
H 17.00

14.06.2026
H 16.00

14.06.2026
H 18.00

Ca' Malcanton,
Santa Croce 49

Prima assoluta

[Leggi di più
sullo spettacolo](#)

In *Mikró ïmerológio synórōn* (*Breve diario di frontiera*), scritto nel 2006, Gazmend Kapllani ripercorre la propria esperienza di migrazione dall'Albania alla Grecia nei primi anni Novanta, dopo la caduta della dittatura totalitaria di Enver Hoxha, che aveva dominato il Paese in condizioni di completo isolamento dal 1944. Nato in Albania nel 1967 e giunto in Grecia nel 1991, Kapllani attraversa un confine che non è soltanto geografico, ma linguistico, culturale ed esistenziale. Nel suo racconto, la frontiera non è una semplice demarcazione territoriale, ma una soglia dolorosa, destinata a segnare i corpi e a determinare, nel tempo, le forme della vita quotidiana.

A distanza di una generazione, un'esperienza analoga caratterizza, seppur con modalità molto diverse, il percorso di Mario Banushi, vissuto in Albania fino all'età di sei anni, prima di trasferirsi definitivamente in Grecia, dov'era nato nel 1998. Se, per attraversare e ridefinire la frontiera, Kapllani ha scelto la via della scrittura, Banushi ha invece intrapreso il linguaggio della scena, elaborando una grammatica fatta di immagini, silenzi e presenze eteree, impalpabili e talvolta spettrali. In entrambi i casi, il passaggio da un Paese all'altro non si esaurisce in un evento biografico, ma si configura come una condizione duratura, che continua a permeare le istanze estetiche e poetiche della creazione artistica.

In particolare, nel teatro di Banushi, memoria, identità e appartenenza si configurano come dimensioni sospese. Oltre che nel background migratorio, la sua ricerca affonda le radici nel contesto familiare e nell'elaborazione della perdita. Nei suoi spettacoli (da *Ragada* a *Goodbye, Lindita* fino a *Taverna Miresia - Mario, Bella, Anastasia*) tutto sembra scaturire da un ambiente o un oggetto domestico: una stanza, un tavolo, un letto, una televisione accesa.

GOODBYE, LINDITA

(65' - 2023)

08.06.2026

H 21.00

09.06.2026

H 19.00

Arsenale,
Teatro alle Tese

[Leggi di più
sullo spettacolo](#)

Sono paesaggi intimi, ampi e al tempo stesso circoscritti, in cui gli elementi si caricano di una forte densità simbolica, le azioni e i gesti appaiono rallentati, i corpi si fanno opachi.

Come osserva Kapllani, “la prima scelta del migrante è spesso il silenzio”: una forma di difesa, ma anche il risultato di una condizione in cui la propria esperienza fatica a incontrare l’ascolto altrui. Il migrante impara presto che ogni parola può esporlo al fraintendimento, al rifiuto, alla ridicolizzazione; che perfino la lingua, a causa di un accento marcato e delle esitazioni nell’eloquio, può diventare un marchio. Per questo, spesso, preferisce tacere. Se la lingua *parlata* costituisce dunque una frontiera invisibile, l’autore individua nell’esercizio della parola *scritta* uno strumento per valicarla e sconfiggerla: “È per questo che scrivo, per abbattere le frontiere”.

La via del silenzio a cui approda Banushi, d’altro canto, raggiunge esiti ancor più radicali. La sua è una scrittura scenica quasi sempre *senza parole*, nella quale tuttavia l’esclusione della partitura verbale non inibisce la comunicazione, ma al contrario ne affina la qualità. Come suggeriscono alcune letture critiche, il suo lavoro non mira a spiegare razionalmente, ma a toccare le corde profonde che soggiacciono alla superficie deteriorata delle cose: oltre a superare le ovvie barriere linguistiche, il regista ricorre alla lingua madre del corpo, che ha permesso ai suoi spettacoli di circuitare a livello internazionale e di ottenere un riconoscimento pressoché unanime.

La trilogia *Romance Familiare*, che riunisce le sue principali creazioni, ha al centro gli avvenimenti salienti dell’esistenza umana: l’arrivo al mondo, il lutto, il confronto con l’eredità sia concreta che simbolica. La matrice narrativa, inoltre, è fortemente caratterizzata da tradizioni e riferimenti culturali dei Balcani. Non si tratta tuttavia di una narrazione lineare o autobiografica in senso stretto, ma di una costellazione di frammenti, in cui esperienza personale e finzione si intrecciano senza mai coincidere pienamente, mantenendo aperta la tensione tra ricordo e invenzione.

Il trinomio “vita-amore-morte” permea in profondità questo universo, non come rimando astratto, ma come presenza concreta e diffu-

TAVERNA MIREZIA

(60' - 2023)

13.06.2026

H 22.00

14.06.2026

H 21.00

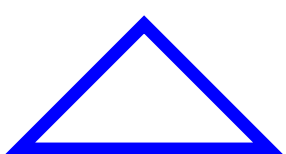
Arsenale,
Teatro alle Tese

[Leggi di più
sullo spettacolo](#)

sa, capace di rendere evocativi anche i gesti più ordinari. Nei tre spettacoli, azioni quotidiane – passare l’aspirapolvere, apparecchiare, mangiare, lavarsi – si caricano di una tensione latente, come se qualcosa continuasse a esondare a ogni tentativo di contenimento. Allo stesso tempo, la scena si apre a una dimensione onirica, in cui le figure sembrano emergere da una memoria inconscia e non del tutto accessibile. Come nei sogni, le immagini non sempre seguono il rigore della logica, ma procedono al di là della comprensione. Per questo, i quadri che Banushi costruisce sono stati spesso accostati dalla critica alla pittura di Sandro Botticelli o alle visioni di Marc Chagall.

È in questa persistenza che si misura la forza del suo teatro: nella capacità di trattenere, senza risolverla, la tensione tra perdita e presenza, e di fare della scena un luogo in cui ciò che è stato può ancora, in qualche modo, continuare ad accadere. Come se l’attraversamento di qualsiasi frontiera – tra Albania e Grecia, tra infanzia e vita adulta, tra vita e morte – non fosse mai del tutto irreversibile.

Cecilia Carponi



[Torna
all'indice](#)

Romance Familiare.

A trilogy

by Mario Banushi

RAGADA

(55' – 2026)

07.06.2026
H 17.00

08.06.2026
H 17.00

09.06.2026
H 15.00

11.06.2026
H 18.00

12.06.2026
H 18.00

13.06.2026
H 17.00

14.06.2026
H 16.00

14.06.2026
H 18.00

**Ca' Malcanton,
Santa Croce 49**

World premiere

[Learn more about
the performance](#)

In *Mikró ïmerológio synórōn* (*A Short Border Handbook*), written in 2006, Gazmend Kapllani describes his experience of emigrating from Albania to Greece in the early 1990s, after the fall of Enver Hoxha's totalitarian dictatorship, which had ruled a totally isolated country since 1944. Kapllani was born in Albania in 1967 and moved to Greece in 1991. The border he crosses is not just geographical, but linguistic, cultural and existential. In his account, the border is not just a line of territorial demarcation but a painful threshold that is bound to leave its mark on the body and, over time, on the everyday lives of the people who have crossed it.

A generation later, a similar experience characterises Mario Banushi's journey, albeit with a number of very different aspects. Banushi lived in Albania until the age of six before moving permanently to Greece, where he was born in 1998. While Kapllani turned to writing in order to cross and redefine the border, Banushi embraced theatre instead, developing a language of images, silences and presences that are ethereal, intangible and sometimes ghostly. In both cases, the transition from one country to another is not just a biographical event. It's a lasting condition that continues to permeate the aesthetics and poetic gestures of these artists' respective outputs.

In Banushi's theatre in particular, memory, identity and belonging all appear to exist as suspended states. Beyond the migratory background, his work is rooted in the family and in processing what has been lost. In his productions (from *Ragada* to *Goodbye, Lindita* and *Taverna Miresia – Mario, Bella, Anastasia*), everything seems to spring from a domestic setting or object: a room, a table, a bed, a TV set. These are personal landscapes, vast and yet circumscribed, in which every element possesses a symbolic density, actions and gestures appear to hap-

GOODBYE, LINDITA

(65' – 2023)

08.06.2026
H 21.00

09.06.2026
H 19.00

Arsenale,
Teatro alle Tese

[Learn more about
the performance](#)

TAVERNA MIREZIA

(60' – 2023)

13.06.2026
H 22.00

14.06.2026
H 21.00

Arsenale,
Teatro alle Tese

[Learn more about
the performance](#)

pen as if in slow motion, and bodies become opaque.

As Kapllani observes, “the migrant’s first choice is often silence”: it’s a form of defence, but also the result of a condition in which this experience is rarely listened to. A migrant learns early on that every word can expose them to misunderstanding, rejection, ridicule; that even language itself, by virtue of a strong accent, or hesitation, can be a marker of difference. This is why they often prefer to remain silent. If *spoken* language acts as an invisible border, the author sees the practice of the *written* word as a tool to cross and overcome it: “That is why I write, to break down borders”.

Yet the silent path trodden by Banushi achieves even more radical results. His style of theatrical composition is almost *wordless*, and yet the lack of a verbal script doesn’t inhibit communication – on the contrary, it refines its quality. As some critics have suggested, his work doesn’t pursue rational explanations, instead it seeks to strike those chords that lie deep beneath the surface of things. In addition to overcoming obvious linguistic barriers, the director draws on the body’s “mother tongue”, which has allowed his productions to tour internationally and gain almost unanimous acclaim.

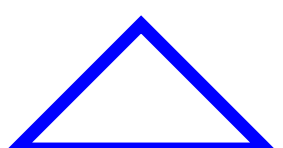
The *Romance Familiare* trilogy, which brings together his main pieces, centres on the defining events of human existence: birth, bereavement, and our relationship with both tangible and symbolic legacies. What is more, the narrative framework is heavily conditioned by Balkan traditions and cultural references. That said, the narrative is neither linear nor strictly autobiographical; rather, it’s a constellation of fragments in which personal experience and fiction intertwine without ever fully merging, thereby maintaining a tension between memory and fiction.

The “life-love-death” triad runs through this world very deeply, not as an abstract frame of reference, but as an actual and pervasive presence, and it can turn even the most ordinary gesture into something evocative. In the three productions everyday actions like Hoovering, setting the table, eating and bathing, all become charged with a latent tension, as if an attempt was being made to contain something

that was constantly overflowing. At the same time, the stage is a doorway to a dreamlike dimension, in which the figures that people it seem to emerge from an unconscious and not entirely accessible memory. As in a dream, the images don't always follow a strict logic, but move beyond our understanding. That is why critics have often compared Banushi's stage pictures to the paintings of Sandro Botticelli, or the visions of Marc Chagall.

The power of his theatre lies in this very persistence, in the ability to hold the tension between loss and presence without resolving it, and to turn the stage into a place where what has been can still, in some way, continue to happen. As if the crossing of any border – between Albania and Greece, between childhood and adulthood, life and death – was never entirely irreversible.

Cecilia Carponi



[Back to contents](#)

Tacet di Silvia Costa e Jacopo Giacomoni

(60' - 2026)

20.06.2026
H 19.00

21.06.2026
H 21.00

Arsenale,
Tese dei Soppalchi

Prima assoluta

[Leggi di più
sullo spettacolo](#)

Nel mondo della radiofonia, il termine tecnico *dead air* indica il silenzio involontario, il vuoto in cui la trasmissione è attiva ma nessun contenuto la riempie. *Tacet* usa il teatro, con tutta la sua dotazione di corpi, voci, metronomi, cronometri e parole, per costruire una condizione analoga: quell'apertura senza messaggio, quel canale occupato ma vuoto. Se non fosse che il silenzio, come scopre chiunque vi si avvicini davvero, è sempre già attraversato da qualcosa: dal respiro, dalle pulsazioni di cuore e vasi sanguigni, dalla presenza stessa dei corpi nello spazio.

La lingua rivela il paradosso prima ancora che la scena lo metta in forma. In italiano non si produce il silenzio, non lo si crea: lo si osserva, come se fosse qualcosa da indagare. In spagnolo è ancora più radicale: *guardar un minuto de silencio* significa custodire, proteggere. Entrambi i verbi convergono su un'assenza che non si produce ma di cui ci si prende cura, si sorveglia, si accompagna da una certa distanza. *Tacet* parte da questa impasse linguistica e la trasforma in struttura scenica: quattro movimenti più un interludio (*Coro, Museo, Osservazione, Immagine residua*) che avanzano verso un silenzio che non arriva mai, perché ogni parola è un ostacolo necessario, un ritardo che amplifica il desiderio.

Jacopo Giacomoni arriva al teatro come musicista prima ancora che come drammaturgo: sassofonista con un percorso nell'improvvisazione libera, ha poi studiato Filosofia con una tesi sull'esistenza dei personaggi fittizi e sul meccanismo del *make-believe*. Il tempo, la struttura, i dispositivi che coinvolgono il pubblico sono le sue ossessioni ricorrenti, e in *Tacet* trovano la loro declinazione più rigorosa. La drammaturgia è per lui un'architettura: un cubo trasparente che il pubblico può osservare dall'esterno e con cui può interagire dall'in-

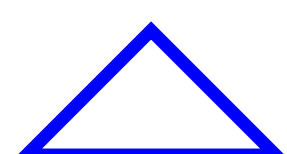
terno. Il processo di scrittura è stato accompagnato dalla consulenza di Davide Carnevali, tra gli autori italiani più riconosciuti sulla scena europea.

Molto del materiale è arrivato da lontano, geograficamente e storicamente. Durante una residenza d'artista a Valparaíso, Giacomoni ha scoperto Juan Luis Martínez, poeta cileno poco noto: autore di un'unica opera pubblicata in vita, *La nueva novela*, i cui eredi ne vietano ancora la ristampa. Un passaggio sul silenzio nel canto degli uccelli è entrato in *Tacet*, trasformato. Il testo ospita anche Erwin Schulhoff, compositore reduce della Prima guerra mondiale che scrisse *In futurum*, partitura muta fatta solo di pause come monito, appunto, per il futuro. Non è un caso: l'origine stessa del minuto di silenzio non è religiosa ma militare, legata all'armistizio del 1918 e al momento in cui si cominciò a registrare meccanicamente il silenzio dopo il fragore delle armi.

La regia di Silvia Costa, formatasi all'Università Iuav di Venezia e per oltre un decennio collaboratrice di Romeo Castellucci nella Societas, trasforma questa partitura in presenza scenica. Sul palco non ci sono scene né costumi, solo sedie, microfoni, leggi, metronomi. Un performer conta il tempo ad alta voce per tutta la durata dello spettacolo, scandendo i secondi, i minuti, le ere geologiche, senza mai lasciare che si realizzi un momento di silenzio. Sei performer memorizzano le parole affinché i corpi possano muoversi, poi entrano nella struttura e la ricamano. Le musiche di Nicola Ratti collocano ogni movimento in una stanza immaginaria con il proprio tempo: dentro una radio, in un museo, dentro un corpo, in un laboratorio. Le sculture di scena sono di Plastikart Studio di Istvan Zimmermann e Giovanna Amoroso. Il finale riprende John Cage non attraverso il gesto astratto del *4'33"* ma a partire da qualcosa di più specifico: il concerto tenuto a Milano nel 1977, che scatenò una rivolta. Giacomoni ha sbobinato tutto ciò che ha trovato su quella serata, il pubblico che urla, che sale sul palco, fino alla scoperta di una frase pronunciata da uno spettatore con un megafono: "Dovete stare zitti, perché se non fate silenzio ha vinto lui". Rivolta a Cage, è quasi una parabola perfetta. Nell'incontro condotto da Lorenzo Pavolini il 4

giugno 2025 alla Sala d'Armi E dell'Arsenale di Venezia, in occasione della *mise en lecture*, è emersa con chiarezza la natura utopica dell'impresa: siamo umani, è impossibile creare davvero il silenzio, ma il teatro è il luogo deputato alla ricerca dell'utopia. E alla fine, come scrive Giacomoni, "ogni persona del pubblico resta sola. Questo spettacolo è per la sua solitudine senza parole".

Cecilia Carponi



[Torna all'indice](#)

Tacet

by Silvia Costa

and Jacopo Giacomoni

(60' – 2026)

20.06.2026
H 19.00

21.06.2026
H 21.00

Arsenale,
Tese dei Soppalchi

World premiere

[Learn more about
the performance](#)

In the world of radio, the term “dead air” refers to an unplanned silence, a gap in which the broadcast continues but with a sudden absence of content. *Tacet* uses theatre and a whole range of tools – bodies, voices, metronomes, stopwatches and words – to create a similar set of conditions to that soundless opening, that occupied and yet empty channel. But then silence – as we all discover when we come to know it intimately – is always already filled with something: our breath, the pulsations of our hearts and blood vessels; the very presence of bodies in space.

Language reveals this paradox to us even before it is given shape on stage. Idiomatically, in Italian, silence is not expressed as something that is “made” or “created” [as in English]: a silence is *observed*, as if it were something to be examined. In Spanish, the verb employed is more radical: *guardar un minuto de silencio*, which means to safeguard, to protect. Both verbs converge on a feeling of absence that is not produced but which must be cared for, watched over, albeit at a distance. *Tacet* takes its cue from this linguistic impasse and turns it into the structure of the performance: four movements (*Chorus, Museum, Observing, Afterimage*), plus an interlude, move towards a silence that will never come, because every word is a necessary obstacle, the delayed gratification that ramps up our desire for it.

Long before becoming a playwright, Jacopo Giacomoni originally came into theatre as a musician. A saxophonist with a background in free improvisation, he then went on to study Philosophy, completing a dissertation on the existence of fictitious characters and the mechanism of *make-believe*. Time, structure, and audience engagement are some of his recurring obsessions, and *Tacet* sees them find their most rigorous expression. For him, playwriting

is a form of architecture; a play is like a transparent cube that the audience can observe from without and interact with from within. The writing process was guided by Davide Carnevali, one of the most distinguished Italian playwrights on the European scene.

Much of the material in the play originates from afar, both geographically and historically. During an artist residency in Valparaíso, Chile, Giacomoni discovered Juan Luis Martínez, a little-known Chilean poet and the author of *La nueva novela*, the only work he published during his lifetime and which his literary executors still refuse to reprint. One particular passage, on the silence in birdsong, also found its way into *Tacet*, albeit transformed. The text also features Erwin Schulhoff, a composer and First World War veteran who wrote *In futurum*, a silent score consisting exclusively of pauses, as a warning for the future. The composer's background is no coincidence: the origin of the minute of silence is military, not religious, connected as it is to the 1918 armistice and the moment in which silence began to be recorded, after the din of war.

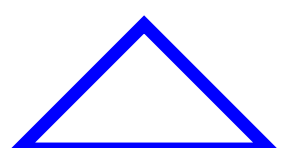
Director Silvia Costa, who trained at the Università Ca' Foscari di Venezia and worked with Romeo Castellucci at Societas for over a decade, transforms this score into a living presence on stage. The production has no set or costume, only chairs, microphones, music stands and metronomes. One performer counts the time out loud for the entire duration, marking out the seconds, minutes and geological eras alluded to, without ever allowing a moment of silence. The six performers have committed the text to memory such that their bodies can move, enter into the structure of the play and build on it. Nicola Ratti's music places each movement in an imaginary room with its own particular time: inside a radio, a museum, a body, a laboratory. The sculptures on stage are by Istvan Zimmermann and Giovanna Amoroso of Plastikart Studio.

The final part of the piece draws on a reference to John Cage, not so much the abstract gesture of his piece *4'33"*, but by starting from something more specific: the concert he held in Milan in 1977, which sparked a riot. While transcribing everything he could find out about that

evening (the screaming audience, people invading the stage) Giacomoni came across a phrase one spectator said to the audience through a megaphone: “You have to be quiet, because if you don’t stay silent, he’s won”. As a parable of Cage’s practice, it could hardly be more perfect.

The utopian nature of *Tacet* as an endeavour was powerfully evident on 4 June 2025, after the staged reading of the piece, during a talk with the artists facilitated by Lorenzo Pavolini in the Sala d’Armi E of the Arsenale in Venice. As human beings, it’s impossible for us to create silence as such, but theatre is a space that is committed to the pursuit of utopia. And in the end, as Giacomoni writes, “every audience member is left alone. This performance is intended for their wordless solitude”.

Cecilia Carponi



[Back to contents](#)

Mischief Dance: A Journey Through Rhythm and Spirit

di Sharmila Biswas

(75' - 2026)

18.06.2026
H 19.00

19.06.2026
H 18.00

Teatro Piccolo
Arsenale

Prima assoluta

[Leggi di più
sullo spettacolo](#)

Nel *Dizionario di antropologia teatrale* curato da Eugenio Barba e Nicola Savarese, sin dalla prima edizione (*Anatomia dell'attore*, 1982), la danza Odissi occupa un posto di particolare rilievo nello studio dei principi della presenza scenica di attori e danzatori nelle diverse epoche e culture. Nel volume compaiono numerose fotografie che ritraggono e segmentano le dimostrazioni di lavoro della danzatrice Sanjukta Panigrahi all'International School of Theatre Anthropology (ISTA). Le immagini, spesso organizzate in sequenze, consentono di analizzare diversi aspetti di un sistema altamente codificato. Tra questi, spiccano i *mudra*, simboli espressivi di una o di entrambe le mani, e la gestione delle linee corporee, come nel principio del *tribhaṅgī*, la triplice curvatura a S che attraversa testa, busto e gambe. Un ruolo centrale è svolto anche dalla mimica del volto, necessaria all'espressione dei *rasa*, i nove sentimenti fondamentali del teatro-danza indiano: amore, eroismo, compassione, meraviglia, riso, pianto, collera, paura e pace. Infine, le complesse posizioni degli occhi che, come scrive Ferdinando Taviani, "possono all'improvviso trasformarsi nell'immagine del sole".

La danza Odissi si è costituita come forma "classica" nell'India postcoloniale attraverso un processo di ricostruzione che ha intrecciato il recupero di tradizioni performative estinte con pratiche di ricerca e sperimentazione, in modo analogo a quanto avvenuto in Europa, nel corso del Novecento, con la commedia dell'arte. È in questo orizzonte che si colloca il lavoro della danzatrice bengalese Sharmila Biswas, la cui formazione prende avvio all'età di otto anni al Children's Little Theatre di Calcutta. Il suo avvicinamento all'Odissi avviene come allieva diretta di Kelucharan Mohapatra, tra i principali artefici della sua codificazione novecentesca. Ben presto diviene a sua volta *gurumā*, appel-

lativo moderno per designare una maestra di danza (declinazione femminile di *guru*), fondando nel 1994, sempre a Calcutta, l'Odissi Vision & Movement Centre (OVM).

Accanto all'attività performativa, Biswas ha sviluppato con costanza una pratica di ricerca, formazione e documentazione, configurandosi oggi come una delle figure che più incisivamente interrogano i confini dell'Odissi secondo una prospettiva transculturale. Il suo lavoro coniuga rigore formale e apertura sperimentale: si radica in una conoscenza approfondita delle fonti – tecniche, musicali e iconografiche – ma si orienta verso una modalità coreografica che assume la tradizione come campo di indagine, piuttosto che come repertorio fisso e immutabile da applicare e ripetere.

Per comprenderne la posizione è necessario situarla all'interno della storia stessa dell'Odissi, esito di un processo di formalizzazione e sistematizzazione. Nel contesto dei saperi performativi, la trasmissione implica spesso una quota di interpretazione e riscrittura, e dunque di traduzione e tradimento. È proprio nella tensione tra conservazione e trasformazione che si iscrive l'istanza creativa di Biswas.

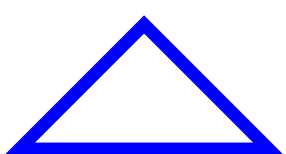
Una delle linee più riconoscibili della sua ricerca riguarda la costruzione del gesto: non come rappresentazione mimetica, ma come articolazione di forze. Nell'esecuzione delle sequenze, ciò che si manifesta non è tanto un'azione riconoscibile, quanto il rapporto di opposizione tra staticità e slancio, tra tensione e rilascio, tra direzione dello sguardo e torsioni della spina dorsale. Anche quando il tema dell'azione non è immediatamente leggibile, la qualità della presenza risulta evidente dalla dinamica messa in atto e dalle forze che si irradiano dal corpo delle danzatrici e dei danzatori.

Il lavoro di Biswas si distingue anche per l'attenzione ai contesti culturali e sociali da cui l'Odissi emerge – in particolare la tradizione delle *mahari*, le danzatrici dei templi – e per il tentativo di restituire complessità a una forma spesso ridotta, nella ricezione contemporanea, a puro virtuosismo estetico. In questo senso, anche elementi apparentemente marginali risultano significativi. Come ricorda la stessa Biswas in un'intervista condotta da Lucrezia Ottoboni (*Danza Odissi. Storia, memoria e presente*,

2022), la perforazione della stoffa con l'ago può essere percepita come contaminante, poiché la *sārī* perforata perde la sua purezza: per questo i costumi di scena vengono annodati piuttosto che cuciti. Si tratta di un'indicazione che rimanda a un sistema simbolico in cui corpo, gesto e partitura sono strettamente interconnessi.

Mischief Dance: A Journey Through Rhythm and Spirit si inserisce in questa traiettoria. Strutturato in quattro sezioni – *Abahani*, *Gativilas*, *Pranasangini*, *Murchhana Vadya* – lo spettacolo attraversa diverse dimensioni della pratica Odissi, dall'invocazione iniziale alla costruzione ritmica finale. Se le prime sezioni introducono e sviluppano il linguaggio del movimento, è in *Pranasangini* che emerge una dimensione narrativa, fondata sul gioco di travestimento e rivelazione tra Radha e Krishna. La sezione conclusiva sviluppa invece una ricerca sul ritmo e sulla percussione, centrata sull'energia del *mridangam* e sulla relazione tra corpo, suono e collettività, sottolineando la dimensione profondamente musicale della forma.

Cecilia Carponi



[Torna
all'indice](#)

Mischief Dance: A Journey Through Rhythm and Spirit

by Sharmila Biswas

(75' – 2026)

18.06.2026
H 19.00

19.06.2026
H 18.00

Teatro Piccolo
Arsenale

World premiere

[Learn more about the performance](#)

Odissi dance has had a prominent place in Eugenio Barba and Nicola Savarese's *A Dictionary of Theatre Anthropology* since its very first edition. Originally published in Italy in 1982 under the title *Anatomia dell'attore*, the book saw Odissi as a major form in the study of the principles of stage presence in actors and dancers across different time periods and cultures. The publication also features lots of photographs that show and break down the work of dancer Sanjukta Panigrahi at the International School of Theatre Anthropology (ISTA). The images, often arranged in sequence, allow for the analysis of different aspects of a profoundly codified system. One of its most striking aspects is the use of *mudras* – expressive symbols formed by one or both hands – and the arrangement of bodily lines. The *tribhāṅgī* principle (the triple, S-shaped curve that incorporates the head, torso and legs) is one key example. Facial expressions also play a central role, insofar as they are fundamental to conveying the *rasas*, the nine emotions that underpin Indian dance-theatre: love, bravery, compassion, wonder, laughter, tears, anger, fear and peace. Last but not least are the complex positions of the eyes which, as Ferdinando Taviani writes, “can suddenly transform into the image of the sun”. Odissi dance established itself as a “classical” form in postcolonial India through a process of reconstruction that combined a revival of near-extinct performance traditions with new experimental practices, similar to what happened in Europe with *commedia dell'arte* in the twentieth century.

The work of Bengali dancer Sharmila Biswas should be seen in this context. She began her training at the age of eight at the Children's Little Theatre in Kolkata. Her introduction to Odissi came from Kelucharan Mohapatra himself, one of the principal architects of twentieth-century

codification of the dance, of whom she was a pupil. She soon became a *gurumā* herself (a modern term for a female dance teacher, and the feminine form of *guru*) founding the Odissi Vision & Movement Centre (OVM) in Kolkata in 1994.

Alongside her career as a performer, Biswas has developed an ongoing, wider practice that includes the research, recording and transmission of Odissi. She has established herself as one of the leading exponents of the form who actively explores its boundaries from a transcultural perspective. Marrying formal rigour with an experimental openness, and rooted in a deep understanding of the dance's technical, musical and iconographic sources, her work leans towards a choreographic approach that sees tradition as a field of inquiry, rather than as the fixed, immutable rendition of a repertoire that is to be repeated over and over again.

To understand her position, it must be situated within the context of the history of Odissi, which is itself the outcome of a process of formalisation and systematisation. The transmission of performative knowledge often involves a certain degree of interpretation and rewriting, and therefore of translation and betrayal. It is precisely in the tension between conservation and transformation that Biswas's creative gesture lies.

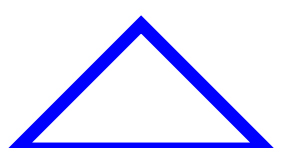
One of the most recognisable features of her practice relates to the construction of gesture, not as mimetic representation but as an articulation of forces. What emerges when she performs her sequences is, more than any one recognisable action, the opposition between stillness and momentum, tension and release, the way her eyes are looking and the direction in which she is twisting her spine. Even when the action isn't immediately identifiable in thematic terms, the quality of presence is made clear by the dynamics of the movement and the forces that radiate from the dancers' bodies.

Another prominent feature of Biswas's work is her attention to the cultural and social contexts from which Odissi emerges – most notably the tradition of the *mahari*, the temple dancers – and her attempt to restore complexity to an artform that nowadays is often reduced to pure aesthetic virtuosity. Even seemingly marginal

elements can be full of meaning in this regard. As Biswas herself recalls in an interview with Lucrezia Ottoboni – *Danza Odissi. Storia, memoria e presente*, 2022 – piercing fabric with a needle can be perceived as a form of contamination, since the pierced *sārī* loses its purity, hence why stage costumes [in Odissi] are tied with knots rather than sewn. Instances of this kind point to a symbolic system in which body, gesture and physical score are tightly connected.

Mischief Dance: A Journey Through Rhythm and Spirit fits into the trajectory of Biswas's work up to this point. Structured in four sections – *Abahani*, *Gativilas*, *Pranasangini*, *Murchhana Vadya* – the performance unfolds through the many dimensions of Odissi practice, from the initial invocation to the final rhythmic piece. While the first sections introduce and develop the language of movement, it's in *Pranasangini* that the work acquires its narrative flow, based on a game of “disguise and revelation” between Radha and Krishna. The final section explores rhythm and percussion. It revolves around the energy of the *mridangam* and the relationship between body, sound and the community, highlighting the profound importance of music in Odissi as a form.

Cecilia Carponi



[Back to contents](#)

Hikayat Perahu / The Tale of Boat di Sri Qadariatin (Bumi Purnati Indonesia)

(55' - 2026)

18.06.2026
H 21.00

19.06.2026
H 21.00

Arsenale,
Teatro alle Tese

Prima assoluta

[Leggi di più
sullo spettacolo](#)

Nelle oltre diecimila isole che costituiscono l'Indonesia, ogni luogo ha la propria storia, le proprie strutture sociali, tradizioni religiose, forme culturali e ovviamente teatrali. Dall'indipendenza nel 1945, il motto nazionale ben rappresenta questa irriducibile molteplicità: "Bhinneka Tunggal Ika" (unità nella diversità) non è solo un dato di fatto, ma anche il segno di una ricerca fondamentale. Infatti, nel tempo, questa frase ha assunto sfumature diverse in relazione ai vari approcci adottati in età postcoloniale: dalle politiche più accentratrici dell'Orde Baru (Ordine Nuovo, 1966-1998) al radicale progetto di autonomizzazione locale attuato dagli anni Duemila. In ogni caso, le varie specificità costituiscono il fondamento stesso della nazione. E il tema rimane come rispettarle per costruire un'identità nazionale anche condivisa. Basti pensare che nel più grande Stato-arcipelago al mondo si parlano circa trecento lingue diverse. Ovviamente, in un simile contesto la traduzione è sempre stata ben diffusa, anzi viene praticata su più livelli. Se da una parte è frequente trovare accostati idiomi diversi tanto negli incontri quotidiani quanto nelle opere letterarie antiche e contemporanee, dall'altra parte non è raro imbattersi in forme di adattamento, ibridazione, riscrittura generate dal contatto fra culture differenti. Insomma, sentire più lingue, passare da una all'altra, comunicare su vari piani può acquisire significati diversi, non solo in senso stretto e letterale.

Un esempio è l'approccio drammaturgico che sta alla base di *Hikayat Perahu / The Tale of Boat* - non solo per il doppio titolo, in indonesiano e inglese, che significa "il racconto della barca". Lo spettacolo è ispirato a *Syair Perahu*, scritto fra Cinquecento e Seicento da Hamzah Fansuri, sufi considerato fra i padri della letteratura moderna, le cui opere sono state riabilitate postume a causa delle sue posizioni filosofi-

che. Ma nello spettacolo il termine “syair” – che evoca appunto i grandi autori, la metrica precisa della poesia classica, gli scopi morali del poema in versi – è stato sostituito con *hikayat*: dunque il riferimento va anche a una forma di racconto popolare sospeso fra realtà storica e scenari fantastici, incentrato sulle vicende dei grandi eroi. Altrettanto rilevante per la cultura nazionale e comunque legato al misticismo, è una forma ben più libera e varia: si tratta di storie spesso anonime, senza generi rigidamente prefissati, che possono modificarsi a seconda dei contesti, perché chiamano in causa la soggettività di chi le racconta dal vivo.

Così, come nello spettacolo, si mette in luce l'intreccio fra la grande Storia collettiva e le piccole storie individuali, la dinamicità dei rapporti fra oralità e scrittura, ma anche la fluidità dei confini fra letteratura e performance, particolarmente spiccata a Bali – isola in cui è nata la regista Sri Qadariatin – e a Giava, dove si è formata. Sarà per questo che nei teatri della zona è centrale il ruolo del narratore, che si è riconfigurato in varie fasi confermando sempre però la sua funzione di mediazione storica, culturale, estetica. Anche in *Hikayat Perahu / The Tale of Boat* c'è una simile figura. Viene da Aceh, dove l'autore del syair di partenza pare abbia composto gran parte delle sue opere. È una provincia nel nord di Sumatra, a lungo sultanato fra i maggiori porti commerciali malesi, sempre fortemente autonoma, che però ha vissuto in maniera estremamente conflittuale il programma di decentramento nazionale avviato negli anni Duemila, mentre parallelamente ha subito le conseguenze di catastrofi devastanti, fra cui lo tsunami del 2004 è solo la più nota. In ogni caso, qui la narrazione è rimasta una pratica molto popolare, più di altre forme performative.

Ma in scena ci sono anche altri linguaggi (e autori): tanto il silat, arte marziale della parte occidentale dell'isola, quanto i canti e le danze dell'est di Giava provengono anch'essi dalle persone che danno vita allo spettacolo, coinvolte insieme in un lavoro di creazione collettiva basato sull'ascolto reciproco. Per descrivere il processo creativo, Sri Qadariatin parla di “corpo-archivio”, un concetto molto utilizzato negli studi di danza e più ampiamente nelle ri-

cerche che indagano i traumi sociali, i processi decoloniali, le culture diasporiche, valorizzando la realtà concreta, fisica, anche alternativa della memoria soggettiva.

L'idea è che il teatro non sia un'arte effimera ma un potente mezzo di trasmissione della conoscenza, seppur non convenzionale. Una volta abolita la censura negli anni Novanta e Duemila, molti artisti indonesiani – fra cui Teater Garasi, con cui la regista ha lavorato a lungo – hanno usato le arti sceniche per riappropriarsi di quanto accaduto nel passato.

Oggi, sullo sfondo di una crescente frammentazione identitaria a livello sia locale che globale, lo spettacolo mostra che possono anche diventare strumento per far incontrare storie, epoche e culture diverse, nel momento in cui le differenze sembrano talvolta rendere la comunicazione impossibile.

La barca che dà il titolo a questa messinscena è una metafora ricorrente nella letteratura malese che può rimandare a molti significati. Qui, potrebbe richiamare il percorso esistenziale narrato nel testo originale; le vicende dei performer che l'hanno trascritto nei loro corpi; la storia di un Paese e di un pezzo di mondo; la vita su un pianeta alle prese con la crisi climatica, vista da una nazione che proprio per questo sta spostando altrove la propria capitale. Oppure, il viaggio della barca potrebbe indicare la traiettoria dello spettacolo stesso, da chi l'ha creato a chi lo vedrà. Come nei racconti di tradizione orale, le molteplici dinamiche di trasmissione, appropriazione e contaminazione su cui è fondato mostrano che la storia non è solo qualcosa di già dato, ma una materia nel bene e nel male estremamente duttile. Vuol dire anche che può essere costruita ogni giorno in maniera diversa, individualmente e collettivamente, guardando tanto al passato quanto al futuro, a partire dall'incontro con le persone. Il teatro sembra così offrire risposte diverse, se non nuove, a quella ricerca di *unità nella diversità* che caratterizza l'Indonesia e che, nelle condizioni attuali, riguarda sempre più anche molte altre realtà.

Roberta Ferraresi

Hikayat Perahu / The Tale of Boat by Sri Qadariatin (Bumi Purnati Indonesia)

(55' - 2026)

18.06.2026
H 21.00

19.06.2026
H 21.00

Arsenale,
Teatro alle Tese

World premiere

[Learn more about the performance](#)

Across the more than ten thousand islands that make up Indonesia, every place has its own history, social structures, religious traditions, cultural and theatrical forms. Since the country's independence in 1945, the national motto has perfectly encapsulated this irreducible multiplicity: "Bhinneka Tunggal Ika" (unity in diversity). This isn't just a fact, but the sign of a fundamental practice. Indeed, over time the phrase has taken on different nuances in relation to the different approaches adopted in the postcolonial period: from the centralising policies of the Orde Baru (New Order, 1966-1998) to the radical project to increase local autonomy implemented in the 2000s. In any event, these various specificities are the foundation of the nation. The question therefore remains how to preserve them in order to build a shared national identity – one need only remember that Indonesia, as the world's largest archipelago-state, is home to around three hundred different languages.

In this context, translation has obviously always been widespread and practised on many levels. While on the one hand it is common to find different languages coexisting both in everyday life as well as in literature, whether ancient or contemporary; on the other, it is also not uncommon to come across forms of adaptation, hybridisation and rewriting as a consequence of the contact between different cultures. In short, hearing various languages, switching from one to another, and communicating on multiple levels can therefore take on different meanings, and not only in a literal sense.

The dramaturgical approach underpinning *Hikayat Perahu / The Tale of Boat* is an example of this – and not only by virtue of its dual title, in Indonesian and English. The performance is inspired by the *Syair Perahu*, a poem written

between the sixteenth and seventeenth centuries by the Sufi Hamzah Fansuri, who is considered one of the fathers of modern literature and whose works have been rehabilitated only posthumously, because of his philosophical views. However, in the performance the term “syair” – a specific reference to the great authors, metre, and moral scope of the verse form itself – has been replaced with *hikayat*. This substitution extends the reference to a type of folk tale, which centres on the adventures of great heroes somewhere between history and fantasy. At once meaningful for the national culture and linked to the mystic tradition, the hikayat is a far freer and more varied form, in which stories often written anonymously do not pertain to a fixed genre, but can change depending on the context because they draw on the subjectivity of those telling them.

What the performance therefore highlights is the interplay between the grand, collective narrative of history and the small individual stories, as well as the dynamic relationship between oral storytelling and writing. Moreover, it points to the fluid boundaries between literature and performance, which is particularly pronounced in Bali, where the director Sri Qadariatin was born, and in Java, where she trained. This may be why the role of the narrator is central in the theatre traditions of the region. Though it has undergone various reconfigurations over time, the role has always retained its function as a mediator of history, culture and aesthetics. A figure of this kind appears in *Hikayat Perahu / The Tale of Boat*. This figure comes from Aceh, where the author of the original syair is said to have composed most of his works. Aceh is a province in northern Sumatra, a former sultanate that was for a long time among the major Malay trading ports, and always fiercely independent. It had a particularly conflictual relationship with the national decentralisation programme launched in the 2000s, while also having to face the consequences of multiple natural disasters – the most infamous of which was the 2004 tsunami. Nevertheless, more than any other performative genre, storytelling has remained a very popular practice in the

area.

That said, *Hikayat Perahu / The Tale of Boat* does give space to other forms (and creators). Both the silat, a martial art from the western part of the island, and the songs and dances of eastern Java originate from artists involved in the performance production, who worked together as part of an approach founded on mutual listening. When describing the creative process, Sri Qadariatin refers to the notion of a “body archive”. This concept, widely used in Dance Studies – and more broadly in the literature surrounding social trauma, decolonisation and diasporic cultures – emphasises the concrete, physical and even alternative reality of subjective memory.

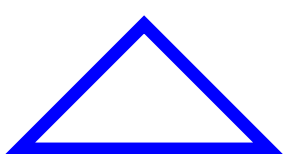
The idea is that theatre is not just an ephemeral art form but a powerful (albeit unconventional) means of passing on knowledge. Once censorship was abolished in the 1990s and 2000s, many Indonesian artists – including Teater Garasi, with whom Sri Qadariatin worked for a long time – used the performing arts to reclaim what had happened in the past.

Today, against the backdrop of an ever-greater fragmentation of identity at both the local and global levels, the performance demonstrates that the performing arts can also act as a tool for bringing different stories, eras and cultures together, at a time when differences sometimes appear to make communication impossible.

The boat that gives this production its title is a recurring metaphor in Malay literature, which can have multiple meanings. Here, it might refer to the existential journey narrated in the original text; the stories of the performers who have transcribed it onto their bodies; the history of a country and a part of the world; life on a planet grappling with the climate crisis, seen from the perspective of a nation that is relocating its capital city as a consequence. Alternatively, the boat’s voyage could allude to the journey of the performance itself, from the creators to their audience. As in traditional tales, the many different dynamics of transmission, appropriation and cross-pollination on which this journey is founded demonstrate that history is not a predetermined set of events, but an ex-

tremely malleable material – for better or worse. This also means that it can be constructed differently every day, individually and collectively, looking as much to the past as to the future, starting from a contact between people. Theatre therefore seems to offer different answers (if not new ones) to that quest for *unity in diversity* which characterises Indonesia and which, given the state of the world, is increasingly relevant to many other cultures as well.

Roberta Ferraresi



[Back to contents](#)

Under the Volcano di Yusril Katil (Bumi Purnati Indonesia)

(60' - 2014)

16.06.2026
H 20.00

17.06.2026
H 20.00

Arsenale,
Teatro alle Tese

Prima europea

[Leggi di più
sullo spettacolo](#)

In *Under the Volcano* ci sono molti riferimenti alla cultura Minangkabau, il maggior gruppo sociale di Sumatra Occidentale, che ha conservato intensamente la propria autonomia nelle varie fasi di contatto con altre culture: dalle antiche espansioni nell'arcipelago malese al colonialismo olandese; passando poi, dall'indipendenza dell'Indonesia nel 1945, per i vari processi di costruzione di un'identità nazionale condivisa; fino ad arrivare all'ambiziosissimo progetto di autonomia regionale che negli ultimi decenni ha potenziato sotto tanti punti di vista le culture locali.

In un contesto in cui ci sono e c'erano molti possibili contrasti da affrontare, la comunità Minangkabau punta su una visione del mondo mirata all'integrazione delle diversità. Anche perché non si tratta esclusivamente della resistenza ai tentativi di conquista passati e presenti, ma – invertendo la direzione di tali forze – di una società che si pensa diasporica da sempre, in cui lo spostamento e il ritorno rivestono un ruolo fondamentale.

All'apice della formazione dei giovani uomini, esisteva una pratica di migrazione temporanea ancora ben viva nella memoria collettiva. A questo viaggio-passaggio, i ragazzi si preparavano studiando fra l'altro il *silat*, un'arte marziale indonesiana per sola autodifesa di cui si trovano numerose tracce nello spettacolo prodotto da Bumi Purnati Indonesia e diretto da Yusril Katil. Gli allenamenti si svolgevano al buio, per sviluppare quel sesto senso che avrebbe permesso di predire le mosse altrui e reagirvi in anticipo; erano duelli di coppia racchiusi in un cerchio, con la guida dei consigli del maestro e l'accompagnamento musicale degli anziani. Forse per ricordare meglio i movimenti, a un certo punto l'arte marziale s'è fatta danza; e poi è diventata teatro, quando l'urbanizzazione stava provocando cambiamenti rapidissimi

nelle strutture sociali tradizionali.

È questa una delle spiegazioni sulla nascita del *randai*, la maggior forma di spettacolo Minangkabau. Ma non è l'unica idea a riguardo. C'è chi dice che venga dal racconto epico, chi dai canti e dalle danze per una determinata cerimonia funebre. Ancora, altri lo collocano negli orizzonti della globalizzazione – anche teatrale – all'inizio del XX secolo: sembra che il nome sia stato associato per la prima volta al genere performativo in questione in una delle grandi fiere di età tardocoloniale organizzate in Indonesia. Per attirare l'attenzione di pubblici molto diversi fra loro, gli artisti delle provenienze più varie ideavano ogni volta nuove proposte anche ibridando i linguaggi esistenti, come stava accadendo con le tournée delle compagnie teatrali cinesi, malesi ed europee che riscuotevano ampio successo nell'arcipelago. Stabilire quale sia l'ipotesi corretta forse non è possibile, ma l'apertura della discussione sulle origini del *randai* è indice essa stessa della molteplicità sempre implicata nella storia delle arti.

In ogni caso, poi, questa forma di spettacolo è andata incontro a innumerevoli cambiamenti insieme all'Indonesia tutta. Come altre pratiche culturali locali, fu al centro di una riscoperta decisiva al tempo dell'*Orde Baru* (Ordine Nuovo, 1966-1998), quando sugli scenari neocoloniali e postcoloniali della Guerra Fredda il teatro divenne un punto di riferimento critico ben oltre i limiti del palcoscenico. Fra gli anni Settanta e Ottanta, le arti performative furono in grado di mostrare una via alternativa alla modernità: rielaborando le tradizioni alla luce delle neoavanguardie; frammentandosi nei mille rivoli delle culture regionali a fronte delle spinte politiche accentratrici; opponendo un teatro fisico e antinaturalistico al modello di spettacolo dominante fondato sulla parola e sulla mimesi; mettendo in discussione la società grazie al linguaggio evocativo della scena.

Una delle figure di spicco del periodo a Sumatra è Wisran Hadi, con cui Yusril Katil ha lavorato a lungo anche sul *randai*, noto per il tentativo di raccordare gli elementi della cultura Minangkabau a forme d'attualità con esiti dirompenti. Ma il regista di *Under the Volcano* fa pienamente parte della generazione successi-

va, sorta dalla metà degli anni Novanta nelle ultime fasi del regime che da decenni governava l'Indonesia: le tendenze che esprime mostrano già piuttosto chiaramente quelli che saranno i tratti distintivi della successiva era della *Reformasi* (Riforma). Non solo in campo artistico, è un periodo in cui s'intrecciano lo slancio in vista di nuove aperture così come l'incertezza verso un futuro tutto da costruire, l'attenzione per le specificità identitarie e una condizione di maggior libertà, di fluidità anche sugli scenari globali.

Soprattutto, l'era che si apre dagli anni Duemila è segnata da uno straordinario pluralismo estetico. La cifra teatrale di Katil si fonda sul montaggio di contributi artistici differenti, sull'accostamento di linguaggi diversi e sulla logica antinarrativa del frammento, nell'intento di coinvolgere il pubblico in un'esperienza personale anzitutto sensoriale e spirituale. Come sostengono vari studiosi di teatro fra cui l'artista stesso, tali tendenze si pongono sotto il segno del postdrammatico, il nome che, nelle arti sceniche, comunemente si dà alla postmodernità. Ma – suggeriscono vari storici indonesiani – qui “postmoderno” vuol dire anche altro. Così, può rappresentare una presa di posizione nei confronti delle fasi remote e recenti che l'hanno preceduto.

Under the Volcano racconta una storia del teatro che si fonda sull'armonizzazione concreta e concettuale delle diversità allo scopo di trasmettere un messaggio potenzialmente universale. Da questo punto di vista, lo spettacolo non porta soltanto traccia delle varie culture performative a cui fa riferimento, ma indica una visione diversa della molteplicità teatrale, sociale, politica del Sud-Est asiatico: mostrandola come un vertiginoso processo di stratificazione che attraversa epoche, geografie, comunità, che naturalmente è tuttora in atto e che, dunque, può porre domande profonde sui teatri e sui mondi in cui viviamo.

Roberta Ferraresi

Under the Volcano

by Yusril Katil

(Bumi Purnati Indonesia)

(60' – 2014)

16.06.2026
H 20.00

17.06.2026
H 20.00

Arsenale,
Teatro alle Tese

European premiere

[Learn more about
the performance](#)

Under the Volcano contains numerous references to the Minangkabau people, the largest social group in West Sumatra, which has fiercely preserved its cultural autonomy despite various phases of interaction with other cultures. From the early expansions across the Malay Archipelago to Dutch colonialism; from Indonesian independence in 1945 and the efforts to build a shared national identity, to the highly ambitious regional autonomy project which has managed to empower local cultures in various ways in recent decades.

In a context that has historically been full of potential conflicts, the Minangkabau community has adopted an outlook that welcomes and integrates diversity. This is not just a case of a society resisting past and present attempts at conquest; rather, it turns such forces on their head, as a society that has always thought of itself as diasporic, in which concepts like displacement and return play an important role. At the height of their education, young men even used to engage in a practice of temporary migration – a practice which is still very much alive in the collective memory. They would prepare for this rite of passage by training in, among other things, the *silat* – an Indonesian martial art that is exclusively used for self-defence, and to which there are numerous references in this performance produced by Bumi Purnati Indonesia and directed by Yusril Katil. Training would take place in the dark in order to develop the sixth sense that would enable trainees to anticipate the opponent's moves, and react in advance. The duels took place in a circle, guided by the teacher and accompanied by music played by the elders. Perhaps as a way of committing the movements to memory more effectively, at some point the martial art became a dance; and then – when urbanisation caused very sudden changes in traditional

social structures – it became theatre.

This is one explanation for the birth of *randai*, the major performing art in Minangkabau culture – though it's not the only explanation. Some say it has its roots in the epic tradition, while others think it comes from the songs and dances performed at specific funeral ceremonies. Others see it as the result of globalisation at the beginning of the twentieth century – including theatrical globalisation – as it appears the name was first connected to this particular art form at one of the major fairs organised in Indonesia towards the end of the colonial era. To attract the attention of very diverse audiences, artists from a wide variety of backgrounds would often come up with new performance offerings, often through a hybridisation of existing artistic styles, such as those of the Chinese, Malay and European companies that enjoyed great success during their tours across the archipelago. Establishing which is the correct theory may not be possible, but the opening up of a debate on the origins of *randai* is a testament to the very multiplicity that has always been an inherent feature of art history.

In any event, the *randai* form – much like Indonesia as a whole – has undergone countless changes since then. As with other local cultural practices, it was the subject of a decisive rediscovery during the *Orde Baru* (New Order, 1966-1998). During this period, and against the neocolonial and postcolonial backdrop of the Cold War, theatre became a crucial space, which extended well beyond what happened on stage. Indeed, between the 1970s and 1980s, the performing arts were able to offer an alternative path to modernity, reshaping traditions in the light of the neo-avant-garde. In the face of policies that sought to centralise, the arts splintered out into myriad regional cultures, opposing the dominant performative model based on text and mimesis with a physical, anti-naturalistic theatre and challenging society through a more allusive, evocative theatrical language. At that time, one of the leading figures in Sumatra was Wisran Hadi, with whom Yusril Katil worked extensively also on the *randai*, and who bound elements of Minangkabau culture to contemporary topics with ground-breaking results. But Katil, the director of *Under the*

Volcano, is part of a younger generation, which emerged in the mid-1990s during the final stages of the regime that had ruled Indonesia for decades. The trends expressed in his work thus showed quite clearly what would become the defining features of the *Reformasi* (Reform) era. Generally speaking (not just in the arts), this period was a time in which the drive towards a new openness went hand in hand with the uncertainty of a future that was still to be built, a focus on the specificity of different identities, and a greater sense of freedom and fluidity, including on the global stage.

Above all, the era that began in the 2000s was marked by an extraordinary aesthetic pluralism. Katil's theatrical style is based on a montage of different artistic inputs, on the juxtaposition of different styles, and on the anti-narrative logic of the fragment. The aim is that of engaging the audience in an individual, and primarily sensorial and spiritual experience. As various scholars maintain, including the artist himself, these trends fall under the banner of the post-dramatic theatre, a term commonly employed to refer to postmodernity in the performing arts. However, as various Indonesian historians have suggested, "postmodern" can have a range of meanings. It can represent a particular stance with respect to the phases that preceded it (whether recent or more remote).

In this sense, *Under the Volcano* gives an account of theatre history that is based on the tangible and conceptual harmonisation of diversity, with the aim of conveying a potentially universal message. From this perspective, the production not only contains traces of the various performance cultures to which it refers, but also offers a different vision of Southeast Asia's theatrical, social and political plurality. The latter is revealed as a dizzying process of stratification that spans eras, geographies and communities, and which is naturally still ongoing. It therefore has the capacity to raise serious questions about the theatre(s) and the world(s) we live in.

Roberta Ferraresi

I fantasmi di Basile di Emma Dante

(60' – 2026)

13.06.2026
H 20.00

14.06.2026
H 19.00

Teatro Piccolo
Arsenale

Prima assoluta

[Leggi di più
sullo spettacolo](#)

Con *mPalermu* (2001) Emma Dante apre il primo decennio del nuovo secolo. È solo il primo passo: la sua è una lotta ostinata contro e dentro il teatro. Una “questione di vita o di morte”, diceva allora. I suoi spettacoli arrivano al pubblico lacerando, squassando, colpendo, urlando, ma anche divertendo, ironizzando, giocando. La *Trilogia della famiglia siciliana* è sicuramente uno dei momenti più alti della creatività italiana di quegli anni. Tre appuntamenti, uno più aspro dell'altro, uno più vero dell'altro: *Carnezzeria* e *Vita mia* rimangono nell'immaginario collettivo.

Eppure Dante ha alle spalle un percorso tradizionale: allieva di Michele Perriera alla scuola di teatro Teatès di Palermo e diplomata all'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica “Silvio d'Amico” (in classe con Arturo Cirillo, Davide Iodice, Elena Stancanelli), dove ha studiato con Andrea Camilleri, ha fatto tournée come attrice, anche a fianco di Valeria Moriconi, e qualche partecina al cinema. Poi va a Torino a studiare e lavorare con il Gruppo della Rocca e con Gabriele Vacis, suo Maestro per il teatro che doveva ancora venire.

Gravi lutti la riportano a Palermo, e qui inizia un'altra storia personale e artistica. Un laboratorio è la chiave di tutto: raccoglie attorno a sé attori e attrici che sono magistrali interpreti – Manuela Lo Sicco, Sabino Civilleri e altri – e insieme danno vita alla compagnia Sud Costa Occidentale. Corpi ferocemente presenti in scena in una spasmodica ricerca di verità, che non è mai semplice “realismo” ma affondo nelle viscere dell'umanità, per raccontare marginalità e quella vita aspra e dolorosa che Dante affronta senza reticenze con la sua drammaturgia – spesso accompagnate dai canti ancestrali e bellissimi dei Fratelli Mancuso.

Goffredo Fofi intravede subito in Dante una grande autrice, una scrittrice senza orpelli e sovra-

strutture, con la dote di inventare una nuova lingua: quel palermitano diventato un codice della scena italiana. Forse con lei la Sicilia ha davvero toccato un apice linguistico teatrale: affiancandosi al veneziano e al napoletano, Palermo parla al cuore di tutti, in ogni città d'Italia. Si porta nel sangue le lezioni di Luigi Pirandello, di Leonardo Sciascia, di Franco Scaldati e di Cipri e Maresco. Anche per questo Dante ha assunto su di sé la sfida della scrittura, consegnando alla pagina non solo i testi – oggetto di studio e di analisi di Anna Barsotti – ma anche il suo primo romanzo nel 2008. Un romanzo che diventa film, *Via Castellana Bandiera*, presentato nel 2013 alla 70. Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica della Biennale di Venezia. Intanto arrivano *La scimia* (2004) – spettacolo scomunicato dal Cardinale Tarcisio Bertone, tratto dalla novella di Tommaso Landolfi con drammaturgia di Elena Stancanelli – *Mishelle di Sant'Oliva* (2006) e *Il festino* (2007). Dal 2011 porta poi in tournée *La trilogia degli occhiali* (*Acquasanta, Il castello della Zisa, Ballarini*). Chiude infine il primo decennio del nuovo secolo inaugurando la stagione del Teatro alla Scala di Milano, con la direzione artistica della *Carmen* di Georges Bizet.

Ma lei è già altrove: prima con una discussa *Medea* (2003), spettacolo troppo in fretta liquidato, poi con *Cani di bancata* (2006) e ancora con *Le pulle* (2009). Opera corale, quest'ultima, in cui mette in scena la figura tragica del nostro tempo, il travestito, quel complesso di contraddittorietà e sofferenza, di sogni e di sesso, di candore e volgarità.

Nel 2012 debutta al Théâtre national de l'Opéra-Comique di Parigi con *La muta di Portici*, che le vale il Premio Abbiati 2014. Nello stesso periodo presenta *Verso Medea* (ancora con i Fratelli Mancuso) e inaugura la stagione del Teatro Massimo di Palermo con *Feuersnot*. Nel 2014 debutta con *Le sorelle Macaluso*, vincitore del Premio Le Maschere del Teatro Italiano e di due Premi Ubu, e diventa regista principale del Teatro Biondo di Palermo, dove fonda e dirige la Scuola dei mestieri dello spettacolo.

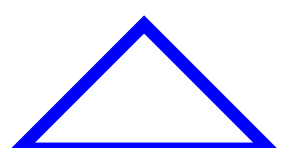
Dante vive il suo teatro: prova e si diverte, si mangia le unghie e si rode il fegato, urla e strepita, ascolta e si dispera. Le sue prove sono en-

trate nella leggenda, i suoi laboratori sono stati il momento non solo della selezione “artistica” ma anche e forse soprattutto della selezione “naturale”: occorre avere spalle larghe per affrontare un laboratorio di questa donna, per resistere a quelle urla, per reggere il ritmo di lavoro, l’onda d’urto emotiva. Proprio qui si gioca il teatro di Dante: nello stress emotivo, nel darsi totalmente, visceralmente, senza alibi o senza barriere. Nel saper elaborare un codice di parole (ossia il dettato della drammaturgia) e una traiettoria di immagini capaci di affondare nell’oscuro di ciascuno di noi: di chi quel teatro lo porge, lo regala come sacrificio sera dopo sera; e di chi riceve quel dono incandescente, di chi restituisce con la propria presenza di spettatore, all’attore e all’autrice, quell’energia, quel dolore, quel pathos.

Non a caso il critico Renato Palazzi non aveva esitato a collegare il teatro di Dante a quello “rituale” di Tadeusz Kantor, collocandolo al fianco delle grandi esperienze europee novecentesche, in cui il dramaturg è effettivamente tale: testi che non nascono (solo) a tavolino, da intuizioni poetiche, ma che scaturiscono dal viscerale incontro con l’attore, durante la prova, nello scontro dialettico e nel montaggio registico. Una scrittura che è solitaria e corale, dunque: che è pratica, gesto, azione e non solo immaginazione. Sempre più vicina al mondo del teatro d’opera – con lo straordinario attore Carmine Maringola, protagonista di innumerevoli spettacoli, compagno di vita e di teatro, ma anche creatore delle scenografie – Dante affronta Hans Werner Henze, Gioachino Rossini, Giuseppe Verdi, Sergej Sergeevič Prokof’ev, Pietro Mascagni, Francis Poulenc, Antonín Dvořák e altri compositori, dirigendo nei maggiori teatri italiani. Nel frattempo nel 2017 debutta al Piccolo Teatro di Milano con *Bestie di scena* e al Festival dei Due Mondi di Spoleto con *La scortecata*, primo movimento di un confronto sistematico con *Lo cunto de li cunti* di Giambattista Basile. Poi sarà la volta di *Pupo di zucchero. La festa dei morti* (2021) al Teatro Grande di Pompei e ancora di *Re Chicchinella* (2024), a chiudere una trilogia che si arricchisce oggi de *I fantasmi di Basile*. Ma c’è ancora tempo per *Misericordia* (2020) e *L’angelo*

del focolare (2025), sempre al Piccolo Teatro di Milano. Del 2020 è il secondo film, *Le sorelle Macaluso* (Premio Pasinetti alla Biennale Cinema di quell'anno) mentre *Misericordia* è del 2023. Di tutto questo e di molto altro si parlerà nell'Open Meeting che Willem Dafoe ha voluto dedicare al Leone d'Oro della Biennale Teatro 2026: un quarto di secolo è passato da quel primo spettacolo, ma il teatro di Emma Dante è più vivo che mai.

Andrea Porcheddu



[Torna all'indice](#)

I fantasmi di Basile

by Emma Dante

(60' – 2026)

13.06.2026
H 20.00

14.06.2026
H 19.00

Teatro Piccolo
Arsenale

World premiere

[Learn more about
the performance](#)

In 2001, Emma Dante's *mPalermu* opened the first decade of the new century. That production was only the first step in her relentless struggle within – and against – theatre as a form: a “matter of life and death”, as she put it at the time. When they arrive in front of their audiences, her productions tear everything up, shake, kick and scream, but also entertain through irony and playfulness. Her *Trilogia della famiglia siciliana* is undoubtedly one of the high points of Italian creativity from that period: three productions, each one harsher and more visceral than the next; so much so that *Carnezzeria* and *Vita mia* are now etched in the collective imagination.

And yet Dante comes from a traditional background: after studying under Michele Perriera at the Teatè theatre school in Palermo, she trained at the Accademia Nazionale d'Arte Drammatica “Silvio d'Amico” (notable classmates included Arturo Cirillo, Davide Iodice and Elena Stancanelli) with Andrea Camilleri as a teacher. As an actress, she toured alongside Valeria Moriconi and appeared in a few films. She then moved to Turin to study and work with Gruppo della Rocca and Gabriele Vacis, who would be the mentor for the theatre that was still to come.

Major bereavements made her return to Palermo, where a new personal and artistic chapter began. A workshop provided the key, as Dante gathered a group of phenomenal performers around her – Manuela Lo Sicco and Sabino Civilleri, among others – and together they founded the Sud Costa Occidentale company. The company's style is characterised by the ferocious presence of bodies on stage as part of a frantic search for truth, one which is never mere “realism” but a plunge into the depths of humankind in order to portray those who live on its fringes. Dante bravely tackles the pain and suffering of such existences in her writing,

which is often underscored by the beautiful, ancestral songs by Fratelli Mancuso.

Goffredo Fofi immediately identified Dante as a major voice, a writer devoid of frills or superficialities who had been gifted the ability to invent a new language: that Palermitano dialect which subsequently became a style in its own right on the Italian theatre scene. Indeed, through her work Sicily may have reached a theatrical and linguistic peak: standing alongside Venetian and Neapolitan, her Palermo speaks to everyone's heart, in every city in Italy. She bears in her blood the great lessons of Luigi Pirandello, Leonardo Sciascia, Franco Scaldati, and Cipri e Maresco.

That is why Dante also took on the challenge of writing, committing not only her plays to the page – which have been studied and analysed by Anna Barsotti – but also her first novel, in 2008. That novel also eventually became a film, *Via Castellana Bandiera*, presented in 2013 at the 70th Venice International Film Festival. In the meantime, her theatre work continued, notably with *La scimia* (2004) – a production which was “excommunicated” by Cardinal Tarcisio Bertone – based on the novella by Tommaso Landolfi adapted by Elena Stancanelli; *Mishelle di Sant’Oliva* (2006) and *Il festino* (2007). In 2011 *La trilogia degli occhiali* (*Acquasanta, Il castello della Zisa, Ballarini*) was produced and presented internationally. That first decade of the new century eventually came to a close with a production of Georges Bizet’s *Carmen* as the Opening Night production at Teatro alla Scala in Milan.

But Dante was already exploring new terrain, first with a controversial *Medea* (2003) – a production dismissed far too hastily – then with *Cani di bancata* (2006) and again with *Le pulle* (2009). The latter was a choral piece in which she set out to portray one of the tragic figures of our time – the male transvestite in Italy – and the entire gamut of their depths and contradictions, their suffering and dreams, their sexual world, innocence and vulgarity.

In 2012, she made her debut at the Théâtre national de l’Opéra-Comique in Paris with *La muta di Portici*, which won the 2014 Premio Abbiati. In the same period she presented *Verso Medea* (again accompanied by the Fratelli Mancuso)

and opened the season at the Teatro Massimo in Palermo with *Feuersnot*. In 2014, she made her debut with *Le sorelle Macaluso*, which won the Premio Le Maschere del Teatro Italiano as well as two Ubu Awards, and was appointed resident director at the Teatro Biondo in Palermo, where she also founded and headed up the Scuola dei mestieri dello spettacolo.

Dante lives and breathes her theatre: she has fun and she tries things out; she bites her nails and frets, shouts and rants, listens and despairs. Her rehearsals have become legendary; her workshops have served as a testing ground not only as a form of “artistic” selection but also (and perhaps above all) as a kind of “natural” selection. Actors and actresses need broad shoulders, in other words, to face up to one of Dante’s workshops – to withstand their emotional intensity, keep up with the pace of the work and the shockwaves it can engender. This is precisely where Dante’s theatre comes into its own: in the emotional stress, in an absolute, visceral generosity, with no excuses or boundaries. But also in its ability to codify a set of words (as per the prescriptions of playwriting) and a series of images that can dig deep into the shadows that lie within us all, whether it’s those who give us that theatre every night, who offer it up as a nightly sacrifice; or those who receive that incandescent gift. Those who, simply by being present in the audience, can return that energy, that pain and pathos to the actor and the author.

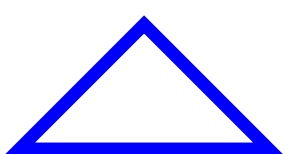
It’s no coincidence that the critic Renato Palazzi did not hesitate to make a connection between Dante’s practice and Tadeusz Kantor’s “ritual” theatre, placing it alongside the great European experiences of the twentieth century. The term dramaturg is appropriate here, with plays that do not spring (solely) from the playwright’s pen and poetic intuition, but from a visceral encounter with the actors, during rehearsals, by way of exchange and directorial composition. This type of writing is at once solitary and choral – practical and gestural, composed of action and not just imagination.

With the help of the extraordinary actor Carmine Maringola – who has played a central role in so many of her productions, as well as being her partner in life and theatre, and indeed set

designer – Dante moved ever closer to the world of opera, working on Hans Werner Henze, Gioachino Rossini, Giuseppe Verdi, Sergei Sergeyevich Prokofiev, Pietro Mascagni, Francis Poulenc, Antonín Dvořák and other composers, many of whose works she directed in Italy's major theatres. Meanwhile, in 2017 she made her debut at the Piccolo Teatro in Milan with *Bestie di scena*; and at the Festival of Two Worlds in Spoleto with *La scortecata*, the first production in a systematic exploration of Giambattista Basile's *Lo cunto de li cunti*. Next came *Pupo di zucchero. La festa dei morti* (2021), at the Teatro Grande in Pompeii, followed by *Re Chicchinella* (2024), which brought the trilogy to a close – and which is enriched today by the addition of *I fantasmi di Basile*. In the intervening period she still found time for *Misericordia* (2020) and *L'angelo del focolare* (2025), both produced by the Piccolo Teatro in Milan. In 2020 her second film was released, *Le sorelle Macaluso* (winner of the Pasinetti Award at that year's Biennale Cinema). Her third feature, *Misericordia*, came out in 2023.

All this and much more will be discussed at the Open Meeting that Willem Dafoe wanted to hold with this year's winner of the Biennale Teatro Golden Lion. A quarter of a century has passed since that first production of hers, but Emma Dante's theatre is more alive than ever.

Andrea Porcheddu



[Back to contents](#)

Promemoria di Davide Iodice

(60' – 2026)

09.06.2026
H 16.00

10.06.2026
H 16.00

11.06.2026
H 16.00

12.06.2026
H 16.00

13.06.2026
H 16.00

14.06.2026
H 16.00

Centro Servizi
San Giobbe,
Cannaregio 890

Prima assoluta

[Leggi di più
sullo spettacolo](#)

Testimonianza dalla RSA San Giobbe – I.P.A.V. Intervista alla dottoressa Elisa Pozzobon, direttrice del Centro Servizi San Giobbe, e all'educatrice Silvia Marzinotto
20 marzo 2026

Nel corso della Biennale Teatro 2025, Davide Iodice ha selezionato un'équipe artistica per un progetto speciale di ricerca, pedagogia e creazione, commissionato dal Direttore Artistico Willem Dafoe. Il percorso si è svolto all'interno della RSA San Giobbe, che accoglie persone anziane non autosufficienti e richiedenti un'assistenza complessa e differenziata. In questo contesto, il lavoro artistico si è intrecciato con un approccio alla cura centrato sulla persona, volto a sostenere, per quanto possibile, l'autonomia e la qualità della vita. La seguente intervista raccoglie la testimonianza della dottoressa Elisa Pozzobon, direttrice del Centro Servizi San Giobbe di I.P.A.V. (Istituzioni Pubbliche di Assistenza Veneziane), e dell'educatrice Silvia Marzinotto.

Nel contesto di una città complessa e particolare, che significato assume la collaborazione con La Biennale di Venezia? In che modo un progetto artistico come quello condotto da Davide Iodice all'interno del Centro Servizi San Giobbe di I.P.A.V. può contribuire a costruire nuove forme di relazione tra politiche culturali, sociali e istituzionali?

È un fatto assolutamente nuovo la sinergia che si è instaurata tra due enti della città come La Biennale di Venezia e I.P.A.V. che apparentemente si occupano di attività diverse: un'istituzione culturale e artistica prestigiosa si è resa disponibile nei confronti di un'altra che si occupa invece del prendersi cura di persone anziane in situazioni di fragilità. Questa insolita collaborazione fa sì che gli anziani possano fare

esperienza di situazioni di normalità facendo leva su una fragilità che diventa punto di forza potente nell'espressione di se stessi.

L'esperienza del gruppo teatrale, a differenza di altre esperienze di gruppo che la RSA propone quotidianamente, permette di varcare il confine tra il microcosmo costituito dal luogo della cura e il macrocosmo della società, rivelandosi uno straordinario strumento espressivo politico capace di rimodellare le rappresentazioni sociali dei luoghi di cura stessi.

Gli anziani diventano attori ai quali viene data l'opportunità di partecipare all'agenda pubblica del territorio lanciando il forte messaggio che l'Arte è strumento integrato di cura e benessere a servizio della fragilità, che contribuisce a una cittadinanza attiva e all'inclusione sociale.

Dal vostro punto di vista di professionisti della cura che vivono quotidianamente la realtà della RSA, quali trasformazioni e risonanze ha generato – o sta generando – il lavoro teatrale condotto da Davide Iodice all'interno della struttura? In che modo il processo artistico si è relazionato alla vita della RSA e delle persone che la abitano?

Il teatro sperimentale di Davide Iodice ci insegna che, anche nella terza età, è ancora possibile un processo attoriale come percorso di autostviluppo e trasformazione in cui la creatività non sta solo nella comunicazione della propria esperienza, storia e identità, ma anche nell'espressione di fantasie, sogni e desideri, nell'autorappresentazione di sé, in cui, grazie al teatro, tutto può ancora succedere.

Per persone con un'età media tra gli ottanta e i novant'anni, l'esperienza di teatro sociale proposta al Centro Servizi San Giobbe diventa un'occasione per abbandonare le proprie resistenze e "rischiare" una nuova esperienza assolutamente desueta con un lavoro attoriale globale su se stessi. Il percorso, infatti, oltre a recuperare il valore simbolico dell'espressività corporea, gestuale, mimica, narrativa, promuove anche quegli aspetti emotivi e affettivi che svelano il sogno di se stessi, condiviso all'interno di una compagnia teatrale in cui si sviluppano legami nuovi, cooperazioni, aiuto reciproco e sostegno per un ambizioso obiettivo a lungo

termine che, dopo sette mesi di lavoro, si concretizzerà nello spettacolo di giugno.

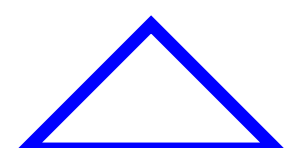
Agli appuntamenti settimanali dei laboratori teatrali, i partecipanti stanno dimostrando una sempre maggiore autonomia nella partecipazione, una aumentata capacità di iniziativa, positività, espressione spesso piacevolmente intrisa di ironia, leggerezza e vitalità nelle dinamiche di gruppo. Questo ben si intreccia con il lavoro quotidiano dell'équipe multiprofessionale di cura che, assieme al regista e alla sua squadra, persegue l'obiettivo di un miglioramento della qualità di vita dei residenti.

Gli spazi normalmente non deputati all'utilizzo scenico sono stati scelti, adattati e valorizzati dal regista per diventare una agorà pubblica che dà voce ai residenti della RSA San Giobbe nel loro ambiente di vita preservandone l'autenticità e la quotidianità.

Se doveste scegliere un momento, un'immagine o un episodio che rappresenti in modo particolarmente significativo questa esperienza teatrale, quale sarebbe? C'è un gesto, una reazione o un incontro che racconta meglio di altri il senso di questo percorso?

Tutti gli appuntamenti sono caratterizzati da un'atmosfera vivace, briosa e a tratti molto emozionante per gli anziani. Molti sono gli episodi in cui sono emerse un'inventiva e una capacità di fantasticare sorprendenti. Nella richiesta di interpretare due personaggi, un attore, spingendo la compagna in carrozzina lungo il perimetro del semicerchio degli altri partecipanti, ha detto: "Guarda il bosco dove ci siamo conosciuti e pensa che sono tutti alberi vivi!" Di fronte a un'improvvisazione poetica sarcastica, l'altra protagonista della scena ha palesato la sua meraviglia, ugualmente sarcastica, con le parole: "Sei un poeta!" Questo, a indicare che gli anziani fragili coinvolti non hanno saputo solamente rispondere in modo congruo al compito del "facciamo finta che..." proposto dalla troupe teatrale, mettendo in campo risorse di immaginazione attiva tipiche della pratica attoriale, ma hanno anche saputo sviluppare il dialogo sostenendo autonomamente lo "stare al gioco" tra loro.

Tutto il lavoro teatrale nasce dagli incontri con gli anziani tanto che, durante un'attività di *brainstorming* proposta dal regista sul tema "Cosa dobbiamo ricordarci di ricordare", sono stati rievocati emozioni e ricordi antichi che hanno suggerito, tra le varie parole condivise nel gruppo, un nuovo titolo al progetto: *Promemoria*



[Torna
all'indice](#)

Promemoria

by Davide Iodice

(60' – 2026)

09.06.2026
H 16.00

10.06.2026
H 16.00

11.06.2026
H 16.00

12.06.2026
H 16.00

13.06.2026
H 16.00

14.06.2026
H 16.00

Centro Servizi
San Giobbe,
Cannaregio 890

World premiere

[Learn more about
the performance](#)

Thoughts from the San Giobbe Retirement Home – I.P.A.V.

Interview with Dr Elisa Pozzobon, director of the Centro Servizi San Giobbe, and educator Silvia Marzinotto
20 March 2026

During the Biennale Teatro 2025, Davide Iodice brought together a creative team for a special project commissioned by Artistic Director Willem Dafoe, which would focus on research and pedagogy as much as on the creation of a new production. The creative process [for this new production] has been happening at the San Giobbe Retirement Home, which welcomes elderly residents who can no longer live independently and require varied, complex forms of care. In this context, the artistic process has gone hand in hand with a care- and person-centred approach that aims, as far as possible, to support the individuals' autonomy and quality of life. The following interview is with Dr Elisa Pozzobon, the director of the Centro Servizi San Giobbe, which is part of I.P.A.V. (Istituzioni Pubbliche di Assistenza Veneziane), and educator Silvia Marzinotto.

Within the context of this unique and complex city, what does it mean to work with La Biennale di Venezia on this piece? How can an artistic project like this one, led by Davide Iodice within the Centro Servizi San Giobbe, help build new relationships between cultural, social and/or institutional policies?

The synergy that has emerged between two of the city's major organisations, La Biennale di Venezia and I.P.A.V., is entirely new. On the face of it, these two institutions appear to be engaged in very different activities – and yet a prestigious cultural and artistic entity has opened

its doors to one which is committed to taking care of vulnerable elderly people. This unusual collaboration means that our elderly residents have been able to experience normal situations while leaning on their own fragility, which has then become a powerful tool with which to express themselves.

Unlike other group activities offered by the retirement home on a daily basis, the experience with a theatre group has allowed residents to break the boundary between the microcosm of the care environment and the macrocosm of society. It has revealed itself to be an exceptional political and expressive tool, one which has the power to reshape how care environments themselves are represented in society.

Our elderly residents have become actors with the opportunity to play an active part in the local public agenda, sending out the powerful message that art can be integrated into the care and wellbeing of those most vulnerable in society; that it is a tool that contributes to social inclusion and an active citizenship.

From your perspective as care professionals who experience the retirement home on a daily basis, what transformations and resonances has the work led by Davide Iodice brought about within the facility (or is it currently bringing about)? How has the artistic process related to the daily life of the retirement home and to its residents?

Davide Iodice's experimental theatre shows us that, even in old age, the acting process can still offer a pathway to self-development and transformation. Creativity isn't just about communicating your own personal story, experience and identity, here, it also means expressing your fantasies, dreams and desires; it lies in the way we choose to represent ourselves – and in that realm, thanks to theatre, anything can still happen.

For a group of people with an average age of between eighty and ninety years old, the experience of participatory theatre offered at the Centro Servizi San Giobbe has given them the opportunity to let go of their inhibitions and “take a chance” on something totally unfamiliar and new, through a holistic experience of

acting on themselves. The programme not only recaptures the symbolic value of physical, gestural, mimetic and narrative forms of expression, but also encourages participants to walk those emotional and affective paths that reveal the dream everyone has of themselves. Sharing this with a theatre company establishes new bonds and the development of cooperation, mutual aid and support for the ambitious long-term goal that will culminate in the June performance, after seven months of work.

As they participate in the weekly theatre sessions, participants are displaying an ever greater independence, an increased capacity for initiative, proactivity and self-expression that is often pleasantly imbued with humour, light-heartedness and life as part of the overall group dynamic. This ties in well with the daily work of the care home staff who, together with Iodice and his team, are pursuing their goal of improving the residents' quality of life.

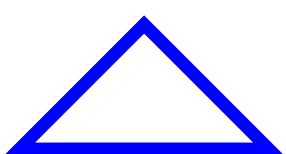
The centre's spaces, which are not normally used for theatrical purposes, have been selected, adapted and enhanced by Iodice to act as a platform, a public "agora" that gives voice to the residents of San Giobbe in their own environment while preserving the authenticity and daily routine of the retirement home.

If you had to choose a particular moment, image or episode that encapsulates the significance of this theatrical experience, what would it be? Is there a gesture, a reaction or a meeting that can convey the essence of the journey you have been on more than any other?

There is a lively, spirited atmosphere in all the sessions, which is at times very moving for the elderly. There have been lots of instances in which a surprising inventiveness and imaginative power emerged. For example, when asked to play two characters, one actor pushed his partner in a wheelchair around the edge of the semicircle formed by the other participants and said: "Look at the woods where we first met and think about how all these trees are alive!" Faced with this sarcastic poetic improvisation, the other person in the scene expressed her (equally sarcastic) wonder by saying: "What a poet you are!" This shows how these fragile,

elderly participants were not only able to respond appropriately to a task like “let’s pretend that...” which the theatre team had put to them, drawing on the active imagination that’s typical of the acting process; they were also able to push the dialogue forward autonomously, by “playing along” amongst themselves.

The work as a whole stems from these workshops with the elderly residents – so much so that one brainstorming session led by Iodice on the theme “What must we remember to remember?”, prompted the revival of many long-forgotten emotions and memories. Of the various words that came up in this sharing, one gave the project its new title: *Promemoria* (Reminder).



[Back to contents](#)

Concert di Angélique Kidjo

(90')

19.06.2026
H 21.00

Teatro Goldoni

Prima italiana

[Leggi di più
sullo spettacolo](#)

La musica minimalista contemporanea, gli intrecci dell'afrobeats globale, la new wave che ha attraversato il rock sperimentale e, per finire, "le mie canzoni francesi preferite, che hanno segnato quarant'anni di carriera": queste sono, a grandi linee, le sonorità che Angélique Kidjo evoca nella presentazione del suo concerto. E, se si aggiungono i generi musicali citati nella nota biografica che l'accompagna, si aprono ulteriori orizzonti musicali centrali per il suo percorso.

C'è il funk, plasmato dai musicisti soul al tempo delle lotte per i diritti civili nelle comunità afroamericane degli Stati Uniti, che è stato di grande ispirazione per *Ayé* (1994), disco di svolta che ha segnato il trasferimento dell'artista oltreoceano. Si trova l'R&B, che nel tempo ha influenzato il rock, poi il pop, fino alle culture hip hop. E, prima di tutto, sta il jazz, che si colloca alla base della formazione parigina di Kidjo. Molti hanno provato senza successo a imbrigliare in categorie fisse questo genere musicale, che – come sottolinea la cantante – da più di un secolo si rigenera mescolando i ritmi complessi, la visione trasformativa e la centralità della voce di matrice africana con gli strumenti e le armonie delle culture musicali euro-atlantiche. Senza dimenticare, ovviamente, le tradizioni dell'Africa occidentale, risalenti all'infanzia in Benin e poi sempre ritrovate lì come in contesti diversi nel tempo e nello spazio, in quel continuo viaggio sia fisico che concettuale fra il continente da cui l'artista proviene, l'Europa e le Americhe.

Si disegna così un ventaglio amplissimo di sonorità che rende bene l'idea dell'approccio di Angélique Kidjo. Ma la cantante non ama le etichette. Infatti, di solito non cita generi, stili o categorie musicali, ma persone: quelle con cui ha creato innumerevoli collaborazioni, che sono portatrici di percorsi differenti e che si reinven-

tano, anche a partire da quegli stessi incontri. Da questo punto di vista, la musica per lei è sempre stata non solo un ponte fra culture, ma un canale tramite cui scoprire altri mondi. Basti pensare alla nuova generazione di artisti africani coinvolti in *Mother Nature* (2021) o a coloro che hanno partecipato alla trilogia dedicata alle culture diasporiche fra Stati Uniti, Brasile e Caraibi (1998-2004); alle tantissime persone i cui canti e musiche sono stati campionati in un lungo viaggio in Benin per *Fifa* (1996) o alla collaborazione fra musicisti francesi afrodiscendenti e ingegneri del suono cubani per *Logozo* (1991).

Prima ancora, sono stati decisivi gli incontri nella Parigi multiculturale degli anni Ottanta e Novanta, dove la cantante si era trasferita poco più che ventenne. E, seguendone il percorso, si potrebbe risalire alle canzoni di Jimi Hendrix ascoltate da piccola, che le fanno scoprire la storia della schiavitù; a Miriam Makeba, fra le prime a cantare al mondo, dall'esilio e nella propria lingua, la tragedia dell'apartheid; al viso di Aretha Franklin visto sulla copertina di un disco, che le dimostra come una donna possa diventare una cantante. Erano temi tabù nel Benin degli anni Settanta, che Kidjo affronta nell'adolescenza grazie alla musica e che segneranno indelebilmente il suo percorso di artista, femminista, attivista. Ma si potrebbe andare ancora più indietro, fino agli esordi: quando i suoi fratelli hanno iniziato a fare musica con gli strumenti moderni ed "è stato come se un mondo diverso fosse entrato in casa", mentre i tanti tamburi beninesi continuavano a suonare sotto le loro finestre.

L'incontro fra le tradizioni africane, europee e americane sull'orizzonte delle nuove tecnologie sonore non è un'invenzione del mercato musicale globale che poi l'ha posto sotto l'etichetta della world music. Fa parte del patrimonio culturale portato in Europa dagli artisti e artiste delle migrazioni di epoca postcoloniale: in contrasto con le richieste commerciali di una presunta autenticità storica, neocoloniale ed esotista, le loro storie indicano da un lato quanto fosse ovviamente impegnata l'Africa nella produzione artistica contemporanea, dall'altro, più nel profondo e in generale, quale sia il contributo che ha dato alla costruzione della cultura moderna.

Cantare nelle proprie lingue può voler dire molte cose dal punto di vista musicale, culturale, sociale e politico. Significa anche inventare un nuovo linguaggio del tutto personale, che in questo caso si genera dall'incontro fra persone diverse, prima ancora che da differenti sonorità o idiomi. Angélique Kidjo dice che è sempre stato così. Sarà stato forse per la temporalità complessa determinata dalle molteplici direzioni delle diaspore antiche e presenti, passate e future, in cui le tradizioni mutano attraverso l'ibridazione e perciò, trasformandosi, conservano le proprie radici. Oppure è stato per via del pop, che in ogni caso permette di parlare a pubblici quanto mai ampi e vari: una lama a doppio taglio che da un lato consuma, omologando, le differenze culturali, dall'altro diffonde le nuove identità nascenti dal loro intreccio, talvolta con l'esito di sovvertire le narrazioni e le categorie dominanti. O, ancora, potrebbe essere a causa del multiculturalismo alla base dell'attuale società beninese, in cui coesistono decine di comunità, lingue e musiche che si sono influenzate reciprocamente per secoli. La creazione di qualcosa di nuovo a partire dal contatto fra mondi che non si sono mai incontrati è una logica che ritorna in tutte le esperienze d'arte e di vita di Kidjo. È una tendenza ipercontemporanea che guarda al domani, affinata nelle grandi metropoli dal contatto fra persone diverse, in parte estremamente soggettiva. Ma al tempo stesso, ampliando lo sguardo, affonda le radici nelle varie vicende che abbiamo evocato, fino a toccare la persistenza del Vudù, una serie di pratiche religiose di origini beninesi che nel tempo si sono diffuse in mezzo mondo, con una particolare attitudine al cambiamento anche attraverso l'assimilazione di altre prospettive e tradizioni. Al di là delle mutazioni in varie zone di Africa, Europa e Americhe, sopravvivono alcune costanti: la relazione stretta fra passato e futuro, il raccordo fra l'individuo e la collettività e, soprattutto, una straordinaria permeabilità fra realtà quotidiana e spirituale. In questo contesto, la voce di chi canta rimane il tramite potente che consente il contatto, la comunicazione e talvolta la transizione fra queste dimensioni – ed evidentemente anche fra molte altre ancora.

Concert by Angélique Kidjo

(90')

19.06.2026
H 21.00

Teatro Goldoni

Italian premiere

[Learn more about
the performance](#)

Contemporary minimalist music; a mashup of global afrobeats; the new wave influence on experimental rock – and finally, “my favourite French songs that have marked my forty-year career”. These are the sounds Angélique Kidjo references in the presentation to her concert. If we add to these the genres mentioned in the biographical note that accompanies it, even broader musical horizons open up before us, all of which have been central to her career.

There's the funk crafted by soul musicians in African American communities during the Civil Rights Movement, which was a major inspiration for her breakthrough album *Ayé* (1994), after which she moved overseas. There's R&B, which over time has influenced rock, pop, and even hip-hop cultures. But above all else there's jazz, which provided the bedrock of Kidjo's musical apprenticeship in Paris. People have tried to confine the genre to fixed categories more than once, but as Kidjo herself points out, jazz has been reinventing itself for over a century, blending rhythmic complexity, a transformative vision of music, and the centrality of a vocal style originating in Africa with instruments and harmonies from Euro-Atlantic cultures.

Nor should we forget, as well as all the above, the West African traditions Kidjo grew up with during her childhood in Benin; these she rediscovered both in the country itself and in other spaces and times, as part of the ongoing physical and conceptual journey that has taken her from her native continent to Europe and the Americas.

The result is a broad spectrum of sounds that captures the essence of Angélique Kidjo's approach. But she's not one for labels – in fact, she doesn't mention genres, styles or musical categories, but people, the ones with whom she has collaborated on numerous occasions,

who have taken different paths and reinvented themselves through these very encounters. In this sense, music has always been more than just a bridge between cultures for Kidjo; it is a channel through which to discover new worlds. One need only think of the new generation of African artists involved in her album *Mother Nature* (2021); or those who took part in the trilogy dedicated to diasporic cultures across the United States, Brazil and the Caribbean (1998-2004); the countless people whose songs and music were sampled during a long journey through Benin for *Fifa* (1996); or the collaboration between French musicians of African descent and Cuban sound engineers for *Logozo* (1991).

But even before all this, the connections she made in the 1980s and 1990s in a multicultural city like Paris – where she moved in her early twenties – proved decisive. Then again one could go further back, to the Jimi Hendrix songs she listened to as a child, which introduced her to the history of slavery; or to Miriam Makeba, one of the first African artists whose songs from exile globally depicted the tragedy of apartheid to audiences around the world in her own language; or even to Aretha Franklin's face on the cover of a record, which showed her that a woman could become a singer. Such topics were taboo in 1970s Benin. They were revealed to a teenage Kidjo through music, and ultimately had a lasting impact on her career as an artist, feminist and activist. But one could go back even further, to the very beginning, when her brothers started making music using modern instruments while the traditional drums of Benin continued to rumble below their windows. "It was as if a different world had entered the house", she says.

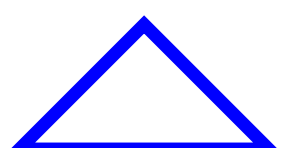
The convergence of African, European and American traditions against the backdrop of new sound technologies is not something the global music market invented (subsequently labelling it "world music"). Rather, it is an integral part of the cultural heritage brought to Europe by artists who are the product of postcolonial migration. Contrary to the commercial demand for a supposedly ahistorical, neoco-

lonial and exotic authenticity, their stories demonstrate both how deeply involved African artists have, of course, been in contemporary artistic output, but most of all, in more general and profound terms, how much they have contributed to shaping modern culture.

Singing in your native tongues can mean many things from a musical, cultural, social and political perspective. It also means inventing an entirely new, personal language. Here it stems from different people coming together even before different sounds and idioms, and that has always been the case, Angélique Kidjo says. Perhaps it is the complex temporality of diasporas and their multiple directions, whether ancient or current, in the past or in the future, which allows traditions to preserve their roots because they transform and change as a result of hybridisation. Or perhaps it's because of pop music and its ability to reach broader and more diverse audiences. That can be a double-edged sword, though: on the one hand it erodes cultural differences and ultimately homogenises them; on the other, it helps spread the new identities that emerge from this mixture of cultures, which can occasionally subvert prevailing narratives and categories. Alternatively, it may even be the result of the multiculturalism that is at the heart of contemporary Beninese society, in which dozens of communities, languages and musical traditions coexist, having influenced one another for centuries.

The creation of something new out of the contact between multiple worlds meeting for the first time is a recurring theme in Kidjo's life and artistic career. It's a hypercontemporary trend that looks to the future, one fine-tuned in major cities where different people increasingly come into contact. This process is extremely subjective, and yet at the same time, if we step back for a second we see how it is rooted in many of the instances described. What is more, it also touches on the persistence of Vodún, a set of religious practices that originated in Benin and have, in time, spread across the world, characterised by a particular openness to change, notably through the assimilation of other perspectives and traditions. Yet above

and beyond the changes that have taken place in various parts of Africa, Europe and the Americas, some aspects remain: the close connection between past and future; the relationship between the individual and a community; and above all, an extraordinary permeability between reality and the divine. In this context, the voice of a singer remains a powerful conduit that allows for contact, communication and, at times, a transition between these dimensions – and clearly many others as well.



[Back to contents](#)

Mugen Noh Othello di Satoshi Miyagi

(70' - 2026)

07.06.2026
H 20.00

08.06.2026
H 19.00

Teatro Piccolo
Arsenale

Prima europea

[Leggi di più
sullo spettacolo](#)

Satoshi Miyagi occupa una posizione singolare nel teatro giapponese contemporaneo. Pur confrontandosi con le forme e i dispositivi della tradizione, il suo apprendistato non si svolge all'interno di una delle cinque famiglie o scuole storiche che, fin dal XIV secolo, si trasmettono il "fiore", o il segreto, del teatro *nō*. Si avvicina al teatro alla fine degli anni Settanta, mentre frequenta la University of Tokyo, dove studia Estetica e inizia a lavorare come attore e regista. Fin dagli esordi, Miyagi sviluppa una ricerca apertamente interculturale, in linea con quel sincretismo asiatico che assorbe e trasforma elementi eterogenei secondo prospettive autoctone. I classici della drammaturgia europea vengono così riplasmati secondo le tecniche performative orientali: ne è un esempio emblematico la messinscena di *Electra* al Teatro Antico di Delfi nel 1995, realizzata con Tadashi Suzuki. Un incontro che costituisce un passaggio decisivo: dal 2007, infatti, Miyagi gli succede nella direzione dello Shizuoka Performing Arts Center (SPAC), primo centro pubblico giapponese dotato di una compagnia stabile residente e di una struttura permanente dedicata alla creazione, alla formazione e alla circuitazione internazionale.

Mugen Noh Othello nasce precisamente in questo spazio di tensione tra tradizione e reinvenzione. Come molti registi prima di lui – in Giappone come in Europa, da Kuniyoshi Munakata ad Ariane Mnouchkine – Miyagi individua in Shakespeare un terreno drammaturgico particolarmente fertile, capace di risuonare con la forte codificazione del *nō*. Lo spazio scenico tradizionale si articola in due elementi distinti: il palcoscenico principale, il *butai*, e l'*hashigakari*, una passerella che fa da ponte tra i mondi, luogo di apparizione e transito delle presenze. Sebbene Miyagi non faccia uso, come nel *nō*, delle maschere, il trucco degli attori assume

una funzione significativa: diventa segno codificato, strumento di riconoscimento e, al tempo stesso, principio di trasfigurazione. È attraverso questa stilizzazione che prende forma una bellezza incantatoria, che si compie nella relazione viva tra scena e platea.

Come suggerisce il titolo dello spettacolo, la tipologia drammaturgica a cui il regista ricorre è quella del *mugen nō*, dedicata in maniera maggioritaria al ritorno di uno spirito dolente che ripercorre il nodo traumatico che lo trattiene ancora nel mondo. La semplicità della fabula fa da contrappunto alla complessità dello sviluppo scenico: la vicenda si colloca in uno spazio remoto e indeterminato, in una temporalità liminale che si sviluppa dal tramonto all'alba, in una dimensione sospesa tra onirico e veglia. Nella prima parte, un monaco o un pellegrino (interpretato dal *waki*, cioè l'attore secondario, o "laterale"), nel corso del suo viaggio, incontra una figura enigmatica, che progressivamente lascia emergere la propria natura spettrale (interpretata dallo *shite*, colui che agisce e che in scena danza e canta). Nella seconda, lo spirito rivela la sua vera essenza e mette in scena la propria vicenda, rievocando il trauma che lo vincola ancora al mondo dei vivi: un atto liberatorio che implica la presenza del viaggiatore-testimone come spettatore e destinatario di una richiesta di preghiera.

È a questo dispositivo che Miyagi ricorre per la sua rilettura dell'*Otello*: la vicenda non si sviluppa secondo il dramma shakespeariano, ma come rievocazione notturna, affidata a una presenza che attraversa il tempo per riattivarla.

La scelta più radicale riguarda tuttavia il protagonista: non Otello – eroe tragico, figura eccezionale il cui spirito, dotato di qualità straordinarie, ritorna a turbare il mondo dei vivi – ma Desdemona. Miyagi, insieme a Sukehiro Hirakawa che firma l'adattamento, sposta il focus su un personaggio che, nel testo shakespeariano, resta in gran parte inesplorato. In questa prospettiva, la tragedia non si configura più soltanto come la caduta dell'eroe, ma come rievocazione della voce rimossa di chi ne subisce le conseguenze.

Come sottolineato dalla critica, l'adozione della forma *mugen nō* consente a Miyagi di trasformare *Otello* in un dispositivo della memoria, in

cui la vicenda viene rievocata attraverso il fantasma di Desdemona e si amplia fino a includere una pluralità di presenze femminili, accomunate da una condizione di marginalità storica. Ciò che emerge non è una semplice variazione del punto di vista, ma una ridefinizione della gerarchia stessa del racconto: non più la storia ufficiale dei vincitori, ma una costellazione di narrazioni laterali, rimaste inascoltate.

A determinare in modo decisivo l'esperienza dello spettatore interviene una delle modalità operative ricorrenti nel teatro di Miyagi: la separazione tra parola e azione. In scena, gesto e voce possono riprodursi con reciproca autonomia, distribuendo la singola *dramatis persona* tra più interpreti. Non si tratta di un semplice richiamo alle forme tradizionali dell'intelligenza teatrale asiatica, bensì di una strategia che mette in crisi l'idea occidentale di personaggio come unità psicologica compatta, rendendo percepibile la distanza tra ciò che viene espresso verbalmente e l'autentica manifestazione della vita. In tal modo, il dramma si sottrae al realismo e diventa uno spazio di risonanza, in cui il teatro torna a essere ascolto.

Cecilia Carponi



[Torna
all'indice](#)

Mugen Noh Othello

by Satoshi Miyagi

(70' – 2026)

07.06.2026
H 20.00

08.06.2026
H 19.00

Teatro Piccolo
Arsenale

European premiere

[Learn more about
the performance](#)

Satoshi Miyagi is a singular figure in contemporary Japanese theatre. Although his work engages with the traditional forms and devices of *noh* theatre, he did not train with one of the five historic families (or schools) that have passed down the “flower” (or secret) of the form since the fourteenth century. He first became involved in theatre in the late 1970s while studying Aesthetics at the University of Tokyo, where he started working as an actor and director. Miyagi developed an overtly intercultural practice from the off, in line with certain forms of East Asian syncretism that absorb and transform a range of different elements from a native perspective. This enables European classics to be reshaped according to Eastern performance techniques. Miyagi’s staging of *Electra* at the Ancient Theatre of Delphi in 1995, co-created with Tadashi Suzuki, is a prime example. His meeting with Suzuki proved to be a turning point for Miyagi’s career, as in 2007 he succeeded him as the director of the Shizuoka Performing Arts Center (SPAC). As the first publicly established cultural institution in Japan to maintain a permanent ensemble of actors alongside its own staff, theatre venues and facilities, SPAC develops programmes of production, presentation, education and international exchange.

The idea for *Mugen Noh Othello* came out of the tension between tradition and reinvention mentioned above. Like many directors before him – whether in Japan or Europe, such as Kuniyoshi Munakata or Ariane Mnouchkine – Miyagi has found in Shakespeare a particularly fertile terrain as the Bard’s plays resonate powerfully within the highly codified *noh* form. In *noh*, the stage space is traditionally divided into two distinct elements: the main stage, the *butai*, and the *hashigakari*, a walkway that acts as a bridge between worlds, a place where pre-

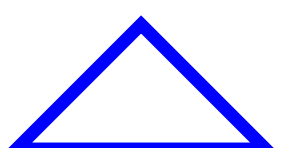
sences can appear and transit. Although Miyagi's doesn't make use of the typical noh masks in his productions, the actors' make-up plays a significant role as a coded symbol, a tool for recognition and, at the same time, a means of transfiguration. This stylisation conjures an enchanting beauty which is then delivered in the live relationship between stage and audience. As the title of the show suggests, the dramaturgical form employed by the director is that of *mugen noh*, which primarily centres around the return of a sorrowful spirit, who revisits the traumatic event that binds it to the world of the living. The simplicity of the plot acts as a counterpoint to the complexity of the staging. The story is set in a remote and indefinite space, in a liminal time that stretches from dusk to dawn, and a dimension that appears suspended somewhere between waking and dream. In the first part, a monk or pilgrim (played by the *waki*, the secondary actor or "sideman") comes across an enigmatic figure on his journey. This character – played by the *shite*, the main protagonist who acts, dances and sings on stage – then gradually reveals his spectral nature. In the second part, the spirit reveals his true essence and stages his own story, evoking the trauma that binds him to the world of the living. This emancipatory act then involves the traveller-witness as both a spectator and as the recipient of the *shite*'s plea.

Miyagi uses this structure as a framing device for his reinterpretation of *Othello*. The story doesn't unfold as it does in the Shakespearean tragedy, but rather as the nocturnal recollection of a memory, one entrusted to a presence that moves through time to reactivate it. However, the most radical choice concerns the protagonist: it is not Othello – i.e. the tragic hero, the exceptional figure whose spirit returns, endowed with extraordinary qualities, to disrupt the world of the living – but Desdemona. Together with Sukehiro Hirakawa, who wrote the adaptation, Miyagi has therefore shifted the focus to a character who remains largely unexplored in Shakespeare's original text. From this perspective, the tragedy is no longer the downfall of a hero, but the re-emergence of the silenced voice who suffered the consequences.

As critics have noted, the mugen noh form allows Miyagi to transform *Othello* into a memory play, in which the story is told through the ghost of Desdemona and expands to include a plurality of female presences, all united by their condition of historical marginalisation. What emerges is not just a shift in perspective, but a redefinition of the hierarchy within the story. This is no longer the official account told by those who won, but a constellation of marginal narratives long left unheard.

The audience's experience is shaped by one of Miyagi's recurring techniques: the separation of word and action. On stage, gesture and voice can operate independently of one another through the distribution of one *dramatis persona* among multiple performers. This is not just a reference to the traditional forms of East Asian theatrical intelligence, but rather a strategy that challenges the Western notion of a character as a cohesive psychological unit, allowing us to perceive the distance between what is expressed verbally and life in its authentic manifestation. As a result, the drama moves away from realism towards a more resonant space in which theatre once again becomes an act of listening.

Cecilia Carponi



[Back to contents](#)

Star Returning – Venice

di Lemi Ponifasio

(90' – 2026)

20.06.2026
H 21.00

21.06.2026
H 18.00

Arsenale,
Teatro alle Tese

Prima assoluta

[Leggi di più
sullo spettacolo](#)

Nella tradizione Yi, una delle minoranze etniche più numerose della Cina, il *Bimo* è un praticante religioso che comunica con divinità e antenati attraverso la recitazione delle scritture sacre. Come spiega Bamo Ayi, studiosa che proviene da questa cultura, non si tratta però di un semplice portavoce del volere divino, ma di un mediatore che interviene attivamente nelle relazioni conflittuali tra umani e sovrumani, svolgendo un ruolo fondamentale nella struttura sociale della comunità. La parola stessa suggerisce il carattere performativo della sua funzione: *bi* significa “recitare” i canti della tradizione, mentre *mo* indica la persona che lo fa. Il Bimo è dunque colui che celebra i riti attraverso tale performance. Il prestigio di questi officianti si fonda sulla capacità di padroneggiare e attivare, a seconda delle occasioni e delle necessità, una vastissima letteratura: secondo un detto Yi, esisterebbero centoventi scritture per gli incantesimi e quarantotto per le offerte sacrificali.

Nel 2024, l'artista samoano Lemi Ponifasio entra in contatto con questa comunità, con i suoi libri sacri, le danze, i canti, il quotidiano, proprio attraverso la mediazione dei Bimo, al fine di costruire uno spettacolo destinato ad aprire la sesta edizione del Daliangshan Theatre Festival, a Xichang, provincia del Sichuan. Siamo nell'area sud-occidentale della Cina, nel cuore di un territorio che travalica i confini di questa provincia e accoglie in tutto una popolazione Yi di più di nove milioni di abitanti.

È nella Prefettura autonoma di Liangshan in particolare, a poca distanza dagli altipiani tibetani, che, da oltre tremila anni, si radica, resiste e vive l'ecosistema culturale di questo popolo, dove umano e sovrumano, vivi e spiriti, convivono senza alcuna separazione e dove incantesimi e cerimoniali, appunto, si annodano intimamente nel tessuto quotidiano della comunità.

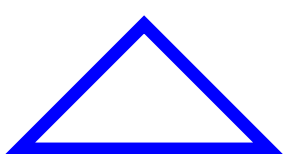
Star Returning, l'opera che Ponifasio oggi ripensa e adatta in prima mondiale appositamente per la Biennale Teatro 2026, conserva e riattiva il senso di questa esperienza di incontro e di ascolto: una raccolta di canti, musiche e danze della tradizione Yi, attraversata dalle parole di uno dei suoi figli più autorevoli nella letteratura mondiale contemporanea, il poeta Jidi Majia. È la quarta volta che l'artista samoano porta i suoi lavori alla Biennale di Venezia. Prima ancora di *Lagimoana*, l'installazione performance che aveva presentato all'interno della Biennale Arte 2015, e di *Tempest: without a body*, alla Biennale Danza 2010, il suo debutto risale già alla Biennale Teatro 2003 allora diretta da Peter Sellars, con *Paradise*, uno spettacolo che, come riferisce in una vivida testimonianza John Pule, uno dei massimi scrittori del Pacifico, "rianima e utilizza metafore per rivelare, attraverso il suono, il film, l'oratoria e la danza, l'impatto del colonialismo, l'invasione delle malattie, la degradazione delle immagini dei popoli del Pacifico – ma anche le memorie trionfanti delle storie passate". La sintesi di Pule diventa ancora oggi una preziosa chiave d'accesso per comprendere l'intero percorso teatrale di Ponifasio: molteplicità di linguaggi scenici al servizio di una missione etica.

Lo si riscontra, con coerenza, nell'arco di una costellazione di possibili esempi: *Birds with Skymirrors* (2010), sulla scomparsa delle isole del Pacifico a causa del cambiamento climatico; *I AM* (2014), una cerimonia dedicata ai venti milioni di morti della Prima guerra mondiale, messa in scena al Festival d'Avignon; *Ceremony of Memories* (2016-2017) opera collettiva con il popolo Mapuche del Cile; il recente esperimento di una coabitazione tra ritualità maori e sonorità mahleriane in *Sea Beneath the Skin/ Song of the Earth* (2024), ancora a febbraio del 2026 in scena al Barbican di Londra.

Ricerca le risonanze di questo percorso anche in *Star Returning – Venice* costituisce così l'occasione per entrare in contatto con la duplice natura del lavoro che si annoda intimamente negli esiti artistici di Ponifasio. Da un lato, ci sono l'estetica, ovvero un immaginario dall'impatto fortemente visivo, fondato sulla luce, sul colore e sull'uso di tecnologie sceniche, con atmosfere che la critica ha accostato a volte

al mondo di Robert Wilson; dall'altro ci sono la danza, il canto, il suono, incarnate in corpi umani che mettono in scena un'urgenza etica molto chiara, quella di un'artista che, come spesso dichiara nelle sue interviste, crede nella possibilità di una trasformazione spirituale di chi assiste ai suoi spettacoli. Purché essa la si intenda non come una conversione religiosa, ma come una condizione di apertura al cambiamento, riattivando così nello spazio spesso tutt'altro che rassicurante della propria interiorità, i fantasmi imprevedibili che ogni contatto profondo con l'Altro porta con sé.

Massimo Milella



[Torna
all'indice](#)

Star Returning – Venice

by Lemi Ponifasio

(90' – 2026)

20.06.2026
H 21.00

21.06.2026
H 18.00

Arsenale,
Teatro alle Tese

World premiere

[Learn more about
the performance](#)

In the traditions of one of China's largest ethnic minorities, the Yi, the *Bimo* is a religious practitioner who communicates with gods and ancestors through the recitation of sacred scripture. However, as the Yi scholar Bamo Ayi explains, a Bimo is not merely a spokesperson for divine will but a mediator who intervenes in all conflicts between humans and gods, thus playing a fundamental role in the community's social structure. The word Bimo itself suggests the performative nature of the practitioner's role: *bi* means "to recite" traditional chants, while *mo* refers to the person performing the recitation. The Bimo is therefore the person who officiates the rite through this performance. The esteem granted to each officiant is based on their ability to learn and recall a vast body of literature, depending on the occasion and what it demands. According to a Yi saying, there are one hundred and twenty sacred texts for incantations and forty-eight for sacrificial offerings. In 2024, following the mediation of several Bimos, the Samoan artist Lemi Ponifasio came into contact with this community's daily life, its sacred texts, dances and songs. The aim was to create the opening performance for the 6th edition of the Daliangshan Theatre Festival in Xichang, in the Sichuan Province. This part of southwestern China is the heart of an area home to a population of more than nine million Yi, and actually extends beyond the borders of the Sichuan Province.

More specifically, the Liangshan Autonomous Prefecture, not far from the Tibetan plateaus, is where the Yi people's cultural ecosystem has had its roots, and has lasted and thrived for over three thousand years. Here, the human and the divine, people and spirits coexist as part of a seamless continuum, one in which incantations and ceremonies are intimately bound up with the fabric of everyday life.

Ponifasio has reimagined and adapted his piece *Star Returning* specifically for the Biennale Teatro 2026. The world premiere of *Star Returning – Venice* retains and reactivates the essence of this encounter and listening experience. The piece is a collection of chants, music and dances from the Yi tradition, interwoven with the words of the Yi poet Jidi Majia, one of the most influential figures in contemporary world literature.

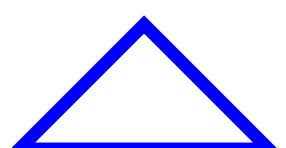
This piece marks Ponifasio's fourth appearance at La Biennale di Venezia. Even before *Lagimoana*, the performative installation he presented at the Biennale Arte 2015, and *Tempest: without a body*, performed at the Biennale Danza 2010, his Venetian debut dates back to the Biennale Teatro 2003, directed by Peter Sellars, with *Paradise*. As John Pule, one of the Pacific's most celebrated writers, vividly recounts, *Paradise* "resuscitates and uses metaphors to reveal, through audio, film, oratory and dance, the impact of colonialism, the invasion of diseases, the debasement of images of Pacific peoples – but also the triumphant memories of past histories". Pule's summary remains a valuable lens with which to consider the entirety of Ponifasio's career, in which a plurality of theatrical languages serve an ethical mission.

This is consistently evident across a range of possible examples: *Birds with Skymirrors* (2010), on the disappearance of Pacific islands as a result of climate change; *I AM* (2014), a ceremony dedicated to the twenty million deaths in First World War, presented at the Festival d'Avignon; *Ceremony of Memories* (2016-2017), a collective piece made with the Mapuche people of Chile; and the recent experiment bringing together Maori rituals and Mahlerian soundscapes in *Sea Beneath the Skin/Song of the Earth* (2024), which returned to the Barbican in London in February 2026.

As we seek out further resonances of the artist's career path in *Star Returning – Venice*, the piece also provides an opportunity to engage with the dual nature of his work, one that is intimately bound up with Ponifasio's output as an artist. On the one hand, there is the aesthetic impact of the work, its powerful visual imagery based on the use of light, colour and the technologies of stagecraft. These are com-

bined in atmospheres that critics have sometimes likened to those of Robert Wilson. On the other hand there are dance, sound and song. These are incarnated in the bodies on stage, which communicate a clear ethical imperative, that of an artist who, as he often says in interviews, believes in the possibility of spiritual transformation for those who witness his productions. This should be understood not as religious conversion, but as a state of openness to transformation, one that reactivates, within the often far-from-reassuring space of one's own inner self, the unpredictable ghosts that every profound encounter with the Other implies.

Massimo Milella



[Back to contents](#)

Hewa Rwanda, Letter to the Absent di Dorcy Rugamba

(80' - 2024)

10.06.2026
H 21.00

11.06.2026
H 21.00

Arsenale,
Teatro alle Tese

Prima italiana

[Leggi di più
sullo spettacolo](#)

Aprile-luglio 1994, Ruanda. In cento giorni, tra le ottocentomila e il milione di persone vengono uccise nel genocidio che travolge il Paese, mentre la comunità internazionale assiste quasi inerme. Dorcy Rugamba, all'epoca ventiquattrenne e studente di Farmacia, è scampato al genocidio: quando la milizia attacca la sua casa, si trova in visita da una zia nel sud del Paese. Dei suoi cari conserva con cura, tra le molte, una fotografia di famiglia: dodici persone in posa in un giardino rigoglioso sulle alture di Kigali, nella luce calda di un giorno di festa. Uno dei fratelli riesce a sopravvivere, nascondendosi sotto i corpi degli altri, e a telefonargli. Alla notizia, il giovane Dorcy è costretto alla fuga: prima in Burundi, poi in Francia e infine in Belgio.

Da quel momento, il teatro diventa uno spazio necessario di elaborazione, un tentativo di comprendere – a un'altra latitudine e a un'altra altezza cronologica – l'esperienza del genocidio. Nel corso degli anni, oltre a lavorare con registi quali Peter Brook, la sua ricerca autoriale e scenica si confronta più volte con questo vissuto, che è al contempo personale, storico e antropologico. Tra le tappe fondamentali del suo itinerario creativo rientra *Rwanda 94. Une tentative de réparation symbolique envers les morts à l'usage des vivants*, creazione monumentale realizzata nel 1999 dal collettivo belga Groupov, con la regia di Jacques Delcuvelle e Mathias Simmons, di cui Rugamba è tra i co-autori. In circa sei ore di spettacolo, il dispositivo drammaturgico intreccia materiali documentari a testimonianze di varia natura, tra cui il celebre monologo di quaranta minuti della scrittrice ruandese Yolande Mukagasana, anch'essa sopravvissuta al genocidio. Nel 2012, inoltre, è inizialmente tra gli interpreti di *Hate Radio* di Milo Rau, presentato anche alla Biennale Teatro 2015: un re-enactment di cir-

ca un'ora di una trasmissione della radio RTLM di Kigali nell'aprile del 1994, in cui gli spot e la musica accattivante si alternano a incitamenti espliciti alla violenza razzista.

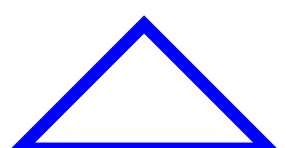
Hewa Rwanda, Letter to the Absent nasce da un testo autobiografico, pubblicato in francese a trent'anni dalla tragedia (Éditions JC Lattès; il memoir non è ancora stato tradotto in italiano). Si tratta di una lettera indirizzata ai membri della sua famiglia, con l'intento di onorare gli assenti restituendone la presenza e la forza vitale, evocando ciò che erano prima della violenza, prima della crisi politica e dello sterminio.

Nella trasposizione scenica, la scrittura si distilla in una forma essenziale: la lettura di Rugamba dialoga con le musiche dal vivo del senegalese Majnun (il cui nome, in arabo, significa "il folle"). La scena si svuota quasi interamente degli elementi superflui, per lasciare che a risaltare sia l'intreccio di voce, suono, luci e un'immagine familiare proiettata sullo sfondo. Si tratta di intessere una "comunione con gli assenti", come Rugamba stesso afferma: uno spazio di relazione, nel quale sia possibile continuare a parlare di loro e con loro, mantenendo vivo un legame che non appartiene al passato, ma al presente. In una simile impostazione, Majnun non riveste un ruolo marginale. La musica, dichiara Rugamba, non interviene come semplice atmosfera o commento, ma come "attore a pieno titolo dello spettacolo". La sua presenza rimodella radicalmente il testo, ne scandisce il ritmo, lo avvicina al canto sacro e apre il ricordo individuale alla dimensione del rito. La collaborazione con Majnun è tanto più significativa se si considera il suo percorso: musicista, cantante e performer formatosi tra Senegal, Francia e Belgio, portatore di una lingua sonora mobile, nomade, nutrita di afrobeat, jazz, funk e trance, da sempre attento al discorso decoloniale. Soprattutto nei momenti in cui i due cantano insieme, la performance supera l'irrigidimento del monumento funerario in nome di una memoria intesa come "inno alla vita".

Nello spettacolo, una figura centrale è quella del padre di Rugamba, autentica fonte della sua vocazione teatrale: Cyprien Rugamba, poeta, coreografo e fondatore di un *Itorero*, luogo di trasmissione delle arti e dei valori dell'uma-

nesimo ruandese, la cui eredità viva attraversa in profondità il lavoro. Ma accanto a questa matrice familiare e culturale, *Hewa Rwanda, Letter to the Absent* convoca anche altre linee spirituali – dalla lettura del Corano alla pratica del racconto orale – in cerca non di una verità univoca, bensì di una ritualità capace di elaborare il lutto e, al contempo, di tendere al metafisico. In questa prospettiva, il testo sceglie deliberatamente di accogliere anche la leggerezza, l'umorismo, la poesia. È proprio questa la sua istanza più radicale: sottrarre i morti alla loro seconda sepoltura, quella simbolica che li riduce a vittime, a cifre, a ingranaggi di una storia vuota ed evenemenziale, per restituire loro, nella pienezza di una memoria incarnata, presenza e permanenza.

Cecilia Carponi



[Torna
all'indice](#)

Hewa Rwanda, Letter to the Absent by Dorcy Rugamba

(80' – 2024)

10.06.2026
H 21.00

11.06.2026
H 21.00

Arsenale,
Teatro alle Tese

Italian premiere

[Learn more about
the performance](#)

Rwanda, April-July 1994. In one hundred days, between eight hundred thousand and one million people were killed in the genocide that devastated the country, while the international community looked on almost helplessly. Dorcy Rugamba, then a twenty-four-year-old Pharmacy student, managed to escape the genocide. When the militia attacked his home, he was visiting an aunt in the south of the country. Among his many keepsakes he has carefully preserved a family photograph which shows twelve people posing in a lush garden on the hills of Kigali, in the warm light of a day of celebrations. One of his brothers managed to survive, by hiding beneath the others' bodies. He later phoned Dorcy to warn him. When he heard the news, Dorcy was forced to flee: first to Burundi, then to France, and finally to Belgium. From that moment on, theatre became a necessary space for him to process, to try to understand the experience of the genocide – at a different latitude, and a different point in time. Over the years, in addition to working with directors such as Peter Brook, Rugamba's writing and theatre-making practice has more than once tackled his lived experience of the genocide, which is at once personal, historical and anthropological. One of the key milestones of his creative journey is *Rwanda 94. Une tentative de réparation symbolique envers les morts à l'usage des vivants*, a monumental production staged in 1999 by the Belgian collective Groupov, directed by Jacques Delcuvellerie and Mathias Simmons, which Rugamba co-wrote with other authors. Over the course of almost six hours, the piece wove together documentary material with testimony of various kinds into a complex dramaturgical framework, including the famous forty-minute-long monologue by the Rwandan writer Yolande Mukagasana, herself a genocide survivor. In 2012, Rugamba was

one of the original cast members in Milo Rau's *Hate Radio*, which was presented at the Biennale Teatro 2015. The show is a re-enactment of an hourlong radio broadcast that went out on Kigali's RTLM radio station in April 1994, in which adverts and catchy music alternate with explicit incitements to racist violence.

Hewa Rwanda, Letter to the Absent is based on an autobiographical book published in France thirty years after the tragedy by Éditions JC Lattès (the memoir has not yet been translated into Italian or English). The letter is addressed to members of Rugamba's family, and seeks to honour the absent by restoring their presence and life force, evoking who they were before the violence; before the political crisis and the genocide.

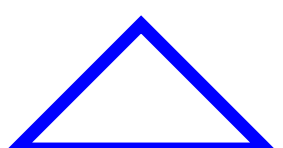
In the stage adaptation, the text is distilled into an essential form: Rugamba's reading interacts with live music from the Senegalese artist Majnun (whose name means "the madman", in Arabic). The set is almost entirely devoid of superfluous elements, thereby giving space to a mixture of voice, sound, lighting and a family image projected onto the backdrop. It's about establishing "communion with the absent", weaving what Rugamba describes as "a space for connection, in which one can keep talking to them and with them, keeping a connection alive that doesn't belong to the past, but to the present".

Majnun's role is far from marginal in this context. Rugamba emphasises that music lies at the centre of the gesture being made, not as an atmosphere or aesthetic element, but as a central actor in the piece as it unfolds. Its presence radically reshapes the text and gives it its rhythm; it sets it on a par with sacred song and allows individual recollections to acquire a ritualistic dimension. The collaboration with Majnun is all the more meaningful in light of his background. As a musician, singer and performer who trained in Senegal, France and Belgium, Majnun is the bearer of a fluid, nomadic musical language nourished by afrobeat, jazz, funk and trance, intimately aware of the importance of decolonisation. Especially when the two sing together, the performance transcends the rigidity of a funerary monument, in the name of a remembrance that serves as an

“hymn to life”.

A central figure in the show is Rugamba’s father, the source of his theatrical vocation: Cyprien Rugamba was a poet, choreographer and founder of an *Itorero* (a hub for the transmission of the arts and values of Rwandan humanism) whose legacy runs deep through the work. Alongside this familial and cultural framework, *Hewa Rwanda, Letter to the Absent* invokes other spiritual traditions, from the Quran to storytelling. In doing so it does not seek a single, unambiguous truth, but a ritualism that can at once process grief and, at the same time, point towards the metaphysical. The piece therefore makes a point of allowing for lightness, humour and poetry. Indeed this is its most radical feature: to rescue the dead from their second burial – the symbolic one that reduces them to sufferers, to numbers, to cogs in an empty sequence of events – in order to revive them in the fullness of an embodied memory, presence, and permanence.

Cecilia Carponi



[Back to contents](#)

Cries di Christos Stergioglou e Alex Drakos Ktistakis

(65' - 2025)

09.06.2026
H 21.30

10.06.2026
H 21.30

Isola di San Giorgio,
Teatro Verde

Prima italiana

[Leggi di più
sullo spettacolo](#)

In un'intervista del 2019 a un magazine online greco, Christos Stergioglou ricorda tra le esperienze più significative della sua carriera uno spettacolo di Stamatis Kraounakis, *X - Skinis afta pou 'kapsan to sanidi*, grande affresco musicale della scena greca del Novecento che nell'estate del 2008 radunò circa cinquemila spettatori all'Odeo di Erode Attico per oltre tre ore. Una "festa", la definisce, alla quale partecipò come cantante, pur senza riconoscersi esclusivamente in questo ruolo: "La combinazione tra musica e scena: è lì che sta il mio vero interesse. Oltre che nella macchina da presa, naturalmente". In queste parole si coglie già la natura di performer capace di attraversare teatro, musica, cinema e televisione, secondo una logica di continua contaminazione dei linguaggi.

Stergioglou trascorre l'infanzia negli anni Cinquanta a Didymoteicho, un villaggio a pochi chilometri dai confini con Bulgaria e Turchia, ricco di tradizione musicale e con una sala cinematografica, ma privo di teatri. Si avvicina alla recitazione solo durante gli anni universitari a Salonico, frequentando ambienti sperimentali e di protesta durante il cupo periodo della dittatura militare. Dopo *Madre Coraggio* del Maestro Theodoros Terzopoulos, allora ancora emergente regista, si trasferisce - insieme ad Aneza Papadopoulou, grande attrice oggi compianta, che in futuro sarà una delle stelle del National Theatre of Northern Greece - a New York per studiare all'HB Studio: qui il confronto con una nuova lingua e con altri metodi di lavoro contribuisce a trasformare la sua idea di recitazione e di presenza scenica.

Tornato in Grecia, costruisce un percorso libero e mutevole, guidato più da una tensione etica che dall'inseguimento del successo, collaborando con figure centrali della scena greca e internazionale, da Melina Mercouri e Jules

Dassin a Michail Marmarinos, fino al riconoscimento globale con un ruolo iconico interpretato in *Dogtooth* (2009) di Yorgos Lanthimos, premiato al Festival de Cannes e candidato all'Oscar.

Di pochi anni successivo è il debutto come compositore di Alex Drakos Ktistakis, batterista cretese originario di Candia, tra i protagonisti del nuovo jazz greco, un artista caratterizzato da un percorso altrettanto aperto e trasversale. L'esordio discografico *Tora* (2015), realizzato con il suo trio, rivela subito una poetica fondata sull'incontro tra linguaggi. L'introduzione, un breve brano intitolato *Drum Suffering*, è particolarmente significativa: un dialogo tra un assolo di batteria di Ktistakis e la voce registrata del regista David Lynch, che riflette sul rapporto tra la sofferenza e l'arte. Non è l'esibizione di uno dei più virtuosi batteristi della scena jazz: piuttosto è la dichiarazione autoriale di una vera e propria urgenza di sconfinamento, creando ponti tra la propria arte e suggestioni lontane, voci altre, che provengono da luoghi e tempi differenti.

Cresciuto con il mito di figure quali Elvin Jones e Tony Williams, con colonne ritmiche di John Coltrane e Miles Davis, Ktistakis è uno sperimentatore che fonde rock, jazz, classica e tradizione greca. Ha collaborato con musicisti come Alex Foster, Dave Friedman e Shigeru Umebayashi, esibendosi in luoghi prestigiosi quali Carnegie Hall, Barbican, Sydney Opera House e Piccolo Teatro di Milano.

Parallelamente, uno spirito così eclettico non poteva non sviluppare un forte legame con il teatro, per il quale realizza opere che sono ben più che semplici colonne sonore. Confermando una vocazione scenica sempre più marcata, una delle sue partiture, costruita intorno alla centralità fisica della batteria in scena, diventa dispositivo drammaturgico: *The Players* (2021) di Giorgos Koutlis, premiato dal pubblico della rivista "Athinatorama".

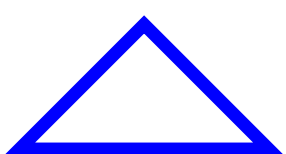
Le traiettorie di Ktistakis e Stergioglou si incontrano in *Cries*, performance tra poesia e musica presentata nel 2025 all'Athens Epidaurus Festival e ora ospitata, grazie alla collaborazione tra La Biennale di Venezia e Fondazione Giorgio Cini, al Teatro Verde, teatro all'aperto degli anni Cinquanta, immerso nel verde dell'isola di

San Giorgio Maggiore, ispirato alla tradizione dei teatri di verzura.

In questo gioiello architettonico, *Cries* presenta il suo viaggio performativo e musicale sui temi della diaspora, della perdita e dell'esilio: la memoria di canti tradizionali, dal repertorio greco al rebetiko, dialoga con la tragedia antica – come il monologo della scelta dell'*Agamemnone* di Eschilo, già interpretato da Stergioglou per Yannis Kokkos – e con versi della poesia del Novecento e contemporanea, da Giorgos Seferis, Nikiforos Vrettakos, Manolis Anagnostakis, fino a Bertolt Brecht (*Sulla denominazione emigrante*, 1937) e Warsan Shire, spoken word artist britannica di origine somala e nascita keniota, che nel 2023, all'indomani della tragica morte di più di novanta migranti sulle coste di Cutro, in Calabria, cominciò con il distico "Nessuno lascia la casa a meno che / la casa non sia la bocca di uno squalo", una delle sue poesie più celebri e toccanti.

Cries si configura così come uno spazio di attraversamento, in cui tensioni musicali e drammaturgiche convergono verso il superamento di confini geografici, temporali, linguistici ed estetici. Un manifesto condiviso delle poetiche di Stergioglou e Ktistakis: artisti erranti ma coerenti, custodi della tradizione e insieme proiettati verso una continua ricerca di libertà.

Massimo Milella



Torna
all'indice

Cries

by Christos Stergioglou and Alex Drakos Ktistakis

(65' – 2025)

09.06.2026
H 21.30

10.06.2026
H 21.30

Isola di San Giorgio,
Teatro Verde

Italian premiere

[Learn more about
the performance](#)

In a 2019 interview with an online Greek magazine, Christos Stergioglou recalled a production by Stamatis Kraounakis as one of the most significant experiences of his career; it was *X – Skinīs afta pou 'kapsan to sanidi*. Presented in the summer of 2008, this grand musical fresco of the twentieth-century Greek scene saw some five thousand spectators flock to the Odeon of Herodes Atticus for a performance that lasted over three hours. Stergioglou described the show as a “party” in which he was involved as a singer, though he doesn’t see himself exclusively in those terms: “My real interest lies in the combination of music and performance. And in camera work too, of course”. These words reveal the essence of a performer with the ability to move between theatre, music, cinema and television, whose career has progressed by way of a continuous cross-pollination of different artistic languages.

Stergioglou grew up in the 1950s, spending his childhood in Didymoteicho, a village rich in musical tradition only a few kilometres away from the borders with Bulgaria and Turkey. The village had a cinema, but no theatres. He took up acting during his university years in Thessaloniki, when he mixed with experimental and activist circles during the dark years of the military dictatorship. After taking part in a production of *Mother Courage* by Theodoros Terzopoulos (at the time still an emerging director), Stergioglou moved to New York to study at the HB Studio. He was accompanied by Aneza Papadopoulou, a great actress who would later emerge as one of the stars of the National Theatre of Northern Greece, and has since sadly passed away. At the HB Studio he had to contend with a new language and different working methods, which helped transform his ideas about acting and stage presence.

Returning to Greece, he carved out his own inde-

pendent and ever-evolving path, guided more by a sense of moral purpose than the pursuit of success, and working with key figures on the Greek and international scene including Melina Mercouri, Jules Dassin and Michail Marmarinos, among others. He eventually achieved international recognition with his iconic role in Yorgos Lanthimos's *Dogtooth* (2009), which won Un Certain Regard at Festival de Cannes and was nominated for the Oscar for Best Foreign Language Film.

Alex Drakos Ktistakis made his debut as a composer only a few years later. Originally from Heraklion, Crete, Ktistakis is one of the leading figures of the new Greek jazz scene, an artist and drummer with an equally eclectic and cross-disciplinary path. His debut album *Tora* (2015), recorded with his trio, immediately reveals a poetics rooted in the encounter between different musical languages. The opening track, a short piece entitled *Drum Suffering*, is particularly meaningful. It's a dialogue between a Ktistakis drum solo and the recorded voice of director David Lynch, which reflects on the relationship between art and pain. This is not just a performance by one of the most virtuosic drummers on the jazz scene, it's an artistic declaration of the genuine need to break boundaries and build a bridge between his own art and influences from afar, alternative voices that originate from other places and times.

Having grown up idolising legendary figures such as Elvin Jones and Tony Williams, and the rhythmic pillars of John Coltrane and Miles Davis, Ktistakis is an experimentalist who blends rock, jazz, classical and traditional Greek music. He has worked with musicians including Alex Foster, Dave Friedman and Shigeru Umehayashi; and performed at prestigious venues such as Carnegie Hall, the Barbican, the Sydney Opera House and the Piccolo Teatro in Milan.

At the same time, such an eclectic spirit could not fail to develop a strong connection with theatre, a form for which he creates works that are more than mere soundtracks. Confirming his increasingly theatrical vocation, one of his scores – built around the central position of drums on stage – even became a dramaturgical device in its own right in Giorgos Koutlis's

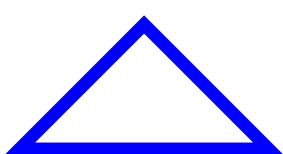
The Players (2021), which was awarded by the readers of “Athinatorama” magazine.

Ktistakis and Stergioglou’s paths have now converged in *Cries*, a performance blending poetry and music that premiered at the 2025 Athens Epidaurus Festival. Thanks to a partnership between La Biennale di Venezia and the Fondazione Giorgio Cini, it is being presented at the Teatro Verde, an open-air theatre from the 1950s nestled into the verdant surroundings of San Giorgio Maggiore island, inspired by the *teatri di verzura* tradition.

Cries’ musical and performative journey therefore unfolds amid the grounds of this architectural gem, exploring themes of diaspora, loss and exile, and drawing on the collective memory of traditional song. From the Griko (or Calabrian Greek) repertoire to the rebetiko tradition, the music engages in a dialogue with the tragedies of the Ancient World, such as the scout’s monologue from Aeschylus’ *Agamemnon*, which Stergioglou previously performed for Yannis Kokkos. The performance also includes verse from a range of twentieth-century and contemporary poets, from Giorgos Seferris, Nikiforos Vrettakos, Manolis Anagnostakis to Bertolt Brecht (*On the Emigrant’s Name*, 1937) and Warsan Shire, a British spoken word artist of Somali origin, born in Kenya. In 2023, in the wake of the tragic death of more than ninety migrants off the coast of Cutro (Calabria, Italy), Shire began one of her most celebrated and moving poems with the couplet “No one leaves home unless / home is the mouth of a shark”.

Cries therefore emerges as a space to travel across, in which textual and musical tensions converge as they move towards overcoming temporal, linguistic, geographical and aesthetic boundaries. It’s a joint manifesto for Stergioglou and Ktistakis’s respective poetics as wandering and yet coherent artists, at once the custodians of tradition and always looking ahead, on a never-ending quest for freedom.

Massimo Milella



[Back to contents](#)



ALTER
Native