

Presenze a San Giorgio

Presences on San Giorgio

Kapila Venu porta alla Fondazione Giorgio Cini l'arte del Kūṭiyāṭṭam, patrimonio dell'Umanità

VDB / CM Kapila Venu, lei è nota a livello internazionale per le sue rappresentazioni di Nañnyār-kūttu e Kūṭiyāṭṭam, un'arte performativa che dal 2001 è divenuta Patrimonio Culturale Immateriale dell'UNESCO. Che cosa significa per un'attrice oggi esibirsi nel solco di questa antica tradizione indiana, che presenterà alla Fondazione Giorgio Cini?

KV In Kerala, l'attrice tradizionale è la Nañnyār: è più di una danzatrice e ha un'origine molto antica. Il mito la fa risalire a Ghrtāci, un'*apsaras*, un'artista semidivina, discesa dal cielo. È un caso unico, perché si tratta di una tradizione ancora viva e non si conoscono molte tradizioni altrettanto consolidate di donne performer. Il Kūṭiyāṭṭam è la messa in scena dei drammi sanscriti. Nasce dalla combinazione di diverse forme artistiche: c'è la narrazione di storie e c'è il teatro vero e proprio. Nel Kūṭiyāṭṭam, naturalmente, la Nañnyār può interpretare diversi ruoli. Nel Nañnyār-kūttu, che è un assolo femminile basato sulla narrazione attraverso il linguaggio del corpo e la gestualità, l'attrice è per tradizione Kalpalatikā dal dramma *Subhadrādhanañjayam*. Le caratteristiche di questo personaggio non sono importanti. La narrazione è importante, perché Kalpalatikā racconta la storia di Kṛṣṇa. Oggi il repertorio del Nañnyār-kūttu è andato ben oltre la storia di Kṛṣṇa. Ci sono attrici eccezionali, come Uṣā Nañnyār, che hanno rilanciato e innovato la presenza femminile sulla scena del Kūṭiyāṭṭam. La mia maestra una volta mi ha raccontato una leggenda sul purappāṭu [ingresso del personaggio, *n.d.r.*] di Kātyāyanī nel *Subhadrādhanañjayam*. L'attrice che la interpretava era così brava da entrare in scena in equilibrio su un piede in cima a un elefante che intanto faceva il giro del tempio. Le attrici, quindi, hanno sempre dovuto essere molto forti, sia fisicamente sia come interpreti. Credo che oggi, poiché l'arte deve riflettere i cambiamenti del nostro tempo, le donne debbano rivendicare la parità tanto nel mondo quanto sulla scena.

VDB / CM Ha fatto il nome di Uṣā Nañnyār, che è stata una delle sue maestre nel percorso di formazione tradizionale. Lei ha collaborato anche con alcuni artisti internazionali, l'ultimo dei quali è stato Akram Khan per lo spettacolo *Gigenis* nel 2024. Quanto tradizione e innovazione hanno contribuito a sviluppare il suo personale stile artistico?

KV Ho cominciato a formarmi con Uṣā Nañnyār e con mio padre Gopal Veṇu. Quindi, dopo il mio debutto, ho studiato diversi anni con il leggendario Ammannūr Mādhava Cākyār. Sia Ammannūr Mādhava Cākyār sia mio padre Veṇu G erano influenzati dalla ricerca condotta dal

maestro Bhāgavatar Kuñjunnī Tampurān di Koṭuṅgallūr, che si era specializzato sulle tecniche di respirazione, sui *navarasa* [i nove stati emozionali dell'esperienza estetica, *n.d.r.*], sulla musica e su vari altri aspetti, basandosi su diverse fonti, compreso il *Nāṭyaśāstra* [il trattato tradizionale sul teatro, *n.d.r.*]. Anche la ricerca di mio padre, che ha proseguito in quella direzione, è solidamente fondata sul *Nāṭyaśāstra* e su altri testi analoghi; in più, è stata influenzata dalla sua esperienza con le altre tradizioni performative provenienti dal Kerala e da tutto il mondo. Credo che mio padre, con il suo approccio poco convenzionale verso la tradizione, sia per me un mentore e una guida. Inoltre, da giovane artista, ho avuto l'opportunità di far parte del World Theatre Project con il regista svedese Peter Oskarson, presso il Folkteatern i Gävleborg. Avevo appena vent'anni e lì ho potuto accostare l'Opera cinese, la tradizione africana del Mozambico, la Commedia dell'Arte, e le pratiche teatrali europee contemporanee. In seguito, ho lavorato quasi cinque anni in Giappone con il maestro di butō Min Tanaka. Il sapere che ne ho tratto non riguardava specificamente nessuna forma teatrale, era piuttosto un sapere universale adatto per qualsiasi tipo di performance. Toccava diversi aspetti, per esempio la presenza dell'attore sulla scena, la concentrazione. Il Maestro Min potrebbe ripetere all'infinito che danzare è vita e sacrificio: infatti, considera la danza non come una professione o una forma di intrattenimento, ma come una vera e propria pratica di vita con una profonda relazione con la natura. Entrare in comunicazione con la natura è parte integrante della formazione dell'attore in genere. Successivamente, ho collaborato col ballerino sperimentale newyorkese Wally Cardona, che ha lavorato con la tradizione indonesiana, cambogiana, barocca. Mi ha aiutato a capire quanto l'artista possa sperimentare e che cosa significhi sperimentazione. Infine, la più recente e importante collaborazione è stata con Akram Khan. In *Gigenis* c'erano quattro artisti



Kapila Venu durante una performance di Naññyār-küttu. Foto di Thulasi Kakkat | Kapila Venu performing Naññyār-küttu. Photo by Thulasi Kakkat



Kapila Venu durante una performance di Naññyār-küttu. Foto di Thulasi Kakkat | Kapila Venu performing Naññyār-küttu. Photo by Thulasi Kakkat

di Bharatanāṭyam, una danzatrice Odissi, e un ballerino di Kathak, lo stesso Akram Bhāi [“fratello”, *n.d.r.*]. Era un incontro di sette performer e sette musicisti, molto diversi fra loro, ma tutti abilissimi nella propria specialità. Ci siamo incontrati condividendo ciò che avevamo in uno spazio comune. Ci siamo incontrati per raccontare una storia. Ciò che ho davvero imparato da Akram Bhāi è stata l’arte raffinata di tessere la performance in un’unica bellissima tela. Mi ha lasciato senza fiato, durante il processo di costruzione dello spettacolo, il modo in cui siamo diventati un gigantesco meccanismo. Era come se nessuno avesse il controllo ma tutti avessimo la responsabilità del gruppo. Per me è stata un’agnizione, perché nel Kūṭiyāṭṭam l’attore ha il completo controllo, è l’attore che conduce. In *Gigenis*, ho capito che posso perdere quel potere. È così che ho sviluppato una visione periferica e un udito sensibilissimo. Ogni volta che passo tanti mesi a interagire, scambiare con diverse tradizioni cercando di comprenderle, torno con una prospettiva completamente nuova, o meglio con tante nuove prospettive, nuovi angoli attraverso i quali capisco la mia stessa tradizione del Kūṭiyāṭṭam. Penso che quello che è diventato il mio personalissimo stile sia il frutto di tutte queste influenze.

VDB / CM Alla Fondazione Giorgio Cini presenterà il *Pārvatīviraham*, una delle pièce più iconiche del repertorio del Kūṭiyāṭṭam, già portata in scena dal suo maestro Ammannūr Mādhava Cākyār. In che modo la sua interpretazione sarà innovativa?

KV Il *Pārvatīviraham* è una scena del *Toraṇayuddham* [il terzo atto dell’*Abhiṣekanāṭakam*, *n.d.r.*] e fa parte del racconto di Rāvaṇa. Segue la rappresentazione del cosiddetto *Kailāsoddhāraṇa*: il demone Rāvaṇa sta

ricordando il momento in cui ha sollevato il monte Kailāsa e comincia a descrivere come, sulla cima del Kailāsa, Śiva e Pārvatī stiano litigando a causa dell'altra sposa di Śiva, il fiume Gaṅgā. È a quel punto che si sviluppa la scena. Il testo del dramma originale non menziona questo particolare evento, ma nel Kūṭiyāṭṭam usiamo la tecnica del linguaggio figurato, che chiamiamo *upaśloka*, ossia una storia ispirata da un testo non presente nel dramma, che arricchisce il dramma stesso. Il *Pārvatīviraham* è l'elaborazione di uno *śloka* [verso, *n.d.r.*], ritenuto anonimo, che comincia con “maulau kiṃnu maheśa”. Tutti i grandi maestri del Kūṭiyāṭṭam si sono specializzati in questo pezzo. Per tradizione, l'abilità di un attore di interpretare personaggi maschili e femminili con la stessa maestria è molto apprezzata nel Kūṭiyāṭṭam. Il *Pārvatīviraham* è il più importante esempio di questo tipo di talento. Per secoli è stato portato in scena solo da uomini. Sentivamo la necessità di vedere la versione femminile. Abbiamo modificato la struttura della performance, isolando il pezzo di Nāṇṇyār-kūttu dal resto del dramma. Il personaggio, in qualche modo neutro, è un'attrice narratrice. Non è più Rāvaṇa a narrare la storia, ma una donna che racconta la dinamica del marito, la moglie, e l'altra moglie. Decisamente, quando una donna interpreta questa scena, la sua empatia per i personaggi femminili presenti nella storia implica un cambiamento significativo di prospettiva. È la stessa sequenza, ma con un'altra nuance. Il *bhāva*, il gusto, è molto diverso.

VDB / CM La sua presenza alla Fondazione Giorgio Cini rientra nell'ambito di un progetto più ampio che coinvolge altre istituzioni, quali Sapienza Università di Roma, Teatro Tascabile (TTB), Università di Milano, e Museo Internazionale delle Marionette Antonio Pasqualino. Nel maggio 2026 la sua tournée in Italia toccherà, oltre Venezia, anche Roma, Bergamo, e Palermo. Come si sente a presentare una tradizione così unica e sofisticata al pubblico italiano?

KV Per tradizione, il pubblico del Kūṭiyāṭṭam era ben preciso. Era composto soprattutto dall'élite e da uomini di religione Hindu. Oggi il pubblico è cambiato, è molto inclusivo. Ci sono persone nel pubblico che provengono da diversi percorsi di vita, da diverse culture e tradizioni. In India, queste cambiano notevolmente da regione a regione. Ciò che davvero vogliamo è condividere la bellezza e l'intensità del Kūṭiyāṭṭam con diversi tipi di pubblico. Mi sono già esibita in Italia, sia a Roma per il Roma Europa Festival nel 2008, sia a Palermo. Sono stata anche alla Fondazione Giorgio Cini, ma in occasione di un workshop di Mohiniyāṭṭam, lo stile che mi ha insegnato mia madre Nirmalā Paṇikkar. Di fatto, questa è per me la prima volta a Venezia come performer di Nāṇṇyār-kūttu. Il pubblico italiano è profondamente interessato ai teatri tradizionali e allo stesso Kūṭiyāṭṭam. Uno dei pionieri è stato Ferruccio Marotti, che ha visitato il Kerala e ha raccolto una documentazione straordinaria sul mio guru Ammannūr Mādhava Cākyār negli anni Settanta. È incredibile quanto questo interesse vada indietro nel tempo. Anche Eugenio Barba ha lavorato a lungo con le tradizioni indiane e ho avuto l'occasione di partecipare a uno dei suoi seminari con Julia Varley. La mia impressione è che il pubblico italiano non sia come il resto del pubblico europeo ma abbia una sensibilità maggiore per il Kūṭiyāṭṭam. Non vedo l'ora di esibirmi in queste particolari sedi, in università e fondazioni.

Intervista di Vito Di Bernardi
e Carmela Mastrangelo

Kapila Venu brings to the Fondazione Giorgio Cini the art of Kūṭiyāṭṭam, Heritage of Humanity

VDB / CM Kapila Venu, you are an internationally renowned performer of Nañnyār-kūttu and Kūṭiyāṭṭam, which in 2001 became UNESCO Intangible Heritage. What does it mean being a female performer of this ancient Indian tradition that you will present at the Fondazione Giorgio Cini?

KV The traditional actress of Kerala is Nañnyār. Nañnyārs are not really dancers and have a very long lineage. Mythologically, we can trace our lineage back to Ghṛtācī, an *apsaras*, a divine performer, who was sent from heaven. This is very unique because we are still a living tradition and there are not many traditions of female actresses that are so strong around the world. Kūṭiyāṭṭam is the production of Sanskrit plays. It is a combination of various art forms – there is storytelling and theatre. In Kūṭiyāṭṭam, of course, the Nañnyār plays specific characters. Nañnyār-kūttu is basically the female storytelling through bodily representation and gesticulation, where the actress is traditionally Kalpalatikā from the play *Subhadrādhanañjayam*. The characteristics of this character are not important. The storytelling is very important, because she tells the story of Kṛṣṇa in great detail. Now the repertoire of Nañnyār-kūttu has expanded far beyond the story of Kṛṣṇa. We have several really vibrant, beautiful actresses, like Uṣā Nañnyār, who have made a huge revival and rejuvenation of the female presence on the Kūṭiyāṭṭam stage. My teacher once told me a legend about the *puṛappātu* [entrance sequence, *ed.*] of Kātyāyani from *Subhadrādhanañjayam*. The female performer was so skilled that the entrance of the character took place on top of an elephant and the actress balanced on one foot as the elephant circled the temple. So the female performers have always had to be very strong, both physically and as actors. Nowadays, because art must reflect the changing times that we live in, I think that women are reclaiming an equal space in the world as well as on stage.

VDB / CM You mentioned Uṣā Nañnyār, who was one of your teachers in the traditional training. You had also a handful of deep international collaborations, whose last was that with Akram Khan for *Gigenis* in 2024. How tradition and innovation contributed to the developing of your personal style?

KV I was initially trained by Uṣā Nañnyār and my father Gopal Veṇu. Then, after my debut, I trained under the legendary performer Ammannūr Mādhava Cākyār for several years. Both Ammannūr Mādhava Cākyār and my father Veṇu G were influenced by the research conducted by the master Koṭungallūr Bhāgavatar Kuñjuni Tampurān, who carried out a lot of specialised research on the use of the breath, on *navarasas* [the nine emotional states, *ed.*], on music and other topics, based on various sources, including *Nāṭyaśāstra* [the traditional treatise on theatre, *ed.*]. My father's research, which went further in that direction, is also heavily informed by *Nāṭyaśāstra* and such texts. It is also influenced by his personal experience working with different performing traditions within Kerala and from around the world. I think my real mentor and guide is my father, who has a slightly unconventional approach towards traditional training. Moreover, as a young performer, I had the opportunity to be a part of the World Theatre Project with the Swedish director Peter Oskarson, at the Folkteatern i Gävleborg in Sweden. I was hardly twenty years old and, there, I was ex-



Kapila Venu durante una performance di Naññyar-küttu. Foto di Thulasi Kakkat.
Kapila Venu performing Naññyar-küttu.
Photo by Thulasi Kakkat.

posed to the Chinese Opera tradition, to the African tradition from Mozambique, to the Commedia dell'Arte, and also to European contemporary theatre practices. Following that, I had almost five years of experience working with the butō master Min Tanaka in Japan. The kind of wisdom I received from him does not pertain to any particular form, but it was a lot of useful universal wisdom for any kind of performance. He dealt with many things, such as the actor's presence and different types of concentration. Min San would always say that dancing is life and sacrifice. He actually approaches dance not as a profession or entertainment but actually as a life practice with a very profound relationship to nature. Generally, being in communication with nature is a very strong part actor training. Further on, I had interactions with experimental dancer from New York Wally Cardona, who had worked with the Indonesian, Cambodian and Baroque traditions. That helped me to understand how far a dancer can go with experimenting and what experimentation means. Finally, the last and major collaboration was with Akram Khan. In *Gigenis* there were four Bharatanāṭyam dancers, one Oḍissi dancer, and one Kathak dancer – Akram Bhāi [“brother”, *ed.*] himself. It was a coming together of seven dancers and seven musicians, who were very distinct yet highly skilled in their own mastery. We came together sharing what we had in a common space. We came together to tell a story. What I really learned from Akram Bhāi was the fine art of weaving a performance into a beautiful fabric seamlessly. Over the process of bringing the performance together, it just blew my mind how we became a giant mechanism. You feel like you don't have control yet you do have responsibility for the ensemble. It was a huge awakening for me, because on the Kūṭiyāṭṭam stage the actor has the most control, the actor is leading. In *Gigenis*, I understood that I can lose that power. That's how I developed this peripheral vision and this very sensitive ear. When I spend several months interacting, sharing, and trying to understand various traditions, I come back with a completely new perspective, or rather, several new perspectives, new angles with which I understand my tradition of Kūṭiyāṭṭam. I think what developed as my very personal style is what happened when I was exposed to all these influences.

VDB / CM In the Fondazione Giorgio Cini programme, you will present *Pārvatīviraham*, one of the most iconic piece in the Kūṭiyāṭṭam repertoire, traditionally performed by your guru Ammannūr Mādhava Cākyār. How did you innovate its representation?

KV *Pārvatīviraham* is a scene from the *Toraṇayuddham* [the third act of the play *Abhiṣekanāṭakam*, ed.] and is a part of Rāvaṇa's exposition. It follows the representation of the so-called *Kailāsoddhāraṇam*: the demon Rāvaṇa recalls the moment he lifted the mount Kailāsa and that is when he goes into the story of how, at the peak of Kailāsa, Śiva and Pārvatī were having an argument about Śiva's other wife, River Gaṅgā. It is in that instance of the play that the scene was developed. The original text of the play does not mention this particular event, but in Kūṭiyāṭṭam we have this technique of using imagery, what we call *upaśloka*, which means a story inspired by another text outside of the play, which enriches the telling of the text in the play. *Pārvatīviraham* is an elaboration of a *śloka* [verse, ed.] that begins "maulau kiṃnu maheśa", and whose author is believed to be unknown. All the great masters of Kūṭiyāṭṭam specialised in this piece. Traditionally, an actor's ability to impersonate the male and the female with equal skill is considered to be the highest skill in Kūṭiyāṭṭam. *Pārvatīviraham* is the greatest example of this ability in acting. It has been performed exclusively by male actors for centuries. We felt we should see the female version of it. We changed the structure of the performance, separating the Naṅṅyār-kūttu performance from the particular play. The character is an actress, somehow neutral, who is a storyteller. It is not Rāvaṇa telling the story; it is a female actress telling the story of this dynamic of the husband, the wife, and the other wife. Definitely, when a woman performs this sequence, the woman's empathy for the female characters that appear in the story brings a significant shift in approach. It is the same sequence but there is a difference in nuance. The *bhāva*, the flavour, is very different.

VDB / CM Your presence at the Fondazione Giorgio Cini will be in the frame of a broader project which involves various institutions, such as Sapienza University, Teatro Tascabile (TTB), the University of Milan, and Museo Internazionale delle Marionette Antonio Pasqualino. In May 2026 you will be on tour in Italy, performing in Venice as well as in Rome, Bergamo and Palermo. How do you feel about presenting this unique and sophisticated tradition to an Italian audience?

KV The traditional audience of Kūṭiyāṭṭam was very specific. It was mainly the elite class and mainly men belonging to the Hindu religion who watched Kūṭiyāṭṭam performances. Nowadays the audience has changed; it is much more inclusive. We have people in the audience who come from various walks of life, from various traditions and cultures. In India cultures are very different from region to region. We really want the beauty and the intensity of Kūṭiyāṭṭam to be conveyed and shared with various audiences. I have performed before in Italy, both in Rome for the Roma Europa Festival in 2008, and in Palermo. I have been to the Fondazione Giorgio Cini as well, but it was for a workshop of Mohiniyāṭṭam, a tradition in which I was trained by my mother Nirmalā Paṅṅikkar. However, this is my first time in Venice as a Naṅṅyār-kūttu performer. The Italian audience is very deeply interested in traditional theatres and in Kūṭiyāṭṭam itself. Ferruccio Marotti was one of the pioneers, as he visited Kerala in the 1970s and produced beautiful documentation of my guru Ammannūr Mādhava Cākyār. It is incredible how far back the interest goes. Eugenio

Barba also had a long history of working with Indian traditions, and I had the chance to attend one of his conferences of artists together with Julia Varley. I feel like Italians are not like other European audiences, but they have a stronger sense and understanding for Kūṭiyāṭṭam. I am very much looking forward to being in these specific venues, such as universities and institutions.

Interview by Vito Di Bernardi
and Carmela Mastrangelo



Kapila Venu durante una performance di Naññār-kūttu, particolare dell'uso delle mani. Foto di Thulasi Kakkat. | Kapila Venu performing Naññār-kūttu, close up on hand gesture. Photo by Thulasi Kakkat.