

Ho scritto CELESTIA seguendo dei principi narrativi che ho già sperimentato negli ultimi miei testi che ho messo in scena in Brasile: *Psicotropico* (2016) e *Void* (2019), in cui sovrappongo piani di racconto distinti e distanti che ad un certo punto s'intersecano e si amalgamano fino a diventare un'unica dimensione narrativa e surreale, dove realtà e finzione si livellano s'uno stesso piano percettivo.

In CELESTIA, all'inizio, abbiamo un primo piano 'irreale', fantastico, e un altro che si insinua lentamente, 'reale', documentaristico. Lo spettacolo inizia con il racconto dell'angelo del Veronese che appare a Maria. Nello spettacolo non viene esplicitato, se non alla fine, quando con una videoproiezione verrà mostrato, ma si parla della famosa Annunciazione del Veronese, quella del 1578, che possiamo ammirare nelle sale delle Gallerie dell'Accademia, a Venezia.

Il primo elemento straniante che il pubblico percepisce viene dato dal fatto che Maria è evidentemente una ragazza contemporanea inserita in un quadro del rinascimento, l'altro meccanismo narrativo che metto in movimento è la forma che do alla descrizione del quadro, a ciò che accade nell'immagine, che si appoggia su motivi inverosimili, raccontati con assoluta convinzione e così assurdi da sembrare ad un certo punto credibili e possibili dentro alla peculiare dimensione narrativa che poco a poco viene a crearsi. In questa primissima parte uso prevalentemente il dialetto veneziano, quello 'basso', quello che ancora si parla in via Garibaldi, che è la zona dove sono nato e dove sono tornato a vivere dopo molti anni all'estero. Lo stempero dopo qualche minuto con l'italiano per non restringere comunque la comprensione di ciò che accade, ma il dialetto ritorna a macchie nel testo, in corrispondenza al tema di Maria.

L'uso del veneziano è un altro elemento di straniamento e contrasto, dato dall'apparente opposizione tra la natura dell'argomento, 'colta', e la lingua 'popolare', dico apparente perché in realtà ci aiuta a costruire con il pubblico una situazione di immediata e facile lettura: siamo a Venezia, Maria è una 'popolana', che vive all'interno di un'immagine antica, pregiata, un palazzo che per convenzione sociale non dovrebbe abitare.

Ciò che segue è una serie di ipotetiche e assurde situazioni che precedono o seguono il momento dell'immagine, l'arrivo dell'angelo. Seguo lo stesso meccanismo che Heiner Müller sviluppa in *Descrizione d'Immagine* (1984), un breve testo di prosa che Müller scrive a partire da un disegno di una studentessa di scenografia. La descrizione che Müller fa del disegno si sviluppa di volta in volta in una successione di immagini relative al disegno che si sostituiscono le une con le altre. Come in Müller anche in CELESTIA la successione delle ipotesi relative a ciò che accade nel quadro vanno a comporre la grammatica di un paesaggio complesso e surreale che condivido con il pubblico, questo ci permette di accettare insieme, pubblico e performer, di riconoscere, questo paesaggio come condivisibile, credibile anche se inverosimile.

L'angelo del Veronese, che a fatica riesce a volare nella stanza, non riesce a dire nulla, non riesce a consegnare il messaggio, a comunicare il destino perché Maria non lo vede, non lo guarda, non lo vuole capire o non lo capisce, o forse perché qualcuno le scrive sul telefono di non ascoltarlo. Maria esce dalla casa/città e l'immagine si svuota. Non c'è nessun tono professorale in tutta questa descrizione, anzi, c'è un'intenzione di esplicita leggerezza, in tutta la prima parte, poiché non è una lezione, ma si tratta semplicemente della descrizione di un'immagine, che vedremo solo alla fine dello spettacolo, e che dobbiamo, all'inizio, immaginare e sopporre assieme, nell'ascolto.

Nella seconda parte del testo, inizia a chiarirsi il tema nascosto e l'argomento principale del lavoro: la questione residenziale a Venezia, e l'intersecarsi quasi surreale dei suoi molteplici argomenti.

Con CELESTIA volevo parlare del tema dell' 'esodo' dei veneziani. Sono partito dalla lettura di alcuni studi e saggi, fino ad arrivare a 'La bonifica Umana, La Venezia degli esodi dal punto di vista dei rimasti' un libro di Clara Zanardi.

La prima parte della sua ricerca la Zanardi la dedica ad un'approfondita analisi che va dall'occupazione napoleonica ai bandi di Social Housing della giunta Brugnaro, la seconda parte è dedicata ad un'indagine antropologica basata su interviste a veneziani che sono andati via da Venezia. È un materiale prezioso e corposo di cui però non volevo farne uno spettacolo di 'teatro civile' o seguire le orme dell'ormai classico 'teatro di narrazione', volevo trovare una soluzione che portasse il pubblico in un'esperienza teatrale diversa e che lo spingesse fuori dalla realtà per poi farlo precipitare nel nostro presente, appoggiandomi però al tradizionale teatro di parola. Restituire alla fine una riflessione non impositiva, provocare quella sensazione di smarrimento che la Zanardi consegna ai suoi lettori, dopo la sua lunga analisi, con una domanda: come è potuto accadere ciò che è accaduto?

La Zanardi organizza in maniera consequenziale un lungo processo di opera selettiva che ha trasformato, deformato, e ridotto ai minimi termini la residenzialità nella città/isola diventata oggi albergo/museo. Individua in alcune scelte politiche ed economiche avviate dalla coppia Cini e Volpi il momento decisivo di un unico lungo disegno di 'bonifica umana' appunto (termine coniato dallo stesso Vittorio Cini) che ha spopolato la città. Le concause sono molte, ma secondo la Zanardi è possibile riconoscere un unico progetto di selezione abitazionale che è stato diversamente e alternatamente perseguito negli anni, da allora fino ad oggi, da giunte, governi, sindaci, provenienti anche da culture politiche differenti, che hanno allontanato dall'isola prima i diseredati, poi la classe operaia, ed infine buona parte degli occupati nel settore del terziario (nel 1950 gli abitanti erano 120.000, oggi sono ufficialmente poco più di 50.000). Com'è noto, l'esodo dei veneziani inizia con lo spostamento delle classi più disagiate dall'area monumentale (San Marco e Rialto) alla cintura dell'isola (che diventa un'inedita periferia) tra cui la Celestia, dove abita appunto la nostra Maria, negli anni successivi si costruiscono i nuovi villaggi residenziali in terraferma vicino alla nuova zona industriale, dove si sta spostando la Maria nel momento del racconto dell'immagine. Il gioco di sovrapposizione tra la Maria del Veronese e la ragazza Maria che deve traslocare dalla Celestia in terraferma, emerge nella seconda parte dello spettacolo. Il quadro si sposta in secondo piano, ne rimane solo l'architettura nuda, quando il pubblico è ormai immerso e, spero, divertito, dalla logica surreale creata in precedenza, popolata da angeli che non sanno volare bene e una Maria affrettata da non si sa bene cosa, fretta (premura) che non le permette di vedere l'angelo.

Una volta uscita dalla casa, gli elementi frammentari di cronaca cominciano ad alternarsi lungo il cammino di Maria, che si dirige verso il vaporetto che a sua volta la porterà fuori (da) Venezia, all'esterno dell'immagine, al di fuori di una città dove il passato si sovrappone in continuazione al presente, che inesorabilmente la allontana.

Il tempo è il protagonista occulto di questo lavoro, ho cercato di restituire quella sensazione di sovrapposizione temporale che noi veneziani avvertiamo in continuazione come un privilegio e una minaccia: "A Venezia è inutile invocare la storia: ogni sforzo di immaginazione è vano perché il presente si annulla da solo, quasi non esistesse, tanto il passato è onnipresente, dilagante, denso, come molle limo nel quale si sprofonda» scriveva Braudel.

Il tempo, in una città come la nostra, che non impone sostanziali stravolgimenti estetici, si manifesta internamente nella città, in maniera silenziosa, anche nella modificazione dell'organizzazione sociale dei suoi cittadini che hanno perso, o sembrano aver perso, la capacità di reagire a un disegno esterno e interno, di trasformazione urbana, che di fatto seleziona i suoi abitanti. Questo disegno, che è antico di cent'anni, ha di fatto annichilito e

silenziato gli abitanti di questa città, molti dei quali (quasi i due terzi) si sono dovuti allontanare, in nome dell'arte e della sua unicità. La composizione sincopata, di questa seconda parte dello spettacolo, si avvicina più ad una partitura musicale che ad un racconto organico e consequenziale, questo mi/ci permette di alternare velocemente e agilmente gli elementi della storia dello studio dell'esodo (tecnica-documentaristica) con l'uscita di Maria dall'immagine e dalla città (poetica), è una scelta stilistica che mi permette di cambiare anche registro di recitazione, se la prima parte segue un registro naturalista, nella seconda cambio il grado di rappresentazione e mi misuro con un'esecuzione virtuosa della parola, che ricorda un canto, serrato, di parole e immagini, che restituiscono allo spettatore chiaramente il divenire degli avvenimenti passati (che sono frammenti di documenti, pertanto 'veri'), che vengono però sovrapposti in continuazione al presente (frutto di un'invenzione, 'finta'). Sciogliendo infine lo spettacolo con un'ulteriore descrizione, paesaggistica e, se vogliamo, sentimentale.

Infine il Veronese, la scelta del quadro è dovuta ovviamente al fatto che Paolo Caliari è stato tra i migliori pittori dei fasti e delle glorie della Serenissima Repubblica, e questo è un ulteriore elemento di contrasto per la vicenda che racconto, ma anche per un mio personale affetto per i suoi dipinti, che andavo a vedere all'Accademia, nelle sale del Palazzo Ducale, o a San Giovanni e Paolo, o a San Sebastiano, ogni qual volta tornavo a Venezia nei miei vent'anni vissuti all'estero, ma c'è un ulteriore motivo biografico che trovo interessante raccontare perché in qualche modo intercetta lo spirito di questo esperimento teatrale: l'esecuzione di un'ultima cena che aveva valso al Veronese un processo dell'Inquisizione, il quadro in questione ora lo si può vedere all'Accademia, è la Cena a casa di Levi, che sta nella stessa sala dell'annunciazione descritta. Il Veronese fu accusato di non aver rispettato le norme iconografiche stabilite dal Concilio di Trento; infatti, in primo piano il dipinto è sovraffollato da buffoni, cani e soldati stranieri e ubriachi, si vede una ragazza che chiacchiera sorridendo con un giovane soldato, lasciando in secondo piano la sacra rappresentazione, cosa non gradita al Sant'Uffizio. In sua difesa il Veronese disse: «Noi pittori ci prendiamo la libertà che si prendono i poeti e i matti». Prendo come mie le parole del sublime maestro, ed io, come artigiano del teatro, come i buffoni del quadro, ho stravolto il suo capolavoro, ho messo insieme in maniera anarchica tempi e motivi discordanti, ho assemblato parole non mie, ho provato a comporre una partitura di immagini d'affetto, per condividere con i veneziani, e non, con chi abita qui, il disagio di vivere questa città che si spegne, che vive in falso movimento, e di condividere con questo mio lavoro teatrale, il mio dissenso, la mia rabbia che muove il desiderio, che immagino comune, di una nuova città possibile.

«A ogni secondo la città infelice contiene una città felice che nemmeno sa d'esistere» [...] «le città future sono già contenute nelle presenti come insetti nella crisalide» . I. Calvino, *Sono nato in America*.