

FORME ETICHE ED ESTETICHE DEL RAPPRESENTARE. LA VICENDA DI SACCO E VANZETTI NEL CINEMA E NEL TEATRO TESTIMONIALI*

Antonella Cancellier**

Abstract

Nell'agosto del 1927, i due anarchici italiani Nicola Sacco e Bartolomeo Vanzetti vennero giustiziati sulla sedia elettrica perché accusati di due rapine e di un duplice omicidio. Nei sette anni tra l'arresto e l'esecuzione si sviluppò un'imponente mobilitazione internazionale per la revisione del processo che evidenziava non solo la loro innocenza ma la volontà delle autorità statunitensi di compiere un gesto di rappresaglia politica, in parte prodotto non solo dall'isteria americana per il terrore dei radicali ma soprattutto dalla xenofobia. E Sacco e Vanzetti erano entrambe le cose: anarchici libertari e immigrati italiani. Il lavoro si concentra sul film "Sacco e Vanzetti" (1971) di Giuliano Montaldo, con Gian Maria Volonté e Riccardo Cucciolla, e sull'omonima opera teatrale (*Sacco e Vanzetti. Drammaturgia sommaria di documenti sul caso*) dell'argentino Mauricio Kartun (1992).

Ethical and Aesthetic Forms of Representation. The Story of Sacco and Vanzetti in Testimonial Theatre and Cinema

In August 1927, the two Italian anarchists Nicola Sacco and Bartolomeo Vanzetti were executed in the electric chair, because were accused of two robberies and a double murder. A black page in the history of the United States. During the seven years between the arrest and the execution, there exist a massive international mobilization for a new trial, which showed not only their innocence but the will of the US authorities to carry out an act of political retaliation, produced by xenophobia. And Sacco and Vanzetti were Italian immigrant anarchists and libertarians. The paper focuses on the film "Sacco and Vanzetti" (1971) by Giuliano Montaldo, Gian Maria Volonté and Riccardo Cucciolla, and on the play with the same title (*Sacco y Vanzetti. Dramaturgia sumaria de documentos sobre el caso*) of the Argentinean writer Mauricio Kartun (1992).

*Tutto dovrebbe esser fatto per mantenere vivo il tragico caso
di Sacco e Vanzetti nella coscienza dell'umanità
(Albert Einstein)*

* Sono grata a Silvana Serafin per avermi accolta a Udine sempre con molto affetto. Grazie per avermi invitata anche questa volta, soprattutto per il significato simbolico che questo convegno ha. Sono felice di parteciparvi e avere il privilegio della sua preziosa amicizia.

** Università di Padova.

Il caso

Nell'agosto del 1927, Nicola Sacco e Bartolomeo Vanzetti vennero giustiziati sulla sedia elettrica. I due anarchici italiani erano stati arrestati a Boston nel 1920 perché ingiustamente accusati, nonostante le prove – e lo stesso vero colpevole – li scagionassero, di due rapine a mano armata e di un duplice omicidio, di un cassiere e di una guardia. Non un 'errore' giudiziario, ma un castello accusatorio montato lucidamente e consapevolmente perpetrato. È una pagina nera della storia degli Stati Uniti. Nei sette anni tra l'arresto e l'esecuzione si sviluppò un'imponente mobilitazione internazionale per la revisione del processo che provava non solo la loro innocenza ma la volontà delle autorità statunitensi di compiere un gesto di rappresaglia politica prodotto dall'isteria collettiva americana per il terrore dei radicali e soprattutto dalla fobia xenofoba¹. E Sacco e Vanzetti condensavano le due cose: erano anarchici libertari e immigrati, per di più italiani. Nicola Sacco, pugliese di Torremaggiore in provincia di Foggia, era arrivato negli Stati Uniti d'America nel 1909, non ancora diciottenne; Bartolomeo Vanzetti, piemontese di Villafalletto in provincia di Cuneo, arrivò lì nel 1908, a vent'anni.

Il cinema. "Sacco e Vanzetti" di Giuliano Montaldo

Negli anni Sessanta la RAI acquista i diritti di uno sceneggiato andato in onda negli Stati Uniti – "The Sacco-Vanzetti Story" girato nel 1960 dall'americano Sydney Lumet – che tuttavia non verrà mai trasmesso; il monegasco Armand Gatti, figlio di un immigrato italiano, nel 1966 elabora il dramma "Canto per una sedia" ("Chant public devant deux chaises électriques") e un "Sacco e Vanzetti" (1960), uno dei primi esempi di teatro-cronaca, verrà rappresentato al teatro Manzoni di Milano². Autori: Luciano Vincenzoni e Mino Roli; tra gli interpreti: Gian Maria Volonté e Riccardo Cucciolla³. Volti che diventeranno

¹ Lo stesso Mussolini un mese prima dell'esecuzione scrisse una lettera in cui chiedeva all'ambasciatore americano a Roma, Henry Fletcher, di intervenire presso il Governatore del Massachusetts per salvare loro la vita.

² La *pièce* debutta anche nel Rio de La Plata, prima a Montevideo nel 1962 e poi a Buenos Aires dove la compagnia che la rappresentò diede una replica esclusivamente per i militanti della FORA (Federación Obrera Regional Argentina) a cui versò gli incassi.

³ C'era anche l'idea di un adattamento per il cinema ma i rapporti tra Mino Roli e Dino De Laurentiis, che aveva comprato il soggetto, si interruppero. Mino Roli collaborerà in seguito al film su Sacco e Vanzetti, prodotto da Papi e Colombo per la regia di Giuliano Montaldo. In *Pane e Cinema* (Vincenzoni 65-67) si dà conto inoltre di un contratto firmato da

icone quando nel 1971, in co-produzione italo-francese, Giuliano Montaldo li dirige magistralmente nel suo “Sacco e Vanzetti”, quando il nostro cinema post ’68 su più ampia scala ebbe il coraggio di affrontare i casi della storia e innervarsì in un interessante filone di cinema politico che si affermò in Italia in particolare fino alla prima metà degli anni Settanta. Il film ne è un eccellente paradigma nell’intrecciare, con felice e misurata integrazione, documento e discorso, realtà e *fiction*: un’attendibile struttura narrativa in consonanza con una rigorosa ricostruzione storica degli eventi attraverso il supporto visivo di documenti reali (fotografie e giornali dell’epoca) e di immagini di repertorio (documentari di proteste e manifestazioni pubbliche). Un’impeccabile ricreazione scenografica verosimile in particolare all’interno del tribunale si combina con un convincente impianto drammatico realizzato grazie a un abile uso del *flash back*, alle inquadrature, alla gestione dei primi piani nei momenti più critici della fase processuale, al bianco e nero che domina inizialmente le scene costruite sulla base di una coreografia dalla precisione geometrica (la retata, la carica della polizia a cavallo come una danza distruttiva, lo spazio di poche parole dove tutto si gioca sui volti), all’uso della penetrante colonna sonora, potente cassa di risonanza per la memoria (con musiche di Ennio Morricone e testi di Joan Baez), ispirata a una lettera dal carcere di Vanzetti al padre e a una lettera dal carcere di Sacco al figlio, al perfetto bilanciamento del suono e del silenzio, allo sforzo degli attori principali nel dare cadenza ‘dialettale’ ai due italiani. L’impostazione marcatamente popolare, i toni melodrammatici e una certa retorica, che comunque emerge nei contorni martirologici di tutta la lunga vicenda, furono decisivi per lo strepitoso successo internazionale del film ma anche contribuirono a determinare la revisione del processo e la conseguente riabilitazione ufficiale dei due italiani nel 1977.

Se dieci anni prima, nella rappresentazione teatrale sul testo di Roli e Vincenzoni, Volonté era stato Sacco e Cucciolla Vanzetti, nel film di Montaldo i ruoli si invertono, calzando perfettamente i personaggi nelle affinità somatiche e spirituali quasi cucite loro addosso. Un mite Riccardo Cucciolla, Palma d’oro al festival di Cannes di quell’anno e Nastro d’argento l’anno successivo, di carattere schivo, antidivo per eccellenza, attore capace di una profonda interiorizzazione, con una sfumatura di umanità tutta italiana, e per di più pugliese come Sacco, si dà nel film con tutta la sua discrezione espressiva⁴

Roli e Vincenzoni con Jean-Paul Sartre che con Serge Reggiani aveva visto l’opera a Roma. Sartre tuttavia concluse il piano di lavoro al primo atto, «infastidito dai contrasti tra gli attori e il regista».

⁴ Doti che emergevano nei suoi lavori teatrali, televisivi e cinematografici, nell’attività di doppiatore, nell’impegno civile di molti ruoli da lui interpretati, uno su tutti, quelli inten-

opposta al talento estroverso di Volonté, un Vanzetti di una più elevata statura intellettuale, reso non solo nella parlata piemontese, ma anche col sarcasmo tagliente e un certo ‘misticismo’ rivoluzionario, quello di un avido lettore soprattutto delle opere di Marx, Darwin, Hugo, Gorkij, Tolstoj, Zola. Alla sua voce – ed è difficile immaginarne un’altra – è affidata la storica indimenticabile arringa rivolta ai giudici per la sua autodifesa e, contestualmente, l’efficace e toccante apologia a Sacco, il cui video è facilmente recuperabile in internet e che qui si trascrive⁵.

Una coppia perfetta in un film che piacque e commosse perché rispondeva al clima di allora.

Quando, nel 1971, la storia diventa un film, in Italia è ancora viva l’eco della strage di Piazza Fontana, la prima di quel periodo convenzionalmente passato alla storia come quello della strategia della tensione e dello stragismo di stato. Nel tragico attentato alla Banca dell’agricoltura del 12 dicembre 1969 nel pieno centro di Milano, vennero accusati ingiustamente due anarchici, Valpreda e Pinelli. Quest’ultimo, Giuseppe Pinelli, in circostanze mai chiarite precipitò da una finestra del quarto piano della questura di Milano durante un interrogatorio, in realtà illegale perché scaduto lo stato di fermo.

sissimi di Antonio Gramsci nel “Delitto Matteotti” e ne “I giorni del carcere”. Per la parte di Nicola Sacco, Montaldo lo vede più adatto del pur bravissimo italo-francese Yves Montand che precedentemente aveva scelto.

⁵ Alla domanda del giudice se avesse qualcosa da dire prima che la condanna a morte fosse resa esecutiva, Bartolomeo Vanzetti prende la parola: «Sì, ho da dire che sono innocente. In tutta la mia vita non ho mai rubato, non ho mai ammazzato, non ho mai versato sangue umano, io. Ho combattuto per eliminare il delitto. Primo fra tutti, lo sfruttamento dell’uomo da parte dell’uomo. E se c’è una ragione per la quale sono qui è questa, e nessun’altra. Una frase, una frase signor Katzmann, mi torna sempre alla mente: “Lei, signor Vanzetti, è venuto qui nel paese di Bengodi per arricchire”. È una frase che mi dà allegria, io non ho mai pensato di arricchire. Non è questa la ragione per cui sto soffrendo e pagando; sto soffrendo e pagando per colpe che effettivamente ho commesso, sto soffrendo e pagando perché sono anarchico – *mi sun anarchic* –, perché sono italiano, e io sono italiano. Ma sono così convinto di essere nel giusto che se voi aveste il potere di ammazzarmi due volte, e io per due volte potessi rinascere, rivivrei per fare esattamente le stesse cose che ho fatto. Nicola Sacco, il mio compagno Nicola. Sì, può darsi che a parlare io vada meglio di lui. Ma quante volte, quante volte, guardandolo, pensando a lui, a quest’uomo che voi giudicate ladro e assassino, e che ammazzereate, quando le sue ossa, signor Thayer, non saranno che polvere, e i vostri nomi, le vostre istituzioni non saranno che il ricordo di un passato maledetto, il suo nome, il nome di Nicola Sacco, sarà ancora vivo nel cuore della gente. Noi dobbiamo ringraziarli. Senza di loro noi saremmo morti come due poveri sfruttati: un buon calzolaio, un bravo pescivendolo, e mai in tutta la nostra vita avremmo potuto sperare di fare tanto in favore della tolleranza, della giustizia, della comprensione fra gli uomini. Voi avete dato un senso alla vita di due poveri sfruttati».

Tra le molte analogie messe in luce dal film, spicca la tragica immagine cinetica del 'volo' di Andrea Salsedo⁶. È il prologo di tutta la vicenda di Sacco e Vanzetti che vengono arrestati per aver organizzato la denuncia dell'assassinio con volantaggi e agitazioni pubbliche. Un paio di giorni prima dell'arresto dei due italiani, infatti, l'anarchico Andrea Salsedo si sfracella sul marciapiede, misteriosamente 'precipitato' da una finestra al quattordicesimo piano del commissariato di polizia di New York (il Park Row Building). Era la notte del 2 maggio 1920. L'episodio, il cui intero segmento parlato è gridato durante il processo dalla voce commossa e indignata di un Gian Maria Volonté (Vanzetti) che senza dubbio aveva in mente il più recente fatto di Milano, è visivamente reiterato nel film⁷.

L'immagine, tesa a uscire dal paradigma della rappresentazione mimetica per assumere quello della presentazione, carica su di sé il peso dei due tragici salti nel vuoto ed esprime tutta la natura fisiologica dell'orrore dell'esperienza estrema che sconfinava con il sublime. Nella vertigine burkiana (Burke) dove è appunto innegabile il nesso estetico tra l'orrore, il perturbante – lo straniamento – e il sublime, la drammatizzazione dello spazio nel quale il corpo avverte la sua gravità, la contrazione dei muscoli, la tensione dei nervi, esaltano la forma nella consapevolezza del suo trascinarsi verso il basso. Il ruolo che l'immagine reclama è quello della testimonianza in nome di chi non può farlo perché è stato schiacciato, è quello del farsi carico delle vittime e della loro estrema volontà di far sapere, di lasciare traccia di sé (Montani, Bellini, Bertrand). Ma qui il discorso non può che restare aperto data la dialettica che inerisce alla volontà testimoniale la sua complessa problematicità.

⁶ La trasparente corrispondenza tra i due schianti è fin da subito patrimonio di una memoria condivisa. Lo stesso Dario Fo, per *Morte accidentale di un anarchico* che rappresenta per la prima volta nel 1970 a Varese, pur ispirandosi alla morte di Giuseppe Pinelli usa il nome di Salsedo e sposta l'azione dello spettacolo negli Stati Uniti. Questi filtri non sono tuttavia sufficienti per evitargli comunque i più di quaranta processi in varie parti d'Italia.

⁷ È sconcertante come quel segmento visivo, impresso nella pellicola cinematografica, della caduta dal grattacielo dell'anarchico Salsedo, con lo sguardo di oggi appaia quasi profetica anticipazione di quella immensa storia di immagini dell'11 settembre entrate nella memoria collettiva in una serie di dirette e di scatti. Tra le fotografie di chi si gettò in caduta libera dalle torri che ci riempiono gli occhi di orrore, una in particolare per la sua potenza simbolica ed 'estetica' è diventata il paradigma sconvolgente di tante cose, quella del *Falling Man*, l'uomo che cade, che Richard Drew fissò sullo sfondo di linee verticali delle due torri, precisamente a separare il profilo di una da quella dell'altra. Ed è questa che ci torna alla mente. Una freccia. La sagoma verticale e capovolta di un uomo, con le braccia lungo il corpo e una gamba compostamente piegata, bloccata in quel gesto estremo pieno di dignità e – paradossalmente – di 'armoniosa eleganza', nella fotografia, la più assurda, perfetta, immobile e cinetica insieme.

Il teatro. *Sacco y Vanzetti* di Mauricio Kartun

L'operazione che fa Mauricio Kartun (San Martín, Buenos Aires, 1946), uno dei maestri del nuovo teatro argentino, con il suo *Sacco y Vanzetti. Dramaturgia sumaria de documentos sobre el caso* poggia invece, come lo stesso Kartun esprime nei suoi scritti e in varie interviste (Kartun, Hrelia, Dubatti), su una rielaborazione di materiali documentali e artistici a cui dare una nuova teatralità («nueva teatralidad») o semplicemente per trovargliela, per scoprirla («sencillamente para encontrársela» (Kartun. «Acerca de *Sacco y Vanzetti. Dramaturgia sumaria de documentos sobre el caso*»: 3). L'impulso a riprendere in mano il caso gli venne da Jaime Kogan convinto della potenziale validità della vicenda, e spinto anche dalla volontà di un impresario di celebrare la memoria di un nonno anarchico (Hrelia. «Un lavoro di restauro. Intervista a Mauricio Kartun»: 54). Scettico al principio, quando fece sua la proposta e dopo avere inizialmente proceduto con un progetto di riciclaggio in particolare del *Sacco e Vanzetti* di Roli e Vincenzoni, il lavoro che fa Kartun è quello del *basurero*, di colui che cerca tra le immondizie, di chi recupera ciò che è scartato, eliminato dagli altri, dei resti, i rifiuti insomma. È lì, nei faldoni, tra le pieghe dei documenti, negli interstizi delle testimonianze, nelle storie minime, marginali, oblique, apparentemente insignificanti, dove i residui organici vivono una vita nuova e poetica, il «sortilegio» della poesia (è suo il termine): la liricità di un frammento epistolare, la teatralità di un atto giudiziario, l'espressività di un testo amministrativo, la tensione di una dichiarazione burocratica, l'incanto di un allegato.

Nonostante la consonanza empatica che simile storia per varie ragioni può trovare nel Rio de la Plata⁸, non è facile riprogettare e risemantizzare la storia di Sacco e Vanzetti alla fine degli anni Ottanta/inizio degli anni Novanta dopo il film capolavoro di Montaldo e dopo le splendide interpretazioni di Volonté e di Cucciolla da cui è difficile scostarsi (e ricordare Volonté a vent'anni dalla sua morte, nel 1994, in questo convegno è fare un omaggio anche al suo impegno politico ed estetico). E nemmeno è facile proporre il tema della violazione dei diritti umani e il caso di due (soli!) uomini in un paese, l'Argentina, con trentamila persone annientate, tale è il numero stimato di *desaparecidos* di soli pochi anni prima.

Completato nel 1991 e rappresentato la prima volta nello stesso anno, il *Sacco y Vanzetti* argentino si inserisce nella traiettoria di quel decennio di prevalente lavoro di Kartun come versionista e adattatore: *Volpone* (1994) di Ben

⁸ Non ultima, anche la notorietà del tipografo italiano, Severino di Giovanni (1901-1931), lì emigrato che muore fucilato al grido di *¡Viva la anarquía!* Roberto Arlt fu presente alla sentenza e ne scrisse la cronaca. In Argentina si allineò con i gruppi più radicali e fu la figura più impegnata nella campagna d'appoggio a Sacco e Vanzetti.

Jonson e *El pato salvaje* (1998) di Ibsen per – e con – il direttore David Amitín, per esempio, ma qui in particolare si menzioni *Corrupción en el palacio de justicia* (1992) tratto dal dramma in prosa di Ugo Betti (1944) che nel gennaio del '49 fu rappresentato al Teatro delle Arti di Roma, e che nel 1974 diventò un film (“Corruzione al Palazzo di Giustizia”) di Marcello Aliprandi, con Umberto Orsini, Franco Nero e Fernando Rey, amatissimo quest’ultimo da registi come Bardem, Berlanga, Carlos Saura, Gutiérrez Aragón, Altman, Orson Welles, dagli italiani Franco Rosi, Zurlini, Rita Wertmüller, Comencini, Monicelli tra gli altri. Attore ideale di Luis Buñuel per incarnare la maschera della borghesia e con cui realizza “Viridiana” (1961), “Il fascino discreto della borghesia” (1973), “Quell’oscuro oggetto del desiderio” (1977). Dilungarsi sullo spagnolo Fernando Rey vuole onorare, a vent’anni dalla scomparsa nel 1994 come ho appena fatto per Volonté, uno degli attori più straordinari e civilmente impegnati su cui abbia potuto contare il cinema mondiale.

Il *Sacco e Vanzetti* di Mauricio Kartun è incluso nel 1996 nel progetto europeo “Oltrebabele Euramerica” ed è successivamente selezionato per la sua traduzione ai fini operativi di nuove proposte per la scena italiana da un Comitato di cui facevo parte, coordinato dall’Università di Siena in collaborazione con alcuni centri europei di traduzione teatrale⁹ insieme ad altre sei opere di autori del Cono Sud, rispettivamente degli argentini Griselda Gámbaro, Eduardo Pavlovsky, Daniel Veronese, Rafael Spregelburd, dell’uruguayano Carlos Liscano, e del cileno Ramón Griffiro.

Il progetto ha visto, dopo la previa traduzione delle opere scelte, uno stage residenziale (17-27 maggio 1998), presso La Loggia-Centro Internazionale di Scrittura Drammaturgica (C.I.S.D.) di Montefiridolfi, sui colli fiorentini, che ha ospitato i sette autori di teatro impegnati con l’équipe di traduttori nel lavoro di stesura definitiva del testo italiano (a me era stata affidata la traduzione di *Sacco e Vanzetti*). Su questo, infine, un gruppo di attori e registi ha provato la messa in scena delle opere, con un *feedback* costante sulla traduzione. L’esperienza congiunta (autore-traduttore-operatori teatrali) di confronto e di verifica dinamica e continua, è stata determinante per l’attendibilità del nuovo testo. La prova del fuoco del palcoscenico è la sola che per Mario Luzi rivela l’efficacia di una traduzione. Il palcoscenico funge da amplificatore non soltanto delle soluzioni buone, ma anche di quelle meno felici. «Il palcoscenico – dice Luzi – rivela perfino quella capillare drammaturgia che un testo di vera poesia drammatica nasconde alla lettura tra le sue pieghe, sia nell’estensione meditativa sia nell’appiattimento interlocutorio del discorso: permette insomma al traduttore di toccare

⁹ La “Maison Antoine Vitez” (Parigi), il “Theater und Mediengesellschaft Lateinamerika E.V.” (Stoccarda), il “Vlaams Theater Instituut” (Bruxelles) e la “Sala Beckett” (Barcellona).

con mano oltre all'azione esplicita anche la filigrana poco visibile della drammaturgia interna e diffusa proiettandone sulla scena le conseguenze concrete [...]. Il palcoscenico registra come un sismografo le variazioni d'energia del linguaggio» (Luzi 98). Tradurre la scrittura drammatica implica infatti non solo la resa delle strategie e dei codici espressivi ma anche la restituzione dell'atto contenuto nella parola, l'atto di parola. Costringe a pensare per immagini, pertanto, e a 'sentire' il ritmo scenico (Hrelia. "Per parlare la lingua del teatro": s.p.).

Nel 1999, la mia traduzione dall'inedito di *Sacco e Vanzetti* viene pubblicata in Italia in *Sipario*¹⁰ e nel 2001, per la prima volta pertanto nella versione originale in lingua spagnola, il testo è dato alle stampe in Argentina da Adriana Hidalgo Editora. Il direttore di *Sipario*, Mario Mattia Giorgetti, presente durante l'esperienza di Montefiridolfi, nel 1976 insieme al giornalista Osvaldo Bevilacqua aveva promosso e ricostituito il "Comitato internazionale per la riabilitazione di Sacco e Vanzetti" (presidente Pietro Nenni e vice-presidenti gli stessi Bevilacqua e Giorgetti, quest'ultimo – Mario Mattia Giorgetti –, principale animatore di tutte le iniziative promosse per rimettere in discussione il verdetto della Corte che condannò a morte i due italiani)¹¹. Come si sa, a distanza di cinquant'anni, quando fu rinnovata una nuova ondata di protesta, il movimento di opinione fu imponente e si determinò una rilettura di tutti documenti che spinse il governatore del Massachusetts, Dukakis, a far revisionare il processo e a dichiarare l'innocenza di Sacco e Vanzetti.

¹⁰ Testo introduttivo di Mario Mattia Giorgetti (53).

¹¹ A questo proposito, e nell'ambito della sua intensa attività di politica-culturale umanitaria, Mario Mattia Giorgetti organizza al Teatro Quirino di Roma, allora gestito dall'ETI (Ente Teatrale Italiano, direttore Generale Bruno D'Alessandro), il primo incontro pubblico per dibattere sulla richiesta della revisione del processo. Vi partecipano Pietro Nenni, Ruggero Orlando, i componenti del Comitato, la sorella Vincenzina Vanzetti, due nipoti di Nicola Sacco e tanti autorevoli personaggi della politica e del mondo dello spettacolo. Per la Televisione italiana, Rai Due, diretta allora da Massimo Fichera, realizza un lungo cortometraggio *Cinquant'anni fa: Sacco e Vanzetti*, sulla base delle lettere di Nicola Sacco e di Bartolomeo Vanzetti dal carcere ai parenti e ai Comitati di difesa che si erano formati in molti Paesi a loro sostegno in attesa della loro definitiva sentenza, rinviata per sette anni per le proteste dell'opinione pubblica che si erano sollevate in tutto il mondo. Il documentario – andato in onda in prima serata Rai Due – contiene testimonianze e interviste a politici di allora: Bettino Craxi, Pietro Nenni, Umberto Terracini, Lelio Basso; di artisti e intellettuali: Vittorio Gassman, Renato Guttuso; di giornalisti: Ruggero Orlando, Indro Montanelli, Carlo Tognoli, di registi: Giuliano Montaldo, Carlo Lizzani. E ancora, adesioni e dichiarazioni di Giulio Carlo Argan, Benigno Zaccagnini, di Enrico Berlinguer, Mário Soares, Mitterrand, canzoni di Woody Guthrie, Joan Baez e filmati dell'epoca. Il Partito Socialista Italiano, con segretario Bettino Craxi, gli incarica una serie di spettacoli dedicati a Sacco e Vanzetti nell'ambito dei Festival dell'Avanti.

Realizzando un'opera su piani d'azione simultanei all'interno della struttura tradizionale della tragedia, nella ricostruzione del contesto con salti temporali e anacronismi (e con i personaggi tutti in scena)¹², Kartun privilegia gli affetti e le passioni (la paura, la speranza, la disperanza), mette in luce i personaggi secondari, scava sul rapporto umano fra Nicola e Bartolomeo, non incorre nella spettacolarizzazione dell'orrore (l'uccisione dell'anarchico Andrea Salsedo viene semplicemente allusa e si elude totalmente l'esecuzione sulla sedia elettrica di Nicola e Bartolomeo su cui invece aveva insistito la cinepresa di Montaldo). Kartun punta sulla condensazione linguistica («El habla teatral es un bonsai del habla real», Dubatti. *Entrevista*: 144), sulla spazialità ridotta che gli impone di segmentare e di lavorare sul frammento in modo tale che il campo visivo più grande sia concentrato in un corpo emozionato (143). Obbliga se stesso e lo spettatore a fissare lo sguardo dove «lo menos es más» (Dubatti. "Apéndice": 137) e dove i riflettori costruiscono luoghi e tempi, dove emerge la natura più intimistica del teatro rispetto a quello più epico del cinema. E carica di cifra positiva la figura dell'antieroe a cui dà spazio e voce: il portoricano Celestino Medeiros, totalmente marginato nel film, il colpevole che, inascoltato, li aveva scagionati.

A questo proposito, e anche per dare conto della teatralità del testo, vale la pena di trascrivere – e con questo concludo – alcuni passaggi dove Kartun ha insistito per il riscatto umano di Medeiros, paradigma in qualche modo di chi può finalmente trovare, in altro spazio esistenziale alternativo al potere, un luogo etico per la sua preservazione. Così, per non dimenticarlo. Il registro linguistico in questa versione che ho tradotto per il teatro è molto contundente, cosa che non è invece così tanto nella versione di Adriana Hidalgo Editora, data alle stampe in Argentina.

Dopo l'invettiva di Bartolomeo¹³, Thayer si mette in piedi e legge:

– Bartolomeo Vanzetti e Nicola Sacco, nel giorno del Signore 19 luglio 1921, questa corte vi condanna alla pena di morte trasmettendo il passaggio della corrente elettrica attraverso i vostri corpi. (*Medeiros comincia a urlare*). Questa è la sentenza della legge. [...]

MEDEIROS (*mentre lo spazio del processo si dissolve tra le ombre*) – Figli di puttana! Aborti di merda...!! Liberare gli italiani...! Stronzi...! Culi rotti! Quella fab-

¹² La didascalia iniziale così recita: «[Uno spazio libero e spoglio. Piani, passerelle e piattaforme di diversa altezza. Luci e bruma tra cui si nascondono e si scoprono i personaggi che vanno su e giù sempre lì. Presenti – Rosa, Stewart, Kazmann, Thayer, Luigia, Medeiros e i testimoni. Nicola Sacco e Bartolomeo Vanzetti [...]]» (54).

¹³ Riproduce sostanzialmente, anche se con parecchie varianti, l'intervento di Gian Maria Volonté, citato, e questo suffraga la fonte comune e diretta del documento autentico.

brica l'ho rapinata io...! Quegli uomini li ho uccisi io! Io ho visto i loro occhi di vetro...! Le loro bastarde facce bianche! La bava e il sangue sulle mattonelle! Io mi sono portato via quel denaro! E volete sapere che cosa ho fatto con la mia fottuta parte...?! Mi sono fatto passare attraverso questo rottame di merda che mi resta tanta morfina che ha finito per venirmi fuori dal culo...! Dottore e la puttana di tua madre...! Voglio quella siringa ora, o mi sfascio la testa contro le sbarre...! Voglio la mia siringa e voglio un giudice... Confesserò l'assassinio di South Braintree...! UNA VOCE – Tra il 1921 e il 1927 la difesa chiede in numerose occasioni la revisione della causa. Ogni richiesta è rifiutata successivamente dal Giudice Thayer e dalla suprema corte di Delham. La difesa si appella al governatore del Massachusetts che nomina una commissione di indagine. La commissione ratifica la colpevolezza di Sacco e Vanzetti.

MEDEIROS – Figli di puttana...! Aborti...! Merda... liberate gli italiani...! (67).

La categoria di 'personaggio positivo' si libera dagli schematismi canonici. Il teatro di Kartun mette al 'centro' la necessità dei valori umani in ciò che umano è. La violenza verbale, la scostanza, l'ironia, i paradossi di Medeiros sono per mascherare il pudore etico, ma anche l'orgoglio, di chi ha riscattato il suo 'centro', il luogo che fa più dignitosa la vita e ancora di più la morte. Medeiros, tenuto ai margini della 'Storia', per il Nicola Sacco di Mauricio Kartun è «un uomo buono», che «ha capito che nel mondo non si è soli» (69).

NICOLA – Medeiros... (*Medeiros non gli risponde. Lo guarda soltanto e continua con la palla*). Sono Sacco.

MEDEIROS – E a me che...?

NICOLA – Non la conoscevo. L'ho vista nel padiglione qualche volta, ma mai qui nel cortile.

MEDEIROS – Continuerai a parlare per molto tempo...?! (*Grida*) Guardia...! Ruffiano...! L'italiano qui cerca di litigare...!

NICOLA – No, litigare perché...? Volevo dirle solo chi sono. Sono uno dei condannati che...

MEDEIROS (*interrompe*) – Cosa, sono stupido io...?! Non ti conosco...?! Un milione di persone gridano il tuo nome lì fuori tutti i giorni! Sono sordo...?! Basta così. (*Grida*) Guardia...! Continua a rompermi! Sono un uomo pericoloso...! (*Ride*) Ammazzerò quest'italiano e dovranno giustiziarmi due volte! (*Torna a ridere*)

NICOLA – Mi domando perché l'ha fatto.

MEDEIROS (*sorpreso*) – Che...?

NICOLA – La confessione.

MEDEIROS – Guardia... Qui l'italiano...!

NICOLA (*interrompe. Parla calmo. Medeiros lo ascolta dominandosi*) – Mi domando tutti i giorni se davvero era l'assassino, o se ha confessato solo perché ormai era condannato. Perché non aveva nulla da perdere.

MEDEIROS – Cosa succede...?! Non ti piace...? Ho confessato e basta!

NICOLA – Sia come sia, è stato generoso. Lei è un uomo buono.

MEDEIROS – Che cazzo ti gira, italiano...?! Ho confessato perché voglio...! Perché ho coraggio...! Perché posso mostrare a chiunque che coglioni ha Celestino Medeiros...! Tutti le notti la folla grida qui fuori per voi...! Vogliono salvarvi...! E cosa hanno ottenuto con le loro grida...? Non è gridando che si ottengono le cose! Per me invece non c'è neanche un cane rognoso qui fuori. E se ce l'avessi griderebbero soltanto – “Medeiros figlio di puttana...! Assassino... Schifoso...!” E tuttavia questo schifoso ha fatto per voi più di tutta quella merda di avvocati. Più di tutti quegli imbecilli che gridano lì fuori! Perché...?! Perché ho fegato...! Sai quante volte ho rubato?! Trentadue! Cinque morti sulla mia testa! Io c'ero quel giorno nella rapina di South Braintree. O no...?! Cosa importa? Io conosco gli occhi dei morti! I denti esplosi contro un marciapiede! L'appiccicaticcio del sangue quando ti si secca tra le dita! so che voi siete innocenti! Te lo vedo in quegli occhi da stupida pecora! E visto che sono la merda che sono, io ti salvo la vita, e di questi qui fuori non ce n'è uno solo che abbia le mie palle! Mi faranno fuori sulla sedia elettrica...Cinquantamila wolts...! Sai cosa vuol dire questo...?! E quando questo corpo resterà come un carbone su quella sedia, nei casini, nei tuguri, nei quartieri delle puttane la mia gente dirà – Ecco le palle di Celestino Medeiros! (69).

Il 23 agosto 1927, alle ore 00:03 Celestino Medeiros veniva giustiziato. Alle ore 00:19 toccava a Nicola Sacco. Alle ore 00:26 a Bartolomeo Vanzetti.

Bibliografia citata

- Bellini, Manuele. *L'Orrore nelle arti. Prospettive estetiche sull'immaginazione del limite*. Milano: Lucisano. 2008.
- Bertrand, Denis, “La scrittura dell'esperienza estrema”. Gianfranco Marrone, Nicola Dusi, Giorgio Lo Feudo (eds.). *Narrazione ed esperienza. Intorno a una semiotica della vita quotidiana*. Roma: Meltemi. 2007.
- Burke, Edmund. *Inchiesta sul Bello e il Sublime (1757)*. Ed. Giuseppe Sertoli e Goffredo Miglietta. Palermo: Aesthetica. 1992⁴.
- Fo, Dario (1970), *Morte accidentale di un anarchico. Due Atti*. Ed. Franca Rame. Torino: Einaudi. 2004.
- Gatti, Armand (1966). *Chant public devant deux chaises électriques*.
- Giorgetti, Mario Mattia. “Il ‘caso’ Sacco e Vanzetti”. *Sipario*, 599 (aprile 1999): 52-70.
- Dubatti, Jorge. “Apéndice” [contiene *Entrevista*: 138-164]. Mauricio Kartun, *Sacco y Vanzetti. Dramaturgia sumaria de documentos sobre el caso*. Apéndice y edición a cargo de Jorge Dubatti. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, S.A. 2001: 129-165.
- Hrelia, Fernanda. “Per parlare la lingua del teatro”. *A Rivista anarchica*, 248 (ottobre 1998): s.p.
- . “Un lavoro di restauro. Intervista a Mauricio Kartun”. *Sipario*, 599 (aprile 1999): 53.
- Kartun, Mauricio (1992). *Corrupción en el palacio de justicia* (adattamento da Ugo Betti).
- . *Volpone* (1994) (adattamento da Ben Jonson).
- . *El pato salvaje* (1998) (adattamento da Ibsen).
- . *Sacco e Vanzetti. Drammaturgia sommaria di documenti sul caso*. Traduzione di Antonella Cancellier. *Sipario*, 599 (aprile 1999): 52-70. Copyright 1999 by C.A.M.A. sas – Milano: Sipario.

- . “Acerca de Sacco y Vanzetti. *Dramaturgia sumaria de documentos sobre el caso*”. Mauricio Kartun, *Sacco y Vanzetti. Dramaturgia sumaria de documentos sobre el caso*. Apéndice y edición a cargo de Jorge Dubatti. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, S.A. 2001: 3-6.
- . *Sacco y Vanzetti. Dramaturgia sumaria de documentos sobre el caso*. Apéndice y edición a cargo de Jorge Dubatti. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, S.A. 2001: 7-127.
- Luzi, Mario. “Sulla traduzione teatrale”, *Testo a fronte*, 3. Milano: Guerini. 1990: 97-99.
- Montani, Pietro. “La funzione testimoniale dell’immagine”. *XXI secolo. Comunicare e rappresentare*. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana Teccani. 2009: 477-489. <www.treccani.it>.
- Vincenzoni, Luciano. *Pane e Cinema. Il racconto di una vita straordinaria e avventurosa consacrata al mondo del Cinema*. Roma: Gremese. 2005.
- e Roli, Mino (1960). *Sacco e Vanzetti*.

Filmografia

- Aliprandi, Marcello. “Corruzione al Palazzo di Giustizia”. 1974.
- Buñuel, Luis. “Viridiana”. 1961.
- . “II fascino discreto della borghesia”. 1973.
- . “Quell’oscuro oggetto del desiderio”. 1977.
- Del Fra, Lino. “I giorni del carcere”. 1977.
- Lumet, Sydney. “The Sacco-Vanzetti Story”. 1960.
- Montaldo, Giuliano. “Sacco e Vanzetti”. 1971.
- Vancini, Florestano. “Delitto Matteotti”. 1973.