

SINDROME ITALIANA

25
marzo
2009

*Studio su satira politica e teatro
epico di Fiorenzo Testa. Progetto
teatrale a cura dell'Associazione
Culturale "Acquadolce"*

Commedia
satirica:
breve atto
unico in
prosa,
versi e
musica

INTRODUZIONE

1. Bervi note di regia

“Sindrome Italiana” è un breve atto unico di satira politica che si muove a partire da tre filoni di carattere morale e didascalico fondamentali, che sono poi tra loro collegati: l'intervento dello Stato sulle scelte di libertà intime e personali del cittadino (vedi problema del testamento biologico), il processo politico farsa alle libertà individuali(vedi processo“7 aprile”), l'informazione asservita al potere. Dal punto di vista drammatico-formalista, i personaggi rappresentano classiche figure attanziali come l'eroe protagonista (il giudice), l'antagonista (il PM), i vari aiutanti (Difesa, teste, cancelliere, giuria), l'istanza narrante di tipo espressionista (giornalista, medium), classificate secondo i diagrammi di Propp. Possiamo inoltre considerare tale componimento di natura espressionista nella messa in scena e tendente al teatro epico nella drammaturgia, in quanto le linee rappresentate nella geometria dello spazio scenico sono sghembe e “deformate”, i costumi e gli accessori scenici sono “esagerati”, in scala superiore rispetto alla realtà, inoltre l'impianto drammaturgico è di natura paradossale pur utilizzando terminologie e narrazione riferite alla realtà.

Cataloghiamo l'opera come “teatro epico”, in quanto oltre ad essere di natura satirica fortemente politica, assume anche quella rappresentazione didattica nel modo di “informare” lo spettatore e di stabilire un rapporto attivo visione-rappresentazione insinuante e metodico. Gli spunti artistici provengono oltre che dall'espressionismo, anche dal teatro Nō (vedi caratteristiche del teatro Nō), nella parte recitativa in versi, nella presentazione della scena iniziale, ed in tutte le entrate dei personaggi, che percorrono in modo performativo quasi tutto l'arco scenico.

2. Che cos'è il Teatro Epico

Il Teatro epico è un tipo di teatro affermatosi agli inizi del XX secolo, la cui forma e funzione differisce dal concetto stesso di teatro come normalmente si intende. Per "epicizzazione" del teatro si intende, infatti, il decentramento della drammatizzazione dall'evento scenico rappresentato in maniera naturalistica per una più globale partecipazione dello spettatore che diviene il destinatario attivo (e non più passivo) della rappresentazione. Mentre il teatro classico occidentale (più precisamente da quando questi si è costituito secondo le convenzioni e consuetudini contemporanee, intorno al XVIII secolo, ossia dalla privatizzazione dei teatri) tende ad essere il

luogo della finzione col fine di avvolgere lo spettatore in una realtà "altra", il teatro epico ha il preciso scopo di sottolineare la finzione teatrale e, procedere ad uno sviluppo collettivo a livello culturale e sociale. Il teatro epico è, di conseguenza, fortemente politico. Furono le avanguardie storiche come l'espressionismo ad aprire la strada alla critica del teatro convenzionale: sebbene nessuna di esse partorì un'idea di teatro epico, la critica al gusto borghese fu decisiva per i teorici teatrali come Erwin Piscator e Bertolt Brecht, che possono essere ricordati come i padri della nuova forma teatrale. Il teatro epico fu anzi lo sviluppo di quello espressionista: mentre questo tendeva a turbare lo spettatore, l'altro voleva indurre lo stesso al ragionamento attivo. La radicale necessità di rielaborare la forma teatrale in modo che non "distraesse" o "addormentasse" le coscienze del pubblico, rese indispensabile il ripensamento dei mezzi artistici per produrre teatro. Furono così rifiutate le unità aristoteliche di derivazione rinascimentale e l'unità concettuale del dramma. Sul versante recitativo, il precursore di tali esperimenti può essere considerato Vsevolod Emil'evič Mejerchol'd che, negli studi sulla biomeccanica, teorizzò una forma di recitazione anticonvenzionale, basata sulla meccanicizzazione del lavoro su sé stesso dell'attore che presupponeva l'alienazione dello stesso al fine di evitarne la catarsi col personaggio o la situazione scenica. Tali idee, diametralmente opposte a quelle di Stanislavskij e di Michail Čechov, costarono a Mejerchol'd la vita per le accuse di mancato rispetto del realismo socialista in Russia. Bertolt Brecht credeva che il pubblico non dovesse essere spinto a pensare che ciò che vede sul palco sia la vita reale, ma gli si deve ricordare che si tratta di un'opera. Questo portò a personaggi in grado di interagire e parlare con gli spettatori. Questa tecnica, nota anche come "rottura del quarto muro", viene usata in spettacoli come la pantomima oltre che in film come *Alfie* o programmi televisivi come *Malcolm*.

3. L'espressionismo

Con il termine *espressionismo* si usa definire la propensione di un artista a privilegiare, esasperandolo, il dato emotivo della realtà rispetto a quello percepibile oggettivamente. Tale tendenza si è manifestata in molte forme d'arte, come la pittura, la danza, la letteratura, l'architettura, il cinema, il teatro, la musica. In senso generale, anche artisti come Matthias Grünewald e El Greco possono essere considerati espressionisti, ma storicamente "espressionismo" è un movimento culturale europeo circoscrivibile a circa un ventennio che coincide con i primi anni del 1900. L'espressionismo è una tendenza dell'avanguardia artistica sviluppatasi tra il 1905 e il 1925 in Germania; proponeva una

rivoluzione del linguaggio che contrapponeva all'oggettività dell'impressionismo la soggettività dell'espressionismo. Come l'impressionismo rappresentava una sorta di moto dall'esterno all'interno, cioè era la realtà oggettiva a imprimersi nella coscienza soggettiva dell'artista; l'espressionismo costituisce il moto inverso, dall'interno all'esterno: dall'anima dell'artista direttamente nella realtà, senza mediazioni. Organo ufficiale dell'espressionismo fu la rivista "Der Sturm", fondata e diretta da Herwarth Walden e pubblicata dal 1910 al 1932. La natura dell'espressionismo è ricca di contenuti sociali e di drammatica testimonianza della realtà. Ma la realtà tedesca dei primi anni del secolo è la realtà amara della guerra, di contraddizioni politiche, di perdita di valori ideali, di aspre lotte di classe, e proprio questi furono i temi principali e dolorosi degli artisti espressionisti. L'intento del movimento espressionista era quello di ritrovare il dato comunicativo nell'arte, infatti questi artisti criticheranno le correnti passate: Gli impressionisti: perché l'impressione su cui si basavano non creava comunicabilità con lo spettatore; I simbolisti: poiché la loro arte piena di simbologie e riferimenti culturali intensi e profondi non offriva una facile lettura allo spettatore, tanto che venne definita "arte per pochi"; I neoimpressionisti: per il loro approccio troppo scientifico con l'arte; Il modernismo o Liberty (che si muoverà di pari passo): considerato come puro movimento di gusto e moda dell'epoca. Tra i maggiori esponenti dall'inizio del XX secolo:

- Oskar Kokoschka
- Alfred Kubin
- Edvard Munch
- Egon Schiele

Il movimento espressionista si muoverà in Francia con il gruppo dei Fauves e in Germania con il gruppo dei Die Brücke. Questo momento avrà vita breve ed è difficilmente circoscrivibile in un lasso storico ben definito. Il linguaggio degli espressionisti tedeschi si fonda sull'uso di colori violenti e innaturali e sull'uso di linee dure e spezzate. Essi non applicano le leggi della prospettiva e non cercano di dare l'illusione del volume e della profondità; colori e linee sono sufficienti a comunicare con impetuosa violenza la visione drammatica e pessimistica che questi artisti hanno del mondo e della società in cui vivono. Nell'ambito della pittura vi sono stati diversi gruppi espressionisti, tra cui Die Brücke. Le premesse ideologiche del movimento furono chiarite da Ernst Ludwig Kirchner nel manifesto "Il Ponte" (Die Brücke) che poi diventerà movimento nel 1905 a Dresda per poi giungere a Berlino. Nei decenni successivi questo movimento ha influenzato molti altri artisti, tra i quali i cosiddetti

espressionisti astratti del Cavaliere azzurro (Der Blaue Reiter), gruppo fondato a Monaco da Kandinsky e Franz Marc nel 1911. Il Cavaliere azzurro fu fenomeno di vasta portata, nel quale il linguaggio del colore si fece sempre più libero e intenso. Sotto l'impulso di Kandinsky, i suoi protagonisti si volsero verso nuovi modi espressivi, verso la creazione di spazi immaginari, verso l'astrazione lirica e fantastica della realtà.

Nell'architettura, il lavoro di Erich Mendelsohn appartiene a questa categoria. Un importante esempio della sua opera è la torre Einstein a Potsdam, in Germania. Altrettanto interessante è la *Chilehaus* di Amburgo, capolavoro del meno conosciuto architetto Fritz Höger.

Nella scultura, si può citare Ernst Barlach come esempio. Se il profeta del movimento espressionista in letteratura si può considerare Max Scheler con la sua filosofia dell'irrazionale, il caposcuola fu Franz Werfel, esaltatore della liberazione dell'uomo dai ceppi materialistici della vita.

Il travolgente dinamismo, il superamento della realtà, i diritti dell'irrazionale e degli istinti primordiali, l'anelito all'amore universale costituirono la tematica dell'espressionismo **in letteratura**. Fra i poeti si ricordano

- Georg Trakl.
- Else Lasker-Schüler.
- Gottfried Benn.

Fra i prosatori ricordiamo:

- Franz Kafka.
- Heinrich Mann.
- Alfred Döblin.

L'espressionismo teatrale, partendo da un punto fortemente critico nei confronti dell'ordine sociale, si realizzò in opere violentemente satiriche nel genere comico e di negazione totale e spesso pessimistica nel genere drammatico. La scenografia tese a strappare lo spettatore dalla concretezza della realtà per trascinarlo nella visione interiore del poeta; gli attori ricorsero a effetti di voce e di gesto che cercavano di trasportare i personaggi su un piano mistico e simbolico. L'espressionismo teatrale si sviluppò soprattutto negli anni che vanno tra il 1918 e il 1927.

Tra i maggiori esponenti ricordiamo:

- Ernst Toller.
- Carl Sternheim.

- Frank Wedekind.
- Georg Kaiser.
- Walter Hasenclever.

L'espressionismo ha rivestito una particolare influenza nell'arte cinematografica, in particolare in Germania dove nacque tra il 1918 e il 1920. Per gli espressionisti cinematografici i film avrebbero dovuto essere concepiti come *disegni viventi*, in cui la scenografia, tutta dipinta, acquistava carattere essenziale. L'espressionismo divenne una rappresentazione di incubi fantastici, di allucinazioni, di esseri mostruosi e di vampiri: ebbe il suo periodo di maggior fortuna tra il 1920 e 1926. Tra i più importanti esponenti di questa corrente nel campo cinematografico compaiono i registi, Robert Wiene (1881-1938), Fritz Lang (1890-1976) e Friedrich Wilhelm Murnau (1889-1931), lo sceneggiatore Carl Mayer (1894-1944) ed il produttore Erich Pommer (1889-1966). Al di là delle scelte comuni, ognuno seppe dare, secondo la propria personalità, apporti ed interpretazioni diverse della scelta espressionista.

La rivista "Der Blaue Reiter" ebbe tra i suoi collaboratori anche tre musicisti: Arnold Schönberg, Alban Berg e Anton von Webern. **Ma le origini dell'espressionismo musicale** sono di qualche anno anteriore; le sue prime manifestazioni si possono indicare nel "Secondo quartetto" (1907), nel "Buch der hängenden Gärten" (1907), su testi di S. George, e nel dramma "Erwartung" (Attesa, 1909) di A. Schönberg. Comunque il "melodram" (melologo) *Pierrot Lunaire* del 1912 di A. Schoenberg è ormai universalmente considerato come il manifesto dell'Espressionismo musicale e questa data è, da alcuni, considerata come data di nascita della atonalità. Tipici della musica espressionista sono la tecnica atonale o pantonale, l'adozione dello Sprechgesang o canto parlato, e, specie in *Erwartung*, la concezione dell'opera d'arte come espressione dell'Urschrei, grido originario dell'anima in preda all'orrore e all'angoscia.

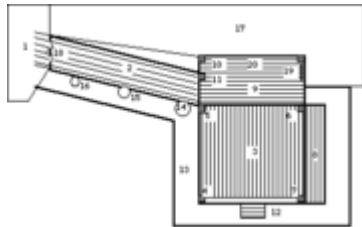
4. CARATTERISTICHE DEL TEATRO NŌ

Il **Nō** (能) è una forma di teatro sorta in Giappone nel XIV secolo che presuppone una cultura abbastanza elevata per essere compreso, a differenza del kabuki che ne rappresenta la sua volgarizzazione. I testi del nō sono costruiti in modo da poter essere interpretati liberamente dallo spettatore, ciò è dovuto in parte alla peculiarità della lingua che presenta numerosi omofoni. È caratterizzato dalla lentezza, da una grazia spartana e dall'uso di maschere caratteristiche. Si evolve, insieme alla strettamente correlata farsa *Kyōgen*, da varie forme

d'arte popolari ed aristocratiche, tra cui il *Dengaku*, il *Shirabyoshi* e il *Gagaku*. Kan'ami e suo figlio Zeami portarono il Nō alla sua forma presente durante il periodo Muromachi. A sua volta il Nō influenzò successivamente altre forme d'arte teatrali come il Kabuki e il Butoh. Durante la restaurazione Meiji il Nō ed il Kyōgen vennero riconosciuti ufficialmente come due delle tre forme teatrali tradizionali. Inizialmente faceva parte, insieme al Kyōgen, di una forma drammatica nota come *Sarugaku*. Mentre il Nō era centrato sulla danza e sul canto il Kyōgen era soprattutto basato sui dialoghi e sull'improvvisazione che seguiva canovacci predeterminati. A partire dal XVI secolo i due generi si diversificarono. Il Nō veniva recitato da attori in maschera ed era basato su testi scritti. I primi risalgono al XV secolo ma la maggior parte fu composta nel XVI. Il Kyōgen invece continuava a basarsi in gran parte sull'improvvisazione. I personaggi principali di un Nō sono esseri soprannaturali (divinità, spiriti) oppure personaggi storici o leggendari. Anche in questo si differenziava dal Kyōgen i cui protagonisti erano gente comune. Il primo autore di Nō fu Kan'ami Kiyotsugu (1334-1384). Insieme a suo figlio Zeami Motokiyo (1363-1443) e al nipote Motomasa Jūrō (1394-1431) formano la triade della scuola Kanze. Zeami è forse l'autore più importante di ogni epoca con all'attivo oltre duecento opere, che vengono tuttora messe in scena, e molti scritti sul teatro e sull'esecuzione delle opere. Va comunque considerato che il Nō è una forma teatrale antica tuttora in vita, caso piuttosto raro, e che anche in tempi moderni ci sono stati autori che hanno scritto per questo genere. Uno fra tutti Yukio Mishima (*Kindai nogaku shu*, Cinque Nō moderni, 1956). L'*Okina/Kamiuta* è una forma di rappresentazione unica che combina la danza con rituali shintoisti. Viene considerata la più antica rappresentazione Nō. L'*Heike monogatari* ("Il racconto degli Heike"), un racconto medievale dell'ascesa e della caduta del clan taira, cantata originariamente da monaci ciechi che si accompagnavano con il biwa, è un'importante fonte di materiale per il Nō (e per successive forme teatrali), particolarmente per rappresentazioni di guerrieri. Un'altra fonte importante è il *Genji Monogatari*, un lavoro dell'XI secolo, definito a volte il primo romanzo del mondo. Gli autori si ispirarono anche a classici del periodo nara e del periodo heian ed a fonti cinesi. Al giorno d'oggi ci sono in Giappone circa 1500 attori professionisti di Nō e la forma d'arte continua ad esistere. Le cinque scuole esistenti di Nō sono la Kanze (観世), la Hosho (宝生), la Komparu (金春), la Kita (喜多) la Kongo (金剛). Ognuna ha a capo una famiglia conosciuta come *Soh-ke* e solo il capofamiglia di questa ha il diritto di creare nuove rappresentazioni o modificare quelle esistenti. La società degli attori Nō è ancora abbastanza feudale e protegge strettamente le tradizioni dei propri antenati.

Secondo Zeami (attore e autore di questa forma d'arte nel XIV secolo) tutte le rappresentazioni Nō dovrebbero creare un ideale estetico chiamato *Yugen*, che significa uno spirito profondo e sottile e di *Hana*, che significa novità. Il Nō rappresenta davvero la cultura giapponese di ricercare la bellezza nella sottigliezza e nella formalità.

4.1 La scena



Pianta di un teatro Nō



Palco di un teatro Nō

1. 1: Kagami-no-ma (Stanza degli specchi)
2. 2: Hashigakari (Ponte)
3. 3: Palcoscenico
4. 4-7: Quattro colonne chiamate rispettivamente Metsuke-Bashira, Shite-Bashira, Fue-Bashira e Waki-Bashira.
5. 8: Jiutai-za. Jiutai (i componenti del coro) siedono qui.
6. 9: I suonatori siedono qui. Dalla sinistra verso destra: Kue-za (suonatore di flauto traverso chiamato No-kan), Kotsuzumi-za (un piccolo tamburo), Ohtsuzumi-za (un tamburo di medie dimensioni) e occasionalmente Taiko-za (un largo tamburo).
7. 10: kohken-za (suggeritore)
8. 11: Kyogen-za (Kyogen-shi, un attore comico, appare in alcune opere)
9. 12 : Kizahashi (scalini)
10. 13: Shirazu (sabbia bianca)
11. 14-16: Pini (Rispettivamente il primo, secondo e il terzo)
12. 17: Gakuya (Backstage)
13. 18: Makuguchi (L'entrata principale al palcoscenico. Kagamino-ma e Hashigakari sono circondate da una tenda chiamata Agemaku. Agemaku è colorata in tre o

cinque colori. Gli attori e i suonatori passano attraverso questa entrata.)

14. 19: Kirido-guchi. Entrata per le cantanti del coro (Jiutai) e gli assistenti di scena (Kohken).
15. 20: Kagami-ita. Il disegno di un rigoglioso pino verde, nello stile della scuola Kano

La scena è molto semplice e ridotta anch'essa all'essenziale. La rappresentazione Nō ha luogo su un palco fatto di Hinoki (cipresso giapponese). Il palcoscenico è completamente vuoto a parte il "kagami-ita", un dipinto di un pino, realizzato su un pannello di legno, posto sul fondo del palco. Ci sono molte spiegazioni possibili per la scelta di questo albero, ma una tra le più comuni è che simbolizza il mezzo con cui le divinità scendevano sulla terra, secondo il rituale shintoista. In contrasto con il palco completamente disadorno, i costumi sono estremamente ricchi: Molti attori, in particolari quelli Shite, sono vestiti con abiti di broccato di seta. Gli attori, per salire alla ribalta, percorrono una passerella posta a sinistra del palcoscenico detta *Hashigakari*. Questa soluzione fu poi trasposta nel Kabuki, dove viene denominata *Hanamichi*, cioè *ponte dei fiori*.

4.2 Gli attori

Nel Nō i movimenti degli attori sono estremamente stilizzati e ridotti all'essenziale. Piccoli cenni del capo o movimenti del corpo hanno significati ben precisi. I ruoli sono fissi: esistono quattro tipi principali di attori: *Shite*, *Waki* (comprimario), *Kyogen*, e *Hayashi*.

- Gli Shite sono gli attori più comuni, recitano molti ruoli tra cui:
 - "Shite" (primo attore)
 - "Tsure" (compagno dello Shite)
 - "Jiutai" (coro, solitamente di 6-8 membri)
 - "Koken" (assistenti di scena, di solito 2-3 attori).
- I Kyogen rappresentano alcuni interludi durante le rappresentazioni.
- Gli "Hayashi" sono i musicisti che suonano i quattro strumenti del teatro Nō.

Una tipica rappresentazione del Nō vedrà in scena tutte le categorie di attori e solitamente dura dai 30 ai 120 minuti. Il repertorio del Nō conta circa 250 rappresentazioni suddivisibili in cinque categorie (organizzate in base al tema principale):

- 1a Categoria: Rappresentazioni sulle divinità.
- 2a Categoria: Rappresentazioni sui guerrieri.

- 3a Categoria: Rappresentazioni sulle donne.
- 4a Categoria: Rappresentazioni varie.
- 5a Categoria: Rappresentazioni sui demoni.

Okina/Kamiuta è una rappresentazione unica nel suo genere e combina la danza con un rituale Shinto. viene considerata la più antica rappresentazione del teatro Nō. Il racconto di Heike, una storia medievale che narra la nascita e la caduta in disgrazia del clan Taira, originariamente cantata da monaci ciechi, è un'importante fonte di materiale per il teatro Nō, in particolare per le rappresentazioni della seconda categoria. Un'altra importante fonte di materiale è il racconto di Genji, un'opera dell'XI secolo, alle volte definito come il primo romanzo mai scritto al mondo. Gli autori utilizzano inoltre come fonte di ispirazione i classici cinesi e i classici giapponesi del periodo Nara e Heian.

4.3 La musica

La musica di accompagnamento è eseguita con strumenti a fiato (*fue*, flauto) e a percussione (*ōtsuzumi*, *kotsuzumi*, tamburi). Il Nō è cantato, per questa ragione, molte persone tendono pensare al Nō come ad una forma di opera giapponese. Ciò nonostante, il canto nel teatro Nō sfrutta una scala tonale limitata e presenta lunghi passaggi ripetitivi. La chiarezza e la melodia non rappresentano l'obiettivo del canto nel teatro Nō benché i testi siano poetici e le strofe riprendano pesantemente il tipico ritmo giapponese sette-cinque, familiare a chi conosce i waka o i più recenti haiku. Il canto del Nō nonostante sia povero di espressioni risulta pregno di allusioni. In realtà la musica Nō e il *kakegoe* (lo strano suono gutturale delle voci dei percussionisti) sono state ricalcate dai rituali sciamanici. I tamburi sono tradizionalmente strumenti giapponesi per indurre la trance, il flauto è uno strumento per evocare la discesa degli spiriti, e i *kakegoe* sono parte dell'invito agli dei a manifestarsi.

4.4 L'uso delle maschere

Lo *Shite* recita in maschera il che ovviamente toglie ogni possibilità di esprimersi con la mimica facciale. Però la grande abilità degli attori produce quasi espressività della maschera anche grazie al fatto che quest'ultima è scolpita in modo tale che a secondo dell'orientamento e della diversa incidenza della luce si producano mutamenti espressivi. Poiché i buchi posti all'altezza degli occhi sono di ridottissime dimensioni, per aumentare ulteriormente l'espressività, gli attori hanno a disposizione una visuale limitatissima e si servono quindi di punti fissi per orientarsi e di percorsi predeterminati. Tutte le maschere del teatro Nō (能面 *nō-men* o 面 *omote*) hanno un

nome. Di solito solo lo *Shite*, l'attore principale, porta la maschera. Può comunque accadere, che in alcuni casi, anche gli *Tsure* possano indossare una maschera, in particolare per i personaggi femminili. Le maschere *Nō* sono di solito ritratti di personaggi femminili o non umani (divinità, demoni o animali), ci sono comunque anche maschere rappresentanti ragazzi o vecchi. Gli attori senza maschera hanno sempre un ruolo di uomini adulti di venti, trenta o quarant'anni. Anche il coprimario *waki* non indossa maschere. Usata da un attore capace la maschera è in grado di mostrare differenti espressioni e sentimenti a seconda della posizione della testa dell'attore e dell'illuminazione. Una maschera inanimata può quindi avere la capacità di sembrare felice, triste o una grande varietà di altre espressioni. Studi condotti da Michael J. Lyons della ATR Intelligent Robotics and Communication Labs a Kyōto, Giappone e Ruth Campbell della Università di Londra, hanno esplorato questa particolare caratteristica delle maschere [1].

5. Il problema del testamento biologico

Una **dichiarazione anticipata di trattamento** (detta anche **testamento biologico**, o più variamente **testamento di vita**, **direttive anticipate**, **volontà previe di trattamento**) è l'espressione della volontà da parte di una persona (testatore), fornita in condizioni di lucidità mentale, in merito alle terapie che intende o non intende accettare nell'eventualità in cui dovesse trovarsi nella condizione di incapacità di esprimere il proprio diritto di acconsentire o non acconsentire alle cure proposte (consenso informato) per malattie o lesioni traumatiche cerebrali irreversibili o invalidanti, malattie che costringano a trattamenti permanenti con macchine o sistemi artificiali che impediscano una normale vita di relazione. La parola testamento viene presa in prestito dal linguaggio giuridico riferendosi ai testamenti tradizionali dove di solito si lasciano scritti (di pugno) le volontà di divisione dei beni materiali per gli eredi o beneficiari. Nel mondo anglosassone lo stesso documento viene anche chiamato **living will** (a volte impropriamente tradotto come "volontà del vivente"). Non esistendo ancora in Italia una legge specifica sul testamento biologico, la formalizzazione per un cittadino italiano della propria espressione di volontà riguardo ai trattamenti sanitari che desidera accettare o rifiutare può variare da caso a caso, anche perché il testatore scrive cosa pensa in quel momento senza un preciso formato, spesso riferendosi ad argomenti eterogenei come donazione degli organi, cremazione, terapia del dolore, nutrizione artificiale e accanimento terapeutico, e non tutte le sue volontà potrebbero essere considerate bioeticamente e legalmente accettabili. L'articolo 32 della Costituzione della Repubblica Italiana stabilisce che «nessuno

può essere obbligato a un determinato trattamento sanitario se non per disposizione di legge» e l'Italia ha ratificato nel 2001 la Convenzione sui diritti umani e la biomedicina (L. 28 marzo 2001, n.145) di Oviedo del 1997 che stabilisce che «i desideri precedentemente espressi a proposito di un intervento medico da parte di un paziente che, al momento dell'intervento, non è in grado di esprimere la sua volontà saranno tenuti in considerazione» Il Codice di Deontologia Medica, in aderenza alla Convenzione di Oviedo, afferma che il medico dovrà tenere conto delle precedenti manifestazioni di volontà dallo stesso. È importante sottolineare che nonostante la legge n. 145 del 2001 abbia autorizzato il Presidente della Repubblica a ratificare la Convenzione, tuttavia lo strumento di ratifica non è ancora depositato presso il Segretariato Generale del Consiglio d'Europa, non essendo stati emanati i decreti legislativi previsti dalla legge per l'adattamento dell'ordinamento italiano ai principi e alle norme della Costituzione. Per questo motivo l'Italia non fa parte della Convenzione di Oviedo ^[5]

6. Il caso “7 aprile”, l’eccezione italiana. Un processo politico contro la libertà di espressione

1979 - Padova, Il sostituto procuratore della repubblica Pietro Calogero ordina l'arresto di un gruppo di dirigenti dei gruppi extraparlamentari Autonomia Operaia e Potere Operaio: tra di essi Toni Negri, Oreste Scalzone, Emilio Vesce, Luciano Ferrari Bravo, Franco Piperno, accusati di associazione sovversiva e insurrezione armata contro lo stato. Alcuni degli arrestati vengono anche accusati di aver preso parte al rapimento e all'uccisione di Aldo Moro (l'imputazione cade nel 1980). In sede giudiziaria (il processo 7 aprile), Calogero sostiene che Toni Negri sia stato la "mente" delle Brigate Rosse. Quasi tutte le accuse mosse agli arrestati vengono in seguito a cadere.

30 anni dopo si è tentato di decostruire il famigerato “Teorema Calogero” e l’assurdità di un processo politico che avrebbe distrutto non i resti dell’esperienza di PotOp ma dell’intera sinistra ortodossa ed eterodossa. Quella brechtiana fase portò alla vendetta di Stato usando la tecnica di deviazione dell’opinione pubblica da altro (come l’omicidio Pecorella), proprio mentre le tv private stavano sgomitando per mostrare come si sbatte meglio un mostro al giorno in prima pagina. Fu la definitiva messa in scena di un rito sacrificale, le cui prove generali erano iniziate non, come si crede, dall’omicidio Pinelli o il “caso Valpreda” di cui Dario Fo ci ha descritto magistralmente nell’opera teatrale “Morte accidentale di un anarchico”, ma anni prima, quando un paio di processi, ai liceali della “Zanzara” e al filosofo Aldo Braibanti, vennero istruiti e mai archiviati e di cui neppure “L’Unità” critico

troppo. Il primo era accusato di oscenità per aver parlato di sesso e verginità, il secondo di plagio e di aver sedotto due ragazzi maggiorenni. Neppure la borghesia s'illumina. L'operazione "7 aprile" fu, giuridicamente, un indecente invenzione e, politicamente, una precaria operazione repressiva. Ma quel bluff fu preparato sordidamente dal '68, con la strategia degli opposti estremismi: fare le stragi di Stato e incolpare gli extra-parlamentari.