Université Paris Nanterre
200 av. de la République
92001 Nanterre Cedex
www.parisnanterre.fr

Membre de l'université Paris Lumières
École doctorale 138
Lettres, Langues et Spectacles
Langues, Littératures et Civilisations Romanes : Italien

Ugo Russo

Le long carnaval du *Movimento del '77* à Bologne

Entre reflux politique et dérive créative

Thèse présentée et soutenue publiquement le 12 janvier 2021
en vue de l'obtention du doctorat en Études Italiennes de l'Université Paris Nanterre
sous la direction de M. Christophe Mileschi (Université Paris Nanterre)
et de M. Mirco Dondi (Università degli Studi di Bologna)

Jury :

Rapporteure :	Mme Patrizia Gabrielli	Professoressa Ordinaria, Università di Siena
Rapporteur :	M. Oreste Sacchelli	Professeur Émérite, Université de Lorraine Professeur Associé, Université du Luxembourg
Membre du jury :	Mme Perle Abbrugiati	Professeure, Aix-Marseille Université
Membre du jury :	M. Stefano Colangelo	Professore Associato, Università degli Studi di Bologna
Membre du jury :	M. Mirco Dondi	Professore Associato, Università degli Studi di Bologna
Membre du jury :	Mme Edwige Fusaro	Professeure, Université Rennes 2
Membre du jury :	M. Christophe Mileschi	Professeur, Université Paris Nanterre
Membre du jury :	M. Matteo Pasetti	Ricercatore, Università degli Studi di Bologna

Remerciements

Je tiens à remercier chaleureusement mon directeur de thèse Monsieur le Professeur Christophe Mileschi et mon co-directeur Monsieur le Professeur Mirco Dondi : leur expertise, leurs conseils et leur bienveillance m'ont guidé dans cette aventure.

J'exprime toute ma reconnaissance aux membres du jury qui ont accepté de lire et juger mon travail : Madame la Professeure Perle Abbrugiati, Monsieur le Professeur Stefano Colangelo, Madame la Professeure Edwige Fusaro, Madame la Professeure Patrizia Gabrielli, Monsieur le Professeur Matteo Pasetti, Monsieur le Professeur Oreste Sacchelli.

Je remercie mon père pour ses précieuses relectures, ma mère et mes sœurs pour leur soutien inconditionnel.

Merci, enfin, à toutes celles et ceux qui ont fait un bout de chemin avec moi et qui, sans le savoir parfois, m'ont aidé et inspiré : cette thèse leur est dédiée.

Table des matières

Remerciements 3

Table des matières 5

INTRODUCTION GÉNÉRALE 11

A. D'une réduction l'autre 13

1. Les outils de l'analyse de Mai 68 appliqués au Movimento del '77 13
2. 1968, 1977 : bis repetita ? 19
3. La réduction folklorique 22

B. Les traces du Movimento del '77 25

1. Un passé effacé ? 25
2. Stations et mémoire de la Seconde Guerre mondiale 28
3. L'impermanence du concept de contre-culture 29
4. « La cultura del contrasto » 33

C. Le renversement carnavalesque 34

1. Le concept bakhtinien 34
2. Les différences fondamentales 41

D. Prémonition et retour à la terre 44

1. Une contre-culture qui s'établit « tout contre » 44
2. L'intuition du postmodernisme 45
3. Un reflux territorial 48

PREMIÈRE PARTIE. Bologne centrifuge et centripète : de l'après-guerre à la poudrière du Movimento del '77 52

I. L'Émilie-Romagne, terre de paradoxes ; Bologne, ville interface 54

1. « La febbre del fare » de l'après-guerre 54
   1.1. Bologne « ville ouverte » ? 54
   1.2. Dozza, Fanti, Zangheri : les « sindaci d'oro » 57

2. Le « modello emiliano » : la réussite d'une entreprise paradoxale.....62
2.1. Le communisme émilien entre l'Est et l'Ouest 62
2.2. Une région « constellation » entre le Nord et le Sud.....68
3. Bologne la « polis » 71
3.1. La spécificité d'une ville non muséifiée.....71
3.2. Le mythe de la ville libertaire.....81
II. Soixante-dix-sept, année critique 86
1. Crise économique internationale, crise politique intérieure.....86
2. Tourments et vitalités de la gauche italienne 92
3. La ville et l'Université au bord de l'implosion.....103
3.1. De la ville à la métropole.....103
3.2. L'Université hypertrophiée 111
III. Des « âmes » du Movimento.....117
1. Les « non garantiti » et la vision du Parti communiste.....117
1.1. Les « due società » d'Asor Rosa.....117
1.2. Le « neuf » selon Umberto Eco 124
1.3. La différence radicale 130
2. Le féminisme comme antagonisme fondateur 132
2.1. Contre une reconstruction univoque.....132
2.2. Le féminisme bolonais.....140
3. Autonomia versus Creativi : « deux âmes » ou « des âmes » ? 145

DEUXIÈME PARTIE. De la désertion originelle du Movimento à la permanence d'une dynamique créative 158

I. « Largo all'avanguardia » : désertion et situations.....160
1. Le dernier chapitre des avant-gardes 160
1.1. L'essence polémique de l'avant-garde.....160
1.2. Avant-gardes plurielles 166
1.3. La spécificité bolonaise 178
2. Le Movimento del '77 est un post-situationnisme.....197

3. Productions programmatiques 210
3.1. Le débordement des expériences du DAMS 210
3.2. Les textes du « piccolo gruppo » bifien.....226
II. De l'éther à la ville 245
1. Radio Alice et la Traumfabrik.....245
1.1. Naissance d'une radio libre 245
1.2. De l'autre côté de la ville.....250
1.3. La Bologne carnavalesque de Camporesi.....259
1.4. L'usine à rêves de via Clavature.....264
3. L'épopée musicale bolonaise 269
3.1. Un miracle émilien musical.....269
3.2. Bononia transitus mundi.....274
3.3. « Inascoltable » : l'art de la négation.....279
4. Phénoménologie d'une folie poétique et politique 287
TROISIÈME PARTIE. Le carnavalesque à l'épreuve du « riflusso » 304
I. La défaite politique du Movimento 306
1. Des chars d'assaut à la débandade.....306
1.1. Les journées de mars 306
1.2. Le Convegno contro la repressione : une dernière fête ?.....323
2. Bologne, centre de la tension et cible du terrorisme.....337
2.1. Une nouvelle « stratégie de la tension » ? 337
2.2. L'attentat de la gare.....347
3. Le Movimento en perdition 353
3.1. La « strage » de l'héroïne 353
3.2. Contre-révolution et contre-renversement.....362
II. Pouvoir germinatif du Movimento del '77.....369
1. Bologne « la rock » 369
1.1. Un renouveau musical 369
1.2. Le Festival Bologna Rock 374

1.3. Le mouvement punk à Bologne....379
2. Les centri sociali occupati, un continuum ?....397
3. La grande saison de la bande-dessinée....404
3.1. Un foisonnement de revues....404
3.2. Le cas d'Andrea Pazienza....414
III. « Sazia e disperata » : de l'Emilia rossa à l'Emilia Paranoica....418
1. Du dissidio de Pazienza au morcellement territorial de Tondelli....418
1.1. Les derniers jours de Pompeo/Pazienza....418
1.2. Pier Vittorio Tondelli et les Indiani provinciali....425
2. Vers une spatialisation du Movimento....439
2.1. « Le devenir est géographique »....439
2.2. Celati, Ghirri, Cage... sur la route....446
2.3. Le cas des CCCP Fedeli alla linea....459
CONCLUSION. « No future » ou « un futuro alle spalle » **479**
Annexes **495**
1. Forever Ultras....497
Bibliographie **507**

INTRODUCTION GÉNÉRALE

Grande è la confusione
Sopra e sotto il cielo !
Osare è impossibile,
Osare, osare è perdere !

Grande l'impossibile,
Osare è la confusione !
Il cielo è sopra e sotto,
Ci si può solo perdere !

– CCCP Fedeli alla linea

A. D'une réduction l'autre

1. Les outils de l'analyse de Mai 68 appliqués au *Movimento del '77*

L'objectif de notre travail de recherche sera d'analyser les expressions artistiques et les innovations esthétiques appartenant au large champ de la contre-culture qui prennent pied dans la ville de Bologne, puis plus largement dans sa province intégrée, au tournant des années soixante-dix et quatre-vingt. Le chef-lieu de l'Emilie-Romagne est, durant ces années, au centre d'une ébullition politique et sociale qui investit tous les domaines de l'existence et du quotidien : psychologie, langage, communication, musique, mode, urbanisme et bien d'autres encore. Avec Rome, Bologne est le foyer principal du *Movimento del '77* qui explose en Italie en 1977, comme son nom l'indique. Certaines représentations divisent le mouvement en deux « âmes » : l'âme politique des *Autonomi*, d'une part, et l'âme créative des *Indiani metropolitani*, de l'autre. Cette bipartition ferait également écho, peu ou prou, à une division territoriale : à Rome les franges politiques violentes armées de leurs pistolets P38[1], à Bologne les défilés bariolés des artistes et des hippies tardifs. Nous grossissons ici volontairement le trait, pour montrer à quel point cette double division est manifestement manichéenne : les relations entre la matière politique et la matière esthétique du *Movimento* sont bien plus complexes, elles se confondent souvent dans un jeu de miroirs et d'influences réciproques.

Toutefois, la prérogative artistique dont on affuble la ville de Bologne contient une part de vérité : il s'est en effet passé *quelque chose* à Bologne qui fait qu'encore aujourd'hui, les bandes dessinées d'Andrea Pazienza, les disques des Skiantos ou encore les nouvelles de Pier Vittorio Tondelli, trois purs produits de la fin des années soixante-dix bolonaises, sont considérés comme des œuvres majeures évoquant un climat bien particulier. Ce *quelque chose* prend évidemment racine dans le *Movimento del '77* qui, en mettant le feu aux poudres, chamboule le quotidien et inaugure un nouveau rapport à la créativité. Nous tenterons cependant d'aller outre le découpage canonique qui fait de l'année 1977

[1] Ou encore à Milan, comme l'évoque l'un des clichés les plus célèbres de l'époque : le 14 mai 1977, un « ultra » au visage recouvert d'une cagoule écarte les jambes, se ploie, tend ses deux bras et pointe un pistolet vers les forces de l'ordre. Voir notamment : BIANCHI Sergio, VENTURA Raffaele, VERRI Osvaldo (dir.), *Storia di una foto. 14 maggio 1977, Milano, via De Amicis. La costruzione dell'immagine icona degli « anni di piombo ». Contesti e retroscene*, Rome, DeriveApprodi, 2011.

une borne chronologique infranchissable, une sorte d'aimant auquel l'on rattache toutes les expressions politiques et artistiques de la fin des années soixante-dix, une pierre-de-touche tautologique qui brouille les esprits et empêche bien souvent une mise en perspective sur le temps long. Sans remettre en cause l'importance essentielle du mouvement, sans nier l'événement et sa formidable action de catalyseur et sans battre en brèche la copieuse littérature sur le sujet, nous pensons qu'il est nécessaire d'apporter un autre éclairage en déplaçant la frise chronologique, en « dé-zoomant », en considérant également l'*avant* et l'*après*. C'est d'ailleurs cet *après* qui nous intéresse tout particulièrement et nous semble l'aspect le plus intéressant de notre démarche : en effet, si l'on reconnaît sans conteste l'influence de Mai 68, des luttes de l'opéraïsme et des revues militantes des années 1960 dans la genèse du *Movimento del '77*, la question de l'après est souvent occultée ou tout bonnement évacuée, comme si rien de bon ou rien d'intéressant n'avait subsisté à l'année 1977 et à la fin politique du mouvement.

Comme l'indique d'emblée le terme de *movimento*, notre travail de recherche tentera d'analyser quelque chose d'intrinsèquement changeant et incertain. Tout mouvement s'inscrit par définition dans le non permanent, dans une dynamique, dans une ré-élaboration constante, collective et inconsciente de ses objectifs, de ses contenus, de ses limites : dès lors, rattacher ce terme à une seule année constitue sans doute un paradoxe en soi qui viserait à signifier une sorte de concomitance temporelle exacte entre l'année du calendrier et la saison de la contestation. Certes, il est vrai que les manifestations estudiantines, par exemple, s'organisent selon le calendrier académique et ses échéances : rentrée, examens, vacances d'hiver, vacances d'été. Ajoutons également que les gouvernements tirent bien souvent profit de ce découpage temporel pour mettre en place leurs stratégies : il est désormais bien connu que les mois de l'été sont les plus propices pour les pouvoirs en place désireux de faire passer des réformes tout en évitant la colère de la rue. Il est vrai que le *Movimento del '77* reflète en partie cette temporalité universitaire : pour preuve, le *Convegno contro la repressione*, organisé en septembre 1977 (et donc à la rentrée de l'année universitaire 1977/1978), est considéré comme la pierre tombale du mouvement qui n'aurait pas su se réinventer notamment après la longue pause des vacances estivales. Notre but ici n'est pas de nier une sorte d'évidence ; il y a une série de surgissements

marquants durant l'année 1977 : les occupations de l'Université, les manifestations massives, la fermeture de Radio Alice, la mort de Francesco Lorusso, le déploiement des chars militaires dans les rues de Bologne… On peut dès lors considérer que l'expression *Movimento del '77* est largement justifiée. Même si les racines du mouvement sont multiples et parfois contradictoires, ce sont les moments les plus saillants qui marquent les esprits et la mémoire historique. Il y a ainsi toute une rhétorique de l'immédiateté et de la fugacité appliquée à la définition du *Movimento* dans l'historiographie ; citons par exemple Sergio Bianchi : « *Il movimento del '77 visse la brevità e l'intensità di una meteora, e come tale illuminò per alcuni attimi il cupo cielo della teoria e della politica del "sistema dei partiti" italiano e della sua propaggine extraparlamentare* »[2]. S'il y a donc l'évidence manifeste de ces fulgurances, largement documentées par une littérature qui vient d'ailleurs d'être copieusement augmentée en 2017, à l'occasion du quarantième anniversaire du mouvement, nous tenterons d'aller outre la réduction temporelle de l'expression consacrée.

Pour ce faire, nous alimenterons nos analyses des réflexions de Kristin Ross sur l'expression « Mai 68 » qui sont également valables si on les applique à la formule « *Movimento del '77* ». Celle-ci s'est d'ailleurs construite sur une forme de calque de l'expression française, le *Settantasette* italien étant souvent considéré comme une résurgence de l'esprit du *Sessantotto*. Comme l'écrit Kristin Ross, « […] les formes narratives adoptées par l'histoire officielle […], le plus souvent, enserrent étroitement l'événement, le réduisant alors à la portion congrue »[3] : l'historienne relève les logiques qui tendent à conditionner l'analyse historique et à la rabougrir dans une narration univoque en soulignant

[2] BIANCHI Sergio, CAMINITI Lanfranco (dir.), *Settantasette, la rivoluzione che viene*, Rome, DeriveApprodi, 2004, p. 37.

[3] ROSS Kristin, *Mai 68 et ses vies ultérieures*, Marseille, Agone, 2010, p. 19.

trois réductions intimement liées : réduction temporelle[4], réduction géographique[5] et réduction narcissique[6]. Le focus sur le mois de Mai 1968 et sur le Quartier Latin a été mis en acte par les médias et les historiens mais également par les protagonistes des événements eux-mêmes qui, en mythifiant plus ou moins consciemment leurs souvenirs forcément partiels, limités dans le temps et dans l'espace, ont forgé la légende d'une *génération* : ce terme renvoie d'ailleurs au livre éponyme de Hervé Hamon et Patrick Rotman qui a fortement conditionné les représentations de Mai 68[7].

De façon spéculaire, une réflexion similaire peut, toutes proportions gardées, se porter sur la situation italienne : Franco « Bifo » Berardi, l'un des protagonistes les plus importants du mouvement bolonais, *leader* politique et animateur de la revue *A/traverso* ainsi que de Radio Alice, a imprimé sa vision et sa périodisation sur la question ; dans sa production théorique, Bifo considère l'année 1977 comme une année « *spartiacque* », une année charnière qui annonce le passage à l'ère d'une société quintuplement « post » : post-industrielle, post-politique, post-idéologique, post-sociale, post-humaine[8]. Dans cette optique, la question de l'*après* semble évacuée *de facto* puisque le *Movimento del '77* est une fracture radicale qui évacue la possibilité d'une permanence : malgré la clairvoyance du mouvement et de ses diagnostics, malgré sa « prémonition », l'année 1977 reste un terme, un aboutissement. Ajoutons que l'on pourrait également sentir poindre un biais biographique dans la conception de Bifo : le mandat de recherche qui le pousse à quitter l'Italie et à se réfugier en France marque effectivement pour lui un moment *spartiacque*.

---

[4] « […] la réduction temporelle, interprète littéralement l'expression "Mai 68" comme "ce qui s'est produit pendant le mois de mai 1968", abrégeant ainsi considérablement la chronologie des événements. Selon cette optique, "Mai 68" commence le 3 mai, lorsque les forces de l'ordre appelées à la Sorbonne procèdent aux premières arrestations d'étudiants, ce qui déclenche de violentes manifestations populaires dans les rue du Quartier latin au cours des semaines suivantes. Il se termine le 30 mai, lorsque de Gaulle, brandissant la menace d'une intervention armée, annonce qu'il ne démissionnera pas de la présidence et dissout l'Assemblée nationale. Mai 68 se limite donc au seul mois de mai – pas même à celui de juin, au cours duquel pourtant près de neuf millions de travailleurs, tous horizons géographiques ou sociaux confondus, poursuivirent leur grève. », *ibid.*

[5] « Le raccourci temporel non seulement fonde mais renforce la réduction géographique du théâtre d'activité à la seule ville de Paris et, plus spécifiquement encore, au Quartier latin. », *ibid.*, p. 20.

[6] « Les barricades, l'occupation de la Sorbonne et du théâtre de l'Odéon, les graffitis poétiques surtout, sont devenus aussi incontournables que les visages des mêmes trois ou quatre anciens *leaders* étudiants que l'on voit vieillir au fil des commémorations diffusées tous les dix ans à la télévision française. », *ibid.*, p. 23.

[7] HAMON Hervé, ROTMAN Patrick, *Génération : les années de rêve*, Paris, Seuil, 1987.

[8] « *[Il Settantasette] fu soprattutto la consapevolezza di un passaggio, che si preannunciava imminente, già in quegli anni. Il passaggio ad un'epoca "post": l'epoca del postindustriale, del postmoderno, del postsociale, o forse, semplicemente, del postumano…* », BERARDI Franco, *Dell'innocenza. Interpretazione del '77*, Bologne, Agalev Edizioni, 1987, p. 10.

Nous ne voulons pas ici caricaturer la pensée de Berardi ni nier en bloc cette chronologie : l'homicide de Francesco Lorusso par un carabinier, l'entrée des chars d'assaut dans le quartier de l'Université et la dure « chasse aux sorcières » des militants politiques à Bologne constituent un véritable traumatisme qui modifie radicalement la nature du Mouvement et le précipite vers sa fin. Ajoutons également que toute périodisation contient nécessairement une part d'arbitraire si elle veut être opérationnelle et avoir prise sur un *continuum* temporel. Toutefois, nous devons souligner les réductions induites par cette imposante borne de l'année 1977, celles-là mêmes contre lesquelles les réflexions de Kristin Ross nous mettent en garde. Nous prenons donc le pari critique de déplacer la frise chronologique, en considérant l'année 1977 non pas seulement comme une année *spartiacque* sans descendance mais également comme un nouveau point de départ, comme le début d'une nouvelle saison créative. Non que cette nouvelle périodisation soit moins arbitraire : nous considérons toutefois qu'apporter un nouvel éclairage sur cette période historique et sur l'*après* pourrait nous permettre de mettre en évidence des filiations artistiques et des permanences esthétiques qui sont passées sous les radars ; la décennie 1980 souffre d'une mauvaise réputation en Italie, comme nous le verrons, et l'un de nos objectifs sera de mitiger ce jugement quelque peu hâtif. Soulignons également que notre découpage chronologique procède autrement que celui de Franco Berardi car il se base sur des contenus différents : notre travail de recherche se concentrera d'avantage sur les productions esthétiques du mouvement plutôt que sur les aspects politiques, philosophiques ou historiques de celui-ci.

Nous l'avons évoqué, on parle souvent des deux âmes du *Movimento del '77* : là encore, sans pour autant nier totalement la double vocation politique et créative du mouvement et tout en privilégiant les manifestations artistiques de celui-ci dans nos recherches, il nous paraît important de redire que ces deux âmes n'ont jamais été séparées et cloisonnées. Bien au contraire, elles se sont toujours alimentées l'une l'autre et nous nous appliquerons à souligner que la frontière qui les sépare est en réalité un trait en pointillés : l'un de nos objectifs sera d'ailleurs de démontrer que la particularité des expressions esthétiques du mouvement réside dans le fait qu'elles s'inscrivent justement dans une relation intime avec le matériau politique et philosophique en l'émulant, en le transfigurant ou en le parodiant.

Après ces considérations, nous voudrions « *mettere le mani avanti* » : il pourra en effet sembler paradoxal que notre travail, comme l'indique son titre, ne porte que sur la ville de Bologne, alors que nous discourrons sur l'importance de ne pas tomber dans les travers de la réduction géographique. Nous avons également brièvement évoqué quelques figures de proue des expériences artistiques nées dans le contexte bolonais, Pazienza, les Skiantos, Tondelli : on pourrait sans doute rétorquer que le fait de se concentrer sur les productions de quelques têtes d'affiches, de faire l'hagiographie des grands protagonistes, correspond là aussi à une réduction narcissique. Certes, cette double concession est inévitable car elle découle en partie d'un souci de mesure et de réalisme quant à l'ampleur limitée de tout travail de recherches ; toutefois, elle ne saurait se réduire à cela. Cette double limitation révèle également notre parti-pris critique : nous le réaffirmons ici, *quelque chose* de particulier et de différent s'est produit à Bologne et dans sa région, et c'est justement cette spécificité territoriale, « endémique », que nous tâcherons d'illustrer.

Comme le dit l'adage populaire « *la dotta, la grassa e la rossa* », Bologne jouit déjà d'au moins trois caractéristiques particulières dans l'imaginaire collectif : elle est *savante* pour son Université, *grasse* pour sa cuisine et *rouge* pour ses administrations politiques communistes (mais également pour la brique caractéristique de son architecture) ; on ajoute parfois « *la turrita* » à cette énumération, pour rappeler « *la selva turrita* » (« la forêt de tours ») que décrivait Dante Alighieri. En outre, les expressions « *modello emiliano* » ou « *miracolo emiliano* », pour désigner ce que d'aucuns considéraient comme un paradoxe, à savoir l'opulence et la force industrielle d'une région administrée par les communistes, ont également participé de la renommée proverbiale de Bologne et de sa région. Les dictons ne constituent en rien des preuves pour justifier *a priori* notre choix : considérons-les plutôt comme des indices, des pistes qui nous permettront d'affronter la thématique des représentations du territoire. Car c'est bien la question du *mythe* de la cité bolonaise (et de tous les *mots* donc, de tous les *récits* dont on l'affuble) que l'on retrouve en creux des productions artistiques : nous tâcherons de démontrer que le *Movimento del '77* et ses pratiques esthétiques s'établissent en faux, tentent de déconstruire, de chambouler, l'image de la « vitrine du Parti communiste », comme le disait alors une autre expres-

sion consacrée. En brisant les vitrines des magasins, justement, en dénonçant une ville boutiquière et bourgeoise qui fait ripaille de la misère des étudiants, les manifestants et les créateurs battent en brèche l'image de « *l'isola felice* » (encore une autre périphrase désignant Bologne) que les municipalités communistes se sont appliquées à forger depuis l'après-guerre. Par la même occasion, cette négation du mythe est également une tentative de redéfinition qui propose de nouvelles prérogatives et de nouvelles spécificités pour la ville : malgré la critique, donc, on retrouve bien souvent la revendication d'une autre forme d'appartenance à Bologne, de « *bolognesità* » pourrait-on dire, y compris chez les protagonistes non émiliens. Quant au risque de la réduction narcissique, nous tâcherons d'aller outre le simple album de famille, outre la logique du pot-pourri ou du *best of :* si notre *corpus* sera sans doute constitué par des références parfois bien connues, nous les inscrirons dans une approche critique qui tâchera d'apporter un éclairage nouveau à leurs contenus et leurs mécanismes.

2. 1968, 1977 : *bis repetita* ?

À bien des égards, le *Movimento del '77* présente des caractéristiques similaires à Mai 68 et s'en inspire d'ailleurs ouvertement. Dans les deux cas, la présence des étudiants est centrale ; dans les deux cas, leurs revendications s'articulent autour de problématiques liées à l'Université mais ne s'y réduisent pas, elles débordent et investissent d'autres dimensions de la société : travail et monde ouvrier, critique du capitalisme, féminisme, sexualité. Les nouvelles formes de communication et les expérimentations créatives sont également indissociables des deux mouvements : c'est le sens d'une expression comme « l'imagination au pouvoir », inventée en 1968 et que les manifestants italiens reprennent à leur compte en 1977. D'ailleurs, la remise en question des formes traditionnelles de la communication politique avec l'essor des graffitis, des affiches ou des radios libres donne lieu, en France comme en Italie, à une étude approfondie de la langue du pouvoir. Nous le verrons, l'ironie, la parodie, l'absurde, sont autant de pirouettes linguistiques permettant de contourner la chape de plomb des discours officiels, de court-circuiter la *doxa*, de libérer le langage de la gangue dans laquelle il est figé afin de réactiver sa capacité à produire des effets, dans une démarche mêlant poétique et politique.

Si nous considérons que les récentes approches historiques de Mai 68 peuvent nous guider dans l'analyse du *Movimento del '77*, nous nous garderons de tomber dans l'équation simpliste souvent rabâchée « 77 = 68 ». Rappelons à cet égard qu'Umberto Eco avait proposé une autre expression qui ne connut pas de fortune critique pour désigner le mouvement, « *L'Anno Nove* » [l'An Neuf], en soustrayant 68 à 77, comme pour signaler la relation intime entre les deux moments historiques mais également le caractère fallacieux d'un raccourci chronologique : le mouvement de l'année 1977 s'inscrit dans le prolongement du *Sessantotto* mais l'annule également en apportant quelque chose de *nouveau*, c'est un « *anno nuovo* » (un an neuf, au sens cette fois de « nouveau »), et c'est justement ce que suggère par quasi homophonie l'expression d'Eco[9]. À la manière de Philippe Artières et Michelle Zancarini-Fournel qui soulignent l'importance d'une vision sur le long terme et d'une explication multi-factorielle de Mai 68[10], nous tenterons de démontrer que les événements saillants et les ferments contre-culturels de l'année 1977 s'inscrivent dans un « *lungo Settantasette* », afin de déconstruire l'apparente vérité des descendances mathématiques et des prophéties chronologiques. Il est donc important de souligner que le *Movimento del '77* n'est pas un Mai 68 *bis*, qu'il ne peut être réduit à une simple réplique ou à une redite.

Si la vague contestataire de l'année 1968 est internationale et dépasse largement les limites du Quartier latin, de Berkeley à Prague en passant par Mexico ou Berlin, les choses sont différentes en 1977 : la situation italienne, si elle peut trouver quelques points communs avec d'autres latitudes géographiques (pensons par exemple à la Grande-Bretagne où émerge le mouvement punk), reste une sorte d'*hapax*. L'une des spécificités de l'Italie réside dans le fait que la question du politique imprègne le territoire à de nombreuses échelles. Dans le contexte de la Guerre Froide, l'Italie se situe géographiquement

---

[9] « *[…] per non parlare impropriamente di movimento, autonomia, Sessantotto, parlerò di una generazione che nasce facendo piazza pulita di quel che era stato detto prima del Sessantotto (e durante): settantasette meno sessantotto fa nove, e quindi parliamo di generazione dell'Anno Nove.* », Umberto Eco, « *Anno Nove* », paru dans *Il Corriere della Sera*, 25 février 1977, in *Sette anni di desiderio. Cronache 1977-1983*, Milan, Bompiani, 1983, p.61. Toujours à ce propos, on peut lire dans l'article « *Laboratorio in Piazza* » paru dans *L'Espresso* le 10 avril 1977 : « *[…] che in altra sede ho chiamato generazione dell'Anno Nove, sottraendo il 1968 al 1977, per sottolineare una frattura della continuità e la difficoltà di fare paralleli e deduzioni* », *ibid.*, p. 64.

[10] ARTIÈRES Philippe, ZANCARINI-FOURNEL Michelle (dir.), *68. Une histoire collective [1962-1981]*, Paris, éditions La Découverte, 2008.

au milieu des deux blocs, sa péninsule agissant comme une sorte de colonne vertébrale sensible : on la considère comme une base avancée dans la Méditerranée d'une importance stratégique capitale, convoitée donc par les Américains et les Soviétiques qui voudraient la faire entrer dans leurs girons respectifs d'influence. À l'occasion des élections municipales de 1976, le Parti communiste italien recueille plus de 35% des suffrages exprimés, se hissant ainsi au rang de deuxième parti politique du pays, derrière la Démocratie chrétienne : le PCI devient de fait un parti qui pourrait gouverner le pays. Le bloc de l'Ouest s'en inquiète, le bloc de l'Est s'en félicite même si la stratégie des communistes italiens, prêts à s'allier avec la DC dans le cadre du « *compromesso storico* » mis en oeuvre par Aldo Moro et Enrico Berlinguer, s'éloigne de la ligne soviétique. L'Italie est donc un point chaud autour duquel s'agite l'échiquier géopolitique international ; à cette spécificité italienne s'ajoute, si nous zoomons un peu plus sur la carte, la spécificité émilienne. La région rouge par antonomase, longtemps caractérisée par le philo-soviétisme exacerbé de ses dirigeants (et ce tout particulièrement à Bologne), se retrouve elle aussi à la croisée des chemins. Lorsque le communisme émilien entre en crise et avec la contestation estudiantine du *Movimento*, c'est tout un mythe qui s'effrite : dans les rues et les places de Bologne, les manifestants réclament un « communisme réel », immédiat, quotidien et « moléculaire » qui s'oppose aux stratégies politiciennes d'un parti qu'ils jugent monolithique, transformé en une machine administrative de plus en plus éloignée des préoccupations de la population. On renverse alors la perspective : il faut « *partire dai propri bisogni* » comme le dit le slogan féministe, et non pas des plans pluriannuels imposés par les hautes sphères ; il faut réaffirmer la nécessité d'une révolution à laquelle les dirigeants du parti, murés dans le silence de leurs bureaux romains de la *via delle Botteghe Oscure* (ou bien ceux de la *via Barberia* pour la section bolonaise) semblent avoir renoncé. Cette fracture politique locale s'ajoute et fait écho à la fracture internationale, tout en la dédoublant : fracture entre capitalisme et communisme, fracture entre communisme politique et communisme réel… En ce sens, Bologne nous apparaît comme le centre névralgique d'un précipité de tensions qui investissent le champ du politique de façon quasi fractale, de l'échelle continentale à l'échelle citadine. Des fractures qui s'expriment dans la chair même de la ville : dans le microcosme des places, des Universités, des appartements occupés, on imagine (et on tente de faire exister) une autre ville et un autre monde.

3. La réduction folklorique

La réduction narcissique ou la réduction hagiographique vont souvent de pair avec ce que l'on pourrait appeler une « réduction folklorique », soit une réduction des événements à leurs seuls aspects spectaculaires ou pittoresques. Si l'on résume bien souvent Mai 68 à quelques slogans poétiques (« Il est interdit d'interdire », « Sous les pavés, la plage… »), aux affiches de l'Atelier Populaire de l'École des Beaux-Arts ou bien encore au visage espiègle de Daniel Cohn-Bendit, on retrouve des mécanismes mémoriels analogues autour du *Movimento del '77* : les graffitis de la *via Zamboni*, les chars d'assaut dans le centre historique, le portrait de Francesco Lorusso… Ces images à la force symbolique indéniable ont marqué les mémoires et continuent de le faire aujourd'hui. Les réévocations périodiques de Mai 68 ou du *Movimento del '77*, à l'occasion des célébrations décennales[11], ont toujours recours aux mêmes archives vidéo ou photographiques qui étayent des discours galvaudés, forgeant ainsi une mémoire historique de plus en plus consensuelle et univoque. Les protagonistes vieillissants des deux mouvements, convoqués pour témoigner à intervalle régulier, qu'il aient changé de bord politique (comme c'est le cas de Cohn-Bendit) ou bien qu'ils soient restés fidèles à leurs convictions (comme c'est le cas de Berardi), participent eux aussi d'une uniformisation des reconstructions historiques. Le discours qui sous-tend ce recours massif aux protagonistes de l'époque, devenus pour certains de véritables personnages médiatiques, pourrait être résumé ainsi : « Cette personne était présente sur les lieux il y a X années, ce qu'elle pense aujourd'hui des événement est donc vrai et justifié. Mieux encore, sa vision actuelle des choses est peut-être supérieure à ce qu'elle disait et pensait alors car, la distance temporelle aidant, son jugement est plus mûr et critique ». Ainsi, les journaux télévisés qui veulent évoquer Mai 68 ou le *Movimento del '77* n'ont-ils aucune difficulté à préparer leurs reportages, la recette étant désormais connue : de l'action, quelques images d'époque en noir et blanc, et de l'émotion, avec les souvenirs et le bilan des grands prota-

[11] « *La memoria del '77 e le parallele ricostruzioni storiche si sono coagulate principalmente attorno ai decennali. All'inizio ha prevalso la memorialistica, e i primi tentativi di ricostruzione sono stati condotti prevalentemente dai chi partecipò agli eventi, con uno spirito più o meno apertamente "militante" : nel primo decennale con una forte attitudine alla rivendicazione degli aspetti meno urticanti di quell'esperienza (Berardi 1989 ; Balestrini, Moroni 1997) ; nel secondo con la maggiore disponibilità a confrontarsi con la complessità di quella storia, con l'intero spettro di questioni e interrogativi che essa sollecita, a partire dalla radicalizzazione e dal ricorso alla violenza politica (Bianchi, Caminiti 2004 ; Una sparatoria tranquilla 2005).* », GAGLIARDI Alessio, *Il '77 tra storia e memoria*, Rome, Manifestolibri, 2017, p. 9-10.

gonistes… La réduction folklorique, en ayant massivement recours au « poids des mots » et au « choc des photos », comme le disait la célèbre devise de la revue *Paris Match*, ainsi qu'au *storytelling* des acteurs, transforme les événements historiques en simple *spectacle*.

Raymond Aron avait dénoncé Mai 68 en parlant d'« un psychodrame », d'« un carnaval révolutionnaire[12] », d'« une immense comédie[13] », inaugurant ainsi un filon interprétatif qui a encore aujourd'hui le vent en poupe. Cette vision réductrice a été par la suite alimentée par de nombreux personnages médiatiques, à l'image des « Nouveaux Philosophes » dont l'entreprise de démolition des héritages de Mai 68 débute dans les années soixante-dix (ceux-ci ont d'ailleurs toujours pignon sur rue dans les médias français). Nombre de représentants politiques ont également colporté l'image d'un Mai 68 « psychodrame » en se référant plus ou moins directement à la définition lapidaire de De Gaulle qui avait tenté de décrédibiliser le mouvement étudiant en le taxant de « chienlit ». Ce mot rare, dont l'utilisation avait surpris[14], est on ne peut plus *carnavalesque* : le « Chie-en-lit », littéralement, est un personnage du carnaval populaire parisien que l'on retrouve également dans les œuvres de Rabelais. Plus récemment, à l'occasion de la campagne présidentielle de 2007, Nicolas Sarkozy, avait déclaré : « dans cette élection, il s'agit de savoir si l'héritage de Mai 68 doit être perpétué ou s'il doit être liquidé une bonne fois pour toutes »[15], affirmant que Mai 68 avait « imposé le relativisme moral et intellectuel »[16]. Certes, on reconnaît souvent que Mai 68 a été une révolution des mœurs, on salue la fougue et la créativité des manifestants, mais c'est pour mieux élider la force politique et polémique du mouvement ; en somme, Mai 68 a été le caprice œdipien des fils à papa du Quartier latin, rien de plus. Pour preuve, on rabâche sans cesse que « personne n'est

---

[12] ARON Raymond, *La révolution introuvable. Réflexions sur les événements de Mai*, Paris, Fayard, 1968, p. 15.

[13] *Ibid*., p. 37.

[14] « Dès que l'on apprend à la radio l'unique commentaire de de G. sur la situation (« La réforme oui ; la chienlit, non »), mon téléphone se met à sonner. Personne ne sait ce que « chienlit » signifie. Je regarde dans le Larousse, et je découvre que cela veut dire « masque de carnaval ». Mais en détachant chaque syllabe l'effet est très vilain en français », voir le témoignage de l'auteure canadienne GALLANT Mavis, *Chroniques de Mai 68*, Paris, Deuxtemps – éditions Tierce, 1988 [*Paris Notebooks, Essays and Reviews*, Toronto, 1986].

[15] https://www.nouvelobs.com/politique/elections-2007/20070430.OBS4781/nicolas-sarkozy-veut-liquider-l-heritage-de-mai-68.html.

[16] *Ibid*.

mort » en 1968[17], comme si l'importance d'un événement historique devait se mesurer uniquement à l'aune des pertes humaines. Dans cette optique, la plus grande grève générale de l'après-guerre est tout bonnement évacuée de l'histoire française.

En ce qui concerne le *Movimento del '77*, les ré-évocations procèdent largement des mêmes mécanismes de « folklorisation » et passent parfois sous silence la signification politique des événements. Si De Gaulle avait parlé de la « chienlit », Berlinguer dénigre les manifestants du *Movimento* en les affublant d'un vocable tout aussi médiéval et péjoratif, « *untorelli* »[18] : à Milan, durant la peste de 1630, certains personnages furent accusés d'*oindre*, littéralement (d'où : « *gli untori* »), les vêtements des personnes, les portes des maisons ou encore les bancs des églises avec des substances infectées pour propager la pestilence. La « chienlit » et les « *untorelli* » renvoient ainsi à un imaginaire semblable auxquelles les autorités ont souvent recours pour décrédibiliser les mouvements sociaux : c'est celui de la marginalité, du désordre, de la maladie, l'imaginaire du bas et du répréhensible auquel on oppose les valeurs cardinales de l'ordre et de la justice. Comme pour Mai 68, on salue en Italie « *l'immaginazione al potere* » et les productions artistiques des années soixante-dix tout en les déracinant du contexte politique et social dans lesquelles elles naissent, ou du moins en édulcorant grandement leur force contre-culturelle et les aspirations vers d'autres modèles de société qu'elles véhiculent. D'ailleurs, si pour d'aucuns Mai 68 a ouvert les vannes à un relativisme tous azimuts, à la paresse, à la déconsidération du travail, le *Movimento del '77* aurait quant à lui ouvert la voie à l'individualisme exacerbé des années 1980. La critique politique opère ici un grand détournement : les conquêtes féministes, l'émergence des revendications homosexuelles, la dénonciation de la misère des étudiants et des jeunes prolétaires, entre autres choses, seraient comme magiquement responsables de tous les maux qu'elles tentaient justement de battre en brèche. Il s'agit là d'une thématique complexe que nous ne pouvons aborder en seulement quelques lignes et sur laquelle nous reviendrons plus longuement.

La seule différence notable d'avec le traitement de Mai 68, c'est que la question de la violence est impossible à taire dans le cas bolonais et plus largement dans le cas ita-

---

[17] Cette affirmation est d'ailleurs fausse, comme l'ont démontré les plus récents travaux sur la question qui dénombre au moins sept victimes. Voir notamment ROSS Kristin, *Mai 68 et ses vies ultérieures*, *op. cit.*

[18] « *Non saranno quattro untorelli a spiantare il grande Partito comunista !* », déclara Enrico Berlinguer à l'occasion de la *Festa dell'Unità* à Gênes, en septembre 1977.

lien : la mort de l'étudiant Francesco Lorusso et les chars d'assaut envoyés par Zangheri sont des événements choquants qui s'inscrivent dans un cadre déjà très complexe. Le *Movimento del '77* s'insère chronologiquement après *la strategia della tensione* (1969-1974) et avant l'enlèvement et l'assassinat d'Aldo Moro par les *Brigate Rosse* (1978), pendant les « années de plomb » marquées par une violence politique aux nombreuses facettes et dont certaines sont encore méconnues aujourd'hui. La déclinaison néo-fasciste de cette violence s'abat d'ailleurs, le 2 août 1980, sur la gare *Bologna Centrale*, véritable cœur battant de la ville. Le *Movimento* est à la fois l'émanation et l'expression de ce contexte de violence politique stratifiée et opaque allant de la « *Strage di Stato* » de l'attentat de Piazza Fontana à Milan (1969) au « *terrorismo diffuso* » des organisations terroristes d'extrême gauche.

B. Les traces du *Movimento del '77*

1. Un passé effacé ?

En 2017, la ville de Bologne a fêté les quarante ans du *Movimento del '77* : expositions photographiques, colloques académiques, publications d'ouvrages et présentations de films se sont succédé, dans une ambiance feutrée, le plus souvent réservée aux *happy few*, aux *baby-boomers* ayant participé au *Movimento,* à quelques chercheurs et professeurs et à encore moins de jeunes curieux. Ce qui aurait pu être l'occasion d'une année de réflexion et de re-élaboration mémorielle est passé au second plan, comme recouvert par le vernis des décennies qui donne une image de plus en plus lisse à des événements polysémiques, chaotiques et parfois antithétiques. Ce qui nous a semblé le plus troublant, c'est que cette image figée du mouvement a pénétré jusque dans les discours des Bolonais et des Bolonaises ayant pris part, de près ou de loin, à l'événement historique : comme si leur vécu, leurs souvenirs et leurs considérations, forcément subjectifs et particuliers, avaient été reformés et reformulés au contact de la pierre de touche de la version consensuelle. Si la mémoire et les souvenirs sont de toute évidence condamnés à l'effritement et à la déformation, il est tout de même curieux de constater que ce sont souvent les mêmes phrases qui reviennent dans les propos des personnes avec lesquelles nous avons dialo-

gué, comme une sorte de rengaine : on parle de belles années, de la créativité, et puis des événements violents de *via Zamboni*, des chars dans la rue… comme si l'on racontait un film dans ses grandes lignes, sans parvenir à se souvenir d'une séquence, d'un plan en particulier.

Aujourd'hui encore, le *Movimento del '77* est présent dans la ville de Bologne, inscrit dans ses rues et ses édifices : il suffit d'emprunter la *via Mascarella*, en plein cœur de la zone universitaire, pour constater que les trous des projectiles qui ont tué Francesco Lorusso sont encore présents sur un mur de renfoncement au niveau du numéro 41, juste avant le croisement de la *via Irnerio* : ce mur n'a jamais été repeint et les cercles de craie entourant les impacts des douze balles sont encore bien visibles, sous une plaque de plexiglas qui semble les figer pour l'éternité. Toutefois, il ne s'agit là que de traces, non pas d'une mémoire vivante : malgré la légende explicative accompagnant le plexiglas[19], malgré la plaque commémorative apposée par « les camarades de Francesco »[20], malgré le récent graffiti aux couleurs vives qui affirme que « *Francesco vive nelle lotte* », l'écrasante majorité des étudiants italiens qui abondent dans le quartier passent devant ce mur si particulier sans même le remarquer. Si l'histoire de la mort de l'étudiant Lorusso semble devenue confidentielle, elle peut revêtir dans d'autres cas de figure une importance symbolique : on retrouve le portrait de Francesco à l'angle de la *Piazza Verdi*, sur l'un des murs de la *via Zamboni*, la colonne vertebrale du quartier universitaire. Cette place et cette rue sont un haut-lieu de la vie étudiante où s'expriment souvent des revendications politiques diverses et variées : c'est là que manifestent les collectifs politiques, c'est là qu'on dénonce la brutalité policière, c'est là que les associations antifascistes s'opposent à la venue de représentants politiques d'extrême droite. Pour ces comités et ces associations, le portrait de Francesco Lorusso agit, toutes proportions gardées, comme la fameuse photographie d'Ernesto Che Guevara : il a dépassé sa signification première pour devenir un signe de ralliement, un symbole, une icône véhiculant des contenus qui varient selon les combats politiques à mener.

---

[19] « *I cerchi di gesso segnano i colpi d'arma da fuoco che i carabinieri esplosero contro Francesco Lorusso l'11 marzo 1977, ferendolo a morte* ».

[20] « *I compagni di / Francesco Lorusso / qui / assassinato dalla ferocia armata di regime / l'11 marzo 1977 / sanno / che la sua idea / di uguaglianza di libertà di amore / sopravviverà ad ogni crimine / Francesco è vivo e lotta insieme a noi* ».

D'autres traces subsistent dans les lieux liés aux événements de 1977 : au 41, *via del Pratello*, où se trouvaient les locaux de Radio Alice (comprendre un simple appartement occupé), on peut voir aujourd'hui, sur la grille fermée d'un entrepôt, un graffiti représentant une figure féminine (Alice, donc) derrière une radio portable qui indique la fréquence de l'émettrice bolonaise, 100,3 mHz. Quelques citations et bribes d'émissions, inscrites sur des rayons colorés, entourent le portrait. Ici aussi, il s'agit d'un clin d'œil destiné à un public averti qui se noie dans la masse des nombreux graffitis commissionnés par les gérants des bars et des restaurants de la rue pour embellir les grilles de leurs échoppes. La célébration de Radio Alice passe au second plan, elle est une réalisation de *street-art* parmi tant d'autres. À quelques mètres et sur une autre grille, d'ailleurs, rares sont ceux qui reconnaissent le portrait stylisé de Roberto Freak Antoni, le chanteur des Skiantos. À propos de *street-art*, c'est bien le *Movimento del '77* qui a été l'une des premières occurrences en Italie de ce nouveau moyen d'expression artistique et politique et ce dans le droit prolongement de Mai 68, de ses maximes inscrites sur les murs et des affiches de l'Atelier des Beaux-Arts. En 1977, les rues du centre historique bolonais et tout particulièrement *via Zamboni*, sont recouvertes de tags, de slogans parodiques, de *dazibao*[21], comme on les appelle à l'époque. Encore aujourd'hui, on assiste à un phénomène analogue dans ces mêmes rues : outre les graffitis figuratifs de la *via del Pratello*, on trouve de nombreuses inscriptions mêlant ironie, poésie et vulgarité sur les colonnes des arcades bolonaises, dont les meilleures sont recensées sur une page Facebook populaire[22] : il s'agit sans doute là encore d'une filiation muette du *Movimento del '77* qui avait démocratisé ces pratiques et avait donné lieu à une véritable effervescence artistique et politique, comme le documente le livre *Indiani in città*[23] publié à chaud, en 1977. C'est sans doute la même veine créative qui s'exprime là, avec une ironie similaire parfois, mais toujours dépouillée de toute connotation politique ou subversive.

Ces différentes traces ne signifient pas tant la permanence du *Movimento del '77* dans le tissu urbain qu'elles révèlent au contraire son absence. En exagérant, nous pour-

---

[21] En 1977, on s'inspire volontiers des grandes affiches programmatiques de la Chine maoïste ainsi nommées.

[22] « *Scritte ignoranti a Bologna* », https://www.facebook.com/scritteignorantiabologna.

[23] DI NALLO Egeria (dir.), *Indiani in città*, Bologne, Cappelli Editore, 1977.

rions dire que l'événement historique, à l'image des grandes fresques des *Indiani metropolitani* recouvertes par les couches successives d'enduit, a été effacé. Cette disparition pourrait presque ressembler à un pied de nez du destin : le *Movimento del '77* qui avait pour vocation de transformer la cité, ses fonctions, son organisation, sa chair même, n'a rien laissé de son passage et s'est fait digérer par la plasticité de la ville moderne. Même constat pour les places noires de manifestants ou encore les appartements occupés, qui voulaient réinventer le monde : l'appartement de la Traumfabrik, un squat artistique de la *via Clavature*, se trouve aujourd'hui engoncé dans l'une des rues les plus touristiques de la ville ; la pancarte improvisée qui donnait son nom au lieu, « l'usine des rêves », a été remplacée par les lettres capitales de l'enseigne d'une grande marque de chaussures.

2. Stations et mémoire de la Seconde Guerre mondiale

Il est intéressant de noter que, à quelques mètres de cette même *via Clavature*, les traces des inscriptions qui indiquaient la présence de refuges anti-bombardement durant la Seconde Guerre mondiale sont encore bien visibles. Il en va de même dans de nombreux points du centre-ville historique : les inscriptions « *RIFUGIO* », les « V » cerclés et accompagnés d'une flèche (signalant la présence des trous de ventilation des abris souterrains à dégager en priorité en cas d'écroulement de l'édifice), font partie du paysage urbain et de l'histoire de la ville : ils sont tantôt protégés par des plaques de plexiglas, tantôt restaurés. Il serait malvenu de faire une comparaison entre le *Movimento del '77* et les bombardements de Bologne sous l'occupation : toutefois, il est symptomatique de remarquer que des traces analogues (c'est-à-dire des motifs peints sur les murs) laissées par deux événements différents n'ont pas eu la même fortune. Paradoxalement, ce sont les traces les plus anciennes qui ont été le mieux conservées : elles ont été transformées en autant de stations de la mémoire citadine. Il y a sans doute dans cette curiosité topographique un signe patent d'une volonté politique de la part de la municipalité de Bologne à la fin des années 1970 : les graffitis et les dessins des manifestants, considérés comme autant d'actes de vandalisme, devaient être effacés ; par extension et par métonymie, c'était la contestation politique elle-même, jugée comme indigne de figurer dans les an-

nales de la ville, qu'il fallait effacer. C'est là le symptôme d'une mémoire citadine sélective, avec ses événements célébrés et ses événements refoulés.

En vérité, il n'est peut-être pas si hasardeux de rapprocher ces deux événements, du moins d'un point de vue symbolique : lors des affrontements entre les forces de l'ordre et les manifestants, le 22 mars 1977, les chars d'assaut qui déboulent dans la *via Zamboni* rappellent ceux qui avaient été employés par les Américains pour libérer la ville en 1945. Des engins de guerre anachroniques qui, stationnés sous les deux tours du centre-ville, attirent les badauds et les vieux Bolonais, curieux de revoir de près ces véhicules et s'attendant peut-être à une parade militaire : c'est sans compter avec les forces de l'ordre qui dispersent tout le monde avec force fumigènes[24]. Signalons également que Radio Alice transmet depuis un émetteur récupéré sur un char d'assaut américain, fidèle à la débrouillardise d'une philosophie *do it yourself* qui en est encore à ses balbutiements. Ces deux curiosités, dont la relative importance historique nous font plutôt tomber dans le registre de l'anecdote, sont tout de même des coïncidences évocatrices qui permettent de replacer les événements de 1977 dans le *continuum* historique duquel on tend souvent à les extraire : on parle volontiers d'explosion et d'immédiateté en oubliant de mentionner que l'événement, pour vertical qu'il fût, s'inscrivait dans une histoire citadine dense, marquée par les politiques des municipalités communistes depuis les années de la reconstruction de l'après-guerre.

3. L'impermanence du concept de contre-culture

Si le *Movimento del '77* n'apparaît plus quasiment que sous forme de traces, si les discours partiels qui l'évoquent en donnent une image figée, c'est également le fait d'une cause qui est propre à l'événement. Nous l'avons déjà évoqué, un *mouvement* ne peut être qu'éphémère ; il est une somme de revendications hétérogènes, un conglomérat d'individus, d'associations, de groupuscules qui se font et se défont sans cesse, un ensemble magmatique sans véritable direction ni feuille de route : un mouvement échappera donc toujours à une approche critique totalisante. La durée de vie limitée des graffitis de la *via Zamboni* pourrait alors parfaitement illustrer la fugacité des expériences contre-culturelles

[24] Cette anecdote a été rapportée par Giorgio Gattei, économiste et Professeur, à l'occasion d'une présentation à la librairie bolonaise Modo Infoshop, le 14 novembre 2017.

: cette impermanence est d'ailleurs revendiquée par les artistes de rues comme la condition *sine qua non* de leur mode d'expression[25]. Le *Movimento* apparaît d'ailleurs plus comme une histoire orale que comme une histoire écrite : Marco Grispigni souligne la « [...] *scarsità, o labilità, di tracce che ci il '77 ci ha lasciato in eredità, e quindi di fonti di cui possiamo disporre e su cui possiamo lavorare* » et ajoute que la communication de ce même mouvement « *[...] passò attraverso una prorompente oralità, fatta di slogan nelle manifestazioni, discorsi nelle assemblee e trasmissioni radiofoniche*[26] ». Aussi, la difficulté d'appréhender le *Movimento del '77* semble-t-elle s'amplifier du fait de la volonté exacerbée de celui-ci d'échapper à l'idée même d'*histoire* ; il faut donc, de façon tout à fait paradoxale, « *[r]iflettere, con gli attrezzi dello storico, su un movimento che aveva contrastato e combattuto duramente l'idea stessa di storia, di continuità nel tempo, di discendenze e genealogie generali* […][27] ».

Timothy Leary définit ainsi le concept de contre-culture : « le signe distinctif de la contre-culture n'est pas une forme particulière ou une structure sociale, mais plutôt l'évanescence de formes et de structures, l'éblouissante rapidité et flexibilité avec lesquelles elles apparaissent, elles mutent, elles se transforment l'une l'autre et puis disparaissent »[28]. L'*évanescence,* la *flexibilité*, la *transformation* et la *disparition* pointées ici évoquent bien un phénomène culturel qui *se (dé)fait en se (dé)faisant*, un processus plus qu'une entité aux contours bien déterminés. La contre-culture (ou peut-être devrions nous dire d'emblée les contre-cultures ?) se dessine plutôt en *sfumato* : les multiples expériences artistiques, musicales, littéraires, communicatives, philosophiques, évoluent sans cesse et s'alimentent tour à tour dans un système de vases communicants qui décloisonne les disciplines. On comprend bien qu'il est dès lors malaisé de faire une sorte d'analyse de laboratoire, dans les règles de l'art, des phénomènes contre-culturels. Dans la préface à *The Making of a Counterculture*, Theodore Roszak évoque justement le dilemme que pose

---

[25] En mars 2016, pour protester contre la marchandisation du *street-art* et contre l'exposition « *Street Art. Banksy & co.* » organisée à Bologne et à l'occasion de laquelle des œuvres sont détachées des murs de la ville pour être exposées, « muséifiées », le graffeur Blu décide d'effacer toutes ses fresques bolonaises.

[26] GAGLIARDI Alessio, *Il '77 tra storia e memoria*, *op. cit.*, p. 11.

[27] GRISPIGNI Marco, *1977*, Rome, Manifestolibri, 2006, p. 8.

[28] GOFFMAN Ken, JOY Dan, *Controculture. Da Abramo ai no global*, Rome, Fazi Editori, 2004, p. 9 (C'est nous qui traduisons) [*Countercultures Through the Ages. From Abraham to Acid House*].

le concept totalisant de « contre-culture » : une telle catégorisation relève de l'arbitraire car toute analyse poussée montre que l'existence d'un « mouvement » culturel ou esthétique en tant que tel n'a jamais de véritable fondement :

> I have colleagues in the academy who have come within an ace of convincing me that no such things as « The Romantic Movement » or « The Renaissance » ever existed – not if one gets down to scrutinizing the microscopic phenomena of history. At that level, one tends only to see many different people doing many different things and thinking many different thoughts[29].

Les phénomènes socio-culturels sont des réalités complexes, des édifices fragiles qui semblent s'écrouler comme des châteaux de cartes dès qu'on les touche : même les mouvements artistiques dont l'existence semble évidente à tous (la Renaissance, le mouvement Romantique) sont en réalité des mirages théoriques. Ajoutons également que les mouvements « officiels », c'est-à-dire se définissant comme tels, organisés hiérarchiquement et dont les caractéristiques sont fixées par des manifestes, sont également des constructions : une analyse du Surréalisme doit-elle se fier uniquement aux ex-communications et aux réintégrations successives décidées par André Breton ? Remarquons enfin que, dans plusieurs cas, les noms des mouvements esthétiques sont donnés par des groupes ou des pouvoirs politiques qui y sont opposés : c'est le cas bien connu de l'Impressionnisme, dont le nom dérive d'une virulente critique formulée à l'encontre de ceux qui peignaient à la manière de Monet[30], ou encore celui des « *beatniks* » que l'on accusait d'anti-américanisme en les affublant d'un nom qui faisait référence par assonance aux satellites Spoutnik russes. Le concept de mouvement, en plus d'être intrinsèquement difficile à appréhender, finit toujours par révéler qu'il est une construction *a priori* ou *a posteriori* : il faut dès lors, comme le préconise Roszak, être toujours conscient de cet écueil et laisser la possibilité à de nombreuses exceptions de se glisser parmi les mailles du filet

---

[29] ROSZAK Theodore, *The Making of a Counter Culture. Reflexions on the Technocratic Society and its Youthful Opposition*, Garden City, Anchor Books, 1969, p. XIII. Pour la traduction française : *Vers une contre-culture, réflexions sur la société technocratique et l'opposition de la jeunesse*, Paris, Stock, 1970.

[30] En référence au tableau *Impression, soleil levant*.

des conceptualisations toutefois indispensables à l'analyse critique, en espérant que celles-ci retiendront quelque chose de concret et de valable[31].

Il n'aura pas échappé que nous mélangeons à l'envi deux concepts légèrement différents, *mouvement* et *contre-culture* : prenons ici le temps de les expliciter. Si les deux mots ne sont pas synonymes, ils renvoient dans notre cas précis à la même réalité, c'est-à-dire aux revendications politiques plurielles et aux nouvelles formes d'expressions artistiques qui affleurent à Bologne autour de l'année 1977. Pour être plus précis, nous pourrions définir le *Movimento del '77* comme un *mouvement contre-culturel*. Dans la théorie de Roszak, la « Counter Culture » est un concept général qui renvoie à une série de mouvements ayant en commun de s'opposer de façon radicale à des modèles de sociétés technocratiques, aliénantes, matérialistes, et prenant racine chez les jeunes, le plus souvent dans les populations étudiantes des pays occidentaux, à partir de la fin des années 1960[32] : les *sit-ins* du campus de Berkeley ou les événements de Mai 68 en France en font donc partie. Dans la contre-culture, l'antagonisme ne s'arrête pas au débat politique : il déborde et propose d'autres styles de vie et d'autres modèles de société. Les artistes ont un rôle tout particulier dans l'expression des nouvelles aspirations, à l'instar d'Allen Ginsberg dont le poème *Howl* est une œuvre fondatrice de la contre-culture américaine selon Roszak[33]. Si une définition précise du concept de contre-culture semble impossible, les « caractéristiques quasi universelles de la contre-culture » que Ken Goffman et Dan Joy définissent s'en approchent grandement :

– Bouleversements et innovations radicales dans l'art, la science, la spiritualité, la philosophie et le mode de vie ;
– Diversité ;

---

[31] « *One is therefore forced to take hold of them with a certain trepidation, allowing exceptions to slip through the sieve of one's generalizations in great numbers, but hoping always that more that is solid and valuable will finally remain behind than filters away.* », ROSZAK Theodore, *The Making of a Counter Culture*, *op. cit.*, p. 2.

[32] « *Throughout the West (as well as in Japan and parts of Latin America) it is the young who find themselves cast as the only effective radical opposition within their societies. Not all the young, of course: perhaps only a minority of the university campus population* », *ibid.*, p. 2.

[33] *Ibid.*, p. 67.

– Communication authentique et ouverte et contacts interpersonnels significatifs. En outre, générosité et partage démocratique des outils à disposition ;
– Persécution de la part de la culture dominante des sous-cultures contemporaines ;
– Exil ou marginalité[34].

Le *Movimento del '77* bolonais répond tout à fait à ces cinq caractéristiques. Ajoutons également, par souci d'exhaustivité, qu'il n'est pas rare de trouver d'autres termes pour définir des expériences contre-culturelles : *sous-culture* (traduction du terme anglais *sub-culture*), *underground* (antonyme de *mainstream* qui insiste sur l'aspect confidentiel et « sous-terrain » d'une pratique culturelle donnée). Le terme d'avant-garde est également souvent convoqué pour définir la nouveauté de certaines pratiques artistiques qui s'établissent en rupture ou qui insistent sur le caractère expérimental de leur démarche : nous serons amené à croiser ces termes tout au long de nos analyses.

4. « *La cultura del contrasto* »

Tout en partant des bornes définies par Roszak et Goffman, nous voudrions toutefois ajouter une nuance au concept de contre-culture. Dans le cas bolonais, il nous paraît important d'insister sur la *charge négative* qui imprègne les expériences culturelles, aussi bien dans leurs formes que dans leurs contenus. Ces expériences, en plus de s'inscrire dans un mouvement politiquement antagoniste, n'ont de cesse de montrer cette volonté de renverser l'état de fait, de révéler cette négativité qui devient elle-même un matériau artistique dans une sorte de mise en abîme. L'oxymoron ou le paradoxe ne sont plus seulement des outils rhétoriques : ils deviennent une obsession diffuse, forment un imaginaire et un art poétique qui dépassent les revendications politiques. Si nous parlons de contre-culture, nous pourrions tout à fait parler de « *cultura del contrasto* » pour le cas bolonais, en jouant sur la polysémie du mot : le *contrasto* en italien, c'est bien sûr la nuance de couleurs, la différence entre l'intensité lumineuse la plus forte et la plus basse dans une image, mais c'est également la diatribe littéraire, le conflit intérieur, l'altercation, le choc physique. On le voit bien, les significations du mot renvoient à deux domaines : celui des

[34] GOFFMAN Ken, JOY Dan, *Controculture. Da Abramo ai no global*, *op. cit.*, p. 62.

arts et de la poétique et celui du désaccord humain, que nous pourrions qualifier de *politique*. Outre l'oxymoron et le paradoxe, l'ironie, la parodie ou encore la caricature inondent les productions du *Movimento* : toutes ces formes introduisent du *contrasto* et visent à révéler, à déconstruire, à dénoncer ou à ridiculiser tout en proposant, en filigrane (ou *par contraste*, justement) quelque chose de nouveau dans un jeu de renversement. Dans le mouvement bolonais donc, un antagonisme esthétique semble faire écho à l'antagonisme idéologique, comme si la révolution politique devait nécessairement s'accompagner d'un *iconoclastie* artistique. Avec le *Movimento del '77*, politique et poétique se confondent : comme en 1968, les frontières qui les séparent se brouillent, et c'est dans l'élan de ce grand chamboulement qui modifie radicalement le quotidien que l'on peut affirmer, à raison peut-être, que « l'imagination est au pouvoir ».

C. Le renversement carnavalesque

1. Le concept bakhtinien

L'une des caractéristiques saillantes des mouvements de contestation, en 1968 comme en 1977 et même d'une façon générale, c'est donc d'opérer des renversements qui passent souvent par l'emploi du vocabulaire de l'adversaire politique. Les qualificatifs péjoratifs sont repris par les manifestants et retournés comme des gants : ils deviennent des signes de ralliement et de provocation à l'encontre du pouvoir. En 1968, l'Atelier Populaire des Beaux-Arts parisien reprend le stigmate de De Gaulle, en représentant le Général sous les traits d'une marionnette carnavalesque et en rétorquant « la chienlit c'est lui ! » ; à Bologne, les féministes revendiquent de façon provocatrice l'insulte de « *streghe* » en affirmant qu'elles sont effectivement des sorcières et qu'il faut donc se méfier d'elles car « elles sont de retour ». Il en va de même pour les « *untorelli* » qui reprennent en chœur lors des manifestations : « *siamo tanti, siamo belli, siamo tutti untorelli* ». C'est bien par le truchement du rire, qu'il soit libérateur ou bien railleur, que s'opère le renversement du langage des pouvoirs établis.

Dans le domaine de l'analyse, nous allons à notre tour tenter de renverser la perspective critique et de reprendre à notre compte le carnaval décrié des *untorelli* et des *In-*

diani metropolitani, en ayant recours à l'introduction à *L'œuvre de François Rabelais* de Michaïl Bakhtine. Si nous reconnaissons que convoquer un tel ouvrage dans notre champ d'analyse peut surprendre, nous revendiquons toutefois un vagabondage disciplinaire assumé : même si Bakhtine se propose de « faire la lumière sur la culture comique populaire vieille de plusieurs milliers d'années[35] », nous soulignons avec vigueur l'incroyable validité de certains points de ses analyses lorsqu'on les applique quasiment tels quels au *Movimento del '77*, et même plus largement aux mouvements contre-culturels en général. En outre, si les racines du carnaval médiéval sont millénaires et renvoient notamment aux Saturnales de l'Antiquité, il semble légitime de s'interroger sur la possibilité d'une permanence souterraine de certains mécanismes carnavalesques jusqu'à nos jours. Enfin, lors de nos lectures, une coïncidence heureuse nous a définitivement convaincu de la pertinence d'une telle approche : dans ses analyses des mouvements d'avant-garde en Italie dans les années 1970, Klemens Gruber évoque précisément le carnaval bakhtinien :

> Molti dei fatti che accaddero in numerose città italiane nei primi mesi del 1977 hanno caratteristiche carnevalesche. Le feste nelle piazze, la riscoperta del corpo, l'apertura della sfera privata, l'orgogliosa pratica di comportamenti eversivi, la sfrenatezza giovanile, tutto questo ricorda il carnevale descritto da Michail Bachtin : la vita carnevalesca « è la vita stessa, che si allontana dall'orbita della vita quotidiana ». Il *mondo alla rovescia* annula il normale « ordine delle cose » e inventa, prodigandosi e andando radicalmente oltre ogni limite, i presupposti per una « seconda vita » che si realizza, in modo eccessivo ed egualitario, nella festa[36].

Pour aller au-delà du simple argument d'autorité, nous reprendrons ici le fil de l'introduction de Bakthine et la décomposerons en plusieurs points, tout en tissant de succincts rapprochements avec le *Movimento del '77* afin d'illustrer notre propos :

---

[35] BAKTHINE Mikhaïl, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1982 [1970], p. 11.

[36] GRUBER Klemens, *L'avanguardia inaudita. Comunicazione e strategia nei movimenti degli anni Settanta*, Milan, Costa & Nolan, 1997, p.131.

– Bakhtine s'intéresse au rire populaire du Moyen Âge, en décrétant que « le peuple qui rit sur la place publique[37] » est un objet digne d'être étudié mais qui a pourtant longtemps été décrié. Le rire des places est un rire protéiforme qui s'oppose « à la culture officielle, au ton sérieux, religieux et féodal[38] ». Si le régime féodal n'existe plus dans la Bologne des années 1970, si l'Église n'occupe plus la même place qu'au Moyen Âge, on constate toutefois que les *Indiani metropolitani* et les manifestants s'opposent eux aussi à la culture officielle et au ton sérieux ; à la culture du dur labeur, par exemple, en chantant qu'il faut « *lavorare con lentezza*[39] » et non plus se sacrifier sur la chaîne de production ; au ton sérieux du PCI que l'on désigne d'ailleurs souvent comme une nouvelle Église, tant ses dogmes et ses représentations imprègnent le quotidien. « *Una risata vi seppellirà*[40] », est l'un des slogans les plus représentatifs du *Movimento*, véritable *leitmotiv* qui dit bien la force renversante que l'on attribue au rire. Notons au passage que cette phrase sera également parodiée par les Skiantos, dans une sorte de rire au carré, donnant ainsi : « *un risotto vi seppellirà* ». Quoi de plus rabelaisien et bolonais, justement, que ce jeu de mots culinaire ?

– Au Moyen Âge, les rites et les spectacles carnavalesques donnaient lieu à de nouvelles formes de festivités qui « […] présentaient une différence extrêmement marquée, une différence de principe, pourrait-on dire, avec les formes de culte et cérémonies officielles sérieuses de l'Église ou de l'État féodal. Elles donnaient un aspect du monde, de l'homme et des rapports humains totalement différent, délibérément non officiel, extérieur à l'Église et à l'État ; elles semblaient avoir édifié à côté du monde officiel un second monde et une seconde vie […][41] ». Un second monde et une seconde vie radicalement différents de la société capitaliste et de son système de valeurs, c'est justement ce que pro-

---

[37] BAKTHINE Mikhaïl, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Âge et sous la* Renaissance, *op. cit.*, p.12.

[38] *Ibid.*

[39] Chanson de Enzo Del Re popularisée par Radio Alice. C'est aussi le titre d'un film réalisé par Guido Chiesa (sur un scénario co-écrit avec Wu Ming) sur Radio Alice, sorti en 2004.

[40] Cette phrase tronquée (« *La fantasia distruggerà il potere e una risata vi seppellirà* »), à la paternité incertaine, est souvent attribuée à l'anarchiste Bakounine.

[41] BAKTHINE Mikhaïl, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Âge et sous la Renaissance*, *op. cit.*, p.13.

posent les grands rassemblements *hippies* des années 1960 aux États-Unis. Les expériences des festivals de Monterey ou de Woodstock ont par la suite influencé les contre-cultures européennes : en Italie, dans les années 1970, ce sont notamment les festivals organisés au *Parco Lambro* de Milan qui s'inspirent de ces modèles et rassemblent les foules. On pourrait également affirmer que ces nouvelles formes de festivités, dont certains aspects choquent souvent (nudité, sexualité, promiscuité, drogues), s'opposent aux fêtes officielles, aux fêtes politiques du Parti communiste comme la *Festa dell'Unità* par exemple, une tradition bien ancrée en Émilie-Romagne.

– L'abolition des rapports hiérarchiques et la modification radicale des rapports humains pendant le carnaval donnent lieu à l'avènement d'une forme de vie utopique : « L'individu semblait doté d'une seconde vie qui lui permettait d'entretenir des rapports nouveaux, proprement humains, avec ses semblables. L'aliénation disparaissait provisoirement. L'homme revenait à lui et se sentait être humain parmi des humains. L'authentique humanisme qui marquait les rapports n'était nullement alors le fruit de l'imagination ou de la pensée abstraite, il était effectivement réalisé et éprouvé dans ce contact vivant matériel et sensible. L'idéal utopique et le réel se fondaient provisoirement dans la perception carnavalesque du monde unique en son genre[42] » : le concept d'*aliénation* repris ici par Bakhtine ne saurait manquer d'évoquer la pensée de Marx, abondamment citée par les manifestants du *Movimento del '77* : dans les mouvements contre-culturels, c'est bien l'humain qui est privilégié, l'individu que l'on cherche à extraire des forces aliénantes du travail et de la société capitaliste et à réinsérer dans la communauté. Les relations humaines n'ont plus de visée utilitariste, elles ne reproduisent plus la logique de la transaction, elles ne s'évaluent plus à l'aune de la productivité et de l'efficacité. À Paris, en 1968, on peut lire sur les murs une inscription évocatrice : « Parlez à vos voisins », comme pour en appeler au retour d'un dialogue authentique que la vie quotidienne aliénante fait disparaître.

- Conséquence ultérieure du carnaval, donc : « […] cette élimination provisoire, à la fois idéale et effective, des rapports hiérarchiques entre les individus créait sur les places publiques un type particulier de communication impensable en temps normal. On assistait à

[42] *Ibid.*, p. 19.

l'élaboration de formes particulières du vocabulaire et du geste de la place publique, franches et sans contrainte, abolissant toute distance entre les individus en communication, libérées des règles courantes de l'étiquette et de la décence[43] » ; la communication est l'une des thématiques phares du *Movimento del '77*, comme le prouvent les expériences de la revue *A/traverso* ou celles de Radio Alice : communication transversale, déconstruction du langage du pouvoir, redéfinition radicale du *medium* radiophonique avec l'irruption du témoignage téléphonique en direct, des émissions improvisées et ouvertes à tous, de la grossièreté, du blasphème et du dialecte.

– En raison d'un « puissant élément de jeu », le carnaval « se situe aux frontières de l'art et de la vie[44] » ; il supprime les « distinctions entre acteurs et spectateurs », en opérant une destruction du quatrième mur *ante litteram* : « Les spectateurs n'assistent par au carnaval, ils le *vivent tous*, parce que, de par son idée même, il est fait pour l'*ensemble du peuple*. Pendant toute la durée du carnaval, personne ne connaît d'autre vie que celle du carnaval. Impossible d'y échapper, le carnaval n'a aucune frontière *spatiale*. Tout au long de la fête, on ne peut vivre que conformément à ses lois, c'est à dire « selon les lois *de la liberté*[45] ». À nouveau, évoquons ici Radio Alice qui supprime la distinction entre animateur et auditeur ; les comédiens du théâtre de rue, sans scène ni piédestal, intègrent les badauds et leurs réactions qui deviennent partie intégrante du spectacle ; dans les défilés des *Indiani metropolitani*, tous peuvent se grimer et jouer de la musique dans le cortège.

– Grâce à ces décloisonnements hiérarchiques, sociaux et spatiaux, grâce au dépassement des interdits et des tabous, le carnaval permet le surgissement d'une nouvelle forme de vie qui échappe aux conditionnements ordinaires et qui, en jouant librement, atteint d'autres formes de réalisation : « […] pendant le carnaval, c'est la vie même qui joue et interprète alors – sans scène, sans rampe, sans acteurs, sans spectateurs, c'est-à-dire sans les attributs spécifiques de tout spectacle théâtral – une autre forme libre de son accomplissement, c'est-à-dire sa renaissance et sa rénovation sur des meilleurs principes ». Et Bakhtine

---

[43] *Ibid*.

[44] *Ibid.*, p. 15.

[45] *Ibid*.

d'ajouter : « En résumé, pendant le carnaval, c'est la vie même qui joue et, pendant un certain temps, le jeu se transforme en vie même. Voilà la nature spécifique du carnaval, un mode particulier d'existence. Le carnaval, c'est la seconde vie du peuple, basée sur le principe du rire. C'est sa *vie de fête*[46] » : le carnaval inaugure une période de confusion et d' « interchangeabilité » entre le jeu et la vie qui rénove profondément cette dernière ; on pourrait ainsi affirmer que le *jeu* est ici une force créatrice, *poétique*, au sens étymologique du terme, qui régénère la vie du peuple, qui agit donc sur la communauté *politique*.

– Les bouffons et les fous sont les personnages caractéristiques de la culture comique du Moyen Âge qui continuent d'incarner et de véhiculer le principe du carnaval au quotidien, y compris en dehors des festivités : « dans toutes les circonstances de la vie, ils demeuraient bouffons et fous. En tant que tels, ils incarnaient une forme particulière de la vie, à la fois effective et idéale. Ils se situaient à la frontière de la vie et de l'art (dans une sorte de sphère intermédiaire) : pas plus personnages excentriques qu'acteurs comiques ». Dans le cas bolonais, la folie et le « dérèglement de tous les sens » sont omniprésents dans la communauté contre-culturelle. L'expérimentation des drogues est considérée comme un moyen pour explorer de nouvelles dimensions de la vie, pour ouvrir « les portes de la perception » ou encore aller « de l'autre côté du miroir ». En outre, de nombreux stylèmes liés à la folie, parfois dérivés de *L'anti-Œdipe* de Deleuze et Guattari, imprègnent les productions artistiques : « schizo », « démentiel », « paranoïa », etc. Enfin, certains personnages du mouvement comme Roberto « Freak » Antoni ou Andrea Pazienza, qui semblent en constant équilibre « à la frontière de la vie et de l'art », pourraient incarner une forme contemporaine de la figure du bouffon.

– Évoquons également l'importance de la matérialité dans les festivités carnavalesques que Bakhtine appelle « réalisme grotesque[47] » : « Le principe matériel et corporel est le principe de la fête, du banquet, de l'allégresse, de "la bonne chère". […] Le trait marquant du réalisme grotesque est le *rabaissement*, c'est-à-dire le transfert de tout ce qui est

---

[46] *Ibid.*, p.16.

[47] « Dans le réalisme grotesque (c'est-à-dire dans le système d'images de la culture comique populaire), le principe matériel et corporel est présenté sous son aspect universel de fête, utopique. Le cosmique, le social et le corporel sont indissolublement liés, comme un tout vivant et indivisible. Et ce tout est joyeux et bienfaisant. », *ibid.*, p. 28.

élevé, spirituel, idéal et abstrait sur le plan matériel et corporel, celui de la terre et du corps dans leur indissoluble unité. […] Le rire populaire qui organise toutes les formes du réalisme grotesque a été lié de tout temps au bas matériel et corporel. Le rire rabaisse et matérialise[48] ». Bakthine analyse ces mécanismes de rabaissement plus largement, en les reliant à la thématique de la régénération carnavalesque : « Rabaisser consiste à rapprocher de la terre, à communier avec la terre comprise comme un principe d'absorption *en même temps* que de naissance : en rabaissant, on ensevelit et on sème du même coup, on donne la mort pour redonner le jour ensuite, mieux et plus[49] ». Le rabaissement est ici l'expression de la force dialectique du carnaval qui détruit et crée dans le même geste : « Rabaisser, cela veut dire faire communier avec la vie de la partie inférieure du corps, celle du ventre et des organes génitaux, par conséquent avec des actes comme l'accouplement, la conception, la grossesse, l'accouchement, l'absorption de nourriture, la satisfaction des besoins naturels ». Ces contenus, massivement présents au Moyen Âge, sont plus minoritaires dans les productions contre-culturelles du *Movimento del '77*, même si la thématique culinaire ne saurait être absente à Bologne « la grasse » : nous analyserons notamment les formes originales de protestation contre le surcoût de la cantine universitaire, les campagnes d'auto-réduction dans les restaurants ou encore la pratique du banquet. Nous avons déjà parlé du « *risotto* » des Skiantos ; ajoutons que nombre des chansons du groupe bolonais évoquent une forme de réalisme grotesque carnavalesque : « *Sesso e Karnazza* », « *Mi piaccion le sbarbine* », « *Kakkole* », « *Makaroni* »… Évoquons également une de leurs provocations situationnistes qui fit date : à l'occasion du Bologna Rock Festival de 1979, les Skiantos se présentent sur scène non pas pour jouer mais bien pour cuisiner un plat de pâtes face à un public médusé.

– Enfin, les festivités du carnaval s'établissent toujours dans un rapport particulier au temps : « On retrouve constamment à leur base une conception déterminée et concrète du temps naturel (cosmique), biologique et historique. De plus, les festivités, dans toutes leurs phases historiques, se sont rattachées à des périodes de *crise*, de bouleversement,

[48] *Ibid.*, p. 28-29.

[49] *Ibid.*, p. 30.

dans la vie de la nature, de la société et de l'homme[50] » : si l'année 1977 est manifestement une année de « crise » politique et sociale, le *Movimento* agit également de façon plus profonde sur le « temps biologique » ; les multiples décloisonnements du carnaval opèrent en effet une sorte de dilatation temporelle : les veillées dans les universités où les appartements occupés, les temps d'attente ou d'accélération soudaine dans les défilés, dans les affrontements avec les forces de l'ordre, influent sur la perception temporelle des manifestants.

> A l'opposé de la fête officielle, le carnaval était le triomphe d'une sorte d'affranchissement provisoire de la vérité dominante et du régime existant, d'abolition provisoire de tous les rapports hiérarchiques, privilèges, règles et tabous. C'était l'authentique fête du temps, celle du devenir, des alternances et des renouveaux. Elle s'opposait à toute perpétuation, à tout parachèvement et terme. Elle portait ses regards en direction d'un avenir inachevé[51].

Cette définition nous semble pouvoir s'appliquer telle quelle à notre sujet d'étude : il suffirait de remplacer le mot « carnaval » par l'expression « *Movimento del '77* ». Dans une sorte de stimulant court-circuit historique, donc, les caractéristiques du carnaval décrites par Bakhtine correspondent aux grandes lignes des mouvements contre-culturels définies par Goffman et Joy : innovations artistiques, changement radical de mode de vie, diversité, communication authentique et contacts interpersonnels significatifs, générosité et partage.

2. Les différences fondamentales

Toutefois, contrairement aux mouvements contre-culturels, le carnaval ne souffre d'aucune persécution ou répression de la part des pouvoirs en place, celles et ceux qui y prennent part ne sont pas exilés ni marginalisés. C'est bien là qu'affleurent les deux différences radicales entre le carnaval médiéval et le mouvement contre-culturel : le premier est universel par essence alors que le second ne concerne qu'une minorité d'individus ; le

---

[50] *Ibid.*, p.17.

[51] *Ibid.*, p. 19.

premier est temporaire par essence alors que le second l'est par accident. Explicitons : le carnaval est universel car il investit la société dans sa totalité ; ses festivités recourent de façon cyclique chaque année, elles sont une tradition que personne ne remet en cause. Le carnaval crée certes une situation de chamboulements hiérarchiques où les bouffons deviennent rois et *vice-versa*, mais ces inversions ne présentent aucun danger pour les dominants car elles sont toutes contenues dans le cadre temporaire du carnaval. C'est pour cette raison que l'on définit souvent le carnaval comme une sorte de soupape de la société médiévale qui permet d'effectuer une *catharsis* : en creux, cette parenthèse temporelle qui canalise et purge les passions ne fait que réaffirmer l'autorité du souverain, de l'Église, et le bien fondé de leurs pouvoirs. Le mouvement contre-culturel, en revanche, n'est pas universel : il est l'apanage d'une minorité qui s'inscrit en faux par rapport au système des valeurs et des représentations de la société. Il est une *anti-tradition* qui ne s'inscrit pas dans une temporalité pré-définie, c'est bien la raison pour laquelle il surprend par son imprévisibilité. Il ambitionne certes d'atteindre une forme d'universalité et de permanence, en proposant un nouveau paradigme avec lequel il voudrait supplanter celui de la société qu'il combat ; par conséquent, il n'est pas temporaire par essence car son objectif est de renverser l'état de fait (voire l'État tout court) de façon durable[52]. S'il est temporaire, ce n'est donc que par accident, que par faute de moyens ou par le fait de causes extérieures, par exemple lorsque la réaction du système s'organise et que les pouvoirs politiques et leurs outils (forces de l'ordre, justice) se mettent en branle et décident de le réprimer. Nous pourrions ainsi résumer cette différence fondamentale en une phrase : le carnaval médiéval est fondamentalement *conservateur*, le mouvement contre-culturel est en puissance *révolutionnaire*.

Pourtant, même s'il s'agit d'un jeu, d'une série d'inversions des rôles fictive et temporaire, le carnaval médiéval donne bien à voir *quelque chose de révolutionnaire*, un monde inversé où les cloisonnements, les hiérarchies et les aliénations sautent. C'est justement le caractère éphémère du carnaval qui permet cet aperçu, cette fenêtre ouverte sur un monde des possibles, car la liberté qu'il impose est totale et désinhibante, du fait de sa

[52] Nous généralisons ici mais ce n'est pas toujours le cas : certaines expériences contre-culturelles ne sont pas antagonistes, elles ne visent pas à changer l'état des choses et préfèrent mener une existence autonome, en dehors de la société et à l'écart des préoccupations politiques : c'est par exemple le cas des expériences menées, en France, sur le plateau du Larzac ou plus récemment encore dans la Zone à Défendre de Nôtre-Dame-des-Landes. Toutefois, revendiquer de telles formes d'autonomie, pour pacifiques et modestes qu'elles puissent être, n'est-ce pas justement remettre en cause et refuser la société dans son ensemble ?

fugacité : tout doit se produire dans l'*hic et nunc*. C'est donc ce *quelque chose de révolutionnaire* qui nous intéresse dans le carnaval bakhtinien : lorsque nous aborderons la question des caractéristiques du *Movimento del '77*, nous ferons donc toujours référence à ce potentiel inscrit dans les mécanismes carnavalesques. Il n'échappera pas que notre interprétation du carnaval s'écarte sans doute des intentions premières de Bakhtine, qu'elle dévoie un peu ses analyses : disons que nous utiliserons le propos bakhtinien comme prétexte, comme point de départ à notre réflexion. Ce propos est fortement évocateur, aussi nous permet-il d'étayer notre volonté de reprendre à notre compte ce concept du carnaval et de réactiver son sens : pour dépasser les réductions et les connotations péjoratives qu'on lui accole d'habitude, notre intention est de tordre le bâton dans le sens inverse. Le rire et la créativité sont souvent pointés du doigt et utilisés pour décrédibiliser les mouvements contre-culturels : on insiste sur les excès des manifestants, on souligne l'absence de sérieux de leurs revendications que traduirait leur propension à faire la fête, on moque l'utopie des artistes. Prenant le contre-pied de cette vision, nous voulons démontrer que le rire et créativité carnavalesques des mouvements contre-culturels sont radicalement politiques et potentiellement révolutionnaires. De plus, ce qui nous semble le plus décisif dans le *Movimento del '77* bolonais, c'est que la *cultura del contrasto* est tout à fait carnavalesque : à travers une opération généralisée de dégradation, de renversement, de rabaissement, elle enfonce un coin dans la mécanique bien huilée du monde de la politique des partis, dans le langage et les structures qu'il impose. Cette *cultura del contrasto* carnavalesque, si elle s'exprime à travers un foisonnement d'expériences au cours des événements de l'année 1977, nous semble toutefois perdurer dans les années suivantes, comme si elle avait laissé une sorte d'empreinte moins temporaire que le carnaval révolutionnaire lui-même.

D. Prémonition et retour à la terre

1. Une contre-culture qui s'établit « tout contre »

Si la défaite politique du Mouvement est manifeste en septembre 1977, la charge négative qui l'a accompagné reste présente dans le domaine des arts bolonais dans les années suivantes. L'esthétique de la contre-culture s'enracine et déborde de la temporalité politique : les stylèmes et les mécanismes introduits par le *Movimento del '77* se répandent, parfois de façon souterraine. On pourrait peut-être considérer que cette permanence est en réalité une subsistance dégradée car ce qui faisait justement l'originalité du *Movimento*, à savoir la fusion entre politique et poétique, tend à disparaître. Le mouvement punk qui fait irruption en Italie au tournant des années 1970 et 1980, symbolise bien la consommation de ce divorce : on n'essaie plus de transformer le politique, le rire carnavalesque se mue en en rictus qui clame son incapacité à régénérer la vie : « *no future* ».

L'Utopie n'est plus, ou du moins les revendications politiques sont désormais attaquées de toutes parts par une sorte de pessimisme diffus. Le capitalisme a gagné et sa plasticité, sa capacité à digérer toute expression dissidente, à transformer même le mouvement punk en une mode parmi d'autres, dénotent une puissance vertigineuse. Comme c'est le cas de certains Soixante-huitards français, on peut observer les trajectoires de *Settantasettini* qui succombent, dans les années 1980, aux sirènes du capital, des médias de masse ou de la publicité, en emportant avec eux le bagage culturel qu'ils ont constitué durant leur formation au sein du Mouvement[53]. La contre-culture ne s'établit désormais plus ouvertement contre l'*establishement*, mais plutôt *tout contre* lui, dans les quelques zones d'ombre qui subsistent pour y créer des poches de résistance. Les années 1980 sont marquées par les épidémies (SIDA, hépatites), l'héroïne et la répression : outre le politique, c'est aussi la sphère de l'intimité et de l'équilibre psychique qui sont fortement entamées. Les noms de pathologies mentales ou de traitements médicamenteux que le *Movimento*

[53] Dans la culture populaire, le *Settantasettino* repenti est d'ailleurs devenu un cliché, un « trope » comme on le dit dans le langage cinématographique : dans la série télévisée *1992*, l'acteur bolonais Stefano Accorsi (qui avait d'ailleurs incarné, en 1996, la jeunesse bolonaise punk et rebelle des années 1980 dans le film à succès *Jack Frusciante è uscito dal gruppo*, adapté du livre d'Enrico Brizzi, paru en 1994) joue le rôle d'un magnat de l'industrie audiovisuelle dans l'Italie berlusconienne. Toutefois, le personnage est comme hanté par son passé d'*Indiano Metropolitano* : il pense souvent à sa compagne morte d'overdose et fond en larmes lorsqu'il retrouve un dessin d'Andrea Pazienza glissé dans la pochette d'un vinyle.

aimait à citer, de façon provocatrice et poétique, deviennent des réalités. L'esprit de communauté se désagrège : c'est ce que l'on appelle communément le « *ritorno nel privato* » ou bien « *gli anni del riflusso* », comme si les vagues du mouvement laissaient, en se retirant, un monde en ruines.

Il est justement question de ruines et de destruction, en 1980, lorsque la gare de Bologne est frappée par un attentat meurtrier à la bombe. Le terrorisme néo-fasciste s'abat violemment sur Bologne : si les mobiles d'un tel attentat sont encore flous aujourd'hui, parasités par l'opacité qui caractérise l'histoire de la République italienne, il apparaît clairement que c'est tout un symbole que l'on a voulu faire tomber en frappant le chef-lieu de l'Émilie-Romagne. Comme si l'on avait cherché à faire taire la ville de la dissidence, le cœur de la résistance, du Parti communiste, de la jeunesse universitaire. Comme si l'on avait voulu frapper l'imaginaire de tous les Italiens, également : *Bologna Centrale*, deuxième nœud ferroviaire du pays par son importance, est la gare où passent les étudiants *fuorisede* du Sud de l'Italie, les *pendolari* provinciaux, la gare du chassé-croisé des vacanciers, des étapes et des correspondances… Une gare où presque tous les Italiens sont amenés à passer au moins une fois dans leur vie. C'est bien la problématique géographique liée à Bologne, à la fois ville interface et centre névralgique de tensions territoriales et politiques, qui refait surface ici.

2. L'intuition du postmodernisme

On associe souvent au punk le concept de nihilisme : dans le cas de Bologne et de sa province intégrée, il nous semble clair que le mouvement punk a également hérité de la négativité carnavalesque introduite par le *Movimento del '77*. Toutefois, celle-ci s'est transformée à son tour : la charge négative devient presque une fin en soi et non plus le moyen d'exprimer la possibilité d'un autre monde. Dans la fusion entre politique et poétique qui avait caractérisé les années 1970, on pourrait dire que les années 1980 voient la primauté de la seconde, au détriment de la première : l'expression esthétique se détache parfois clairement de la question de l'engagement et revendique un apolitisme radical. Toutefois, à bien y réfléchir, cet apolitisme punk s'inscrit dans l'héritage du Mouvement ; et par certains côtés, l'émergence des organisations non parlementaires, l'opposition aux

partis politiques traditionnels, la revendication d'un communisme moléculaire, les radios pirates, annoncent déjà les idées forces du punk. C'est en ce sens qu'il faut comprendre l'affirmation de Berardi lorsqu'il parle de 1977 comme de « l'année de la prémonition » :

> Visto dal punto di vista della sua più acuta complessità, e non dal punto di vista delle sue semplificazioni teoriche e politiche, il '77 rappresenta la percezione (euforica, prima e poi disperata) di un processo di mutazione dell'attività umana, dell'aggregazione e della comunicazione sociale, della stessa attività cognitiva e della trasformazione del sapere, che oggi si sta dispiegando, e di cui ci manca ancora una comprensione adeguata.
> In questo senso il '77 è piuttosto una premonizione dell'imminente avvento del dopo, che un un estremo sussulto delle rivoluzioni dell'epoca moderna[54].

Dès lors, le *Movimento del '77*, même s'il arrive à un moment de fracture, de passage à l'ère des « post », se situe plutôt de l'autre côté de la barricade, c'est-à-dire plutôt du côté des années 1980 que du côté des années 1960. Nous touchons ici à un nœud problématique important, le *Movimento del '77* se retrouvant ainsi dans un moment dynamique de passage et de projection, d'où sa nature de « prémonition » plutôt que de « soubresaut ». En somme, le Mouvement est l'expression d'une tension, d'une transition. D'ailleurs, l'apolitisme punk est lui aussi fondamentalement carnavalesque : l'une des constantes des groupes de musique consiste à récupérer tous azimuts des sigles et des symboles d'organisations politiques pour en faire un usage dégradé et superficiel, c'est-à-dire complètement déconnecté de leur signification première, bien souvent pour « choquer le bourgeois ». Le politique devient une sorte de matière première, un réceptacle de références et de symboles où l'on peut puiser à l'envi, comme si l'édifice écroulé du système des partis était une sorte de carrière à ciel ouvert pour l'esthétique punk. On retrouve des mécanismes de rabaissement et de trivialisation dans ces emprunts : par exemple, les caractères cyrilliques qui forment le nom du groupe CCCP Fedeli alla linea sont censés se prononcer de façon erronée, à l'italienne, « *ci-ci-ci-pi* », comme pourrait le faire un hypothétique militant communiste italien de la province émilienne. Les idéologies et les événements politiques sont récupérés, « italianisés » donc, dans une mise à distance parodique et iconoclaste qui représente peut-être l'un des mécanismes fondateurs de la contre- culture.

---

[54] BERARDI Franco, *Dell'innocenza. Interpretazione del '77*, Bologne, Agalev Edizioni, 1987, p. 12-13.

Dans l'article « *Punk, falce e martello* » tiré d'*Un weekend postmoderno*, Pier Vittorio Tondelli s'intéresse à certaines des raisons de la séparation du politique et de la poétique[55] :

> È interessante rilevare […] come spesso una forma che non funziona più a livello etico-politico (in questo caso la figura 'socialista' del rigore del consumo e della povertà comunicativa) viene recuperata e stilizzata in senso estetico, come se fosse nell'ordine di una bellezza archeologica[56].

Cette caractéristique se rattache au concept du postmodernisme qu'évoque le titre du recueil de Tondelli et sur lequel nous ne pourrons pas faire l'économie d'une analyse, malgré la difficulté de la tâche, « [...] le postmodernisme se défini[ssant] volontiers par son absence même de définition », pour paraphraser Bertrand Westphal[57] ; sa définition d'une approche « géocritique » sera particulièrement précieuse pour guider notre réflexion. Westphal indique[58] que le postmodernisme « approvisionne une ontologie de l'incertitude radicale [...] » :

> Le postmodernisme [...] est né sur les ruines du XXe siècle : des vestiges fumants laissés par les conflits et surtout par la Deuxième Guerre mondiale, mais aussi des décombres cacophoniques de l'unité du langage et de la représentation dont la crise a été décelée par Wittgenstein et ses successeurs. L'harmonie, fondée sur une perception dite « objective » (positiviste) mais qui, au fond, était idéologique, a vécu et, au moment de son implosion, a libéré toutes les subjectivités, nombreuses. Les discours se sont multipliés, dans une belle profusion... et dans une non moins belle confusion[59].

La perte de l'harmonie et la crise de la représentation font de la réalité « un mot pluriel » :

---

[55] Tondelli donne ici la parole à Stefano Bonaga, alors « jeune philosophe de l'Université de Bologne », qui deviendra par la suite Professeur d'anthropologie philosophique à l'Université de Bologne puis conseiller communal et « *assessore* » dans le chef-lieu émilien pendant les années 1990.

[56] *Ibid*.

[57] WESTPHAL Bertrand, *La géocritique. Réel, fiction, espace*, Paris, éditions de Minuit, 2007, p. 12.

[58] En reprenant des réflexions exposées par Michael J. Dear et Steven Flusty dans *The Spaces of Postmodernity. Readings in Human Geography* (2002).

[59] TONDELLI Pier Vittorio, *Un weekend postmoderno*, *op. cit.,* p. 296.

> Dans ce contexte devenu – ou rendu – mouvant, le rôle des arts qui sont susceptibles d'entretenir avec le monde une relation mimétique revêt une importance nouvelle. La littérature, le cinéma, la peinture, la photographie, et j'en passe (comme, pour le moins, la musique, la sculpture), sortiraient-ils de leur confinement esthétique pour réintégrer le monde[60] ?

Dès lors, les arts et le territoire, la poétique et la politique, peuvent se rencontrer à nouveau, dans une relation dysharmonique où les rôles peuvent s'inverser :

> Et si la crédibilité se mesure toujours à l'aune de la référence au « vrai » monde, il n'est plus dit, en pleine ère postmoderne, que le monde de ciment, de béton ou d'acier sot plus « vrai » que le monde de papier[61].

Cette perméabilité entre « vrai monde » et « monde de papier », également chère à Italo Calvino, n'est d'ailleurs pas sans rappeler la confusion entre la vie et le jeu durant le carnaval bakhtinien : dès lors, le postmodernisme, avec sa capacité d'introduire des renversements et du jeu (dans tous les sens du terme), pourrait revendiquer lui aussi des caractéristiques carnavalesques.

3. Un reflux territorial

Malgré la fin du *Movimento* et de l'Utopie, les années 1980 ne sont pas seulement la décennie de l'argent roi et de la superficialité (la « *Milano da bere* »), comme on a trop vite tendance à les évacuer dans l'historiographie. Quelque chose de l'élan créatif est resté, ses pratiques et ses innovations esthétiques se sont répandues, ont pénétré les arts, la communication, la société dans son ensemble, tout en se transformant. Ce rayonnement « rhizomatique » et souterrain (car il concerne encore bien souvent l' « *underground* » mais pas uniquement, nous le verrons), est également un rayonnement *territorial*. On pourrait dès lors remettre en cause la critique univoque des « *anni del riflusso* » en mettant en évidence la continuation d'une dynamique : prenons le pari qu'au retrait des vagues répond toujours un autre ressac. Et si véritable reflux il y a, il faut peut-être trou-

[60] *Ibid.*, p. 13.

[61] *Ibid*.

ver quelles sont les nouvelles poches et les nouvelles niches que celui-ci alimente, dans une espèce de mécanisme des vases communicants. Car, à bien y regarder, dans les années post-77, les ferments contre-culturels semblent se diffuser par capillarité, le long de la *via Emilia*.

Il y a, nous semble-t-il, un phénomène étrange et difficile à quantifier dans les années qui suivent la fin du *Movimento del '77,* celui d'une sorte de *retour à la terre* : Gianni Celati descend le Pô jusqu'à son embouchure, Luigi Ghirri photographie les paysages de la *bassa* émilienne, le train musical de John Cage parcourt la région, les CCCP Fedeli alla linea chantent l'« *Emilia Paranoica* », Pier Vittorio Tondelli célèbre les *balere* traditionnelles et les discothèques qui cohabitent le long de la *via Emilia*... Andrea Pazienza, lui aussi, fuit Bologne, la ville des créanciers et des amours perdues : avec son *alter ego* Pompeo, il traverse les Apennins tosco-émiliens pour trouver refuge dans la campagne de Sienne. Cette sorte d'élargissement en tâche d'huile, au départ de Bologne, fait aussi écho aux logiques d'une nouvelle division géographique du travail qui s'accentue au début des années 1980 : le chef-lieu de l'Émilie-Romagne conserve des prérogatives d'avant-garde pour les productions musicales ou le monde de la bande-dessinée et des revues, alors que Rome ou Milan concentrent les pouvoirs économiques et décisionnels. Outre son rôle d'*hub* de la péninsule, Bologne devient donc également un carrefour artistique, tout en perdant peut-être de son importance. Ce qu'il reste du *Movimento*, le kaléidoscope éclaté des contre-cultures, cette « *fauna d'arte* » comme la nomme Tondelli, s'inscrit ainsi dans une forme d'invitation au voyage renouvelée. Le regard ne se porte plus vers la Californie ou l'Inde des années 1960, mais vers l'intérieur des terres, vers l'Est et la *Mitteleuropa*, vers l'oxymore territorial par excellence, symbole métonymique des angoisses de tout un continent : le rideau de fer.

Formulons ici une hypothèse : peut-être le rabaissement carnavalesque de la contre-culture bolonaise, après la fin politique du *Movimento* et les nombreux traumatismes des années 1980, trouve-t-il de nouvelles incarnations dans son rayonnement émilien et dans un besoin presque physique de retour à la province et à la terre. Après l'échec du politique, l'intimité interroge ses racines telluriques pour tenter de re-générer la vie, de lui redonner un sens. Citons à nouveau le propos de Bakthine : « Rabaisser consiste à rap-

procher de la terre, à communier avec la terre comprise comme un principe d'absorption *en même temps* que de naissance : en rabaissant, on ensevelit et on sème du même coup, on donne la mort pour redonner le jour ensuite, mieux et plus ». La conclusion de l'article susmentionné de Tondelli est tout à fait évocatrice et résume le paradoxe de l'Émilie-Romagne, à la fois province de l'empire américain et porte ouverte sur le bloc de l'Est. Et c'est justement dans cet oxymore que réside un potentiel créatif et esthétique ; la terre émilienne peut être remodelée et refaçonnée, on peut sans cesse l'investir de nouvelles significations, réinventer son mythe :

> Solo pochi anni fa, come molti altri, ci siamo immaginati la pianura padana come una prateria, la Via Emilia come un Sunset Boulevard e la costa adriatica come una luminosa, viva, frizzante Nashville. Ora, se la prateria diventa taiga, o tundra, o steppa, cambia effettivamente qualcosa oppure no[62] ?

En résumé, même si l'urgence des revendications politico-sociales s'affaiblit dans les années 1980, nous tenterons de démontrer qu'une esthétique carnavalesque continue de se décliner sous plusieurs formes à Bologne et puis plus largement en Émilie-Romagne, terre d'interface, théâtre où se jouent des tensions locales qui renvoient à des tensions qui se manifestent à l'échelle nationale et continentale. D'une manière générale, la contre-culture semble s'efforcer de brouiller toutes ces échelles, et le renversement carnavalesque se mue en confusion, en indécision, en relativisme. Ces éléments sont élevés au rang de style artistique, pour les créatifs qui cherchent « *un centro di gravità permanente*[63] » peut-être sans jamais le trouver véritablement, pris comme il le sont dans le mouvement d'une errance psychologique et physique, tantôt centripète, tantôt centrifuge. L'esthétique inaugurée par le *Movimento del '77* est une intuition du *post* qui s'inscrit déjà dans un après dont elle a une prémonition angoissante : nous tenterons d'illustrer les mécanismes qui transforment la « *risata* » qui doit ensevelir les pouvoirs en place rétifs au changement en un rictus désabusé qui s'apparente au « *no future* » punk. Nous essayerons de comprendre si le *Movimento del '77* a « fait école » et de mettre en évidence les stylèmes qu'il a introduits. Enfin, le nœud problématique sans doute le plus indicible de

---

[62] *Ibid.*, p. 298.

[63] Chanson de Franco Battiato (1981) que les CCCP Fedeli alla linea citent explicitement dans leur titre « *Sono come tu mi vuoi* » (1985).

notre démarche réside dans l'étude du rapport entre les arts et le domaine concret du territoire, de la géographie : en quoi la *cultura del contrasto* qui s'alimente du terreau paradoxal de l'Émilie-Romagne continue-t-elle de réactiver les représentations de Bologne et de sa province intégrée, et ce malgré la fin politique du *Movimento del '77* ?

PREMIÈRE PARTIE. Bologne centrifuge et centripète : de l'après-guerre à la poudrière du *Movimento del '77*

I. L'Émilie-Romagne, terre de paradoxes ; Bologne, ville interface

1. « *La febbre del fare* » de l'après-guerre

1.1. Bologne « ville ouverte » ?

En Italie, les affrontements de la deuxième Guerre Mondiale se concentrent notamment autour de la *Linea Gotica* (la *Gotenstellung*, en allemand), une ligne de front qui coupe la péninsule en deux, de la Ligurie à l'Émilie-Romagne, en passant par la Toscane (de Pise à Rimini, précisément). Cette ligne s'établit de façon presque logique au sud de l'axe de la *via Emilia* : les Allemands, sous le commandement du maréchal Kesselring, pris de court par la remontée des Alliés après le débarquement de ces derniers en Sicile, en juillet 1943, construisent une ligne défensive en se servant des caractéristiques topographiques, la chaîne des Apennins jouant le rôle de barrage naturel. Il s'agit avant tout de protéger plusieurs verrous géographiques d'une grande importance stratégique, comme le col de la Futa reliant Florence à Bologne, ou encore celui du Brenner, véritable porte d'entrée vers l'Europe du Nord. La libération et la reconquête de Bologne, située au centre de la plaine du Pô, est un enjeu capital pour les troupes Alliées ; la ville essuie ainsi de nombreux bombardements et paie le lourd tribut des destructions et des morts :

> La mattina del 24 luglio [1943] c'è il primo bombardamento grosso. Inizio di uno stillicidio tragico : Saffi, Lame, Bolognina, e in diverso ordine, è lo stesso : sono i quartieri sui quali, di lì in poi, s'accaniranno le bombe. Il 24 luglio picchiano tuttavia anche il centro della città, e se ne va una metà della chiesa di San Francesco, pugnalata particolare per tutti i bolognesi[64].

Alors que le centre-ville médiéval de la ville est défiguré par les bombes, la population est confrontée à la dureté d'un quotidien dévasté et désormais rythmé par les privations, les tickets de rationnement. Si les Bolonais s'habituent bon an mal an à la farine coupée à la

[64] GOLDONI Luca, FERRARI Aldo, LEONI Gianni (dir.), *I giorni di Bologna kaputt*, Bologne, Edizioni Giornalisti associati, 1980, p. 19.

sciure, à la chicorée qui remplace le café, aux ersatz[65], à la promiscuité des refuges anti-bombardements, il est intéressant de noter que la ville n'est pas uniquement animée par des réflexes autarciques de clôture. Bien au contraire, la guerre favorise une certaine ouverture de la ville, un échange intense entre le chef-lieu émilien et sa province intégrée : au début des affrontements, les familles bolonaises se déplacent vers les localités des collines et des vallées environnantes, dans une impression de « villégiature » forcée[66], pour échapper aux bombardements et retrouver les biens de première nécessité qui manquent en ville.

À partir de l'automne 1944, cette dynamique s'inverse totalement : les troupes allemandes reculent et le tracé de la *Linea Gotica* se modifie en conséquence ; les combats s'intensifient sur les *colli bolognesi*, aux portes de la ville. Ce sont alors les habitants des campagnes qui affluent à Bologne, dont le centre historique est devenue une *Sperzzone*, une « zone fermée » (notons ici, au passage, le paradoxe de cette appellation, la ville restant tout à fait perméable aux déplacements de populations) et protégée afin de préserver son patrimoine artistique et architectural[67]. Ce phénomène s'accompagne d'une sorte de « ruralisation » de la ville confrontée à un afflux massif de provinciaux : Bologne compte alors jusqu'à 60 000 personnes, habitants et réfugiés confondus. Le centre historique accueille également des animaux en tout genre, venus des exploitations agricoles environnantes : on estime à 14 000 le nombre de têtes de bétail, en grande partie des bovins[68], qui occupent, faute de mieux, les places, les églises ou les entrées des immeubles particuliers. Pour faire face à cette immigration inattendue ainsi qu'à l'urgence des sans-abris, les arcades du *Portico di San Luca* ou encore celles qui entourent le stade du *Littoriale* (aujourd'hui stade Renato dall'Ara) sont murées et transformées en autant de mini-habitations.

---

[65] « *Ovocrema, la polvere che vale otto uova* », *ibid*., p. 50.

[66] « *Stanchissima e lunghissima la primavera 1943. Quando viene maggio, molte famiglie, moltissime, sono già andate ad abitare nei paesi di campagna, è difficile scambiare questo fatto come una villeggiatura o come una visita temporanea a parenti e amici. Ci chiamano già "gli sfollati", e padre di ogni ceto avanti e indietro ogni giorno per lavorare : i testardi (e poveri) rimangono in città.* », *ibid.*, p. 19.

[67] « *Il fronte, dall'autunno 1944 all'aprile 1945, si ferma a un tiro di cannone da Bologna. Sono quindi i contadini di tutta la fascia collinare e della immediata periferia della città che si rifugiano, con tutto quel che possono sottrarre alla razzia degli ex alleati tedeschi, entro le mura del centro storico, considerato "zona franca".*», *ibid*., p. 42.

[68] Voir : AA. VV., *Bologna città partigiana. Medaglia d'Oro al Valor Militare 1946 - 2006*, Bologne, ANPI di Bologna Editore, 2006, p. 34.

Malgré l'occupation, de nombreux groupes de *partigiani* s'organisent à Bologne et dans les campagnes : les Gap (*Gruppi d'azione patriottica*), nés sous l'impulsion du Parti communiste, et les Sap (*Squadre d'azione patriottica*) planifient des sabotages et des attentats. Les femmes ne sont pas en reste, avec notamment les Gdd (*Gruppi di difesa della donna*) qui jouent un rôle important dans la Résistance bolonaise : le 3 mars 1945, ce sont près de 400 femmes qui investissent *Palazzo d'Accursio* pour protester contre les privations alimentaires, préfigurant ainsi le rôle prépondérant des collectifs féminins dans les revendications politiques des années 1970. D'une façon plus générale, l'action de la Résistance bolonaise et des 15 000 partisans émiliens est un symbole fort qui marque les consciences et les mouvements politiques pendant des décennies : le gonfanon de Bologne reçoit d'ailleurs en 1946 la Médaille d'Or à la valeur Militaire des mains du Président de la République Enrico De Nicola qui salue le sacrifice et la fermeté dont la ville a fait preuve pendant l'occupation. La plaque de marbre apposée à l'un des murs de *Piazza Maggiore* célèbre ainsi avec emphase : « *La città partigiana fedele alle antiche tradizioni non volle soggiacere alla prepotenza del tedesco invasore. E col sangue purissimo di migliaia di suoi figli migliori, con le sue case distrutte ed in epici, diuturni combattimenti sostenuti con le armi strappate al nemico, fu all'avanguardia nell'impari lotta e nell'insurrezione che, nell'alba radiosa dell'aprile 1945, portò la Patria alla riconquista della sua libertà* ».

C'est donc durant la nuit du 20 au 21 avril 1945 que les Allemands abandonnent Bologne : les partisans et les troupes Alliées entrent dans la ville au petit matin, accueillis par des scènes de liesse des habitants qui, quittant abris et refuges, noircissent à nouveau les rues et les places libérées. Le bilan des affrontements est toutefois très lourd : 2481 victimes et 2074 blessés au terme des affrontements ; 1300 habitations sont détruites, 8000 endommagées ; les égouts sont mis hors d'usage en de nombreux points, les réseaux d'eau, d'électricité et de gaz sont également fortement détériorés. Les écoles qui n'ont pas été touchées par les bombardements sont transformées en logements de fortune. Les 60 ponts de la *via Emilia*, de la v*ia Porrettana* et de la *via della Futa* sont totalement détruits, les routes sont dans un état cauchemardesque ; la circulation autour de Bologne et à l'inté-

rieur des murs est rendue encore plus difficile par la présence de ruines et de tas d'immondices qui posent également des problèmes de santé publique[69].

C'est dans ce contexte difficile que le communiste Giuseppe Dozza est désigné maire de la ville de Bologne par le Cln et les Alliés à la Libération. Dozza jouit d'un grand prestige : il est né à Bologne et est l'un des pères fondateurs du Parti communiste italien. Farouche opposant du Fascisme et membre actif de la Résistance, il vit les années du conflit en exil (en France, en Allemagne, en Russie) : à son retour en Italie, il fait partie du triumvirat qui dirige la résistance bolonaise sous le pseudonyme de Ducati. Après sa nomination, Dozza est confirmé dans ses fonctions par les élections libres de mars 1946 : en recueillant 38,82 % des suffrages, les communistes obtiennent 24 sièges de la junte communale (sur 60) et partagent le pouvoir avec les socialistes (16 sièges) : une grande saison de stabilité et de planification politique s'ouvre alors à Bologne qui voit Dozza exercer la charge de maire pendant vingt ans.

1.2. Dozza, Fanti, Zangheri : les « *sindaci d'oro* »[70]

Dozza et la reconstruction

Si les échanges ininterrompus entre les campagnes et les villes qui ont caractérisé les années du conflit en Émilie-Romagne ont bien souvent aidé les populations à ne pas sombrer dans le dénuement et la famine, les conditions de vie restent néanmoins très précaires : jusqu'au début des années 1950, à Bologne, la majeure partie des familles ne fait qu'un repas par jour, repas dont la viande est presque toujours exclue ; la pratique sportive est réduite à néant, le cinéma représente le seul divertissement accessible[71]. En plus du défi de la reconstruction physique de la ville, la municipalité communiste doit redonner un accès aux services de base qui ont été tout bonnement exclus du quotidien des Bolonais.

---

[69] *Ibid*., p. 10.

[70] Nous renvoyons à la page très bien faite de l'histoire administrative de la municipalité bolonaise : http://www.comune.bologna.it/storiaamministrativa/.

[71] Nous citons ici presque textuellement FERRARI Davide, « *"Fra le culture diffuse". Appunti sulla vicenda e i caratteri del PCI in Emilia-Romagna* », in CAPITANI Lorenzo (dir.), *Emilia Rossa*, Correggio, Vittoria Maselli Editore, 2012, p. 47.

Le plan de reconstruction de la ville projeté en 1946[72] décrit la difficulté de la vie à Bologne, le manque total d'hygiène dans certains quartiers où se sont accumulés les logements insalubres et les abris de fortune et qui doivent être reconstruits presque entièrement : la zone située au nord-ouest de la ville, entre *Porta Mascarella* et *Porta Sant'Isaia* ; la zone du croisement de *via Farina* et *via Santo Stefano* ; en dehors des murs du centre historique, le quartier de la *Bolognina*, situé au Nord de la gare ; au nord-ouest, le quartier situé entre *Porta San Felice*, *Porta Lame* et *viale Pietramellare*. Le plan s'intéresse également aux quartiers périphériques de *San Ruffillo* et de *Borgo Panigale*. Face à ces enjeux d'une grande ampleur, Giuseppe Dozza mise sur deux idées-forces qui caractériseront toute son action politique et, à bien y regarder, imprégneront le communisme bolonais et émilien dans son ensemble : *transparence* et *participation*. En créant les *Consigli tributari* et les *Consulte popolari cittadini*, Dozza et son administration tablent sur une diffusion par capillarité de la pratique démocratique afin de responsabiliser les citoyens et d'encourager leurs initiatives personnelles ; c'est d'ailleurs dans ce même souci que sont créés les quinze *Quartieri* de la ville, en 1960. Cette distribution du pouvoir fait également écho à la forte aspiration d'autonomie de la municipalité bolonaise qui veut faire primer la dimension locale au détriment du pouvoir centralisateur de l'État vis-à-vis duquel elle nourrit une certaine défiance (une défiance d'ailleurs réciproque). En s'inscrivant dans le sillage de la figure mythique du socialiste Zanardi, le « *sindaco del pane* » qui protégea les Bolonais lors de la première guerre mondiale, Dozza lime son image trop clivante de communiste philo-soviétique et fait montre d'une bonhomie appréciée de ses concitoyens. En plus de court-circuiter les socialistes à travers cette opération de récupération politique, Dozza se veut également conciliant avec l'opposition incarnée notamment par Dossetti, son adversaire politique démo-chrétien à l'occasion des élections administratives de 1956. Les jalons du premier communisme bolonais, pétri de dialogue et de synthèse, héritier des luttes socialistes et à l'écoute des ses adversaires politiques, sont jetés.

Comme l'avait fait Zanardi en temps de guerre, Dozza mène une politique fiscale ambitieuse : Bologne est la première municipalité italienne qui met en place, dès le 25

[72] Ce plan est consultable dans son intégralité ici : http://www.rapu.it/ricerca/pdf/2_1037.pdf.

septembre 1945, « *l'imposta della famiglia* » qui lisse l'effort contributif à l'aide de différents niveaux d'imposition échelonnés selon les classes sociales ; les plus pauvres sont exemptés d'impôts et l'on demande un effort supplémentaire aux classes les plus aisées. La reconstruction de la ville est un franc succès et ne se limite pas à remettre sur pied les habitations détruites durant la Guerre : avec le PEEP (*Piano dell'Edilizia Economica e Popolare*), ce sont près de mille hectares qui sont expropriés ou acquis par la ville de Bologne entre 1962-1980 dans le but de construire de nouveaux logements pour les nombreux travailleurs qui affluent dans le chef-lieu émilien. En effet, entre 1951 et 1961, sa population augmente de 10 000 habitants par an, faisant de Bologne la deuxième ville avec le plus fort accroissement en Italie après Turin. Cet investissement économique a une double visée : soustraire le marché de l'immobilier à l'initiative privée afin de planifier raisonnablement l'urbanisation de la ville et mieux intégrer les néo-arrivants venus des campagnes ou du Sud de l'Italie. Grâce à ce plan, les nouveaux quartiers offrent de nombreux services et ne sont pas relégués aux périphéries les plus éloignées. En 1965, une première « *variante* » est apportée au « *Piano Regolatore Generale* » de 1955 qui régit l'expansion de la ville ; son objectif est de protéger les collines environnantes de la spéculation immobilière dans un souci écologique et esthétique de préservation du paysage[73]. En 1966, c'est le centre historique qui bénéficie d'une seconde « *variante* » visant à protéger cette fois son patrimoine architectural et artistique d'interventions immobilières inconsidérées. La ville commence par ailleurs à se doter de nouvelles infrastructures qui la préparent à affronter les années du « *boom economico* » : le début de la construction du *Palazzo dello Sport* en 1953 et de l'aéroport en 1954, la création de la *Tangenziale* en 1963 (terminée en quatre ans, un temps record), la création du nouveau quartier de la *Fiera* en 1964. Cette politique d'expansion se développe toutefois dans un souci d'équilibre des comptes (« *pareggio dei bilanci* »), une véritable marotte pour les dirigeants communistes ; un équilibre que la ville atteint dès l'année 1951, grâce notamment à l'action du conseiller municipal Renato Cenerini : une nouvelle fois, il s'agit d'un cas unique en Italie, et Bologne commence à présenter toutes les caractéristiques d'un modèle politique de gestion et d'innovation.

[73] Encore aujourd'hui, les collines urbaines de Bologne sont restées vertes : pour une ville d'une telle dimension, il s'agit d'un cas unique en Italie.

La « nouvelle vague » du Parti communiste

Suite à l'invasion de la Hongrie par les troupes soviétiques en 1956, les instances du Parti communiste italien prennent leurs distances d'avec Moscou et promeuvent une nouvelle ligne politique, « *la via italiana al socialismo* », à l'occasion du VIIIème congrès national du parti. Les communistes émiliens se distinguent néanmoins de ce tournant politique et restent très attachés à une forme de philo-soviétisme exacerbé : pour preuve, ce n'est qu'en 1959, soit trois ans après l'invasion soviétique, que la conférence régionale du Parti communiste d'Émilie-Romagne définit un nouveau *modus operandi* et de nouveaux objectifs politiques : cette conférence voit l'émergence d'une « nouvelle vague » (c'est ainsi que la désigne les commentateurs politiques) de jeunes dirigeants communistes[74]. L'un d'eux, Guido Fanti, alors secrétaire du parti bolonais, annonce les axiomes du renouvellement du parti : « renoncement à l'illusoire perspective révolutionnaire » ; « développement industriel basé sur les classes moyennes et sur les petites et moyennes entreprises », « réforme démocratique de l'État basée sur la décentralisation » ; « [évacuation] des résidus des vieilles méthodes de direction du haut du PCI »[75]. Cette déstalinisation tardive révèle la fracture profonde qui sépare les communistes émiliens de ceux de *via delle Botteghe Oscure* : pour preuve, en 1960, la direction nationale du parti ne comprend aucun dirigeant émilien alors que leur parti régional est l'un des plus influents du pays. Il s'agit là de l'un des grands paradoxes de l'histoire du Parti communiste émilien, à la fois très fort localement et très marginalisé à l'échelle nationale : Berlinguer n'aura d'ailleurs de cesse de souligner que « L'Italie n'est pas l'Émilie »[76].

Cette mutation de l'orientation politique des communistes est également facilitée par le fait que Giuseppe Dozza est atteint d'une longue maladie : malgré sa présence ininterrompue à la tête de la ville, malgré son prestige intact auprès des Bolonais, son action

---

[74] Nous renvoyons ici à l'exposé de FONTANA Andrea, *I sindaci di Bologna. 7 Primi Cittadini da Dozza a Cofferati*, Bologne, Minerva Edizioni, 2009.

[75] Ces points sont rappelés dans le documentaire *La Febbre del Fare* (MELLARA Michele, ROSSI Alessandro, Mammut Film, Cineteca di Bologna, 2010) : « *Rinunciare a illusoria prospettiva rivoluzionaria* », « *Sviluppo industriale basato su ceti medi, piccola e media impresa* », « *Riforma democratica dello stato basata sul decentramento* », « *Spazzare i residui dei vecchi metodi di direzione dell'alto del PCI* ».

[76] « *L'Italia non è l'Emilia. Siete in grado di fare le vostre avanzate esperienze perché siete bravi e fortunati* ». Voir l'interview à GALLI Carlo, « *La storia e la memoria del PCI nel tempo del disagio della democrazia : il caso dell'Emilia-Romagna* », in CAPITANI Lorenzo (dir.), *Emilia Rossa*, *op. cit*., p. 16.

politique est conditionnée par ces chamboulements internes et on le cantonne de plus en plus à un rôle symbolique. Ajoutons également que l'électorat traditionnel du PCI est lui aussi en pleine mutation sociologique : la classe ouvrière et les « *braccianti* » émiliens constituent de moins en moins des réalités homogènes alors que se développent de nouvelles formes d'activités productives hybrides et difficilement réductibles à une classe sociale unie. Dozza se démet définitivement de ses fonctions en 1966 et c'est Guido Fanti qui lui succède comme « *primo cittadino* » bolonais. L'obsession du « *pareggio del bilancio* » est abandonnée au profit d'une lecture différente : la croissance économique et la nécessité de nouveaux investissements structurels font accepter la possibilité d'un endettement programmé de la municipalité.

Avec Fanti s'ouvre également la phase du « *consociativismo* », c'est-à-dire de la collaboration avec l'« opposition constructive » de la Démocratie chrétienne incarnée par Fernando Felicori, collaboration qui s'affirme comme une particularité endémique de la vie politique bolonaise. Ce dialogue avec le monde catholique est symbolisé par la citoyenneté accordée en grande pompe au cardinal Lercaro (alors grand adversaire politique de Dozza, et qui avait promu la candidature de Dossetti à l'occasion des élections administratives de 1956) de retour du Concile du Vatican, le 26 novembre 1966, par Fanti. Outre la volonté d'apaisement et de collaboration, les communistes font preuve de *realpolitik* : les catholiques représentent un électorat populaire de masse que l'on ne peut pas totalement abandonner à la Démocratie chrétienne.

Même si ces années sont des années de transition, Fanti mène une politique qui s'inscrit dans la lignée de son prédécesseur et continue de suivre les préceptes du « *programma di sviluppo* » de 1963 : développement des services publics municipaux, de la décentralisation, de l'école publique et de l'instruction professionnelle, défense de la sécurité sociale, assistance aux enfants des travailleurs, intégration des immigrés, prise en charge du temps libre. En 1969, Bologne se dote d'« *asili nidi* » (garderies), une première en Italie, qui favorisent l'émancipation des femmes : les Bolonaises sont d'ailleurs les femmes qui travaillent le plus en Italie. Fanti mène également à bien les grands projets urbanistiques amorcés sous les mandats de Dozza : l'architecte japonais de renom Kenzo Tange est appelé pour s'occuper du « *Fiera district* » et projeter la ville bolonaise du futur. On dit alors que l'on veut construire la Bologne des années 2000 : ce projet compre-

nait le déplacement de l'université bolonaise hors des murs du centre historique de la ville. Au grand dam de Fanti, ce déménagement n'aura pas lieu : l'épineuse question des problèmes structurels de l'université échoit à son successeur Zangheri. Son mandat symbolise une nouveau tournant pour le communisme bolonais dont le *Movimento del '77* ébranle les certitudes en révélant ses paradoxes de plus en plus criants.

2. Le « *modello emiliano* » : la réussite d'une entreprise paradoxale

2.1. Le communisme émilien entre l'Est et l'Ouest

L'exception émilienne, entre orthodoxie et pragmatisme

Dans l'immédiat après-guerre, l'Émilie-Romagne reste ce qu'elle a été depuis l'unité italienne : une terre majoritairement pauvre et peu industrialisée. Ses habitants appartiennent encore massivement à la classe paysanne et la région est bien plus comparable à certaines réalités du Sud de l'Italie qu'à la Lombardie ou au Piémont. La pratique du *latifondo* est diffuse et la population se caractérise par une hétérogénéité qui empêche une analyse en des termes marxiens classiques :

> [...] In Emilia per lungo tempo ci fu, in estrema sintesi, una condizione sociale che non era rappresentabile classicamente in termini di proletari contro capitalisti. Parecchi mezzadri, non pochi contadini proprietari, una massa fluttuante di braccianti con tendenze ribellistiche anarcoidi, con aspetti di ferocia, di violenza e di inconsapevolezza. Con l'aggravante che il nostro padronato era anche il più reazionario d'Italia tanto è vero che ci siamo pure « inventati » il Fascismo. Non quello futurista, arditista, ma quello reazionario delle camicie nere e delle bastonature[77].

Comme le souligne Carlo Galli, l'Émilie-Romagne est une terre fortement politique où l'engagement exacerbé peut prendre les formes les plus violentes et les plus tragiques, comme l'illustre le cas du Fascisme : Mussolini naît à Predappio, à quelques kilomètres de Forlì. À cet égard, le film *Novecento* de Bernardo Bertolucci évoque bien à la fois la densité historique et politique de l'Émilie-Romagne et les luttes fratricides qui l'animent.

[77] *Ibid.*, p. 12.

L'hétérogénéité et la radicalité des cultures politiques se retrouvent également, évoquées d'une façon plus légère, dans les œuvres de Giovannino Guareschi où le prêtre Don Camillo et le maire communiste Don Peppone se disputent l'influence sur les habitants de leur petite ville de la *bassa* émilienne.

Au lendemain de la guerre, donc, l'Émilie-Romagne, pourtant administrée par les communistes, est bénéficiaire du plan Marshall : il s'agit là (à nouveau) d'un énorme paradoxe politique dans un contexte de Guerre Froide naissante, un paradoxe derrière lequel se cachent d'importants enjeux géopolitiques. La mission Eca qui gère l'Erp (*Europe Recovery Program*) est dirigée par James D. Zellerbach ; son interlocuteur italien, le président du Conseil Alcide De Gasperi (Démocratie chrétienne), ne souhaite par priver l'Émilie rouge des aides américaines, bien au contraire : il est convaincu que la reconstruction, la reconversion économique et la lutte contre le chômage sont des outils qui permettront de « désamorcer » la force des communistes[78]. C'est donc tout un jeu d'intérêts communs, de pressions, de manipulations politiques qui se met en place. Les communistes ne sont pas en reste et s'accommodent également du paradoxe : malgré les recommandations de Staline et du Cominform de s'opposer au Plan Marshall, le Pc émilien est très pragmatique et ductile : il souhaite profiter de la possibilité de la reconstruction, de la modernisation, des effets positifs pour l'économie et l'industrie qu'offre le Plan, conscient qu'une opposition radicale ne serait qu'une défaite pour les plus démunis qu'il veut défendre. Ainsi, 22 milliards de lires de fonds sont alloués à l'Émilie-Romagne qui devient la troisième région bénéficiaire du pays derrière la Campanie et la Sicile (deux régions du *Mezzogiorno*).

Si les communistes continuent de mener la bataille idéologique, celle-ci ne s'établit pas dans un rapport frontal à la question des aides économiques mais se déplace sur des thématiques connexes et transversales : lorsque les États-Unis envoient des engrais et des machines capables de moderniser rapidement la production, les dirigeants du mouvement paysan se concentrent plutôt sur des revendications liées au contrat, au salaire, à la question de la propriété et de la structure de la production[79]. Si les préfectures et les pou-

---

[78] Nous renvoyons ici à l'article de BERNARDI Emanuele, « *Il PCI, l'Emilia e il Piano Marshall. Spunti per una riflessione* », in DE MARIA Carlo (dir.), *Il « modello emiliano » nella storia d'Italia. Tra culture politiche e pratiche di governo locale*, Bologne, BraDypUS Editore, 2014, p. 103.

[79] *Ibid.*, p. 106.

voirs publics affiliés à la Démocratie chrétienne continuent de fournir des rapports alarmants quant à l'ordre public en Émilie-Romagne, en agitant l'épouvantail du « péril rouge » et en durcissant les contrôles et la répression des manifestations ouvrières et paysannes, force est de constater que les administrations communistes intègrent la donnée des aides américaines et font de leur gestion un enjeu de leurs programmations politiques[80]. On ne peut donc par parler d'anti-américanisme primaire mais plutôt d'un rapport idéologique certes conflictuel mais pragmatique et tendant toujours à la synthèse : en 1949, Dozza loue d'ailleurs les « *innegabili cose concrete* » apportées par le plan Marshall.

« *Modello emiliano* » et économie proto-libérale[81]

En quelques années, la région amorce une transition socio-économique spectaculaire : elle devient rapidement la région avec la plus grande croissance du pays, dépassant même, malgré son retard initial, les régions déjà fortement industrialisées du « triangle industriel ». Nous avons déjà pointé ce qui pourrait sembler un paradoxe insoluble, à savoir l'opulence d'une région administrée par les communistes ; c'est pourtant là, dans cette ambivalence, que réside toute la particularité du « *modello emiliano* ». La première occurrence du concept se trouve sous la plume de Sebastiano Brusco qui publie *Emilian Model : Productive Decentralisation and Social Integration* en 1982 : le titre de l'essai évoque déjà les deux grandes caractéristiques du modèle, à savoir deux dynamiques qui investissent directement le territoire, la *décentralisation* et l'*intégration*. *Stricto sensu*, le « *modello emiliano* » désigne « la victoire du modèle économique émilien, fait de production spécialisée, de petites entreprises et de collaboration avec les syndicats »[82], au détriment du modèle économique turinois, basé sur la production de masse standardisée. On retrouve le paradoxe consubstantiel du communisme émilien au cœur de son modèle car celui-ci découle d'un « mélange original entre économie sociale et économie de marché

---

[80] *Ibid.*, p. 104.

[81] Dans cette partie, nos analyses renverront au chapitre introductif du déjà cité DE MARIA Carlo (dir.), *Il « modello emiliano » nella storia d'Italia*., *op. cit.*

[82] *Op. cit.*, p. 6 (c'est nous qui traduisons).

qui est parvenu à faire interagir les différents acteurs même lorsque ceux-ci étaient antagonistes[83] ».

Le Parti communiste joue un rôle décisif dans cette transition économique à la fois originale et spectaculaire, un rôle systémique qui s'exprime à travers un ancrage territorial imprimant une véritable identité à la région : comme le dit Carlo Galli, « l'Émilie a été faite par le Pô et par le PCI[84] ». Le discours prononcé par Palmiro Togliatti en 1946, à Reggio Emilia, exprime avec conviction une vision programmatique : l'originalité de la « voie émilienne » au communisme réside en sa capacité à s'appuyer sur les classes moyennes. Et c'est bien là, dans les recommandations de Togliatti, qu'il faut aller chercher les racines de l'entreprise paradoxale du communisme émilien : tout en maintenant une fidélité théorique au marxisme-léninisme, tout en s'inscrivant dans une ligne philo-soviétique revendiquée, la pratique du pouvoir doit passer par une nécessaire « interprétation », par un pas de côté vis-à-vis de l'orthodoxie. Il s'agit de faire preuve de pragmatisme, en s'associant non pas uniquement avec la classe ouvrière mais également avec ces « *ceti medi* » qui ne constituent pourtant pas les alliés naturels du parti. Dans son diagnostic, Togliatti fait preuve de finesse car il est parfaitement en phase avec la réalité et la généalogie politique de la région ; historiquement, les luttes fondatrices du Parti communiste émilien ne sont pas majoritairement des luttes à proprement parler anticapitalistes mais bien des luttes paysannes contre le monopole agraire et contre les *latifondisti*. Bien plus que l'usine et la chaîne de production, ce sont la campagne et le sillon qui ont formé l'imaginaire du communisme émilien à ses origines. En Émilie-Romagne, c'est donc une version *para-doxale* du communisme qui s'installe durant l'après-guerre ; une version « en décalage », qui va à l'encontre de l'orthodoxie et de l'opinion commune. En ce sens, le communisme émilien se fait le réceptacle de luttes multiples et qui ne lui sont pas for-

---

[83] Nous traduisons ici GASPARI Oscar qui cite à son tour BONORA Paola, *Costellazione Emilia. Territorialità e rischi della maturità*, Turin, Fondazione Giovanni Agnelli, 1999, p. 75.

[84] « *L'Emilia l'hanno fatta il Po e il PCI. Il Po, ovviamente. Il PCI in quanto è stato capace, da Togliatti (1946,* Ceto medio ed Emilia Rossa*) in poi, di riprendere apertamente e programmaticamente la continuità del movimento socialista, democratico e cooperativo emiliano, che era stato reso "carsico" dal fascismo. Quel movimento non era stato raso al suolo : erano stati messi in condizione di non nuocere i socialisti, erano state fascistizzate le cooperative, ma non era stata fatta terra bruciata dei risultati concreti dell'esperienza del socialismo. In Emilia, tra l'altro, la resistenza fu anche nelle campagne proprio per quel motivo. Togliatti, ancora una volta lungimirante, riprende questo patrimonio, raccogliendo una sorta di eredità. Come ? Facendo fare ai comunisti ciò che i socialisti avevano iniziato, ma avevano dovuto interrompere.* », « *La storia e la memoria del PCI nel tempo del disagio della democrazia : il caso dell'Emilia-Romagna* », in CAPITANI Lorenzo (dir.)*, Emilia Rossa*, *op. cit.*, p. 11-12.

cément consubstantielles : d'une part, les communistes opèrent une captation de l'héritage socialiste ; de l'autre, ils font une entorse aux préceptes soviétiques en ouvrant la possibilité d'une économie proto-libérale (certes contrôlée, certes contre-balancée par une attention particulière donnée à la redistribution des richesses et aux politiques de *welfare*) : dans le paradoxe, les communistes émiliens cherchent la synthèse et parviennent à proposer un nouveau modèle politique et culturel.

La visée civilisatrice du Parti communiste

Si les communistes émiliens sont animés par la volonté de faire flèche de tout bois et ne craignent pas de faire coexister des idées politiques hétérogènes, ils semblent également animés par une volonté *totalisante* : il s'agit pour eux de dépasser la simple sphère des questions économiques et politiques pour atteindre une influence bien plus large et bien plus profonde. Comme l'écrit Carlo Galli, le Parti communiste a eu en Émilie-Romagne un rôle comparable à celui du Pô : en le comparant à un élément naturel, Galli évoque la force tellurique d'un parti qui a su, si ce n'est déplacer des montagnes, former une région « à son image et sa ressemblance ». Car il s'agit bien là d'une volonté affichée par les communistes qui ne se sont jamais cachés de défendre la « visée civilisatrice » de leur engagement. Dès l'immédiat après-guerre, nonobstant les énormes difficultés liées à la reconstruction, les administrations communistes ne perdent pas de vue la question du temps libre : après des débuts tâtonnants, la pratique sportive et les divertissements croissent rapidement et s'organisent grâce à un puissant réseau d'associations, de groupes pour les femmes et la famille, notamment, dont l'émergence est favorisée par la politique d'assistance aux citoyens des communistes[85]. L'une des expériences les plus marquantes est sans doute celle des « *Case del popolo* » : nées à la fin du XIXème siècle dans le giron socialiste du mouvement des coopératives, ces « maisons du peuple » visent à créer des lieux de rencontre, d'échange et de partage où toutes les formes de sociabilité peuvent s'exprimer, du débat politique au jeu de cartes, en passant par la pratique musicale ou l'organisation de festivités. Les « *Case del popolo* » trouvent en Émilie-Romagne un terreau très favorable, grâce à l'héritage du militantisme socialiste mais également à celui du

[85] FERRARI Davide, « *"Fra le culture diffuse". Appunti sulla vicenda e i caratteri del PCI in Emilia-Romagna* », *art. cit.*, p. 47.

fascisme et notamment de ses organisations pour la jeunesse ou encore de l'*Opera Nazionale del dopolavoro* qui dès 1925 organise le temps libre des travailleurs :

> Le Case del popolo ereditarono una tradizione già molto presente nel socialismo riformista e popolare e la medesima abitudine a poter disporre di istituzioni ricreative, consolidatasi nel ventennio fascista. Fenomeno non solo emiliano, trovarono qui una dimensione ed un radicamento popolare altrove non raggiunto. È noto l'episodio della visita di Togliatti ad una Casa del popolo di Bologna, del suo chiedere conto, bonariamente, di quello che gli pare frutto di una mobilitazione d'occasione, il numero di uomini, donne e ragazzi al lavoro nelle diverse attività associative, e del suo stupore nel vedersi rispondere che una tale frequenza è normale e quotidiana[86].

Dans le direct prolongement de la question du temps libre, c'est bien celle de la culture et de l'éducation des masses qui se pose : car les associations sont évidemment des lieux de savoir et des laboratoires de politisation. Elles sont ainsi traversées par des interrogations et des tiraillements et doivent souvent prendre position dans le débat public : c'est par exemple le cas pour le réseau de l'ARCI (*Associazione Ricreativa e Culturale Italiana*) qui, après des consultations internes, décide d'accueillir, entre la fin des années 1960 et le début des années 1970, les spectacles de Dario Fo et de Franca Rame après la censure de la RAI et ce malgré les nombreuses répressions policières[87]. La question de l'engagement est dans tous les esprits : les associations de l'aire communiste doivent-elles promouvoir un art politique sans compromis ou bien doivent-elles, dans un souci d'ouverture au plus grand nombre, s'ouvrir également à des contenus plus légers de pur divertissement ? Il s'agit là à nouveau d'une dialectique, d'une recherche constante d'équilibre et de synthèse, magnifiquement illustrée par l'expérience des *Feste dell'Unità*, véritable rite citadin à Bologne. Citons à nouveau Ferrari :

> Le Feste hanno visto, negli anni '50, il « Teatro di massa », meno celebrativo e più folklorico di quello presentato negli stadi di Mosca o Pechino, ma in qualche modo riferibile ad una « cultura totale », accompagnarsi ai concorsi di bellezza, i massimi filosofi e poeti « engagés » insieme alle prove di resistenza subacquea. Una dialettica conciliativa, fra

[86] *Ibid.,* p. 50.

[87] L'expérience du *Circuito teatrale alternativo* voit Dario Fo jouer son *Mystère Bouffe* sur de nombreuses places italiennes.

> distinti non opposti, che è giunta fino al fronteggiarsi, esemplare, nella grande « città delle feste » di Bologna, nella Casadeipensieri, animata da scrittori di ogni parte del mondo, con le kermesses di nuovi artisti proposti da Andrea Mingardi, dagli ultimi anni del PCI, fino alle edizioni odierne[88].

Le communisme émilien, à travers les réseaux d'associations et de groupes qui naissent sous son influence, imprègne donc le quotidien et les consciences des citoyens et s'insinue dans les moindres plis de leur vie, comme l'eau du Pô, pour tisser la métaphore de Galli ; le parti devient une sorte de toile de fond qui les accompagne jusque dans leur temps libre et dans les festivités qui rythment l'année. Cette présence totalisante donne une connotation toute particulière au « modèle émilien » dont les implications culturelles, anthropologiques, sont sans doute tout aussi importantes que celles politiques et économiques.

2.2. Une région « constellation » entre le Nord et le Sud

La division des tâches de production autour d'un axe routier capital

On pourrait ajouter la *via Emilia* comme troisième élément capital de la genèse de l'Émilie-Romagne : située au sud du Pô, la route consulaire, en faisant et défaisant la fortune des villes qui se sont organisées le long de son tracé, a forgé et hiérarchisé le territoire de la région. Paola Bonora souligne que la route a agi comme une sorte de liant capable de mettre en contact une « constellation » de plusieurs réalités fortes et monocentriques[89] ; avec Bologne, la seule ville à dimension métropolitaine de la région, la *via Emilia* a eu une influence centripète et un grand rôle de coagulation du territoire. Les provinces de Reggio Emilia, Modène et Bologne, traversées et reliées par la *via Emilia*, représentent le véritable « cœur »[90] de la région : elles sont les plus étendues, elles concentrent les populations et les activités ; les campagnes urbanisées, les aires intermé-

[88] *Ibid.*, p. 51.

[89] BONORA Paola, *Costellazione Emilia. Territorialità e rischi della maturità*, Turin, Fondazione Giovanni Agnelli, 1999, p. 18. Notre citation est ici de seconde main, voir : PARISINI Roberto (dir.), *I* piani *della città. Trasformazione urbana, identità politiche e sociali tra fascismo, guerra e ricostruzione in Emilia-Romagna*, Bologne, Editrice Compositori, 2003, p. 71.

[90] Pour ces analyses, voir toujours : BONORA Paola, *Costellazione Emilia*, *op. cit.*, p. 19.

diaires et les villes y sont fortement articulées. Enfin, ces trois provinces sont toujours très bien positionnées dans les classements évaluant les niveaux de vie et de revenus des Italiens. Bologne, Modène et Reggio Emilia, grâce notamment à la fulgurante reconversion industrielle qu'elles ont connue à partir des années 1950, ont donné lieu à une phénomène géographique unique en Italie :

> L'allineamento sulla via Emilia ha dato origine a una conurbazione che non ha paragoni in nessun'altra formazione regionale, e spicca pertanto su un quadro nazionale in cui è difficile se non impossibile trovare un unico modello per il « fenomeno città » e ancor più per i processi di urbanizzazione[91].

Ces réalités monocentriques de la constellation émilienne sont marquées par une sorte de division régionale du travail, avec des secteurs d'excellence propres à chaque ville, y compris les plus petites qui parviennent à sortir leur épingle du jeu : Bologne et Modène sont renommées pour l'automobile, Parme pour l'industrie agroalimentaire, Plaisance se spécialise dans les machines d'outillage, Carpi et Rimini dans les machines pour travailler le bois, Sassuolo dans l'industrie céramique, Ferrare et Ravenne dans l'industrie chimique[92]. Les productions et les innovations circulent bien entre les différentes villes et les différents secteurs, tirant profit d'une autre particularité de l'Émilie-Romagne, à savoir son réseau de petites et moyennes entreprises. Celles-ci sont très spécialisées et travaillent en synergie, donnant lieu à ce que l'on nomme « *l'impresa diffusa* » (l'« entreprise diffuse »), éclatée sur le territoire et dont les processus de production sont pris en charge par de petites réalités qui excèdent rarement la dimension familiale. En 1951, 43% des ouvriers d'industries manufacturières en Émilie-Romagne travaillent dans des entreprises comptant moins de 10 employés, contre 32,1% au niveau national[93]. Dans les années 1970, l'économiste Beccatini compare l'« entreprise diffuse » émilienne aux « districts industriels » de l'Angleterre du XIXème siècle étudiés par Marshall ; Bagnasco parle quant à lui d'une « *Terza Italia* » qui se démarque à la fois du triangle industriel l'Italie du Nord et du *Mezzogiorno* n'ayant pas encore amorcé une véritable transition industrielle. Si la

---

[91] PARISINI Roberto, *I piani della città*, *op. cit.*, p. 71.

[92] RINALDI Alberto, « *Il sistema delle piccole imprese* », in *Il « modello emiliano » nella storia d'Italia*, *op.cit.*, p. 208.

[93] *Ibid*., p. 212.

via Emilia traverse l'Italie d'Ouest en Est, l'Émilie-Romagne semble agir également comme une interface entre le Sud et le Nord du pays.

Bologne, un « hub » ferroviaire

Bologne, du fait de sa position stratégique privilégiée, agit comme une véritable plaque tournante des échanges de la péninsule : elle est un passage quasi obligatoire pour les transferts ferroviaires Est-Ouest et Nord-Sud. Pourtant, à l'époque de sa conception durant les années 1850, l'importance future de sa gare avait été largement sous-estimée : on l'avait en effet projetée comme une gare de « première classe », au même titre que celles de Plaisance, Parme, Reggio Emilia et Modène, et non pas comme une gare « hors-classe » comme c'était pourtant généralement le cas en Europe pour les plus grandes villes des régions[94]. Le conflit avec l'Autriche (qui voit par exemple 120 000 soldats et 31 000 chars transiter par la gare de Bologne en l'espace d'un seul mois, en 1856[95]) et l'unification progressive de l'Italie rebattent les cartes. Au fil des décennies, de nouvelles lignes ferroviaires s'établissent, démentent la vision initiale étriquée et font de la gare un véritable « *hub* » très bien inséré dans le territoire italien : Bologne est ouverte sur le Nord-Ouest (Milan, Turin et Gênes par Plaisance), sur le Nord-Est (Ferrare, Padoue, Venise) mais également sur le Sud avec la *Direttissima* : cette ligne créée en 1934 accomplit l'union d'un pays divisé en deux par la chaîne des Apennins en reliant Bologne à Florence (et donc, dans son prolongement, à Rome et Naples). Sur l'autre versant des montagnes, Bologne s'ouvre vers le port d'Ancone en passant par Rimini.

L'importance de *Bologna Centrale* se décline également à l'international : le train long-courrier de la « Malle des Indes » qui relie Londres à Bombay et Calcutta (en passant par Brindisi et l'Égypte) fait escale à Bologne dès 1971 ; l'année suivante, le Shah d'Iran Nasser-al-Din, en provenance d'Autriche par le col du Brenner, passe quelques jours à Bologne avant son retour en Turquie[96]. Témoin de l'histoire du pays, la gare est un

---

94 Voir : POCATERRA Renzo, *La stazione di Bologna. Un viaggio lungo un secolo e mezzo*, Argelato, Minerva Edizioni, 2009, p. 15.

95 CRISPO Antonio, *Le ferrovie italiane. Storia politica ed economica*, Milan, Dottor A. Giuffrè editore, 1940, p. 121 et 130, cité par POCATERRA Renzo, *La stazione di Bologna*, *op. cit.*, p. 49.

96 POCATERRA Renzo, *La stazione di Bologna*, *op. cit.*, p. 74.

enjeu géostratégique qui porte les cicatrices de son histoire : celles des bombardements alliés, qui la considèrent comme le nœud le plus important de la péninsule, lors de la Seconde Guerre mondiale ; ou encore plus récemment les cicatrices de l'attentat néo-fasciste de 1980. Symbole évocateur de l'ailleurs et des rencontres, des séparations et de l'évasion, la gare de Bologne inspire d'innombrables artistes, de Giosuè Carducci (lire la célèbre *Alla stazione in una mattina d'autunno*) à Francesco Guccini (*La Locomotiva*), en passant par Bacchelli et Bassani[97].

Pour répondre aux flux de marchandises et de voyageurs toujours plus conséquents, la gare de Bologne n'a cessé de s'agrandir, une dynamique qui ne se dément toujours pas aujourd'hui comme le prouve la récente inauguration de la section souterraine de la gare réservée aux trains à grande vitesse. Outre la question des échanges économiques, c'est bien la question des mouvements de populations qui est fondamentale : avec le « *boom economico* », Bologne devient un lieu privilégié pour l'installation de travailleurs originaires du Sud de l'Italie. Le rayonnement de l'Université bolonaise participe aussi de cette dynamique, et le chef-lieu de l'Émilie-Romagne s'affirme, tout au long de la seconde moitié du XXème siècle, comme un carrefour humain où se mélangent travailleurs, étudiants et étrangers.

3. Bologne la « *polis* »

3.1. La spécificité d'une ville non muséifiée

Le centre historique

Jusqu'à encore très récemment, Bologne avait été épargnée par les phénomènes de muséification et de mercantilisation que subissent les centres des villes italiennes à l'instar de Rome, Florence ou Venise. Les places médiévales, les rues sinueuses de l'ancien ghetto juif, les palais seigneuriaux, sont avant tout des lieux de vie que les Bolonais traversent quotidiennement : un rapport d'interaction quasi charnel et *érotique* (pour paraphraser Franco Berardi) s'établit ainsi avec la ville qui, malgré les trésors historiques et

[97] Nous ne faisons ici qu'évoquer des références plus amplement abordées par Renzo Pocaterra dans son livre.

architecturaux qu'elle recèle, n'est pas mise à distance, n'est pas transformée en une vitrine qu'il ne faudrait toucher que du regard. Les innombrables arcades, parfois très anciennes, sont devenues le symbole métonymique de cette spécificité de la ville : les « *portici* » accueillent, embrassent, protègent les passants qui les empruntent, les bercent comme le chante Francesco Guccini : « *Oh quanto eravam tutti artistici, ma senza pudore o vergogna, cullati fra i portici, cosce di mamma - Bologna !*[98] ». Pour Scandurra, ces mêmes arcades sont le symbole d'un centre-ville multiculturel et socialement hétérogène ; elles provoquent la rencontre (ou révèlent au contraire son impossibilité) de réalités diverses. Les arcades favorisent la coexistence de ce qu'il appelle la ville « légitime » et la ville « illégitime » :

> Proprio sotto i portici del centro Bologna si fa caleidoscopio della diversità : davanti alle vetrine dei negozi di lusso, dei teatri, delle chiese, sostano senza fissa dimora, immigrati che qui svolgono le loro attività e qui spesso dormono[99].

Bologne apparaît ainsi comme une ville paradoxale d'un point de vue socio-urbanistique, une ville *renversée* même ; le centre historique n'est pas réservé aux classes sociales les plus aisées qui privilégient au contraire les banlieues vertes (la zone des « *colli bolognesi* », notamment), laissant ainsi la place aux étudiants *fuorisede* et aux populations défavorisées qui l'investissent massivement. Scandurra résume ainsi ce paradoxe : « [...] *il centro storico è la periferia* »[100]. Il s'agit là d'une dimension constitutive de l'identité citadine bolonaise que l'on pourrait faire remonter à la création de l'Université *Alma Mater Studiorum*, en 1088. La ville s'est toujours inscrite dans un rapport d'accueil et de tolérance à l'endroit des populations venues de l'extérieur ; elle leur doit même en grande partie le fabuleux essor qu'elle connaît entre le XIème et le XIIème siècles : Bologne est alors une véritable métropole européenne et compte parmi les six villes les plus peuplées du continent. Le rapport qui lie la ville aux étudiants est un rapport bien évidemment intéressé : l'accueil des *scolari* étrangers est d'une importance cruciale pour les Bolonais car

---

98 GUCCINI Francesco, « *Bologna* », *Metropolis* (album), EMI, 1981.

99 SCANDURRA Giuseppe, *Bologna che cambia. Quattro studi etnografici su una città*, Reggio Emilia, Edizioni Junior, 2017, p. 40.

100 *Ibid.*, p. 41.

leur afflux représente une manne financière[101]. On attribue d'ailleurs à cette hospitalité l'une des raisons de la présence des arcades : celles-ci auraient été créées dès le Moyen-Âge afin d'agrandir les demeures, sans contrevenir aux normes architecturales alors en vigueur, afin de pouvoir héberger, moyennant loyer, les étudiants de passage dans la cité[102]. Jusqu'à aujourd'hui, cette spécificité ne s'est jamais démentie et la question des loyers, de la vétusté des habitations et des conditions de vie a toujours été un enjeu au cœur des revendications des mouvements sociaux bolonais, notamment en 1977.

Les caractéristiques de la population du centre-ville de Bologne, jeune, hétérogène, multiculturelle, défavorisée, expliquent en partie sa réputation de ville effervescente, de « ville libertaire », « patrie des sous-cultures de la jeunesse »[103], et ce de la fin des années 1960 jusqu'à la décennie 1990 (mais encore une fois, on pourrait sans doute faire remonter les racines de cette réputation au Moyen-Âge). Dans son enquête sociologique sur les sans-abris, Scandurra donne la parole à Ivan, un sans domicile fixe qui doit justement sa venue dans le chef-lieu émilien aux représentations qui lui sont associées. Un témoignage touchant et poétique dans sa simplicité, qui recoupe toutes les thématiques que nous venons d'aborder (la position géographique de Bologne, l'importance symbolique de sa gare et de ses arcades) :

> Io sono venuto a Bologna, che il treno che mi portava al Nord passava sempre per Bologna e così mi sono fermato ; e poi a Bologna mi sono trovato bene, che ero piccolo, avevo pochi anni e i portici mi rassicuravano a camminarci da solo. Sono stati i portici a convincermi quando ero piccolo[104].

---

101 « *Gli scolari forestieri a quel tempo venivano accolti cordialmente dalla popolazione che offriva loro anche l'alloggio, dato che questi portavano in città grandi risorse economiche ; ciò, infatti, costituiva un grande vantaggio per l'economia bolognese.* », SCANDURRA Giuseppe, *Bologna che cambia*, *op. cit.*, p. 121.

102 « [...] *persino i portici nacquero, nel Medioevo, per opera degli affittacamere che desideravano creare nuove stanze da riempire di « scolari dello Studio » e tuttavia erano vincolati dalla larghezza della strada e dello spazio disponibile.* », *ibid.*, p. 129.

103 *Ibid.*, p. 130.

104 *Ibid.*, p. 47.

Piazza Verdi*, *Piazza Maggiore

Le *Movimento del '77* a été déterminant dans la propagation de la réputation positive de la ville bolonaise. C'est avec lui qu'a été réactivé le rôle premier des places citadines, à savoir celui d'*agora* ou de *forum*, d'espace de rencontre et d'échange pour la population. L'écrivain Pino Cacucci rappelle d'ailleurs :

> Non c'era la necessità di darsi appuntamento, perché tutti sapevano che era sufficiente andare in Piazza Verdi, o in Piazza Maggiore per incontrarsi. Bologna si era in qualche modo riappropriata di una tradizione, che vuole la Piazza centrale come il cuore pulsante della città[105].

Piazza Verdi, située à l'embouchure de *via Zamboni* qui accueille la grande majorité des facultés, se trouve alors au cœur de la contestation et de la créativité : elle représente un véritable territoire à défendre pour les acteurs du mouvement qui la transforment et la font vivre au quotidien. À nouveau, en prenant un peu de recul, l'on se rend compte que cette caractéristique est en réalité profondément enracinée dans l'histoire de la place, comme si elle était inscrite entre les briques de ses murs centenaires. En effet, les chroniques citadines rapportent que, dès le Moyen-Âge, *Piazza Verdi* est déjà le théâtre de tensions et d'affrontements entre les populations estudiantines et les forces de l'ordre. En 1560, les *birri* (agents de police) sont responsables de la mort d'un étudiant qui provoque une grande contestation et met toute la ville en crise[106]. Dans ce qui ressemble à un curieux court-circuit temporel, ce fait présente de frappantes ressemblances avec la mort de l'étudiant Lorusso provoquée par les carabiniers en 1977, à quelques enjambées de *Piazza Verdi*. En 1560, les étudiants organisent des funérailles publiques pour leur pair tué, bravant ainsi l'interdiction du gouverneur de la cité[107] ; en 1977, l'histoire se répète : l'administration communiste limite strictement la cérémonie en l'honneur de Lorusso et la relègue aux marges de la ville.

---

[105] RUBINI Oderso, TINTI Andrea (dir.), *Non disperdetevi. 1977-1982 San Francisco, New York, Bologna, le città libere del mondo*, Milan, Shake Edizioni, 2009, p. 51.

[106] SCANDURRA Giuseppe, *Bologna che cambia*, *op. cit.*, p. 121.

[107] BRIZZI Gian Paolo, « *Modi e forme della presenza studentesca a Bologna in età moderna* », in CASSA DI RISPARMIO BOLOGNA (dir.), *L'Università a Bologna. Maestri, studenti e luoghi dal XVI al XX secolo*, Bologne, Amilcare Pizzi Editore, 1988, p. 59.

Dans les années 1970, Piazza Verdi héberge la cantine universitaire (dans le *Palazzo delle Scuderie*), connue pour ses queues interminables qui la zèbrent en diagonale[108]. Dans les environs de la place, de nombreux bars et restaurants satisfont la demande en nourriture des étudiants, comme le *Caffè del Teatro*, le bar *Il Piccolo* ou encore le restaurant *Cantunzein.* Mais c'est dès le *Trecento* que les deux épithètes de « *dotta* » et « *grassa* » sont apposés à la ville de Bologne, formant ainsi une sorte de diptyque qui pourrait traduire le caractère inséparable de la question des études et de celle de l'alimentation : la nourriture accompagne les étudiants dans toutes les dimensions de leurs péripéties bolonaises. Elle ne se limite pas à la question de la sustentation, elle devient objet de convoitises, de « *beffe* » et autres plaisanteries, symbole de plaisir, d'autonomie et de liberté[109]. La nourriture est également inséparable des fêtes qui rythment l'année universitaire comme l'*expupillatio* (la fête des néo-arrivants, une sorte de « bizutage »), l'épiphanie ou encore la « *festa della neve* »[110] à l'occasion desquelles on organise de grands banquets. En parallèle du calendrier des festivités officielles, l'*osteria* devient le centre de gravité de la vie étudiante :

> Luogo principe di ritrovo per gli studenti, nelle osterie si poteva discutere, incontrare gli amici, bere vino dolce e mangiare, ma anche lasciarsi andare al vizio del gioco [...] e a quello delle donne, il più volte meretrici dei vicini bordelli[111].

Ce sont ces mêmes *osterie* et peu ou prou les mêmes ambiances que chantent les *cantautori* des années 1970, Guccini en tête. La question de la nourriture peut également devenir un enjeu politique ; c'est le cas en 1977, lorsque les étudiants protestent contre les prix trop élevés de la cantine universitaire : de *Piazza Verdi* à *Piazza Ravegnana* (située sous les deux tours symbole de la ville), les étudiants alignent alors des centaines de plateaux de cantine. Aussi, *Piazza Verdi*, cœur de la vie universitaire, est-il l'un des épicentres de la contestation : la place est un lieu dont la forme fait naturellement résonner la voix, comme

---

[108] Notons au passage que la cantine laisse place, de 1988 à 1993, au centre social occupé et autogéré « *Pellerossa* », bastion de la contre-culture étudiante d'inspiration anarchiste.

[109] MALFITANO Alberto, *Alimentazione e studenti nella Bologna medievale e moderna*, Bologne, CLUEB, 1998.

[110] *Ibid*., p. 54-55.

[111] *Ibid.*

si elle était faite pour favoriser les débats et les discours publics. À la faveur des événements de 1968, *Piazza Verdi* et *via Zamboni* deviennent même un laboratoire politique international à ciel ouvert, comme l'évoque Luciano Casalli :

> A partire dal 1968-1969, progressivamente, via Zamboni tese a divenire uno dei luoghi centrali per il confronto politico della sinistra bolognese. [...] L'ateneo fu, per qualche anno, un vero e proprio laboratorio politico, il terreno di elaborazione e di confronto di nuove « strategie » politiche. [...] Non va dimenticato che l'Università di Bologna negli anni settanta fu singolarmente ospitale nei confronti di studenti che giungevano da paesi che subivano regimi dittatoriali (numerosissimi i greci, i cileni, gli iraniani) o che – come i palestinesi – si trovavano ad essere « privi di patria ». Questa complessa presenza faceva sì che la circolazione delle idee fosse rapida e che l'influsso degli avvenimenti internazionali divenisse notevole[112].

La place est aussi le lieu de l'expression de la créativité : les étudiants du DAMS peuvent y mettre en pratique ce qu'ils ont appris dans les salles de cours en improvisant des *happenings* théâtraux, des spectacles musicaux. Comme de nombreuses places italiennes, *Piazza Verdi* est une scène, un lieu de représentation : lorsqu'il parle du forum romain de Pompéi, l'architecte Camillo Sitte décrit bien cette analogie qui existe entre les places publiques et les salles de spectacle : « [...] son effet était semblable à celui d'une grande salle de concert sans plafond »[113]. D'ailleurs, c'est bien le *Teatro Comunale*[114] qui donne sur *Piazza Verdi* : les jours de beau temps, lorsque les fenêtres sont ouvertes, les notes des orchestres en répétition se mêlent à la clameur des terrasses des cafés et vont jusqu'à vibrer dans les salles de classes. Pour Sitte, les places des villes italiennes sont « [...] encore assez conformes au type du forum antique. Elles ont gardé leur rôle dans la vie publique [...] »[115] ; elles sont le véritable « théâtre[116] des principales scènes de la vie

---

[112] CASALI Luciano, *Verso il '77, propaganda in via Zamboni*, Annali, Istituto Gramsci Emilia Romagna, 1993- 1996, p. 181.

[113] SITTE Camillo, *L'art de bâtir les villes : notes et réflexions d'un architecte*, Genève, Édition Atar, 1890-1910, p. 14.

[114] Le *Teatro Comunale* est érigé sur les ruines du palais de la famille Bentivoglio détruit suite à une révolte populaire en 1507, preuve supplémentaire que les fondations de *Piazza Verdi* ont à voir avec la lutte politique.

[115] *Ibid*., p. 11.

[116] Le double sens du mot nous paraît ici tout à fait bienvenu.

publique », où « [...] la circulation [est] la plus intense », où se célèbrent « [...] les fêtes publiques, les représentations », où « [...] les cérémonies officielles [sont] accomplies, les lois promulguées »[117]. Lieu de délibération, de décision, de fête, de jeu (pensons aux nombreux *palii* et autres sports médiévaux encore célébrés en Italie), la place est l'exemple même de la fusion entre le *politique* et le *poétique*. En 1971, sont placées au centre de la *Piazza Verdi* trois colonnes créées par l'artiste Arnaldo Pomodoro : ces œuvres sont immédiatement *politisées* par les différents usages qu'en fait la place et qui brisent la frontière entre art et vie ; les colonnes deviennent tour à tour point de rendez-vous, support d'affichage d'annonces et de « *pasquinate* », mâts pour une grande tente installée lors du *Convegno contro la repressione*... Elles sont bien vite rebaptisées « totems » et deviennent le symbole de ralliement des *Indiani metropolitani.* La transformation subversive que subissent ces œuvres n'est sans doute pas étrangère à leur déplacement en 1990 et, plus tard, à leur muséification mortifère :

> Ogni evento cittadino aveva un eco su quelle colonne. Lì sopra gli studenti ci appiccicavano e ci dipingevano di tutto. Ogni tre mesi andavano ripulite : manutenzione permanente », ricorda Alessandro Rovinetti, capo di gabinetto dell'epoca. « Qualcuno disse che se si dovevano usare come dei tazebao era inutile tenerle lì », e così vennero traslocate (dopo lunga giacenza in un deposito, ndr) all'ex Gam. « Spostare le opere significa perdere logiche e idee », conclude Rovinetti, «visto anche il coinvolgimento dell'artista spero che l'attuale giunta rimetta le cose a posto[118].

Sitte nous rappelle que « En Italie, selon les cas, deux ou trois places servent à ces buts pratiques, rarement une[119] ». C'est autour de *Piazza Maggiore*, la place centrale de Bologne et la plus grande, comme l'indique son nom, siège historique du pouvoir spirituel et temporel, que gravite la vie des Bolonaises et des Bolonais. En 1977, cette place est un autre épicentre du *Movimento* : elle recouvre sensiblement les mêmes fonctions que *Piazza Verdi*, avec un retentissement décuplé du fait de ses dimensions et de sa position. *Piaz-*

---

[117] *Ibid*., p. 19-20.

[118] Interview parue dans les colonnes du *Corriere di Bologna* en mai 2014 : https://corrieredibologna.corriere.it/bologna/notizie/cultura/2014/7-maggio-2014/mie-colonne-tornino-piazza-verdi-223181651302.shtml.

[119] SITTE Camillo, *L'art de bâtir les* villes, *op. cit*., p. 20.

za Maggiore est donc également un lieu de rassemblement et de fête, comme nous le rappelle l'écrivain Pier Vittorio Tondelli, symbole métonymique de l'Italie toute entière :

> [...] la grande Piazza Maggiore, la piazza cantata dai nostri migliori cantautori degli anni settanta, la piazza di Francesco Guccini, di Lucio Dalla, di Claudio Lolli, [...] la piazza che ha visto le contestazioni del 1977 [...], la grande piazza bolognese che, in certi momenti di strazio o di gioia, è diventata la piazza dell'Italia intera[120] [...].

Dans *Boccalone*, roman autobiographique (« *storia vera piena di bugie* », comme l'indique son sous-titre) d'Enrico Palandri, qui se déroule en plein *Movimento del '77*, tout s'articule autour de la *Piazza Maggiore* et des « *gradini de San Petronio*[121] » : la place est le lieu du départ des aventures et des divagations du héros éponyme :

> Quando è bella la piazza sembra il falansterio : luogo dei corteggiamenti amorosi, dei brevi incontri, degli sguardi o del lungo bighellonare, starci dentro è facile e divertente [...] indugio come un gatto assonnato tra i gruppi di persone, un bacio ogni tanto, essere sorpreso di incontrare qualcuno che non vedo da un po', indovinare chi posa le sue mani sui miei occhi, pensare a nulla [...] la piazza era la centrale dei desideri, beata la mia superficialità ! Una stupenda vista sull'umanità e su tutto il mondo, deve ancora capitarmi di nuovo[122].

Sur la place des amitiés et des amours naissantes, où l'on se montre paré de ses plus beaux atours, des dernières pièces à la mode (théâtre à ciel ouvert, la place est un lieu panoptique de représentation[123]), la question politique n'est jamais bien loin : si elle anime certes les discussions et les débats, elle fait parfois irruption de façon plus frontale et révèle que la *Piazza Maggiore* est elle aussi un territoire à défendre pour les étudiants sympathisants du *Movimento* :

---

[120] TONDELLI, Pier Vittorio, *Un weekend postmoderno : cronache dagli anni Ottanta*, Bompiani, Milan, 1993, p. 223.

[121] PALANDRI, Enrico, *Boccalone. Storia vera piena di bugie*, Milan, Bompiani, 2011 [1979], p. 12.

[122] *Ibid*., p. 23-24.

[123] « [...] *c'era calabrò con un bel paio di blue-jeans tagliati corti sopra il ginocchio (grandi pelacci neri e forti!), e con lui ci siamo seduti vicino a daniele, il caro cupido primaverile, che era vestito carinissimo, come sempre, con una camicia a fiori, delle ghette e un piccolo gilet.* », *ibid.*, p. 14.

> Poi è successo che c'erano due fasci seduti di fronte a noi, e calabrò si è alzato, e gasparazzo e anche altri compagni, e io con loro, e gli abbiamo detto che in piazza loro non potevano starci[124] [...].

Boccalone et ses amis défendent ainsi la ville, ou du moins leur vision de la ville ; le narrateur porte d'ailleurs une attention méticuleuse, presque maniaque, aux rues, aux édifices, aux moindres recoins de Bologne. En évoquant ces nombreux *landmarks* de façon rituelle, il trace les contours d'un microcosme intime, d'une cartographie charnelle où les errances d'un jeune homme à fleur de peau s'incarnent dans les dédales de la ville. Comme si celle-ci devenait le reflet vivant de ses états d'âme ; derrière l'amour passionnel pour Anna, c'est bien une déclaration d'amour à Bologne que nous livre entre les lignes Boccalone/Palandri :

> bologna si stendeva pulita lungo le vie del centro, sotto il nostro sguardo, in un'unica corsa fino alla periferia, la torre degli asinelli orizzonte dell'alto, corticella orizzonte di là, lungo la linea di porta galliera e della ferrovia, e quello che non riuscivamo a vedere lo inventavamo[125].

Les nombreux témoignages recueillis par Oderso Rubini et Andrea Tinti rejoignent très souvent le portrait de Bologne dressé dans *Boccalone*. Le romain Roberto Iacona, par exemple, ancien étudiant du DAMS comme Palandri, souligne la particularité du centre-ville qui force ses habitants à entrer en contact physiquement, en les contraignant (de façon parfois inquiétante, à en croire ses dires) à marcher côte à côte sous ses arcades :

> Abitare a Bologna significava come vivere in una piccola stanza. Praticamente nel capoluogo emiliano puoi abbandonare il motorino e a malapena utilizzi una bicicletta. Cominci a camminare. Il centro storico di Bologna lo si può attraversare in mezz'ora e per un ragazzo che arriva da Roma è come vivere un senso di costrizione, sensazione data anche dal fatto che cammini sotto i portici, esperienza per me totalmente sconosciuta. I portici ti danno l'idea di un cavallo con i paraocchi, una volta che sei entrato sotto un portico cammini insieme a tutte le altre persone fino alla fine della strada. Sei « obbligato », « non puoi uscirne ». Rispetto a Roma, nel capoluogo emiliano c'era una dimen-

[124] *Ibid*., p. 20. Noter l'absence de majuscules typique de l'écriture de Palandri.

[125] *Ibid*., p. 37.

> sione di tessuto sociale molto più presente, sia dal punto di vista architettonico, sia da quello delle relazioni interpersonali[126].

Cette proximité physique, cette facilité à nouer des rapports d'amitié avec de parfaits inconnus (la fameuse « *aggregazione* » que célèbrent souvent les protagonistes du *Movimento del '77*), le dessinateur Filippo Scòzzari l'évoque également :

> In quel periodo e in quella città era così : incrociavi perfetti sconosciuti e li sentivi subito vicini, sentivi che la tua tribù s'era allargata di un membro ancora, che il processo di aggregazione non si sarebbe fermato finché presto, molto presto, il mondo non sarebbe stato nostro. Qualcosa di positivo su Bo ? Dalle Due Torri fino a Piazza Maggiore, tutte le sere, c'erano centinaia e centinaia di ragazzi, il contrario dell'odierno coprifuoco[127] [...].

Si Scozzari parle de « tribu », l'éditeur Maurizio Marinelli, originaire de Carpi, utilise quant à lui l'expression de « réserve indienne » pour définir le chef-lieu émilien durant les années 1970. Et c'est bien la question du territoire, de la spécificité tellurique de la ville qui ressort dans son témoignage ; en se référant à l'Émilie-Romagne de Guareschi et aux racines culinaires de la région, Marinelli renvoie à nouveau au triptyque de Bologne « *la dotta la grassa, la rossa* » :

> A Bologna c'era un differente rapporto tra le persone. Frequentando altre città, come Firenze o Venezia, questa differenza si avvertiva. A Bologna c'era un clima come se la città fosse una specie di enclave che era cresciuta affondando le radici nella cultura emiliana, romagnola e bolognese. Radici legate forse al cibo, a un'idea della vita meno conflittuale rispetto ad altri parti dell'Italia […]. Nessuno delle persone che hanno vissuto questa esperienza può negare che nel nostro profondo si sono trasformati i rapporti interpersonali. Trasformazione che però è stata generata dalla cultura emiliana e bolognese[128].

Le centre-ville de Bologne révèle ainsi sa nature *péripatéticienne* : ses places, tantôt salles de spectacle à ciel ouvert, tantôt « salon », ses arcades accueillantes, propices à

---

126 RUBINI Oderso, TINTI Andrea (dir.), *Non disperdetevi*, *op. cit*., p. 24.

127 *Ibid.*, p. 202.

128 *Ibid.*, p. 263-264.

la déambulation et à la méditation, favorisent la rencontre et l'échange. La ville devient ainsi de plus en plus semblable à l'Université qu'elle accueille en ses murs, un lieu d'apprentissage et d'émancipation.

3.2. Le mythe de la ville libertaire

Durant les années 1970, un habitant sur trois à Bologne est âgé de moins de trente ans. La population étudiante de la ville connaît un véritable boom : en 1860-61, le nombre d'inscrits s'élève à 386 ; pour l'année universitaire 1985-1986, ils sont 59 414 : en 125 ans, le nombre d'inscrits à donc augmenté de plus de 15 292%. Dans le même temps, le nombre de facultés passe de 4 à 13[129]. On peut dès lors imaginer qu'un tel accroissement sur un laps de temps assez réduit (cinq générations) ait d'importantes répercussions sur toutes les dimensions sociales, économiques, structurelles de la ville. En 1988, Bologne concentre 66,9% de la population étudiante de l'Émilie-Romagne[130] et représente le troisième pôle universitaire du pays après Rome et Milan : mais proportionnellement, elle accueille bien plus d'étudiants que les autres grandes villes universitaires, comme le rappelle le maire Renato Zangheri dans une interview publiée après les événements de l'année 1977 :

> Bologna non raggiunge i cinquecentomila abitanti ed è attrezzata per alcune migliaia di studenti, ma non per diventare il parcheggio di decine di migliaia di giovani di altre regioni. Per dare una dimensione del fenomeno basti ricordare che - in rapporto alla popolazione effettiva - Bologna ha sei volte più studenti di Torino, ha una università più che doppia rispetto a quella di Firenze, ha quattro volte più studenti di Roma. Come non meravigliarsi di un affollamento, di un disagio, di un malessere[131]...

---

[129] POMBENI Paolo, « *L'Università di Bologna nell'età contemporanea* », in *L'Università a Bologna. Maestri, studenti e luoghi dal XVI al XX secolo*, *op. cit.*, p. 41.

[130] BENEDETTI Luigi, LA ROSA Michele (dir.), *Essere universitari a Bologna. Condizioni di vita e servizi Acostud. Un'indagine empirica*, Bologne, CLUEB, 1993, p. 21.

[131] ZANGHERI, Renato, interview de MUSSI Fabio, *Bologna '77*, Rome, Editori Riuniti, 1978, p. 18.

Nous reviendrons sur ces problèmes structurels de Bologne et de son Université lorsque nous aborderons plus précisément la question des causes de l'éclosion du *Movimento del '77*.

Le cas spécifique du DAMS revient souvent lorsqu'il s'agit d'expliquer le rayonnement national de l'Université bolonaise dans les années 1970/1980 : dans le témoignage que nous avons cité plus haut, Iacona rappelle : « *Scelsi Bologna perché obbligato, il Dams c'era solo nel capoluogo emiliano*[132] ». Soulignons ici, au passage, la nature presque aberrante de ce déménagement « forcé » : un habitant de la capitale se voit contraint d'aller dans une ville de province pour ses études, cela relèverait presque de la fantaisie géographique en France. L'unification tardive de l'Italie n'a jamais totalement effacé la nature morcelée de son territoire ni les forces et les faiblesses que présentent ses différentes capitales régionales. La faculté du DAMS attire donc de nombreux étudiants venus de tous les horizons et participe de cette mise en contact de « parfaits inconnus » :

> [Il DAMS] era una facoltà che raggruppava persone da tutta Italia, tutti con tantissime idee per la testa. C'era chi voleva fare l'artista, chi il registra, chi l'attore e chi, come me, non sapeva esattamente cosa fare della sua vita[133].

Sans le DAMS, le *Movimento del '77* n'aurait sans doute jamais eu lieu à Bologne : sa capacité à attirer et mettre en contact des esprits créatifs venus des quatre coins du pays a été décisive dans l'éclosion de la *culture du contraste* bolonaise. Le DAMS et ses enseignements originaux alimentent également les représentations de « ville libertaire » qu'on associe à Bologne depuis la fin des années 1960. La ville est également aidée par le fait qu'elle est gouvernée depuis des décennies par la gauche qui apparaît comme plus tolérante que dans les autres villes du pays : son écrasante victoire aux élections de 1975 avec 33,3 % des voix entérine la réputation positive de la ville auprès des jeunes. On imagine facilement comment cette réputation a pu être colportée par le bouche à oreille, par le bal incessant des « *pendolari* » et des « *fuorisede* » vantant les mérites du chef-lieu émilien auprès de leurs pairs, à leur retour au pays. Les *osterie*, les places et les appartements oc-

---

[132] RUBINI Oderso, TINTI Andrea (dir.), *Non disperdetevi*, *op. cit.*, p. 24.

[133] *Ibid*.

cupés, la bonne chère et le vin, la musique et les rencontres... Pour nombre d'étudiants, et notamment pour ceux qui découvrent l'indépendance et vivent leurs premières expériences d'émancipation débarrassées du poids de la famille et des traditions, la ville a tout d'un « *paese dei balocchi* ». Bien évidemment, il y a une part de « mythe » dans ces représentations, comme nous le rappelle Pino Cacucci, un mythe qui peut vite se craqueler :

> Negli anni mi sono chiesto perché l'università italiana decise di aprire la prima facoltà del Dams a Bologna e la risposta sembrava del tutto ovvia. Bologna aveva un'attrazione in più rispetto alle altre città. Gli studenti forestieri hanno sempre riversato sulla città le loro attese e forse la città non era neanche in grado di soddisfarle tutte quante. Bologna sopravviveva su un mito che solo in parte meritava. Un mito di città aperta, anche se forse non lo era fino in fondo[134].

Pour certains, le masque tombe définitivement avec la fin du *Movimento del '77*, quand sont révélés au grand jour le conservatisme de gauche de la ville, la réponse autoritaire des pouvoirs en place, l'inclination réactionnaire d'une partie de la bourgeoisie bolonaise. Toutefois, ce qui est intéressant dans la prégnance du mythe de la ville auprès des étudiants, c'est l'état d'euphorie manifeste qui l'accompagne et que l'on retrouve dans les récits de Palandri et Tondelli. Leurs narrations dynamiques, leur prose oralisée farcie de dialecte, traduisent le *rythme* propre de la vie du centre-ville bolonais, scandée par une alternance de pics d'excitation et de désespoir intense. Un rythme qui exacerbe les sensations et les états d'âme, comme s'il n'y avait jamais de juste milieu ou de stase. La beauté de la ville est une beauté « baudelairienne » qui séduit mais fait également peur, une beauté qui désarçonne le provincial néo-arrivant par son étrangeté, par son potentiel de terreur :

> Fino a sera camminiamo un po' ubriachi quel magnifico quattordici settembre, un caldo primaverile, una luce schietta che quando il sole va giù i mattoni di Bologna avvampano rossi come se la città dovesse da un momento all'altro bruciare e noi restare i soli superstiti scendendo allacciati dai colli verso le macerie sulla nostra bicicletta fiammante[135].

---

[134] *Ibid*., p. 53.

[135] TONDELLI Pier Vittorio, *Altri libertini*, Milan, Feltrinelli, 2013 [1980], p. 109-110.

Aussi, l'amour inconditionnel pour la ville peut-il se transformer soudain en détestation pure : lorsque les vapeurs de l'alcool se dissolvent et ne parviennent plus à masquer la misère étudiante, lorsque les tracas personnels et les « *paranoie* » du quotidien (le mot revient à une fréquence obsédante dans le récit de Palandri) viennent déchirer le voile de la vie en communauté. Il faut alors quitter Bologne, partir et se réfugier en province ou à l'étranger :

> Bologna è bruciata, non se ne può più ! allora girovaghi, io gigi anna e le sue amiche, il grasso ; partire e tornare, e quando ci ritroviamo bene, assieme ; ma bologna, piazza maggiore, l'università, le osterie... tutto era diventato insopportabile[136] !

Dans la nouvelle *Viaggio*, Pier Vittorio Tondelli évoque également ce rythme frénétique où l'héroïne, les passes, les problèmes d'argent et les amours impossibles se succèdent dans une danse macabre. Le narrateur et ses amis sont constamment ballottés par les événements et sans cesse contraints de changer d'habitation ; leur appartement de *via Massarenti* est une « *topaia* », un trou à rat :

> Insomma ad agosto ci troviamo ancora senza una lira col rischio di esser battuti fuoricasa che più che una casa è una topaia e quando piove gocciola il soffitto ed è sempre umidiccio, ma meglio che dormire nelle nicchiette dei portici di via Zamboni come fanno molti altri senzatetto[137].

Pourtant, incessamment, malgré les exils à l'étranger, malgré les errances le long de la *via Emilia*, on retourne toujours à Bologne et on tente alors à nouveau de défier cette « *Parigi minore*[138] » à la manière d'un Rastignac. Ces allées et venues permanentes, que l'on retrouve à la fois dans *Boccalone* et dans *Altri libertini*, dressent le portrait d'une ville-aimant qui attire ou repousse en fonction de l'angle selon lequel on l'affronte :

---

[136] PALANDRI Enrico, *Boccalone*, *op. cit.*, p. 61.

[137] *Ibid.*, p. 90. Plus loin, l'appartement est également défini comme un « *puttanaio* » et un « *trojajo* » (p. 93).

[138] GUCCINI Francesco, « *Bologna* », *op. cit*.

> [...] Gigi vuole andare a Milano, dice che con Bologna ha chiuso, che gli ricorda troppi casini e ora che è il settantasei e abbiamo vent'anni e qualcosa benemale è successo, non si può tornare indietro e fare la vita scassata di prima[139] [...].

C'est justement dans ce contexte d'ébullition permanente que quelque chose explose ; le *melting-pot* de l'Université devient un cocktail explosif. Nous avons parlé de rythme effréné, de forces magnétiques contraires ; Scozzari parle quant à lui de « compression », d'accumulation d'énergie qui doit bien, à un moment ou un autre, s'échapper :

> Stiracchiandola un tantino, Bologna nel '77 era un po' come la Londra degli anni '60, San Francisco o Parigi nel '68, o Seattle. Era una città in una situazione di eterna compressione, una provincialissima città commercial/mortadelloide governata per più di quarant'anni dai comunisti, che la portavano in palmo di mano e la difendevano come un santuario. Ci fu la rabbia del palazzo da un lato, e la rabbia e la creatività degli esclusi dall'altro. La città era un calderone al cui interno la broda bolliva sorda, da anni, inutilmente. Poi, a causa di qualche polverina magica, qualche strano ingrediente che non rientrava nella ricetta (l'università, torme di precari « non garantiti » – i desideranti, li chiamava Bifo – , il Dams, l'incazzatura giovanile, Radio Alice, prezzi assurdi), questi incomprensibili enzimi accelerarono la reazione. In altre città gli stessi ingredienti molto probabilmente avrebbero continuato a sobbollire per decenni, chissà. A Bologna il brillante e inconcludente grigiume di un partitone che inseguiva la chimera schizofrenica del partito di governo e di opposizione, e che andava a braccetto coi peggio compari, fu reputata di colpo insopportabile[140].

L'année 1977 signe donc le moment de surchauffe où « *qualcosa bolle in pentola* ». Ce n'est pas sans humour que Scòzzari file la métaphore culinaire (et tout à fait rabelaisienne) ; car quoi de plus bolonais que le « bouillon » des *tortellini*...? Il s'agit donc désormais de comprendre quels en sont les « ingrédients » qui provoquent une réaction chimique incontrôlée et entraînent un grand débordement.

---

[139] PALANDRI Enrico, *Boccalone*, *op. cit*., p. 102.

[140] RUBINI Oderso, TINTI Andrea (dir.), *Non disperdetevi*, *op. cit.*, p. 200.

II. Soixante-dix-sept, année critique

1. Crise économique internationale, crise politique intérieure

Paul Ginsborg, dans *Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi*, intitule ainsi l'avant-dernier chapitre dédié aux années 1973-1980 : « *Crisi, compromesso, "anni di piombo"* », un triptyque qui résume parfaitement la phase de profonde déliquescence que traverse la République italienne à ce moment de son histoire, entre crise économique, crise politique et crise sociale. Dans le contexte de la Guerre Froide, la péninsule italienne, traversée par des forces et des intérêts occultes qui s'affrontent et s'emmêlent, est elle aussi le théâtre d'une guerre qui ne dit pas son nom. Les services secrets américains, la loge maçonnique P2 (*Propaganda 2*), les menaces de putsch militaire, le terrorisme d'extrême-droite et la « stratégie de la tension », le terrorisme d'extrême gauche... Nombreux sont les acteurs qui trament en coulisse, déterminés à déstabiliser le pays à des fins politiques. D'aucuns parlent désormais d'une guerre civile « à basse intensité » pour évoquer ce contexte qui n'a pas encore livré tous ses secrets et sur lequel pèse, encore aujourd'hui, une chape de plomb.

En octobre 1973, suite à la Guerre du Kippour, les pays de l'OPEC provoquent une crise pétrolière qui se transforme vite en une crise financière mondiale : leur décision d'augmenter de 70% le prix du baril de pétrole et dans le même temps d'en diminuer de 10% les exportations agit comme un tremblement de terre qui a de graves répercussions sur tous les échelons du système économique mondial. C'est la crise la plus grave depuis le krach boursier de 1929 et ses conséquences sont d'autant plus fortes en Italie que l'économie du pays est l'une des plus vulnérables du continent européen. La Grande-Bretagne est l'autre maillon faible : ce n'est d'ailleurs pas un hasard si le *Movimento del '77* et le mouvement punk apparaissent, au même moment dans les pays les plus durement touchés par la crise. L'année 1974 signe le début de la récession : le chômage augmente massivement, le rêve d'une prospérité économique mondiale et d'un marché équilibré prend brutalement fin. Au cours de la décennie 1970, des hauts et des bas s'alternent, avec des phases de reprise de la croissance et d'arrêts soudains : le monde occidental entre dans une période de « stagflation », caractérisée par une augmentation continue des prix malgré une croissance faible ou absente. Mais à bien y regarder, et malgré le caractère

soudain de la crise pétrolière, le système économique mondial avait déjà fait preuve de dysfonctionnements et de faiblesses depuis quelques années : la rupture des accords de Bretton Woods qui assuraient une relative stabilité depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale est un véritable tournant qui modifie les rapports internationaux. En 1971, l'Allemagne, afin de lutter contre l'inflation, demande aux États-Unis de convertir les dollars qu'elle détient en or ; ces derniers refusent et répondent par l'abrogation pure et simple de la convertibilité du dollar en or. En 1973, le système de taux de changes fixes prend fin, les changes flottants sont instaurés et les accords de la Jamaïque entérinent, en 1976, la réforme du système monétaire international. Dès 1971 et 1972, donc, les marchés financiers sont marqués par l'incertitude ; les dévaluations successives du dollar, le déséquilibre entre la demande et l'offre sur le marché du travail et le déclin des profits annoncent, bien avant la crise, la fin des Trente Glorieuses. Ginsborg indique que la crise intervient à un moment particulier pour l'Italie :

> [...] l'Italia, appena diventata una delle maggiori nazioni industriali del mondo, si trovò esposta ai freddi venti della retrocessione, e il quasi simultaneo apparire di questi due elementi – trasformazione e crisi – ebbe un effetto assai profondo nella storia della Repubblica[141].

Le « *boom economico* », qui semblait presque miraculeux (on parle d'ailleurs également de « *miracolo italiano* ») dans l'Italie ruinée par le second conflit mondial, est arrêté en plein élan : la dévaluation constante de la lire, la fuite des capitaux vers l'étranger, l'augmentation de la fraude fiscale et du travail au noir, l'accroissement des coûts des importations sont autant de signaux inquiétants pour l'économie du pays. Et pour cause, l'inflation italienne est la plus haute du continent européen pendant la décennie 1970 : elle passe de 10% à 20% entre 1972 et 1973. Un inflation qui marque le quotidien des Italiens : en mars 1976, un journal quotidien coûte 200 lires, 250 en avril, 300 en mai, soit une augmentation du prix de 50% en deux mois[142]. Le 2 décembre 1973, entre en vigueur le « *pacchetto Austerity* », une série de mesures proposées par le gouvernement Rumor pour

---

[141] GINSBORG Paul, *Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi*, Turin, Einaudi, 1989, p. 473.

[142] BALESTRINI Nanni, MORONI Primo (dir.), *L'orda d'oro 1968-1977. La grande ondata rivoluzionaria e creativa, politica ed esistenziale*, Milan, Feltrinelli, 2011, p. 109. Voir également la traduction française : *La horde d'or. Italie 1968-1977*, Paris, Éditions de l'éclat, 2017.

lutter contre les effets de la crise : parmi ces mesures, l'interdiction de circuler en voiture le dimanche et les jours fériés pour économiser du carburant ; les magasins doivent fermer une heure avant, les bars et les restaurants à minuit, et la « bonne nuit » des speakerines (les *signorine buonasera*) de la RAI est anticipée à 23 heures[143]. L'éclairage public est diminué de 40%, les enseignes lumineuses des magasins sont éteintes : avec ce retour de l'obscurité, et même si tout revient à la normale durant l'été 1974, c'est tout un symbole qui flanche pour la première fois, celui d'une insouciante société de consommation avec ses divertissements, sa vitesse et ses lueurs aveuglantes.

Le chômage augmente fortement en Italie et les jeunes sont les premiers à en faire les frais : la désillusion est grande, d'autant que les pouvoirs politiques ne semblent pas en mesure de proposer des mesures adéquates. Ces années d'austérité budgétaire sont également caractérisées par une forte instabilité politique : en 1972, ce sont trois gouvernements différents qui se succèdent en l'espace de six mois. La défiance envers les pouvoirs politiques est également alimentée par deux scandales qui secouent la Démocratie chrétienne en 1974. En février, la magistrature génoise révèle le « *scandalo dei petroli* » : des compagnies pétrolières versent des pots-de-vin à des dirigeants politiques (de la DC, pour la plupart) afin d'orienter leurs décisions et de favoriser notamment les hydrocarbures au détriment de l'énergie nucléaire. En parallèle, le magistrat de Padoue Giovanni Tamburino révèle l'existence d'une organisation néo-fasciste, la « *Rosa dei Venti* », dont l'objectif principal est de déstabiliser le pays par des actions terroristes afin de faciliter un coup d'État militaire. Au sein de cette organisation se trouvent de nombreux dirigeants des forces armées (comme le Général Vito Miceli) et des services secrets italiens, qui entretiennent de troubles accointances avec les services secrets de l'OTAN[144]. Ces deux affaires retentissantes ne font qu'alimenter le climat d'angoisse des « années de plomb[145] » tragiquement inaugurées en 1969 à Milan, avec l'attentat à la bombe de *Piazza Fontana*. Les pouvoirs politiques institutionnels sont noyautés, gangrenés, par des intérêts occultes

---

[143] POLLINI Luca, *I Settanta. Gli anni che cambiarono l'Italia*, Milan, Bevivino editore, 2005, p. 115.

[144] Nous renvoyons ici à GINSBORG Paul, *Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi*, Turin, Einaudi, 1989, p. 470.

[145] L'expression apparaît pour la première fois en 1981, à l'occasion du film éponyme de Margharethe Von Trotta qui met l'accent sur la période de violence armée qui débute à la fin des années 1960 en Europe, particulièrement en Allemagne et en Italie.

et par des puissances étrangères dans un complexe jeu de poupées russes et de manipulations où l'on ne parvient pas à savoir qui tire les fils.

La réputation et l'intégrité morale de la Démocratie chrétienne sont durement entamées par ces affaires ; en 1974, le parti met également en jeu son honneur en faisant campagne pour le référendum sur le droit au divorce, plusieurs fois renvoyé. Malgré une campagne agressive pour le « oui » (à l'abrogation de la Loi 898 instituant le divorce promulguée en décembre 1970) qui fait levier sur les mœurs et la tradition catholique du pays, c'est le « non » qui l'emporte le 12 mai 1974, avec 59,3% des suffrages :

> Il processo di modernizzazione della società italiana aveva trasformato anche le opinioni e i valori correnti ; ormai la maggioranza dei cittadini trovava giusto e ragionevole sancire il diritto di porre fine a un matrimonio infelice, mettendo così in discussione l'egemonia del cattolicesimo tradizionalista. La destra cattolica era stata la prima ad invocare l'istituto del referendum, ma questo gli si rivoltò contro in un modo del tutto inaspettato[146].

Durant la campagne pour le référendum, le Parti communiste italien marche sur des œufs : il craint, en soutenant clairement le maintien de la loi pour le divorce, de s'attirer les foudres de la population et de se voir à nouveau accuser de démanteler la structure familiale traditionnelle. Mais il craint également d'alimenter des tensions avec la DC dans un moment où les deux partis sont entrés dans une phase inédite de dialogue.

Le « *compromesso storico* »

En mars 1972, à l'occasion du XIIIe congrès du Parti communiste italien, Enrico Berlinguer est élu secrétaire du parti. En octobre 1973, à travers une série d'articles parus dans la revue *Rinascita*, il détaille sa pensée politique et dessine les contours d'une nouvelle stratégie pour son parti et pour le pays, celle du « *compromesso storico* ». En se référant à la situation chilienne, Berlinguer exprime ses craintes de voir l'Italie déchirée par des luttes intestines habilement instrumentalisées par les forces réactionnaires :

---

146 GINSBORG Paul, *Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi*, *op. cit.*, p. 473.

> Sappiamo, come mostra ancora una volta la tragica esperienza cilena, che questa reazione antidemocratica tende a farsi più violenta e feroce quando le forze popolari cominciano a conquistare le leve fondamentali del potere nello Stato e nella società[147].

Si l'on pense aux multiples complots qui s'ourdissent dans les coulisses de la République Italienne depuis la fin des années 1960, ce diagnostic est on ne peut plus juste. Berlinguer concède en outre qu'une forme de « défaite » politique serait inévitable, en cas d'absence d'initiative : le Parti communiste et le Parti socialiste ne parviendront jamais à atteindre 51% des voix pour pouvoir gouverner le pays, il faut trouver d'autres débouchés politiques. Afin de contrer la sinistre éventualité d'un coup d'État, la classe ouvrière doit s'allier aux classes moyennes, afin de soustraire ces dernières à la tentation des sirènes réactionnaires. Cette recommandation a de forts accents *togliattiens* et rappelle le discours prononcé à Reggio Emilia en 1946 par l'alors secrétaire général du parti ; d'ailleurs, Berlinguer rapproche lui aussi, à la manière des dirigeants émiliens, l'héritage communiste et l'héritage catholique. En somme, il propose sans détours un plan d'alliance avec le grand antagoniste politique du Parti communiste, la Démocratie chrétienne :

> La gravità dei problemi del paese, le minacce sempre incombenti di avventure reazionarie e la necessità di aprire finalmente alla nazione una sicura via di sviluppo economico, di rinnovamento sociale e di progresso democratico rendono sempre più urgente e maturo che si giunga a quello che può essere definito il nuovo grande « compromesso storico » tra le forze che raccolgono e rappresentano la grande maggioranza del popolo italiano[148].

Ce qui pèche toutefois dans le diagnostic de Berlinguer, c'est qu'il semble n'avoir pas compris que la Démocratie chrétienne n'est plus le parti nouveau qu'il était au sortir de la guerre, garant des valeurs de la fraternité et de la charité chrétienne ; en trente ans, il a évolué et commence à présenter tous les traits du représentant officiel des intérêts du capital. La Démocratie chrétienne n'est donc pas un rempart contre « *lo spreco e lo sperpero, l'esaltazione di particolarismi e dell'individualismo più sfrenati, del consumismo più dissennato*[149] » que Berlinguer appelle de ses vœux. Ginsborg indique également que,

---

147 Nous citons Berlinguer par l'entremise de GINSBORG, *ibid.*, p. 479.

148 *Ibid*., p. 480.

149 *Ibid.*

malgré la vision théorique de Berlinguer, les contours du compromis politique restent extrêmement flous : sa volonté d'introduire des « éléments de l'idéal socialiste » dans la société de production capitaliste ressemble plus à un effet d'annonce qu'à un véritable programme politique. Enfin, le Parti communiste italien, en amorçant sa transition de « parti de lutte » à « parti de lutte *et de gouvernement* » se durcit peu à peu : ses instances, ses dirigeants, sa « nomenclature », deviennent de plus en plus imperméables au débat et aux idées en dehors de l'orthodoxie, ce qui avait pourtant a fait sa force jusqu'à un récent passé, surtout en Émilie-Romagne :

> Il compromesso storico avrebbe dovuto condurre verso un maggiore egualitarismo, una più ampia democrazia e solidarietà reciproca, ma gli strumenti per raggiungere questi obiettivi erano due « chiese », che non brillavano certo per democrazia interna né si dimostravano particolarmente tolleranti verso i rispettivi « eretici » che ne contestavano dall'esterno la linea[150].

Ce durcissement du parti, sa clôture, apparaissent en totale contradiction avec les attentes des militants, des ouvriers et des étudiants galvanisés par l'engagement depuis la fin des années 1960 et qui demandent plus de participation, plus de démocratie. Ces jeunes Italiens défavorisés sont les grands déçus du « *compromesso storico* » qu'ils vivent comme une trahison : le PCI, en pactisant avec l'ennemi, renonce manifestement à la révolution que certains annoncent pourtant comme imminente. En outre, et c'est sans doute l'une des grandes contradictions de la période, ces jeunes vivent le retour à l'austérité et au puritanisme prôné par Berlinguer comme une injure ; certains d'entre eux, sous l'influence des valeurs de la société de consommation qui se diffusent de plus en plus, clament haut et fort qu'ils veulent leur part du gâteau et qu'ils ne se contenteront pas des miettes du « *boom economico* ».

Malgré ce divorce annoncé entre le Parti et certains de ses militants, celui-ci continue son ascension vers le pouvoir et gagne de plus en plus de suffrages Aux élections régionales de juin 1975, le PCI atteint 33% des voix ; en juin 1976, le parti recueille 34,4% des suffrages, à moins de quatre points de la DC : on parle alors de l'éventualité

[150] *Ibid*., p. 482.

d'un « *sorpasso* » communiste qui fait trembler la DC, l'Amérique et le bloc de l'Ouest tout entier.

2. Tourments et vitalités de la gauche italienne

Le changement de cap du Parti communiste, son « institutionnalisation » progressive et l'abandon de la voie révolutionnaire provoquent une sorte d'appel d'air : une constellation d'organisations, d'associations, de groupes informels prend alors forme dans ce que l'on appelle la gauche « extra-parlementaire ». Cette dynamique vient s'ajouter à celle du morcellement du monde communiste en acte depuis 1956 et le début de la déstalinisation : la « crise de l'orthodoxie communiste », comme l'appellent Nanni Balestrini et Primo Moroni[151], est un phénomène complexe et très variable, fait de multiples scissions et recompositions, dont nous ne pourrons évoquer ici que les grandes lignes. Rappelons tout d'abord le choc qu'a pu représenter la déstalinisation pour les militants communistes les plus fidèles :

> La base dei militanti è cresciuta nel mito del grande condottiero. La contrapposizione tra le due superpotenze nel periodo della Guerra fredda (dal dopoguerra fino all'era di Kruscev) permetteva una forte identità al militante medio, mentre era convinzione diffusa che Togliatti praticasse un'astuta « doppia linea » : da un lato rispetto e attuazione delle regole democratiche, dall'altro, una volta preso il potere, instaurazione della « dittatura del proletariato ». In questa prospettiva, e per moltissimi anni ancora, molte formazioni partigiane avevano nascosto le armi invece di consegnarle. La cultura della « resistenza tradita » rimaneva sotterranea, e in attesa del momento favorevole rispettava la linea del partito. Con una prospettiva di questo tipo, il sogno tutto immaginario dell'arrivo della gloriosa « armata rossa » in fraterno aiuto ai rivoluzionari italiani aveva pur sempre un grande valore consolatorio[152].

Cette réflexion s'applique tout à fait à la situation de l'Émilie-Romagne, la ligne philo-soviétique y étant très forte, comme nous l'avons déjà vu. La petite ville de Cavriago, en province de Reggio Emilia, pourrait être à elle seule le symbole de cette irréductibilité politique : encore aujourd'hui, un buste de Lénine trône fièrement au milieu de la place du

---

[151] BALESTRINI Nanni, MORONI Primo (dir.)*, L'orda d'oro*, *op.cit*., p. 145.

[152] *Ibid.*, p. 146.

même nom, *Piazza Lenin*[153]. L'Émilie-Romagne est par excellence la terre des *partigiani* et de la « résistance trahie » où, après la fin du conflit, communistes et fascistes continuent à s'entretuer dans des luttes fratricides.

Suite à la politique de Krouchtchev, que certains accusent de céder face aux Américains et de brader l'héritage soviétique, les querelles idéologiques se multiplient : la République populaire chinoise rompt avec le bloc soviétique. Le Parti communiste italien reste aligné sur la position de l'Union Soviétique et Mao Zedong s'en prend alors à la position de Togliatti dans son célèbre « *Le divergenze tra il compagno Togliatti e noi*[154] ». La figure charismatique du dirigeant chinois et ses écrits commencent à jouir d'une bonne diffusion en Italie et font de plus en plus d'émules à la gauche du PCI. Les premiers groupes de marxistes-léninistes apparaissent en Italie au début des années 1960 et remettent en cause l'hégémonie du Parti ; on redécouvre aussi les pensées anarchistes, trotskystes, bordiguistes (d'Amadeo Bordiga, marxiste orthodoxe et fervent léniniste). L'*operaismo* fait son apparition ; cette nouvelle interprétation des thèses de Marx met au centre de la lutte des classes la figure de l'*operaio massa* et prône une action spontanée, libérée de l'influence néfaste des partis et des syndicats : c'est de cette insurrection partant du bas, sans instances dirigeantes ni chefs, que viendra la révolution. En 1973, l'occupation de la plus grande usine italienne, la Fiat Mirafiori à Turin, est un tournant pour les luttes autonomes : des milliers d'ouvriers aux comportements inédits, imprévisibles, après plusieurs jours de grève, décident spontanément d'occuper leurs ateliers et de planter des drapeaux rouges à l'entrée de l'usine. Ils ne répondent plus aux injonctions verticales de la direction ou des syndicats et court-circuitent les négociations de ces derniers. Mais ces ouvriers échappent aussi, en un certain sens, aux organisations révolutionnaires qui perdent alors leurs prérogatives d'avant-garde, de courroie de transmission entre la théorie politique et la pratique insurrectionnelle. Le prolétariat a changé, il s'est modifié sociologiquement et compte de plus en plus de jeunes avec un bon niveau d'études et ne

---

[153] Ce buste a été donné par l'ambassade soviétique de Bender (Moldavie) en 1971 pour remercier la ville de Cavriago de son soutien économique lors de la révolution bolchévique.

[154] Titre que reprendront d'ailleurs, en le parodiant, les CCCP Fedeli alla linea en intitulant ainsi leur premier album : *1964-1985 Affinità-divergenze fra il compagno Togliatti e noi - del conseguimento della maggiore età*, Attack Punk Records, 1986.

répond plus aux modèles des décennies passées ; la classe ouvrière se fait *mouvement* et devient insaisissable :

> Le forme organizzative dell'occupazione rimasero per tutti misteriose, forse per gli stessi operai. Ma certamente là dentro stava accadendo una cosa molto importante : la nuova composizione sociale degli operai portava dentro la fabbrica modelli di comportamento che più nulla avevano a che fare con la tradizione del movimento comunista. Questi modelli di comportamento prendevano origine nella vita quotidiana dei proletari di nuova immissione. Non più emigrati meridionali privi di radicamento nella metropoli, ma giovani torinesi e piemontesi scolarizzati, e formatisi nel clima delle lotte studentesche e delle esperienze aggregative di quartiere. L'occupazione di Mirafiori costituisce la prima manifestazione del proletariato giovanile in liberazione, che costituirà il reticolo sociale portante delle lotte degli anni seguenti, fino all'esplosione del 1977[155].

L'*operaismo* prône également le refus du travail, comme l'évoque l'un des slogans célèbres du courant, « *lavorare meno, lavorare tutti* », en totale rupture avec l'idéologie communiste qui érige le travail en valeur cardinale, en culture et en fierté de classe. En 1967 est créé le groupe *Potere Operaio* (parmi ses fondateurs on compte notamment Mario Tronti, Toni Negri, Franco Piperno, Oreste Scalzone) ; deux ans plus tard, c'est au tour de *Lotta Continua* de s'affirmer comme groupe important du marxisme opéraïste italien (sous l'influence d'Adriano Sofri, notamment). Le groupe tire son nom d'un slogan français récurrent en Mai 68, « la lutte continue », immortalisé sur les célèbres affiches de l'Atelier Populaire des Beaux-Arts de Paris. Si l'existence de ces deux organisations est relativement brève (*Potere Operaio* est dissout en 1973, *Lotta Continua* en 1976), leur influence est fondamentale et continue à se décliner dans les nombreux autres groupes et les nombreuses revues qui naissent dans son sillage (le journal *Lotta Continua*, par exemple, continue à paraître jusqu'en 1982). Les premières organisations armées de la gauche extraparlementaire sont d'ailleurs des émanations plus ou moins directes de *Potere Operaio* et de *Lotta Continua*, à l'instar de *Lavoro Illegale*, de *Prima Linea* ou encore des *Nuclei Armati Proletari* (NAP), dont l'une des principales batailles s'articule autour de la question des détenus.

---

[155] BALESTRINI Nanni, MORONI Primo (dir.), *L'orda d'oro*, *op. cit.*, p. 435.

La lutte armée

La lutte armée constitue une énorme pierre d'achoppement au moment du morcellement du monde communiste. Parmi les militants qui se sentent trahis par le Parti et ses compromis (voire ses « compromissions » avec l'adversaire politique), ou qui constatent tout simplement que la révolution tant annoncée en 1968 tarde à éclater, certains veulent accélérer le cours de l'histoire. Les *Brigate Rosse* naissent le 20 octobre 1970 à Reggio Emilia, avec le but avoué de renverser le pouvoir par la lutte armée ; ce n'est pas une coïncidence si celles-ci naissent au cœur de l'Émilie rouge, dans ce que l'on pourrait considérer comme la ville des *partigiani* par antonomase, la ville du drapeau tricolore italien. La Résistance constitue l'une des références principales pour les Brigades rouges, tant d'un point de vue symbolique que politique : d'ailleurs, les *brigatisti* récupéreront souvent des armes cachées par les partisans soutenant la thèse de la « *resistenza tradita*[156] ». La révolution cubaine et la technique de la guérilla urbaine sont les autres grands modèles de l'organisation : les livres sur les Tupamaros uruguayens publiés par Feltrinelli deviennent une sorte de livre de chevet pour les BR[157]. L'influence de l'éditeur pour la formation de la pensée de la gauche alternative italienne (voire carrément pour la propagande des idées révolutionnaires) est très importante durant les années 1960 et pourrait être comparable à celle de François Maspero en France autour de l'année 1968, à la seule différence que Giangiacomo Feltrinelli est physiquement engagé dans la lutte armée et milite, sous le pseudonyme d'Osvaldo, au sein des *Gruppi di azione partigiana* (Gap). Il meurt d'ailleurs tragiquement en 1972, suite à un accident lors d'une tentative de sabotage. Comme Feltrinelli l'évoquait dans une série d'opuscules parus entre 1968 et 1969, la République italienne a elle aussi tout d'un corps malade qui présente des pulsions morbides autodestructrices, comme l'a funestement prouvé la « *Strage di Stato* » de Milan en 1969. La possibilité d'un coup d'État ourdi par les grandes entreprises italiennes, les mili-

---

156 « *Noi, comunque, le armi siamo sempre stati in grado di andarle a prendere, o le abbiamo comperate in armeria con documenti falsi, o abbiamo recuperato residuati bellici da qualche partigiano.* », MORETTI Mario, (interview menée par MOSCA Carla et ROSSANDA Rossana), *Brigate Rosse, una storia italiana*, Milan, Mondadori, 2007, p. 62.

157 GINSBORG Paul, *Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi*, *op. cit*., p. 488.

taires et les puissances internationales semble imminente pour l'éditeur[158] et certains militants sont désormais convaincus que l'affrontement en acte n'est plus seulement politique et théorique mais bien militaire et guerrier.

Après des premières actions assez discrètes de propagande, de sabotages et d'intimidations dans les usines de Milan et de Turin, les Brigades Rouges réalisent leur premier enlèvement en 1972 : Idalgo Macchiarini, dirigeant de l'entreprise Sit-Siemens installée à Milan, est capturé et jugé par la « justice prolétarienne ». On attache une pancarte autour de son cou : « *Macchiarini Idalgo, dirigente fascista della Sit Siemens, processato dalle BR. I proletari hanno preso le armi, per i padroni è l'inizio della fine*[159] ». Au cours des années 1970, le niveau de violence ne cessera d'augmenter, entre échanges de coups de feu avec la police, guets-apens et mises à morts sommaires ; une escalade qui ne se démentira pas jusqu'à l'enlèvement et l'assassinat d'Aldo Moro, en 1978. La métropole devient le lieu de tous les dangers, le lieu de l'exaspération du climat d'insécurité et de violence diffuse des « années de plomb ».

La question de la lutte armée, si elle met en branle les instances de l'État et les forces réactionnaires qui continuent d'alimenter sciemment la peur et la « stratégie de la tension » pour faciliter l'accès au pouvoir (par les urnes ou par la force) de dirigeants autoritaires, suscite également de nombreux débats au sein de la gauche extra-parlementaire. On dénonce l'action violente qui éloigne et divise les militants, on pointe du doigt la clandestinité et l'illégalité des organisations terroristes qui minent la possibilité de transformer les consciences en profondeur. Le journal *Lotta Continua* est par exemple très critique envers l'action des groupes de la lutte armée qu'il accuse, plus ou moins explicitement, de faire le jeu des pouvoirs occultes de l'État. Tout un réseau d'espions et de contre-espions se met en place pour tenter de noyauter les groupuscules armés et de désamorcer leur force de nuisance. Les premières « *dietrologie* », ces thèses conspirationnistes qui ajoutent des écrans de fumée à une situation déjà très intriquée, font également leur apparition. On constate toutefois chez certains militants, si ce n'est une véritable adhésion, une

---

158 « *Il ricorso al colpo di stato oppure una radicale autoritaria svolta a destra sarebbe quindi del tutto conforme alle esigenze del sistema e alla sua necessità di risolvere, a proprio vantaggio e sia pure transitoriamente, le più acute contraddizioni del momento.* », FELTRINELLI Giangiacomo, *Estate 1969*. Notre citation est de seconde main, voir *L'orda d'oro*, *op. cit*., p. 411.

159 GINSBORG Paul, *Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi*, *op. cit.*, p. 489.

certaine sympathie envers l'action des groupes de la lutte armée, ou du moins une sorte de fascination propre à l'ère du temps :

> D'altronde, vista con gli occhi carichi di utopia, la lotta armata sembra diffondersi ovunque : in alcune situazioni statunitensi, nelle metropoli latino-americane, nella lotta sempre più dura dei palestinesi e, soprattutto, nel cuore dell'Europa, in Germania, dove ha cominciato a operare con grande efficacia la Raf (Frazione dell'armata rossa)[160].

Le *Movimento* comme héritage de la crise

Au cours de la décennie 1970, *Autonomia Operaia* reprend le flambeau de l'opéraïsme et voit confluer en son sein les militants révolutionnaires des organisations dissoutes : l'organisation, que l'on appelle plus volontiers « *area* » pour mieux mettre en évidence le caractère gazeux du mouvement, agit ainsi comme une sorte de liant entre les mouvements nés en 1968 et ceux de l'année 1977. La crise de l'orthodoxie communiste s'accompagne d'un regain de vitalité du débat philosophique alimenté par une grande circulation de textes et de revues militantes (*Rosso* et *Quaderni piacentini* étant les plus connues et les plus influentes). Si l'on se réfère à son étymologie grecque, le mot *crise* renvoie au « choix », à la « décision » ; et c'est sans doute là que le bât blesse, lorsque les militants doivent clarifier leur position par rapport au Parti communiste :

> La maggior parte dei militanti proviene dalle file di questo partito, si è formata politicamente al suo interno e fa fatica a separarsene del tutto. In questa contraddizione nascono due atteggiamenti distinti che per anni saranno al centro del dibattito. Da un lato i più possibilisti, che parlano del Partito comunista come di un « corpo sano con una testa malata », dall'altro i critici più radicali che si chiedono « può un corpo sano tollerare una testa malata[161] ? »

Il est d'ailleurs intéressant de noter que le débat s'articule ici autour d'un autre sens étymologique du mot *crise* : selon son acception médiévale, le terme renvoie à la phase aiguë d'une maladie. Le *Movimento del '77*, véritable point d'orgue de la crise de la gauche, hérite donc d'une dizaine d'années de débats et de circulation d'idées nouvelles au sein de

---

[160] BALESTRINI Nanni, MORONI Primo, *L'orda d'oro*, *op. cit.*, p. 395.

[161] *Ibid.*, p. 156.

la sphère de l'*Autonomia*. Il hérite de l'effervescence estudiantine de l'année 1968, des mouvements des travailleurs de l'*Autunno caldo* ; il hérite d'une culture de la lutte qui semble se répandre dans le monde entier, de San Francisco à Paris en passant par Cuba ou l'Allemagne. Le *Movimento del '77* hérite également d'un monde et d'une *culture*, d'un immense bagage de références philosophiques, d'idéaux politiques parfois confus et entremêlés ; il hérite d'images, de slogans, de chansons, de symboles qui marquent des générations de militants. Cet héritage direct et « physiologique » de dix années d'engagement, le *Movimento* ne l'assume toutefois pas en bloc. C'est comme si le *Settantasette* ajoutait *une crise à la crise* en révélant, en assumant le corrélat négatif de l'autonomie, à savoir l'*atomisation* des luttes et des militants. En faisant sien le concept du « rhizome » de Deleuze et Guattari, le Mouvement semble justifier les facteurs de division et alimenter les bifurcations anarchiques et incontrôlables. D'un certain point de vue, le « *sottobosco* » qui naît à l'ombre d'un PCI malade cultive lui aussi ses propres métastases.

C'est donc la petite dimension, la microscopie et non plus la macroscopie des nomenclatures et des plans quinquennaux, qui anime les revendications de ce que l'on appelle désormais la « révolution moléculaire » : les collectifs féministes et les assemblées étudiantes affirment qu'il faut lutter autrement, en sortant des schémas du PCI et des syndicats, mais parfois également en dehors de ce que proposent les groupes de la gauche extra-parlementaire. Les féministes critiquent d'ailleurs le machisme de ces milieux politiques et contestent la figure du *leader* ; celle de l'intellectuel n'a plus le prestige dont pouvait jouir Sartre en Mai 68. Il ne faut plus attendre les initiatives venues d'en haut, la poussée des instances du parti ou des avant-gardes de l'autonomie mais bien « *partire da propri bisogni* », en réaffirmant ainsi l'importance du quotidien dans la lutte politique. Le slogan féministe « *il personale è politico* », utilisé à l'origine par le groupe américain *Now* et que les militantes italiennes des années 1970 reprennent à leur compte, montre bien, si ce n'est un changement de paradigme, du moins un glissement : le concept de communauté, si cher aux contre-cultures américaines des années 1960, est souvent supplanté par des revendications concernant la sphère intime auxquelles la collectivité n'apporte pas toujours les réponses adaptées. L'incommunicabilité de la souffrance des femmes, le sexisme rampant et l'absence de la critique du patriarcat poussent les militantes féministes à organiser les premiers groupes de parole non-mixte. Le *Movimento*,

s'il s'inscrit dans la filiation de la *Summer of Love*, exprime aussi une exaspération personnelle et psychique qui était alors peut-être un non-pensé.

Le festival de *Parco Lambro*

C'est à l'occasion d'un festival musical à Milan, en 1976, que cette souffrance réprimée apparaît au grand jour. Depuis 1971, la revue *Re Nudo* organise, avec les groupes anarchistes, autonomes et *Lotta Continua*, un grand week-end de kermesse au *Parco Lambro* où sont conviés les artistes en vogue du moment : le *Festival del Proletariato Giovanile*. Il s'agit d'une tentative déclarée d'union, ou du moins de dialogue, entre l'*underground* musical et la sphère de l'*Autonomia* :

> Gli appuntamenti del giornale diretto da Andrea Valcarenghi erano una bestia strana : da una parte nascevano come risposta alternativa ai festival pop ritenuti troppo commerciali, e in questo davano un po' l'idea di essere delle piccole Woodstock fuori tempo massimo, col loro hippismo esibito e la continuità rimarcata con la precedente epopea beat ; dall'altra furono il laboratorio in cui si tentò una radicale politicizzazione dell'underground, in un dialogo continuo coi gruppi della sinistra extraparlamentare o se non altro con quelli più « aperti » alle istanze emancipatrici della controcultura[162].

L'édition des 26, 27, 28 et 29 juin 1976 voit par exemple participer le groupe Area, Claudio Rocchi, le Canzoniere del Lazio, Napoli Centrale ou encore la troupe du Living Theatre. Contrairement aux premières éditions réservées à quelques centaines d'*happy few*, ce sont plus de 100 000 jeunes qui affluent de toute l'Italie en 1976. Les organisateurs sont pris au dépourvu et les choses dégénèrent vite ; on comprend, trop tard, que c'est l'édition de trop :

> Le contraddizioni politiche e culturali interne al movimento e ai suoi spezzoni organizzati esplodono violentemente rivelando di colpo i limiti dell'ideologia della festa. È un trauma per tutti poiché ci si trova di fronte la realtà per come è : solitudine, violenza, miseria materiale moltiplicata per 100.000 giovani. Questo ha socializzato quello che doveva essere l'apice della festa del proletariato giovanile[163].

---

[162] MATTIOLI Valerio, *Superonda. Storia segreta della musica italiana*, Milan, Baldini & Castoldi, 2016, p. 638.

[163] BALESTRINI Nanni, MORONI Primo (dir.), *L'orda d'oro*, *op. cit.*, p. 520-521.

De nombreux témoignages racontent la débandade que représente ce festival. Celui de Filippo Scòzzari est particulièrement évocateur :

> Il delitto fu di non accorgersi che il popolo renudista era annoiato, arrabbiato, frustrato, povero e fuori di testa, e blindarlo in un campo di concentramento al cromo era come stivare trenta cavie su di giri in una scatola da scarpe, shakerare e poi guardare che cosa succede.
> Tuoni, fulmini e casino, ecco quel che successe, innescato dalle due lire di biglietto che bisognava pagare all'entrata.
> Sprangate tra gruppi. Espropri nei supermercati vicini. Polizia. Lacrimogeni. La barba nera di Gigi Noia, capetto capò dei servizi d'ordine. Eroina. Furti tra compagni. Dibattiti assurdi su chi ha soldi e chi no e su perché li ha o non li ha e di chi è la colpa. Scazzi sui prezzi dei panini. Musica pietosa, tammuriate di gruppi impegnati napoletani, altro che Doors. Fu assaltato un camion frigorifero della Motta pieno di polli, gettati poi nei fossi e alle mosche perché troppo congelati. Caccia al frocio. Caccia allo spacciatore. Caccia alle donne che andavano a pisciare e a cagare, seguite di nascosto. Sulla collinetta di fronte alle buche delle latrine si riunirono in cinquecento a urlare « vogliamo la figa », ubriachi dall'odore che nella calura un venticello marcio regalava loro a sprazzi[164].

Si l'affluence massive des *hippies* à Woodstock n'avait pas créé de problèmes majeurs en 1969, si tout s'était déroulé dans le calme, à la grande surprise des organisateurs et des autorités, la version italienne des grands festivals est un véritable cauchemar, un *bad-trip* où tout semble inversé, où les valeurs cardinales du mouvement sont remplacées par leurs antinomies : la cohabitation harmonieuse entre hommes et femmes laisse place au machisme exacerbé[165], la nudité décomplexée cède le pas aux pulsions de viol, la liberté sexuelle est remplacée par une homophobie galopante... Les musiciens, quant à eux, ont peur de jouer car ils s'exposent à un public déchaîné qui n'hésite pas à multiplier sifflets et jets d'objets si les groupes qui se produisent ne sont pas assez politisés à son goût. De leur côté, les organisateurs du festival reproduisent un modèle de société contre lequel ils tentaient justement de s'établir : se met ainsi en place une micro-société de l'inflation, où

---

164 SCÒZZARI Filippo, *Prima pagare poi ricordare. Fanciulli pazzi. Tutta La Storia*, Rome, Fandango Libri, 2017, p. 148-149.

165 Nous passons ici rapidement : s'il est manifeste que le festival américain a été un formidable événement de fraternité et de solidarité, nous sommes conscients qu'un Woodstock débarrassé de toute forme de sexisme, de racisme ou d'intolérance est sans nul doute une image d'Épinal.

les stands augmentent les prix des sandwiches pour faire plus de profit, provoquant ainsi le recours à l'expropriation prolétaire et à l'auto-réduction chez les festivaliers. Une micro-société de la répression, où le service d'ordre (que l'on appelle alors « *la nuova polizia* ») passe à tabac les héroïnomanes. Dans le documentaire *Nudi verso la follia*, des militants s'en prennent à l'un des violents : celui qui se drogue est un « *potenziale compagno* » qui souffre et qui doit être réintégré dans la communauté du mouvement[166].

Les pelouses du parc sont transformées en d'énormes flaques de boues constellées de détritus ; on devine les problèmes d'hygiène et de promiscuité des festivaliers qui dorment pour la plupart à même le sol. Les jeunes prolétaires italiens des années 1970 sont « *brutti, sporchi e cattivi* » : ils ne sont plus des « enfants des fleurs », mais bien des « enfants du plomb » dont la souffrance exaspérée s'apparente déjà beaucoup plus au nihilisme punk. Gianfranco Manfredi évoquera l'expérience aliénante du *Festival del Proletariato Giovanile* dans la chanson « *Un tranquillo festival pop di paura* » dont le texte fleuve fait revivre les épisodes les plus triviaux de la mésaventure du *Parco Lambro* : les « *panin[i] di bassa qualità* », « *lo sporco* », les spectateurs « *nud[i] tra il letame* », « *il piscio* », « *l'eroina* »... Après un *crescendo* de déliquescence, Manfredi conclut ainsi sa fresque désespérée :

> Ed anche qui nel rito
> C'è la contraddizione.
> Nella felicità,
> La nuova repressione.
> Il parco è ormai nascosto,
> è tutto una lattina ;
> Abbiamo fatto il punto
> E niente è come prima[167].

L'énorme désillusion que constitue le Festival du *Parco Lambro* représente tout de même un nouveau point de départ pour une prise de conscience politique au sein du mouvement : cette violence réprimée qui s'est exprimée d'une manière inouïe doit être comprise, interprétée et retournée contre la société capitaliste qui en est à l'origine. La revue

---

[166] RASTELLI Angelo, *Nudi verso la follia - Parco Lambro 1976*, 2004.

[167] MANFREDI Gianfranco, « *Un tranquillo festival pop di paura* », *Zombie di tutto il mondo unitevi* (album), Ultima Spiaggia, 1977.

Rosso expose un point de vue intéressant et particulièrement utile à notre propos, en affirmant que la fête, même lorsqu'elle tourne mal, est inextricable des revendications politiques :

> Una cosa è chiara a tutti : che i giovani proletari vogliono fare la festa per divertirsi, ma anche per affermare i propri bisogni. E questi vanno contro l'ordine della metropoli capitalistica, contro il lavoro della fabbrica del capitale, contro la repressione della cultura dei padroni. A tutto questo i giovani proletari vogliono fare la festa. La tensione a uscire dal parco Lambro, visto ormai come un ghetto, e a portare la festa nella città, contro la città, è la conquista di questo festival. [...] Torniamo nei quartieri e nelle fabbriche perché il fiore di questa rivolta sbocciato al Lambro si moltiplichi in cento fiori di organizzazione, in mille episodi di appropriazione in solide basi di contropotere. In capacità di organizzare per il prossimo anno una grande festa : la nostra festa contro la metropoli[168].

En affirmant que le mouvement doit « faire sa fête » à la métropole symbole du capitalisme, *Rosso* introduit une idée décisive : la *catharsis* propre à tout événement festif doit prendre conscience de sa composante violente (qu'elle soit symbolique ou non et qui peut s'exprimer à différents degrés) et doit la canaliser dans la lutte politique. Contrairement à Nanni Balestrini et Primo Moroni qui intitulent leur chapitre consacré au Festival du *Parco Lambro* « *la fine dell'ideologia della festa* », nous pensons que le *Movimento del '77*, en tirant les leçons du cauchemar de la fête milanaise, parvient à proposer une version revigorée de la fête comme arme poétique et politique : « *La rivoluzione non è un pranzo di gala / la rivoluzione o sarà una festa o non sarà* », peut-on lire en mars 1976 dans *A/traverso*, qui invite également plus loin ses lecteurs à « *faire la fête aux répressions* »[169] sur la *Piazza Maggiore*, le 28 mars.

---

168 « *Rosso* », Milan, juillet 1976. Cette citation apparait dans BALESTRINI Nanni, MORONI Primo (dir.), *L'orda d'oro*, *op. cit.*, p. 520-521.

169 *A/traverso*, Bologne, mars 1976.

3. La ville et l'Université au bord de l'implosion

3.1. De la ville à la métropole

« *Una città a misura d'uomo* » : l'urbanisme et l'atomisation

En juillet 1969, la ville de Bologne met en place le « *Piano per il centro storico* » visant à préserver le tissu urbain de son centre-ville médiéval, ses activités commerçantes, artisanales et productives typiques mais également son tissu social, caractérisé par une certaine mixité. L'optimisme est au beau fixe durant ces années où le « *miracolo economico* » bat encore son plein : face aux modifications structurelles qu'imposent l'industrialisation, la productivité et la transition urbaine, face au « défi de la modernité », en somme, on caresse l'objectif de faire une nouvelle ville « à visage humain » ou « *a misura d'uomo* » :

> L'impronta della nostra epoca sarà la nuova città che saremo stati capaci di realizzare a misura dell'uomo, di un uomo per il quale intendiamo non solo tramandare ma addirittura rendergli quotidianamente viva e necessaria la conservazione storica di tutta la cultura che si è andata stratificando nella città antica. Compito della politica di intervento che intendiamo proporre è quello non solo di conservare e tutelare un patrimonio di arte e di cultura, ma di proiettare il passato della città come parte vitale e come elemento integratore delle nuovo funzioni e delle nuove strutture che sono proprie della nuova città intesa come area metropolitana[170].

Fini le temps de la reconstruction des années de l'après-guerre : la *métropole* doit désormais supplanter la ville ancienne et en démultiplier les possibilités. On parle d'ailleurs plus volontiers d'*aire métropolitaine* ; les nouvelles politiques de la planification urbaine se font en synergie avec les communes environnantes et comportent un enchâssement d'acteurs : comités des quartiers, instances intercommunales, Province, État. Un nouveau langage s'impose, également : on parle de la « *città-regione* » ou de la « *città-territorio* » qui déborde sur l' « *hinterland* » ; la ville doit être « ouverte » ou « invisible », tantôt « campagne », tantôt « campagne urbanisée »... Derrière ce jargon, derrière les politiques

[170] *Comune di Bologna*, 1969. Cité par GALLINGANI Mariangiola, *Le occasioni della metropoli. La pianificazione « metropolitana » a Bologna. Disegni compiuti, sentieri interrotti, sogni, suggestioni*, CLUEB, Bologne, 2004, p. 137-138.

volontaristes et les bonnes intentions, la ville qui se diffuse répand également ses ségrégations socio-spatiales et ses mécanismes d'exclusion à une plus large échelle. Initialement, le Plan pour la préservation du centre-ville prévoit une politique d'intervention de la municipalité qui se donne comme objectif d'exproprier une grande partie des édifices historiques afin d'en gérer la restauration, la mise en valeur et d'en contrôler les usages futurs. La municipalité met également l'accent sur les politiques de logement qu'elle veut continuer à gérer et programmer. Toutefois, à partir des années 1970, c'est bien l'initiative privée qui supplante l'initiative publique : les groupes industriels et les grandes fortunes, qui sont bien souvent les seuls acteurs capables de fournir les investissements conséquents afin de répondre aux exigences strictes du Plan, opèrent une sorte de *hold-up* des prérogatives municipales. Même si ses édifices sont préservés, le centre de Bologne change de visage en perdant peu à peu son identité sociale :

> Ristrutturazioni talmente onerose da essere alla portata solo di immobiliari e grossi gruppi economici : se l'iniziativa pubblica ne è rallentata come impedire che la privata si indirizzi verso un uso sfrenatamente elitario dei nuovi spazi ?... Un nuovo ceto metropolitano, costituito da intellettuali, professionisti, gente che usa la propria casa come segno di spregiudicatezza, invade i vani ristrutturati dalle immobiliari[171].

À cette progressive *gentrification* du centre-ville bolonais, s'ajoute une drastique diminution du nombre de logements en location qui passent de 62,2% à 32,2% sur le total des habitations entre 1971 et 1991. En outre, les logements vides augmentent de 104% sur la même période et nombre des ces appartements inhabités sont loués au noir aux populations étudiantes[172]. Ironie de l'histoire, le Plan qui visait à créer la ville « à visage humain » a ouvert les vannes à la précarité du logement, aujourd'hui encore véritable fléau du chef-lieu émilien :

> [...] si è offuscata l'idea di una città a misura d'uomo ; si fatica a concepire uno spazio urbano diverso. L'immagine della città che realizza i desideri, città cosmopolita, fitta di scambi imprevedibili, che dà spazio alla spregiudicatezza culturale, la città libero merca-

---

[171] RUGGERI Andrea, ZANZANI Mario, *Rinascimento urbano - Mutazioni e immaginazione del nuovo a Bologna*, Venise, Marsilio, 1981. Cité par GALLINGANI Mariangola, *Le occasioni della metropoli*, *op. cit*., p. 140.

[172] *Ibid*.

> to di esperienze e suggestioni, questa immagine è in molte teste, ma non in quelle che « contano ». [...] Bologna è diversa, alla superficie tollerante e mansueta, ma c'è un fondo di ostilità, di rancore, le classi e i ceti si misurano, aspettano il momento della resa dei conti. In poco più di un decennio la città ha sperimentato e consumato il passaggio veloce da grande agglomerato di provincia a piccola metropoli, ha avuto le proprie glorie e i propri choc ; il flusso di migrazioni e di esperienze ha cambiato la sua popolazione e la sua cultura. [...] L'azione istituzionale ha solo intuito che si può produrre *una politica efficace* senza l'antica toilette socialista rivestendola di una spettacolarità « americanista »[173]...

Ce passage de la « vieille toilette socialiste » à la « spectacularité américaniste » qu'évoquent ici Ruggeri et Zanzani pourrait résumer le grand paradoxe des municipalités bolonaises, toujours en équilibre entre les deux grands paradigmes qui s'affrontent pendant la Guerre Froide. Mais cette « spectacularité » dans laquelle bascule la ville, au début des années 1970, ne peut pas ne pas nous évoquer la *Societé du Spectacle* de Guy Debord. Dans le septième chapitre intitulé « L'aménagement du territoire », Debord assène quelques pensées féroces à l'encontre de l'urbanisme qu'il définit comme une « prise de possession de l'environnement naturel et humain par le capitalisme qui, se développant logiquement en domination absolue, peut et doit maintenant refaire la totalité de l'espace comme son propre décor »[174]. L'urbanisme est un instrument pour les classes dominantes qui permet de maintenir le *statu quo* social en inscrivant dans la ville, dans son organisation et dans sa chair, la division classiste :

> L'urbanisme est l'accomplissement moderne de la tâche ininterrompue qui sauvegarde le pouvoir de classe : le maintien de l'atomisation des travailleurs que les conditions urbaines de production avaient dangereusement *rassemblés*. La lutte constante qui a dû être menée contre tous les aspects de cette possibilité de rencontre trouve dans l'urbanisme son champ privilégié. L'effort de tous les pouvoir établis, depuis les expériences de la Révolution française, pour accroître les moyens de maintenir l'ordre dans la rue, culmine finalement dans la suppression de la rue[175].

---

[173] *Ibid*., p. 141.

[174] DEBORD Guy, *La Société du Spectacle*, Paris, Gallimard, 1992 [1967], p. 165.

[175] *Ibid.*, p. 166.

La ville qui devient métropole

Sans doute influencé par Debord, le mouvement milanais avait déjà exprimé, en 1968, de vives critiques à l'égard de la ville capitaliste qui exacerbe les inégalités sociales. Giuseppe Natale (« *lavoratore-studente* »), dans les colonnes des *Quaderni piacentini*, écrit :

> Il piano regolatore prevede di razionalizzare il centro storico in quello che è già : centro di direzione politica, amministrativa, culturale : il cervello della città capitalista. [...] Il piano è la razionalizzazione classista della città. È la stessa logica della fabbrica : la città divisa come in reparti : bidonville, mostruose abitazioni popolari, abitazioni rispettabili, quelle di lusso, tanti distinti vestiti per i paria, la classe lavoratrice sfruttata, il ceto medio, l'alta borghesia : il tutto urbanisticamente 'ben' distribuito, il tutto deve ruotare attorno al centro che deve essere stanza dei bottoni e paradiso borghese[176].

La situation bolonaise n'est pas tout à fait comparable à celle milanaise, du fait des dimensions plus modestes du chef-lieu émilien et de son industrialisation moins massive ; du fait des politiques urbanistiques de ses dirigeants communistes au lendemain de la deuxième guerre mondiale, également, animés par un plus grand souci de mixité sociale. Toutefois, les municipalités bolonaises, à force de se gargariser du mythe de l'« *isola felice* », finissent peut-être par nier la réalité. Bologne est elle aussi traversée par des dynamiques de domination et de ghettoïsation, elle est elle aussi morcelée et hiérarchisée selon les logiques imposées par le capitalisme. Dans la revue bolonaise *A/traverso*, on retrouve des réflexions qui font écho à celles de Giuseppe Natale :

> L'espulsione dal centro storico di strati proletari verso la periferia più estrema, ma ancora più in là verso i paesi della cintura, ha significato che le scuole, l'università, le concentrazioni giovanili-proletarie della città vengono circondate da un cordone sanitario di ceti medi. I giovani proletari vivono la schizofrenia di una parte della giornata vissuta nella scuola, o nell'università, a sentir parlare di cose che ti sono estranee, e del resto della giornata vissuta nei bar del quartiere o nelle altre strutture di servizio, altrettanto isolanti, che si trovano nel centro.

---

[176] NATALE Giuseppe, « *L'occupazione dell'hotel Commercio a Milano* », in « *Quaderni piacentini* », n. 37, 1969, cité dans BALESTRINI Nanni, MORONI Primo (dir.), *L'orda d'oro*, *op. cit.*, p. 258. L'article est consultable en ligne : http://www.bibliotecaginobianco.it/flip/QPC/08/3700/index.html#110.

> ... Questa è la faccia socialdemocratica della città riformista : creazione di un centro-città normalizzato con la scuola l'università e i centri sociali adatti ai nostri ruoli di maschio e di donna, di padre e madre, di lavoratore-lavoratrice. Costruzione di quartieri interclassisti come dormitori isolanti, in cui i luoghi di socializzazione siano tutti subordinati al disegno di partecipazione istituzionale.
> ... Da questa scena è rimosso il movimento reale, nel quale il bisogno si mette in movimento, si fa desiderio, ed il desiderio si sedimenta come comportamento collettivo. È questa presenza/latenza ciò che vogliono distruggere ; e questa presenza/latenza da cui deve partire l'iniziativa di creare spazi di ricomposizione del proletariato giovanile[177].

En mai 1976, la même revue *A/traverso* pointe du doigt la situation de *San Donato*, un quartier populaire et périphérique où les conditions de vie sont difficiles. Il faut « libérer » ce quartier et en même temps l'occuper, se le ré-approprier, afin de renouer le dialogue avec ses habitants emmurés dans la misère, la solitude et les addictions. Nous reproduisons ici l'article dans son intégralité :

> PER L'OCCUPAZIONE DI SPAZI LIBERATI/LIBERANTI
> San Donato.
> L'impossibilità di parlare con la gente. Non averne proprio la voglia. L'estraneità-solitudine. Ecco l'unica cosa di cui riusciamo a parlare è l'estraneità che subiamo in un quartiere dove stiamo ma non viviamo. Non è il nostro quartiere, non lo sentiamo nostro. Le uniche cose che conosciamo sono le persone che ci guardano male perché siamo 'diversi' o anche la paranoia dell'eroina, che uccide lentamente (ma non troppo) molti ragazzi che conosciamo, o anche il litigio continuo coi genitori, che non capiscono perché, per noi, sia più importante stare insieme a farci gli affari nostri piuttosto che vendere la nostra vita allo studio e/o al lavoro. Bene, proprio perché abbiamo [voglia] di non subire più questa situazione e proprio perché in questo quartiere vogliamo viverci a modo nostro, proprio perché siamo stanchi di essere sconfitti individualmente tutti i giorni per tutta la vita, abbiamo deciso di prenderci un posto bello, grande e nostro, in cui mettere in discussione tutto questo. Sappiamo però che per far ciò c'è bisogno di essere molti. Ma San Donato è proprio uno di quei ghetti fatti per isolarti, e allora abbiamo pensato che si può iniziare questa azione di collegamento a partire dai gruppi di giovani del quartiere che vanno a scuola e all'università. Dunque, per adesso verso il centro città, per prenderci uno spazio dove si possano vedere altri di San Donato per poter poi tornare verso la 'nostra' riserva d'origine[178].

---

[177] *A/traverso*, Bologne, janvier 1976, cité par GALLINGANI Mariangiola, *Le occasioni della metropoli*, *op. cit.*, p. 141-142.

[178] *A/traverso*, Bologne, mai 1976.

San Donato est ainsi aux antipodes de *Piazza Verdi* ou de *Piazza Maggiore* qui jouissent d'une qualité d'*agora* ou de *forum* et qui favorisent les échanges et les rencontres entre les citoyens. Franco Berardi, l'un des animateurs d'*A/traverso*, théorise justement la différence entre la ville et la métropole : cette dernière est une excroissance, une exaspération capitalistique qui détruit la première et atomise les citoyens. Le terme de « *superfetazione* » qu'il emploie appartient d'ailleurs au lexique architectural et renvoie à l'impression de disharmonie que crée un ajout maniériste sur un édifice préexistant. *San Donato* devient ainsi le symbole de cette désagrégation citadine et citoyenne, de cette crise de la *civis* :

> La città – questo prodotto fondamentale della civilizzazione umana, che raggiunge il suo compimento nell'epoca borghese, facendosi crocevia dello scambio di merci e di idee fra uomini che si toccano – ha raggiunto il momento dell'espansione con la superfetazione metropolitana. La metropoli è l'ipertrofia della funzione urbana e, contemporaneamente, la sua esplosione e la sua impossibilità. Nella città gli uomini si incontrano per conoscersi, nella metropoli gli uomini si incontrano senza potersi più conoscere. Nella città gli uomini si toccano eroticamente, nella metropoli il contatto è pornografico[179].

À l'occasion de la présentation du livre recueil d'interviews à Zangheri *Bologna : una città diversa ?* en février 1977, un membre du collectif Jacquerie[180] s'attaque avec véhémence au mythe de Bologne « *la dotta, la grassa, la rossa* » :

> Qui si cerca di accreditare una visione idilliaca di Bologna, come se fosse una città non toccata dalle tensioni sociali e dallo scontro di classe, una città dove tutto si può risolvere discutendo serenamente magari davanti a un piatto di tortellini ; Bologna come città diversa, isola felice, incontaminata dai fenomeni di emarginazione.
> La realtà è molto diversa : gli emarginati, i senza casa, i disoccupati e non garantiti, non soltanto a Bologna esistono, ma si organizzano e lottano[181].

---

[179] BERARDI, Franco, *Dell'innocenza. 1977 : l'anno della premonizione*, Vérone, Ombre Corte Edizioni, 1977, p. 44.

[180] Ce collectif est connu pour avoir répandu à Bologne la pratique de « *l'autoriduzione* » : pour dénoncer les tarifs trop élevés des cinémas, des cantines universitaires ou des restaurants, on paie un prix jugé plus juste. Il arrive même parfois de ne rien payer et d'encourager « *l'esproprio proletario* ».

[181] AA.VV. (Autori molti compagni), *Bologna marzo 1977... fatti nostri...*, Rimini, NdA Press, 2007 [1977], p. 155.

L'intervention du « *compagno* » anonyme énumère ensuite les nombreuses luttes pour le logement qui prennent pied alors à Bologne : un groupe d'ouvriers au chômage, d'immigrés sardes et d'étudiants *fuorisede* qui résident d'habitude, faute de mieux, dans un centre d'accueil de *Via Sabatucci* ou dans la salle d'attente de la gare, ont formé le COSC (*Comitato Organizzazione Senza Casa*) :

> Questo gruppo comprendeva anche nuclei familiari costretti ad un regime di vita disumano e nevrotizzante. Ha cominciato a lottare occupando l'hotel Bologna comperato da una multinazionale per essere demolito per farci un albergo di I categoria ; si rivendicava al prefetto ed alla giunta comunale la requisizione dello stabile ancora in ottime condizioni di abitabilità per farne un pensionato per studenti fuorisede, per disoccupati, per operai immigrati, oggi un posto letto a Bologna costa 50-60 000 lire[182].

Ces étudiants, ces chômeurs, ces ouvriers immigrés constituent le cœur du nouveau prolétariat urbain confronté à la dureté de la métropole : ce sont les « *non garantiti* », comme les nommera Alberto Asor Rosa. Ce nouveau prolétariat est exclu économiquement par l'absence d'encadrement du prix des loyers : il est relégué aux marges de la ville, condamné aux abris de fortune, à la rue. Il ne fait donc pas partie de la cité à proprement parler, il n'est pas intégré au tissu citadin et aux échanges entre citoyens : sa vie métropolitaine s'apparente bien plus à une survie. Il est également exclu par la force et la répression de la police qui fait la chasse aux occupations illégales (*via Galliera, viale Vicini, via Rizzoli*...). Bologne semble ainsi se détourner de sa tradition d'accueil séculaire, ou du moins en donne à voir les mécanismes inavouables et les facettes les plus sinistres : « *Bologna è una città dove, bisogna dirlo, compaiono nelle bacheche avvisi del tipo "*Affittasi a studenti universitari purché non meridionali*"*[183] ». *A/traverso* dénonce également le racisme de la ville bolonaise, sa fausseté et son caractère boutiquier :

> Molti occhi puntati su Bologna. Quelli dei padroni americani, dei loro sociologi ed urbanisti,... Zangheri rappresentante della borghesia cialtrona e razzista parla al suo pubblico in una farsa dal titolo 'Bologna una città diversa ?'. Ma deve fare i conti con la realtà, spiacevole per lui e per il suo pubblico : e la realtà è che dal dicembre '76 i gio-

[182] *Ibid*., p. 155-156.

[183] *Ibid*.

> vani proletari hanno iniziato a presentare il conto : dalle occupazioni di case (in una città in cui 11.000 vani sono sfitti e il costo degli affitti è il più alto d'Italia) alle autoriduzioni alle azioni maodada nelle occasioni istituzionali...
> A questa realtà il PCI e il Comune rispondono allineandosi alla loro base sociale i bottegai del centro ed al Resto del Carlino : chiamano la Questura contro i giovani, i drogati, gli assenteisti, scatenano il razzismo, esigono che la Piazza venga ripulita[184].

Le problème est manifestement structurel, comme si la ville, en « s'hypertrophiant », était sur le point d'exploser. Évoquons à nouveau ici les déclarations de Zangheri, au lendemain des événements de l'année 1977, qui ressemblent fortement à un aveu de faiblesse politique teinté d'agacement : Bologne est devenue un « parking » [*sic*] pour des dizaines de milliers de jeunes venus d'autres régions, « *come non meravigliarsi di un affollamento, di un disagio, di un malessere*[185]... ». D'ailleurs, comme pour son prédécesseur Fanti, le plus grand regret de Zangheri sera de ne pas être parvenu à mener à bien le projet de décentralisation de l'Université bolonaise. La visée de ce projet était sans doute double : d'abord, régler les problèmes structurels du quartier de l'Université en offrant des locaux modernes et une organisation spatiale plus rationnelle dans le nouveau quartier de la *Fiera*, en créant un véritable pôle universitaire sur le modèle des campus américains ; ensuite, « *ripulire* » *Piazza Verdi* et en déloger les populations étudiantes dont les comportements troublent souvent la tranquillité du centre-ville.

Cette thématique du *degrado* de *Piazza Verdi* et de sa difficile « gouvernabilité » est encore aujourd'hui d'une criante actualité. Plus largement, c'est tout le centre-ville bolonais qui est concerné par cette dichotomie entre étudiants en fête et habitants en quête de tranquillité. Récemment, c'est la *Piazza San Francesco* et ses attroupements qui ont défrayé la chronique bolonaise : en 2018, suite aux griefs exprimés par des comités de Bolonais en colère, un arrêté municipal interdit l'alcool et la musique après 20 heures « *per contrastare fenomeni di degrado urbano e tutelare la quiete dei residenti dell'area di Piazza San Francesco*[186] ». Même si les places bolonaises ne sont plus ce qu'elles

---

184 *A/traverso*, Bologne, février 1977, cité par GALLINGANI Mariangiola, *Le occasioni della metropoli*, *op. cit.*, p. 143.

185 ZANGHERI, Renato, interview de MUSSI Fabio, *Bologna '77*, Rome, Editori Riuniti, 1978, p. 18.

186 « *Corriere di Bologna* », 26 avril 2018 : https://corrieredibologna.corriere.it/bologna/cronaca/18_aprile_26/piazza-san-francesco-scatta-l-ordinanza-niente-alcol-musica-20-2f077f56-495c-11e8-9300-cc3-ce70fbfee.shtml.

étaient pendant le *Movimento del '77*, même si les jeunes gens qui s'y réunissent ne le font plus par nécessité politique, on constate toutefois une permanence de leur finalité de sociabilité.

3.2. L'Université hypertrophiée

La circulaire Malfatti

Au début des années 1970, l'Université italienne est confrontée à une augmentation constante du nombre d'inscrits : cette croissance provoque de nombreux problèmes logistiques et structurels. À Bologne, où ville et Université sont intimement liées et se confondent, l'hypertrophie de la première est donc redoublée par celle de la seconde, dans une mise en abîme vertigineuse :

> La nascita dell'università di massa aveva fatto sì che a Bologna il numero degli studenti giungesse negli anni Settanta ad oltre cinquantamila, metà dei quali fuori sede, con problemi di alloggi e di alimentazione, problemi che non venivano assolutamente affrontati da una università che viveva nel più perfetto immobilismo organizzativo, oltre che didattico. Per l'anno accademico 1976-1977, l'Opera universitaria aveva messo a disposizione dei fuori sede appena 620 posti letto nei collegi ; l'accesso alle mense era possibile solo dopo ore di attesa trascorse senza alcuna protezione dalle intemperie ; aule e biblioteche erano rimaste le stesse previste dai piani di sviluppo messi a punto negli anni Trenta, con una didattica pensata per poche decine di utenti[187].

Le 3 décembre 1976, le ministre de l'Éducation Franco Maria Malfatti promulgue une circulaire visant à réformer l'Université : suppression des « *appelli* » mensuels remplacés par deux sessions d'examens, l'une en été, l'autre en automne ; augmentation des frais d'inscription, introduction du *numerus clausus* et de l'obligation de présence dans certaines filières ; durcissement de la structure hiérarchique du corps enseignant, entre autres. Ces mesures, qui reviennent sur un acquis fondamental obtenu suite aux manifestations de

[187] CASALI Luciano, *Verso il '77, propaganda in Via Zamboni*, Annali, Istituto Gramsci Emilia-Romagna, 1993-1996, p. 189. Cité par PRUVOST Céline, « *Bologne 1977 : ruptures et prémonitions* », mémoire sous la direction de ZANCARINI Jean-Claude, École Normale Supérieure de Lyon, 2006, p. 4.

1968, à savoir la « *liberalizzazione dei piani di studio* », suscitent un tollé[188]. Car ce sont bien les plus précaires qui seraient les premières victimes d'une telle réforme ; ceux qui doivent travailler pour se payer leurs études et ne parviennent pas à assister à tous les cours, ceux pour qui la possibilité d'organiser leur plan d'études et leurs sessions d'examen en fonction de leurs disponibilités est une nécessité vitale. Des manifestations éclatent dans toutes les universités du pays, à Palerme, Turin, Naples, Rome enfin, où ont lieu de violents affrontements : des militants fascistes blessent grièvement un étudiant à l'arme à feu. La faculté de *La Sapienza* est immédiatement occupée et, sentant la tension monter irrémédiablement, Malfatti retire la circulaire incriminée. Mais le mouvement ne s'arrête pas : bien au contraire, il continue de prendre de l'ampleur et les revendications politiques se modifient, dépassant la question des études. Tour à tour, les universités de Milan, Gênes, Cagliari, Bologne, sont également occupées et les tensions avec les forces de l'ordre s'accentuent. Chose inédite, des tensions éclatent également avec les communistes qui dénoncent de leur côté, parfois par l'entremise du journal *l'Unità*, les « provocateurs » du mouvement et en appellent à la reprise des activités didactiques et scientifiques. Le PCI devient ainsi, de fait, l'opposant *réactionnaire* au mouvement des étudiants : ces manifestants qui font fi des structures politiques traditionnelles sont à ses yeux désorganisés, dépolitisés, néfastes. Ils présentent des comportements ridicules et scandaleux : le surnom qu'ils se donnent n'a d'ailleurs rien de politique, « *Indiani metropolitani* ». Une appellation doublement antithétique : le premier oxymore est évident, les Indiens étant plus généralement associés aux grands espaces naturels qu'à un imaginaire urbain ; le second réside dans l'association antithétique entre des Indiens se réunissant en tribus et la métropole dont la caractéristique première est l'atomisation. Ces Indiens métropolitains s'emparent de l'université, font sauter les barrières sociales et rassemblent des populations d'habitude éclatées dans les méandres de la ville :

> [A Roma, il 6 febbraio] l'università diventa il punto di riferimento di tutto il proletariato giovanile. Una festa gigantesca si protrae per tutta la giornata, il grande spazio dell'università « liberata » si riempie di studenti medi, di giovani dei quartieri periferici, di

[188] « *La molla, il casus belli che fece scattare il movimento, fu la riforma Malfatti, che, oltre a voler introdurre nelle università il* numero chiuso *ed espellere un numero altissimo di precari, attivava la cancellazione di alcune conquiste storiche dei movimenti studenteschi, tra le quali gli appelli mensili, indispensabili per il mondo degli studenti lavoratori.* », BERNOCCHI, Piero, *Dal '77 in poi*, Rome, Erre emme edizioni, 1997, p. 28.

> donne. La festa è spontanea, nessuno si è preoccupato di organizzarla, c'è chi fa teatro di strada, chi balla, chi canta, chi suona, chi gioca[189].

La « *cacciata di Lama* » : l'événement carnavalesque fondateur

L'opposition la plus grave entre syndicalistes, militants communistes d'un côté et étudiants proches de l'autonomie, *Indiani metropolitani* de l'autre, a lieu le 17 février 1977, lors d'un meeting de Luciano Lama, secrétaire du syndicat CGIL (*Confederazione Generale Italiana del Lavoro*) organisé à l'université romaine de *La Sapienza*. L'objectif de cette réunion publique en partie organisée par le PCI est clair : il s'agit de reprendre la main sur la situation des universités occupées et de réaffirmer la centralité du Parti ; « la fête est finie », en somme. Les étudiants vivent cette incursion autoritaire comme une véritable provocation et les altercations se muent bien vite en échauffourée : l'épisode agit comme la véritable consommation du divorce entre la gauche traditionnelle et le « *strano movimento di strani studenti* »[190]. Il s'agit d'un moment de « psychose collective », comme le rapporte un témoignage recueilli dans *L'Orda d'oro*, d'une véritable bataille générationnelle et œdipienne :

> Io sono sicuro che c'era qualche caso di padre e figlio che stavano uno da una parte e l'altro dall'altra, schierati sui fronti diversi. [...] L'impatto psicologico è stato fortissimo, non si trattava di un semplice scontro di linee politiche differenti, dietro c'erano dei problemi molto più grossi, come per esempio la figura del PCI, che è la figura del padre dell'ideologia che ti dovrebbe coprire, e che invece ti tradisce. [...] Ti ha tradito con la legge Reale, poi ti ha tradito con progetti politici assurdi, che non potevi mai e poi mai condividere : il governo delle astensioni, la filosofia dell'austerità e dei sacrifici, il compromesso storico in una parola[191] [...]

Avant le discours, des équipes de militants syndicalistes et communistes, ainsi que des ouvriers de l'usine de pénicilline de via Tiburtina venus prêter main forte, préparent le terrain en effaçant les graffitis des murs :

---

[189] BALESTRINI Nanni, MORONI Primo (dir.), *L'orda d'oro*, *op. cit*., p. 534.

[190] MANCONI Luigi, SINIBALDI Marino, « *Un movimento di strani studenti* », in « *Ombre Rosse* », n. 20, Rome, Savelli, 1977, p. 3-27.

[191] BALESTRINI Nanni, MORONI Primo (dir.), *L'orda d'oro*, *op. cit.*, p. 537.

> C'era una scritta che diceva : « I Lama stanno nel Tibet » e uno di questi del PCI gridava incazzato : ma che cosa vuol dire ? ma questi che cosa vogliono dire ? Allora un compagno del movimento che era lì gli ha detto vuol dire tutto e vuol dire niente, vai a chiederlo a chi l'ha scritto invece di cancellare senza neanche sapere perché, ma tu perché cancelli ? Ma chi sei[192] ?

L'inventivité linguistique des *Indiani metropolitani*, leurs slogans corrosifs et absurdes, jouant souvent sur l'onomastique[193], révèlent ici une incommunicabilité grandissante entre les militants traditionnels de la politique et le mouvement qui promeut de nouveaux usages langagiers pour porter ses revendications. « *Vuol dire tutto e vuol dire niente* », n'est-ce pas démultiplier les possibilités du langage, n'est-ce pas d'une certaine façon faire entrer la poésie dans le giron de la politique ? Face à ce problème de communication, les communistes agissent comme autant de nouveaux censeurs, d'abord en effaçant les graffitis, ensuite en niant le droit de réponse aux manifestants, dans un meeting qui se transforme bien vite en monologue. Lama prononce son discours dans un mégaphone assourdissant amplifié par une sonorisation disproportionnée : le volume est tellement fort que le sens même de ses mots se perd sous la saturation des décibels. En voulant parler plus fort que tout le monde, Lama devient inaudible. Conscients de la supercherie, les *Indiani metropolitani* échafaudent un plan d'action inédit et surprenant comportant des éléments qui n'ont d'habitude rien à voir avec la manifestation politique : un char, un pantin, des masques, des confettis... Des éléments proprement *carnavalesques* :

> Il palco di Lama era montato su un camion parcheggiato nel piazzale. In prima fila, di fronte al servizio d'ordine del PCI, ci sono gli indiani metropolitani che hanno innalzato su una scaletta un palchetto tipo carroccio, con un fantoccio in polistirolo e dei cartelli a forma di cuore con su scritto : « Vogliamo parlare » e « Lama o non Lama, non Lama nessuno ». Hanno visi dipinti, asce di gomma, stelle filanti, coriandoli, palloncini e qualche busta d'acqua che gettano sui componenti del servizio d'ordine del PCI scandendo slogan ironici : « Sa-cri-fi-ci-sa-cri-fi-ci », « Più lavoro, meno salario' », « Il capitalismo non ha nazione, l'internazionalismo è la produzione », « Più baracche, meno

[192] *Ibid*., p. 539.

[193] Outre Lama, Malfatti est un autre « nom parlant » pour les *Indiani metropolitani* qui n'hésitent pas à multiplier les jeux de mots et les sobriquets volontiers infantilisants.

> case », « È ora è ora miseria a chi lavora », « Potere padronale », « Ti prego Lama non andare via, vogliamo ancora tanta polizia[194] ».

Il s'agit d'un véritable moment fondateur pour tout le *Movimento del '77* : ce n'est sans doute pas un hasard du calendrier si cette protestation innovante a lieu en pleine période de carnaval. Ce premier retournement carnavalesque agit comme un révélateur et dévoile au grand jour la nature pervertie, « renversée » justement, du Parti communiste qui est désormais, aux yeux des étudiants, comparable à une milice fasciste[195] : « *il sindacato e il PCI ti venivano addosso come la polizia, come i fascisti. In quel momento era chiaro che c'era una rottura insanabile tra noi e loro. Era chiaro che da quel momento quelli del PCI non avrebbero più avuto diritto di parola dentro il movimento*[196] ». Durant les affrontements, le renversement symbolique devient renversement physique : le camion et la scène d'où Lama prononçait son discours sont retournés et détruits par les manifestants. Les étudiants qui promeuvent l'horizontalité, la transversalité, s'en prennent ainsi à la verticalité de l'estrade politique, symbole de la domination hiérarchique comme l'a souligné Umberto Eco :

> Ci sono indubbiamente molte e gravi ragioni che hanno determinato l'esito dell'intervento di Lama all'università di Roma, ma una non va trascurata : l'opposizione tra due strutture teatrali o spaziali. Lama si è presentato su un podio (sia pure improvvisato) e perciò secondo le regole di una comunicazione frontale tipica della spazialità sindacale e operaia, a una massa studentesca che ha elaborato invece altri modi di aggregazione e interazione, decentrati, mobili, apparentemente disorganizzati. Si tratta di un'altra forma di organizzarsi lo spazio e quel giorno all'università si è avuto anche l'urto tra due concezioni della prospettiva, diciamo l'una brunelleschiana e l'altra cubista. D'accordo che avrebbe torto chi riducesse tutta la storia a questi fattori, ma ha torto chi cerca di liquidare questa interpretazione come un divertimento intellettuale. La Chiesa cattolica, la rivoluzione francese, il nazismo, la Russia sovietica e la Cina popolare, oltre che i Rolling Stones e le società calcistiche, hanno sempre saputo molto bene come la disposizione dello spazio fosse religione, politica, ideologia. Ridiamo dunque allo spaziale e al visivo il posto che gli compete nella storia dei rapporti politici e sociali[197].

---

[194] BALESTRINI Nanni, MORONI Primo (dir.), *L'orda d'oro*, *op. cit.*, p. 539-540.

[195] Rappelons d'ailleurs que Luciano Lama a combattu les nazi-fascistes en tant que partisan.

[196] *Ibid*.

[197] ECO Umberto, « *Una foto* », in *Sette anni di desiderio*, Milan, Bompiani, 1983, p. 97.

Le syndicaliste n'était visiblement pas venu en paix, comme le chantera Fabrizio De André en 1978 en filant la métaphore des étudiants-indiens : dans *Coda di Lupo*, Lama l'ancien *partigiano* se transforme en un général américain, *La Sapienza* en un nouveau « *Little Bighorn*[198] »... Les Indiens (métropolitains) refusent de se « casser le cul » et d'obéir aux valeurs du dieu-travail, à l'inverse de leurs aînés de la classe ouvrière (« les frères en bleu de travail ») :

> Ed ero già vecchio quando vicino a Roma, al Little Bighorn
> Capelli corti generale ci parlò all'università
> Dei fratelli tute blu che seppellirono le asce
> Ma non fumammo con lui, non era venuto in pace.
> E a un dio « fatti il culo » non credere mai[199].

[198] Lieu d'une célèbre bataille qui voit les Sioux et les Cheyennes triompher face à la cavalerie américaine en 1876.

[199] DE ANDRÉ Fabrizio, « *Coda di Lupo* », *Rimini* (album), Dischi Ricordi, 1978.

III. Des « âmes » du *Movimento*

1. Les « *non garantiti* » et la vision du Parti communiste

1.1. Les « *due società* » d'Asor Rosa

Asor Rosa *versus* Heller

Parmi les organisateurs du meeting de Luciano Lama, le critique littéraire et militant communiste Alberto Asor Rosa est bouleversé par ce qui se passe sous ses yeux : il parle de « désastre », de « traumatisme » et reconnaît une funeste « erreur » politique[200]. Cet événement chamboule ses certitudes et le pousse à théoriser cette nouvelle fracture incompréhensible qui émerge au sein des classes populaires, à savoir l'opposition entre étudiants et ouvriers. Le 20 février 1977, trois jours après les échauffourées à La Sapienza, *L'Unità* publie « *Forme nuove di anticomunismo* », l'article d'Asor Rosa exposant les mutations anthropologiques en cours au sein de la société italienne qui font, semble-t-il, sauter les traditionnelles classifications marxistes. Pour Asor Rosa, le nouvel anticommunisme qui se répand chez les jeunes se distingue à la fois du traditionnel anticommunisme de droite (refusant la participation gouvernementale du PCI) et du traditionnel anticommunisme d'extrême-gauche (critiquant le pli institutionnel et réformateur du parti annulant l'horizon révolutionnaire). Ce nouvel anticommunisme s'oppose de façon frontale au PCI et aux syndicats qu'il ne reconnaît plus comme représentants des aspirations de la jeunesse italienne. En 1968, l'immense majorité des *leaders* politiques des mouvements étudiants étaient des militants communistes qui rompaient avec les instances du Parti dans le but de retrouver une perspective révolutionnaire ; en 1977, en revanche, cette figure du *leader* a disparu du *Movimento* qui ne se reconnaît plus dans les idéaux communistes. Plus de culture ouvrière auprès des étudiants, plus de sentiment d'appartenance au prolétariat : un mur s'est érigé entre « deux sociétés » qui ne dialoguent plus. Les aspirations de jonction entre le mouvement étudiant et le mouvement ouvrier qui avaient animé les événements de l'année 1968 (on se souvient par exemple du slogan de la première affiche

[200] Voir l'interview accordée à *La Repubblica* en 2017 consultable en ligne : http://www.repubblica.it/cultura/2017/02/12/news/alberto_asor_rosa_che_errore_lama_in_ateneo_-158130484/.

de l'Atelier Populaire des Beaux-Arts parisien, « Usines, Universités, Union ») sont caduques : « *I due mondi si sono più nettamente separati : la lotta non è più per imporre una* diversa *ipotesi politica delle* stesse *masse, ma è tra due diverse* società[201] ».

Asor Rosa oppose au projet communiste la nouvelle « *teoria dei bisogni* » que défend le *Movimento* dont l'un des principaux slogans exhorte à « partir de ses propres besoins ». On sent poindre une sorte de gêne voire d'agacement dans les propos du critique qui deviennent vite assez caricaturaux : les défenseurs de la « *teoria dei bisogni* » voudraient tout tout de suite et maintenant, de façon capricieuse, lit-on presque entre les lignes ; une telle volonté de satisfaction immédiate ne peut pas s'accorder avec le communisme, projet sérieux, travail de longue haleine qui, s'il ne se réalise pas dans l'*hic et nunc*, aura le mérite d'échoir aux générations futures :

> Che necessità c'è di costruire il comunismo – che oltre tutto è un utopia di vecchio tipo, oppure al contrario, processo difficile, faticoso, magari plurisecolare, di cui vedranno gli effetti i figli dei figli dei nostri nipoti – quando si ha la possibilità di appropriarsi oggi, giorno per giorno, di ciò di cui si prova il bisogno ? Il peggior nemico di questa prospettiva diventa dunque proprio chi non accetta questa società ma al tempo stesso pensa di poterla trasformare[202].

La « théorie des besoins » apparaît au début des années 1970 dans les travaux de la philosophe hongroise Ágnes Heller, élève de György Lukács et membre de l'École de Budapest, travaux qui font couler beaucoup d'encre dans les colonnes des revues proches du Mouvement (*Aut-Aut*, *Ombre Rosse*, notamment). Heller fait une lecture hétérodoxe des textes de Marx : en plaçant le concept de besoin au centre de ses analyses, en privilégiant un angle d'attaque anthropologique et sociologique, la philosophe s'écarte des traditionnelles approches économiques et systémiques. C'est d'ailleurs ce qui lui est le plus souvent reproché par les tenants d'un marxisme plus officiel : on critique parfois la légèreté de son échafaudage théorique qui fait fi de la division classiste de la société ou du problème de la production[203]. L'intérêt de l'approche d'Ágnes Heller réside toutefois dans

---

[201] ASOR ROSA Alberto, « *Forme nuove di anticomunismo* », *L'Unità*, 20 février 1977, p.3. Cet article a ensuite été repris dans l'ouvrage *Le due società* paru chez Einaudi en 1977. L'extrait est consultable dans BIANCHI Sergio, CAMINITI Lanfranco (dir.), *Settantasette*, *op. cit*., p.150.

[202] *Ibid*., p. 150-151.

[203] Voir notamment la recension du livre *La teoria dei bisogni in Marx*, *Ombre Rosse*, n. 9/10, 1975.

sa capacité à s'écarter des sentiers battus : elle considère la production de Marx non pas comme un corpus figé mais comme une « œuvre ouverte » dont les angles morts ou les contradictions internes permettent d'alimenter la réflexion philosophique. L'attention particulière accordée aux écrits de jeunesse de Marx et notamment au *Grundrisse* auront un impact capital sur le *Movimento*.

Critique à la fois du modèle capitaliste fondamentalement inégalitaire mais également de l'égalitarisme du bloc est-européen niant les individualités, Heller se concentre sur les besoins particuliers qui construisent le rapport des individus au monde. La philosophe distingue deux types de besoins, ceux de l'*avoir* et ceux de l'*être* : si les premiers sont imputables à la société capitaliste qui aliène et pousse l'*homo œconomicus* à vouloir accumuler toujours plus, il reste toutefois possible d'envisager d'autres besoins détachés de toute considération utilitariste, des besoins non quantifiables que Marx nomme « besoins humains riches », renversant ainsi l'acception traditionnelle du mot :

> « Quanto meno tu *sei*, quando meno realizzi la tua vita, tanto più tu *hai* », secondo la massima di Marx. Essere ricco per il pensatore tedesco significa infatti essere caratterizzato da un mondo fatto anche di *sentimenti*, di *passioni*, il cui modo unico di manifestarsi costituisce « la particolarità » della singola esistenza[204].

Bien souvent, les besoins *qualitatifs* de l'individu sont pervertis par la société capitaliste qui les transforme en besoin *quantitatifs*, en leur donnant un prix, une valeur d'échange, en les faisant basculer dans la logique de l'accumulation. Heller souligne qu'il faut ainsi recouvrer la dimension du *désir* propre à l'homme, retrouver l'*aspiration* à un surplus d'humanité en s'extirpant de la société capitaliste qui réifie l'existence des individus. Selon Marx, malgré son emprise sur les consciences, la société capitaliste contient un paradoxe interne qui la mènera à sa propre perte : en aliénant les besoins, en les réduisant à l'*avoir*, de nouveaux « besoins radicaux » qui transcendent la valeur utilitariste des premiers émergent nécessairement[205]. C'est dans ce passage théorique qu'Heller s'éloigne de Marx et introduit le concept de *subjectivité* dans sa propre réflexion :

---

[204] SCHEPIS Maria Felicia, « *Bisogno di* essere. *La rivoluzione dell'individuo per una politica "sensata" in Ágnes Heller* », in *Heliopolis, Culture civiltà politica*, an XII, n. 1, 2014, p. 88. Nos considérations sur la philosophie d'Ágnes Heller et son rapport à Marx sont entièrement redevables à cet article.

[205] Nous reformulons ici l'article de Schepis, *ibid*., p. 91.

> In questa visione deterministica che prevede l'irreversibilità degli accadimenti in un'unica necessaria direzione, la Heller si allontana tuttavia da Marx : d'accordo con lui che i bisogni radicali siano prodotti dall'estraneazione del capitalismo stesso, ritiene tuttavia che con il sorgere della consapevolezza di tali bisogni irrompa nella storia l'elemento indeterminabile per eccellenza, la soggettività, la cui capacità di scegliere fra alternative esistenziali costituisce una condizione di imprescindibile libertà, più forte di qualunque necessità storicistica. In connessione a ciò, a differenza di Marx che individuava una specifica classe, quella operaia, come portatrice di cambiamento in direzione del superamento dell'alienazione umana, per la filosofa tutti gli uomini, indipendentemente dal ruolo che occupano nella divisione del lavoro, in quanto portatori di bisogni radicali, possiedono il compito di lottare per riqualificare la propria esistenza. In quest'ottica, il suo ritorno a Marx rappresenta l'andare « oltre Marx »[206].

C'est justement ce pas de côté que fait Heller par rapport à Marx qui est critiqué, en creux, dans l'article d'Asor Rosa. Pour résumer en quelques mots, si le marxisme orthodoxe affirme qu'il faut d'abord changer les rapports de production afin d'abattre la société capitaliste pour qu'ensuite, comme conséquence logique, les rapports sociaux se modifient, le marxisme d'Heller affirme au contraire qu'il faut partir de la base, de la subjectivité, de la petite dimension, pour espérer changer la société :

> [È] un'illusione ugualmente metafisica la concezione per cui in un primo tempo dovremmo abolire l'alienazione economica e politica, per poter poi, in un secondo tempo, *post festa*, rendere umani i rapporti quotidiani tra gli uomini. In quest'illusione è caduto l'illuminismo francese, che postulava l'esistenza del principe illuminato, l'utopia del grande legislatore capace di prendere misure preventive e « introdurre » la trasformazione. [...] [P]otremo assolvere questo compito solo se [...] lotteremo cioè non solo per cambiare le istituzioni, ma anche per trasformare la nostra vita quotidiana, se organizzeremo comunità che diano un senso alla nostra vita e siano ad un tempo esemplari[207].

Revenons donc à l'article d'Asor Rosa, manifestement caricatural sur ce point. Toutefois, l'inquiétude que l'on sent poindre dans son propos donne parfois lieu à un début d'autocritique des stratégies communistes qui n'ont manifestement plus prise sur ce

---

[206] *Ibid*., p. 91-92.

[207] HELLER Ágnes, « *La teoria marxiana della rivoluzione e la rivoluzione della vita quotidiana* », in *Aut Aut*, n. 127, janvier-février 1972, cité tel quel par Schepis, *ibid*.

nouveau « magma social » étranger à la classe ouvrière et caractérisé par d'inquiétantes données : « [...] *emarginazione, disoccupazione, disoccupazione giovanile, disgregazione*[208] ». Asor Rosa constate que les mots d'ordre du PCI ne provoquent plus d'effets dans la « *seconda società* » : le choix de mettre en avant le concept d'*austérité* est une erreur stratégique : « *Ma se il presente è già rappresentato costituzionalmente da penuria, indigenza, incertezza, precarietà, la parola d'ordine dell'austerità sfuma la sua carica politica e il suo potenziale di trasformazione* [...] *anzi, corre il pericolo di apparire come un rifiuto a soddisfare le esigenze, spesso assai diverse da quelle tradizionali, che vengono avanti*[209] ». Asor Rosa constate avec effroi la fracture irrémédiable entre les communistes et la « *seconda società* » et déplore la totale absence des corps intermédiaires, de ce « *diaframma istituzionale* »[210] (corps enseignant, personnel universitaire, gouvernement démocrate-chrétien) qui s'est volatilisé lors des affrontements à *La Sapienza*. Ce divorce est instrumentalisé à des fins politiques pour isoler le PCI ; selon Asor Rosa, l'anti-communisme traditionnel et le nouvel anti-communisme, même s'ils ont des objectifs diamétralement opposés, participent, *in fine*, de la même logique de désagrégation de la société :

> Fra i teorici dei bisogni della « seconda società » e certi settori del mondo politico ed economico italiano, assai variamente distribuiti nello scacchiere dei partiti, c'è oggi una convergenza (oggettiva ? soggettiva ?) sulla necessità di colpire i*n primo luogo la presenza operaia organizzata* nella società, e quindi il sindacato, ma con particolarissimo riguardo il Partito comunista. È evidente che i due disegni hanno finalità diverse, ma essi comportano egualmente la rimozione dell'ostacolo più resistente sulla strada di una profonda e gravissima destrutturazione della società, vale a dire la forza comunista, garanzia fondamentale dell'ipotesi di trasformazione. L'alleanza fra conservazione e disgregazione sociale può apparire strana, ma non è impossibile, e in questo momento anche la Democrazia cristiana vi gioca la sua carta[211].

La crainte d'Asor Rosa est justifiée, le PCI est effectivement déstabilisé à sa droite par la DC et à sa gauche par le Mouvement naissant : par la force des choses, on peut considérer que ces deux forces pourtant diamétralement opposées ont un ennemi en commun. Toute-

---

[208] ASOR ROSA Alberto, in *Settantasette*, *op. cit.*, p. 150.

[209] *Ibid.*, p. 151.

[210] *Ibid*.

[211] *Ibid.*, p. 152.

fois, cette grille de lecture est sans doute trop réductrice : les tenants de « la théorie des besoins », les étudiants de l'Université de Rome, les militants de la gauche extra-parlementaire ne sont pas seulement les « idiots utiles »[212] du bloc conservateur ; car, en renversant la perspective d'Asor Rosa, on pourrait sans doute considérer que le PCI est devenu l'allié objectif de la DC en acceptant le « *compromesso storico* » et en « droitisant » peu à peu sa politique. Enfin, l'anathème d'Asor Rosa fait justement écho à une certaine morgue que les militants du *Movimento* ne supportent plus dans le Parti communiste ; et si Asor Rosa fait l'ébauche d'une autocritique, celle-ci ne nous semble pas aller à la racine du phénomène : le critique fustige d'avantage les erreurs stratégiques et les problèmes de communication que les choix politiques du PCI.

Sergio Bianchi et la mutation anthropologique de la classe ouvrière

Les analyses de Sergio Bianchi, si elles se concentrent notamment sur la province de Varese, abordent le modèle de la « *fabbrica diffusa* » et de la décentralisation industrielle à l'œuvre dans les années 1970, des thématiques qui, comme nous l'avons vu, sont également prégnantes dans l'Émilie-Romagne voisine :

> La fabbrica si fece « diffusa », assorbendo e assoggettando al suo processo di sfruttamento « deregolamentato » figure sociali tradizionalmente non operaie : minori, donne, pensionati, disoccupati, studenti. Ciò comportò una mutazione della « composizione tecnica » della classe operaia[213].

Ces nouveaux phénomènes économiques et industriels modifient en profondeur la composition de la classe ouvrière ; l'enquête sociologique de Bianchi débouche sur une nouvelle nomenclature du tissu industriel de la province lombarde mais que l'on pourrait élargir à toute l'Italie du Nord. Son modèle comprend trois grandes catégories :

– Les grandes et moyennes entreprises, où les employés sont généralement plus vieux et en diminution constante à cause de l'essor de l'automatisation du travail. Elles sont carac-

---

[212] C'est l'expression qu'utilise Asor Rosa : « *A loro volta, i gruppi estremisti tradizionali, che puntano ancora sulla contrapposizione tra base e vertice, tra grandi masse e organizzazione – contrapposizione sempre più manifestamente improbabile – fanno a questi occhi la figura degli utili idioti.* », *ibid*., p. 151.

[213] BIANCHI Sergio, CAMINITI Lanfranco, *Settantasette*, *op. cit*., p. 283.

térisées par une présence syndicale forte, généralement en bons rapports avec les dirigeants.

– Les petites unités, souvent à dimension artisanale, travaillant en synergie avec les plus grandes entreprises, généralement pour des tâches de sous-traitance. Elles offrent peu de contrats stables et emploient généralement beaucoup de « *non garantiti* » : des étudiants, des femmes, des ouvriers qui cumulent deux emplois, dans des situations de grande précarité.

– Les « micro-unités », enfin, reléguées aux marges de la chaîne industrielle ; disséminées, elles occupent les greniers, les caves, les fermes du territoire. Leur activité est non réglementée et implique des profils sociaux qui ne sont pas reconnus par le marché du travail officiel : femmes au foyer, retraités, enfants, handicapés, etc., qui travaillent « au noir ».

Parmi ces nouveaux prolétaires, les jeunes ouvriers provinciaux à faible taux de scolarisation sont des « *figli di nessuno* » pour Bianchi, qui ne se reconnaissent dans aucune tradition politique ou syndicale : atomisés, rendu transparents par la « *fabbrica diffusa* », ils n'appartiennent plus à la classe ouvrière traditionnelle pétrie de solidarités et de sentiment(s) d'appartenance. En outre, ces « *non garantiti* » sont bien souvent des fils d'immigrés du Sud de l'Italie, des déracinés qui ne se reconnaissent pas non plus dans les traditions du territoire où ils vivent. Ces « fils de personne », marqués par un besoin de « révolte existentielle », s'ils n'empruntent pas les canaux classiques de la politisation et de la lutte (partis, syndicats, associations), découvrent et font leurs les concepts de l'autonomie, du refus du travail : aussi, deviennent-ils les « *figli dell'altro movimento operaio* », du mouvement révolutionnaire et opéraïste[214]. La « *fabbrica diffusa* » et les nouvelles formes du travail industriel sont ainsi les vecteurs fondamentaux d'une nouvelle façon d'envisager l'engagement politique :

> La cosciente dispersione della forza-lavoro sul territorio, in una condizione intermedia tra la sussunzione formale e quella reale al capitale, è un preciso disegno contro l'aggre-

[214] *Ibid*., p. 284-285.

> gazione politica della classe ; ma al di là di questi aspetti strutturali, è la soggettività dell'operaio della piccola fabbrica che muta, in quanto è per lui difficile applicare modelli organizzativi e forme di lotta che funzionano solo in realtà massificate ; in sostanza entrano qui in crisi gli stilemi sindacali che hanno connotato la lotta operaia delle grandi fabbriche. Il passaggio da forza-lavoro a classe operaia che lì è garantito dalla massificazione oggettiva, qui deve essere conquistato con passaggi politici che non sono « dati » [...]. In definitiva proletariato giovanile, movimento della donna, lotta contro il lavoro straordinario e nero hanno trovato nella piccola fabbrica non solo un terreno di ricomposizione materiale ma anche uno strumento di mediazione tra i comportamenti dell'operaio disseminato e quelli dell'operaio concentrato nelle grandi unità produttive[215].

Sergio Bianchi s'en prend directement à la théorie d'Asor Rosa qu'il définit comme une « mystification » et qu'il retourne comme un gant ; car les « *non garantiti* » sont au cœur du système industriel et produisent en réalité d'avantage de plus-value que les ouvriers traditionnels : privés de la tutelle des syndicats, ils sont encore plus exploités que ces derniers :

> Dove sarebbero infatti, in questo caso, i marginali della « seconda società », gli espulsi dal processo produttivo e quindi a carico della « prima società » avvezzi per questa supposta condizione oggettiva a espressioni di estremismo politico segnati da comportamenti di irrazionalità e disperazione ? Il soggetto di cui si parla qui è soggetto completamente interno al processo produttivo ; anche se questa internità riguarda i comparti più devastati dalla ristrutturazione in corso è soggetto da cui si estrae plusvalore, anzi da cui se ne estrae di più che da un operaio la cui prestazione è normata dalla tutela sindacale[216] [...].

1.2. Le « neuf » selon Umberto Eco

L'ironie comme arme politique

Professeur à l'Université de Bologne dans les années 1970, Umberto Eco assiste aux premières loges aux mutations de la communication qui se diffusent parmi les étudiants. Dans une série d'articles parus dans *L'Espresso*, le sémiologue expose plusieurs

[215] Collectif « *Primo Maggio* », *in* BOLOGNA Sergio (dir.), *La tribù delle talpe*, Milan, Feltrinelli, 1978, p. 28-29, cité par BIANCHI Sergio, *Settantasette*, *op. cit.*, p. 297.

[216] *Ibid.*

belles intuitions et cartographie les nouvelles pratiques du *Movimento* et de ce qu'il considère, malgré les crises et les tensions qui l'accompagnent, comme un moment d'une grande vitalité pour la société italienne :

> [...] siamo in presenza di una forma di vitalismo estetico che presenta curiose analogie col futurismo e altri fenomeni dell'Italia inizio secolo, non escluso il richiamo indiretto a Nietzsche ; è stupefacente come i teorici del movimento degli emarginati sottoproletari parlino, tra tutti i linguaggi possibili, il più colto e raffinato, quello con il *pedigree* più esclusivo ; e quindi è facile trarne la equazione fatale, ecco i nuovi Marinetti, ecco i nuovi ragazzi di *Lacerba*, ecco la riedizione dell'*Uomo finito* e di Papini superuomo. Ma la differenza è che, diversamente dall'avanguardia inizio secolo, questi gruppi sono realmente in contatto con una fascia « bassa », quella dell'Anno Nove, e che quel che dicono pare istintivamente accessibile, nella sua vitalità, anche a chi non è colto[217] [...].

Eco est d'ailleurs l'un des rares intellectuels du pays à analyser en profondeur le *Movimento*, à défendre une approche débarrassée des préjugés pourtant diffus au sein de l'*intelligentsia* et des élites politiques ; sa tentative (infructueuse) de diffuser l'expression « *Anno Nove* » pour désigner le Mouvement symbolise d'ailleurs cette volonté d'une ouverture et d'un renouvellement des catégories interprétatives. Eco dément ainsi formellement l'expression alors à la mode de la « crise des idéologies » qui, même si elle n'est pas directement mentionnée, sous-tend tout le discours d'Asor Rosa que nous venons de citer :

> Si parla di crisi delle ideologie. Errore. Caso mai bisognerebbe parlare di modificazione delle ideologie. È caratteristico delle nuove ideologie non essere riconoscibili come tali, così che possano essere vissute come verità[218].

Dans un article intitulé « *Laboratorio in piazza* », Eco étudie donc plus précisément le langage du Mouvement, véritable matière première qui anime ses radios, ses revues, qui articule les revendications plurielles. En prenant l'exemple de la langue des *cantautori*, Eco constate qu'elle repose essentiellement sur des allusions, des associations-libres, qu'elle présente les caractéristiques d'une sorte de *cut-up* à la Burroughs, sans liens

---

[217] ECO Umberto, *Sette anni di desiderio*, *op. cit.*, p. 61-62.

[218] *Ibid*., p. 8.

logiques clairement identifiables. Toutefois, malgré son chaos interne apparent, ce langage parvient à « faire mouche », à dire quelque chose. Les nouveaux langages qui émergent provoquent chez ceux qui ne les pratiquent pas les mêmes réactions d'incompréhension qu'ont pu susciter, en leurs temps, Éluard, Apollinaire, Maïakovski, Lorca ; ils se caractérisent également par une grande porosité et par leur capacité à abattre les limites entre les catégories et les champs d'application traditionnels :

> Ora forse ci siamo : le nuove generazioni parlano e vivono nella loro pratica quotidiana, il linguaggio (ovvero la molteplicità dei linguaggi) dell'avanguardia. Tutti insieme[219].

Et encore :

> Ci sono ormai più analogie tra il testo di un cantautore e Céline, tra una discussione in un'assemblea di emarginati e un dramma di Beckett, che non tra Beckett e Céline[220] [...].

Nous reviendrons plus en détail sur ces aspects très importants ; ce qui nous intéresse surtout ici, c'est la conséquence que tire Eco de ces modifications linguistiques dans le champ politique. Ce sont justement ces nouvelles pratiques qui rendent impossible la communication entre les ouvriers et les étudiants, comme à l'occasion du meeting de Lama, où les premiers s'exclamaient « *ma questi cosa vogliono dire ?* » en réaction aux slogans et aux graffitis des derniers. Umberto Eco cite un autre exemple qui illustre la même incompréhension :

> Recentemente in una manifestazione di piazza gli studenti gridavano : « Gui e Tanassi sono innocenti, gli studenti sono delinquenti ». Era una manifestazione provocatoria di ironia. Immediatamente un gruppo di operai per manifestare solidarietà ha ripreso lo slogan, ma traducendolo nei propri modelli di comprensibilità : « Gui e Tanassi sono delinquenti, gli studenti sono innocenti ». Gli operai volevano dire la stessa cosa, ma non potevano accettare il gioco dell'ironia e rielaboravano lo slogan in termini realistici. Non perché non fossero in grado di capire l'ironia, ma perché non la riconoscevano come mezzo di espressione politica[221].

---

[219] *Ibid.*, p. 65.

[220] *Ibid*., p. 66.

[221] ECO Umberto, *Sette anni di desiderio*, *op. cit.*, p. 66-67.

Luigi Gui (DC) et Mario Tanassi (PSDI) sont mis en cause en 1976 dans une grave affaire de corruption qui secoue plusieurs États : ils sont condamnés pour avoir cédé au *lobbying* de la *Lockheed Corporation*, une compagnie américaine d'aéronautique, et pour avoir perçu des pots-de-vin en échange de commandes d'avions militaires pour l'État italien. Dans ce cas précis, comme à Rome lors du meeting de Lama, les ouvriers ne reconnaissent par l'ironie comme arme politique et s'emploient donc à *renverser le renversement carnavalesque* mis en œuvre par les étudiants. Comme le dit l'adage italien « *traduttore, traditore* » : leur *traduction* du slogan est une *trahison* de son esprit caustique. Ce sont bien deux façons différentes de faire de la politique qui se côtoient et ne se mélangent pas : d'un côté le « réalisme » de la politique traditionnelle, de l'autre « l'imagination au pouvoir » du Mouvement.

La pratique de l'assemblée et l'émergence du « *libidinese* »

Dans un autre article, « *L'assemblea desiderante* »[222], Umberto Eco théorise cette nouvelle façon de faire de la politique étroitement liée au rapport renouvelé au langage et à la prise de parole, en saluant tout d'abord l'incroyable essor des assemblées citoyennes à travers le pays :

> Oggi può capitare di far parte di un assemblea di quartiere, di femministe, di inquilini, di un condominio, di genitori di scolari (decreti delegati), di scuola (studenti e professori), di ospedale, persino di carcere. Senza contare le assemblee di donne, femministe o meno, di agenti di pubblica sicurezza, di omosessuali, di attori di una compagnia teatrale, di membri di una cooperativa, di impiegati di una casa editrice, eccetera eccetera. [...] bisognerà avere il coraggio di dire che la proliferazione delle assemblee è stata ed è un fatto positivo[223].

Ce que d'aucuns critiquent comme une « manie » ou une parodie des « soviets »[224] agit en réalité comme un catalyseur de politisation pour des individus qui n'auraient autrement jamais eu la possibilité de défendre des revendications : en battant en brèche la façon traditionnelle de faire de la politique caractérisée par ses rouages complexes et ses structures

[222] Nous le citerons et reformulerons ici abondamment.

[223] *Ibid.*, p. 68-69.

[224] Nous citons toujours Eco.

hiérarchiques, l'assemblée est un outil qui permet une diffusion de la pratique démocratique. Eco souligne toutefois que les assemblées, comme toute les organisations humaines, sont imparfaites, qu'elles produisent « leurs propres névroses » et sont sujettes à des manipulations et des instrumentalisations, notamment de la part des « professionnels de la politique ». Eco identifie alors trois types d'assemblées :

– L'assemblée Judiciaire qui voit s'opposer des accusants accusateurs et des accusés (d'où son caractère « polaire »). Son temps grammatical est le *passé*, elle se réfère à des événements qui ont déjà eu lieu et vise à modifier ou rompre des rapports de force et d'autorité qu'elle n'estime pas justes. Son exemple le plus typique est celui du *procès*.

– L'assemblée Délibérative, non polaire car elle met en contact des forces qui combattent « à armes égales ». Sa forme est celle de la *délibération* et son temps grammatical est le *futur* car les débats qui l'animent portent sur l'avenir : que ferons-nous demain ?

– L'assemblée Pulsionnelle, enfin, qui découle directement du *Movimento del '77*. Elle s'inscrit dans le *présent*, elle n'est donc ni un procès, ni une délibération ; elle s'apparente beaucoup plus à une « confession personnelle », comme l'écrit Eco :

> Nell'assemblea pulsionale ciascuno mette in pubblico il suo io, il privato prevale sul politico, la confessione sul progetto. Le assemblee deliberative e giudiziarie usano il cosiddetto « sinistrese » (nella misura in cui, argomentazioni serrate, ricorsi a principi di autorità, il pensiero di Lenin o di Mao o di Stalin, il proletariato, la lotta di classe...). L'assemblea pulsionale usa invece un linguaggio che definiremo il « libidinese », dove si manifestano flussi di desiderio, bisogni, impulsi a ruota libera, crisi liberatorie[225].

C'est bien cette opposition entre « *sinistrese* » (ou encore « *politichese* », que l'on pourrait même traduire dans certains cas par « langue de bois ») et « *libidinese* » qui se joue entre Parti et Mouvement, entre ouvriers et étudiants, entre réalisme et imagination. Eco expose ensuite les différences structurelles entre ces deux types de langage : le « *sinistrese* » est argumentatif et syllogistique, il a recours à des autorités philosophiques ou politiques, utilise la troisième personne du singulier ou la première personne du pluriel (« il

[225] *Ibid*., p. 71.

est nécessaire de... », « nous pensons que... »), il dit ce qu'il faut faire, expose des raisons et des modalités d'action. Le « *libidinese* », quant à lui, *renverse* toutes ces caractéristiques : il est narratif et révèle ce que ressent l'individu qui prend la parole et s'exprime à la première personne du singulier, souvent de façon maladroite. Si le « *sinistrese* » est une sorte de mise en scène et de stratification de la parole (« *il sinistrese parla o finge di parlare dopo aver molto parlato* »[226]), le « *libidinese* » ressemble à une sorte de balbutiement, à un retour aux origines de la prise de parole, d'où les nombreuses hésitations qui le caractérisent. Le « *sinistrese* », bien mieux ficelé, bien plus rhétorique et savant, instaure un « *leadership* » alors que le « *libidinese* », haché et syntactique, tend à éviter toute prise d'ascendant. En outre, dans les assemblées en « *sinistrese* » les prises de parole s'articulent en fonction de groupes prédéfinis (« *Lotta Continua, Manifesto, Movimento lavoratori per il socialismo* »[227]), alors que dans les assemblées en « *libidinese* » se font et se défont des groupes (« *crocchi* ») en suivant des mécanismes pulsionnels occasionnels[228]. Eco illustre cette dernière différence en se référant aux concepts développés par Deleuze et Guattari : « *Per gli addetti ai lavori diremo che la struttura delle assemblee deliberative e giudiziarie in sinistrese è ad albero, mentre quella delle assemblee pulsionali in libidinese è a rizoma*[229] ». Enfin, Umberto Eco tire de ces considérations deux observations finales : la première souligne l'important développement du modèle pulsionnel dans les assemblées et questionne le rôle des groupes terroristes dont les « tribunaux du peuple » et le fonctionnement oligarchique tendent à opérer un retour vers l'assemblée Judiciaire. La seconde considération prend en compte l'*espace* comme une donnée fondamentale dans la genèse des assemblées. Les mouvements politiques sont fortement influencés par les environnements matériels dans lesquels ils apparaissent et évoluent, et ces analyses complètent ce que nous avons écrit précédemment sur les places bolonaises et le quartier de l'Université :

---

[226] *Ibid*., p. 71.

[227] *Ibid*., p. 72.

[228] Bien évidemment, Eco précise que ces différents types d'assemblées qu'il théorise se mélangent dans la pratique : une assemblée Délibérative peut se muer en assemblée Pulsionnelle, un intervenant peut jongler entre les registres linguistiques du « *sinistrese* » et du « *libidinese* », etc.

[229] *Ibid.*

> La seconda osservazione è di natura biologica. Non bisogna cercare ragioni ideali per la trasformazione di molte assemblee da deliberative a pulsionali. Ci sono spiegazioni materiali. In situazioni come quelle universitaria, dove in spazi ridotti si decidono riunioni sproporzionate, l'assemblea diventa fatalmente pulsionale, attraversamento non regolato di spazi da parte di gruppi casuali (quelli di oggi non sono quelli di domani, e tutti insieme non ci stanno). In assemblee di altro tipo (quartiere, fabbrica, scuola media) le leggi possono essere diverse proprio perché è diverso il rapporto spazio-partecipanti.
> Quindi se un'assemblea è determinata anche da condizionamenti materiali, occorrerà calcolare come il rapporto tra situazione sociale, spazi fisici e reazioni psicologiche determini il tipo di assemblea che possiamo attenderci. Anche lo spazio che un'assemblea si sceglie (o che le viene imposto) costituisce un problema politico e psicologico[230].

1.3. La différence radicale

Ce qui caractérise donc le *Movimento del '77*, c'est sa radicale *différence* d'avec la politique traditionnelle, une différence dont les nombreuses facettes s'expriment dans toutes les dimensions du quotidien : langage, rapports sociaux, espace, vie privée, psychologie... Ces circonstances définissent une nouvelle façon de vivre ensemble qui bouleverse les idéaux et les objectifs politiques : avec l'introduction du désir et de la subjectivité dans le champ politique, ce n'est pas tant une nouvelle forme d'anti-communisme qui émerge, comme le dit Asor Rosa, mais plutôt une forme *para-doxale*, qui s'établit dans un décalage par rapport à la norme (en l'occurrence celle du Parti). Dans le cas spécifique de Bologne, ce pas de côté se fait encore plus problématique : en effet, si, comme nous l'avons vu, le communisme émilien est déjà paradoxal en soi, le communisme du *Movimento del '77* est donc *le paradoxe d'un paradoxe*. Aussi, c'est tout un jeu de renversements anarchiques et de subdivisions fractales qui se met en place : le modèle de l'arbre laisse sa place à celui du rhizome, l'organisation molaire cède la sienne à la dimension *moléculaire*.

Asor Rosa et le Parti communiste semblent passer à côté de ces mutations qui changent radicalement et durablement la société italienne : à la réorganisation tactique du système industriel qui se désagrège pour contrer une classe laborieuse devenue trop « dangereuse » du fait de sa capacité à s'organiser politiquement dans les grandes usines, faite suite une évolution spéculaire du panorama politique. Dans une certaine mesure, la

[230] *Ibid.*, p. 73.

gauche extra-parlementaire et *Potere operaio* échouent sur le même écueil, en tentant d'unifier les forces vives d'un mouvement pluriel, contradictoire :

> In questo slittamento dei piani del confronto è naufragato il progetto politico di Potere operaio : nel 1973 esplode la sua crisi. L'unificazione « tattica » che esso propone appare riduttiva di fronte alla molteplicità dei livelli di scontro che si sono aperti, dei linguaggi che il movimento pratica, degli spazi di crescita agibili da parte di una ricchezza di soggetti sociali, la cui identità collettiva è complessa, non riducibile a una « unità » di breve momento. La rappresentazione generale del movimento in una semplice chiave antistituzionale appare insieme impossibile e non necessaria, una forzatura estremista[231].

L'on comprend mieux comment les thématiques du privé, des besoins font irruption sur la scène politique et deviennent des mots d'ordre du *Movimento*. Un véritable changement de paradigme est à l'œuvre : les revendications ne se font plus en fonction d'un hypothétique « intérêt général », ni au nom d'une classe, on ne demande pas davantage de « participation » politique, on exige au contraire la diffusion du pouvoir et plus d'autonomie ; c'est désormais la question de la différence qui émerge avec force :

> I movimenti di lotta di questi anni, ovunque, hanno questo segno : non richiesta di differente gestione del potere, né rivendicazione di « eguaglianza », cioè di legittimità maggioritaria, ma affermazione di una qualche diversità irriducibile che si fa, in quanto tale, domanda di potere, apertura di contrattazione, richiesta di autonomia. Richiesta di avere voce in quanto « diversi », non in quanto eguali, richiesta di riconoscimento del potere che in questa diversità è insito.
>
> Il movimento del '77 era socialmente articolato e complesso, per ben poca sua parte composto da « emarginati », aveva le carte in regola per porre domande « politiche », ma la sua identità era quella del « diverso », i linguaggi che parlava specializzati e intraducibili, come il dialetto di una etnia che vuole difendersi dalla lingua ufficiale. La « marginalità » non è stata connotazione sociale ma scelta politica, critica della politica. Ma non è che un esempio : i neri, le donne, i giovani, gli anziani, i froci, le minoranze nazionali, tecniche, linguistiche, religiose ; la ricerca di una identità non « politica » che ruota attorno a una differenza da far riconoscere e rispettare, sulla base della quale contrattare spazi di gestione delle risorse, appare il connotato dominante dei movimenti di questi anni[232].

---

231 BALESTRINI Nanni, MORONI Primo (dir.), *L'orda d'oro*, *op. cit.*, p. 459.

232 CASTELLANO Lucio, « *L'autonomia, le autonomie* », in BALESTRINI Nanni, MORONI Primo (dir.), *L'orda d'oro*, *op. cit.*, p. 457.

En 1973, le *Gruppo Gramsci* défend « *Una proposta per un diverso modo di fare politica* » et pressent la nécessité de se défaire du moule des organisations politiques : il faut passer de la « logique du groupe » à la « logique du mouvement »[233] : il faut abandonner les « programmes » et renouer avec les actions spontanées, abandonner le « langage paroissial des ‘‘experts’’ de la politique ». On le voit bien, la « crise du militantisme » qui inquiète les sphères du Parti communiste traverse également toutes les organisations de la gauche extra-parlementaire qui ne peuvent faire fi d'une autocritique.

> [Il Movimento del ’77] cambia le carte in tavola, slarga gli orizzonti ; l'ampiezza della mobilitazione ha rotto, probabilmente per sempre, quel gusto risorgimentale per i piccoli numeri che aveva cercato di sopravvivere, unico « leninismo » possibile, al crollo dell'idea di partito : e, insieme, la moltiplicazione dei linguaggi, lo spezzarsi del gergo « politico » e l'esplodere del discorso sulle « differenze » hanno posto sul tappeto, praticamente, l'urgenza e la possibilità : le risorse, di una identità collettiva complessa, ancorata alla ricchezza delle forze produttive espresse, non appiattita sull'antistituzionalismo rituale della storia « autonoma » appena trascorsa[234].

2. Le féminisme comme antagonisme fondateur

2.1. Contre une reconstruction univoque

Une fracture dans la fracture

Tous s'accordent à reconnaître l'influence décisive du féminisme dans la genèse du *Movimento del ’77* ; mais bien souvent, les reconstructions historiques évacuent cette question en quelques paragraphes, en rappelant seulement la récupération des slogans féministes par le Mouvement comme le célèbre « *il privato è politico* ». Il s'agit là d'un paradoxe patent : un phénomène jugé comme fondamental n'est abordé que de façon superficielle ou périphérique. La question est particulièrement épineuse et il s'avère difficile d'aller outre les exemples canoniques tant les sources concordent à être peu disertes sur le sujet : aussi l'apport du féminisme au sein du *Movimento* est-il difficilement quantifiable.

---

[233] Nous traduisons ici le texte du comité cité dans *L'orda d'oro*, *op. cit.*, p. 506-508.

[234] *Ibid*., p. 462.

Ce qui nous paraît capital, et qui constituera ainsi le point de départ de nos analyses, c'est que le féminisme italien des années 1970 agit comme une parfaite mise en abîme et qu'il détient un fort potentiel *carnavalesque* : il est une fracture au sein du mouvement antagoniste, *une dialectique dans la dialectique*. Ce n'est sans doute pas un hasard si l'un des revues fondatrices du féminisme des années 1970 s'appelle *Sottosopra*[235].

Au tournant des années 1960-1970, nombreuses sont les militantes féministes qui nourrissent des espoirs suite aux conquêtes du mouvement ouvrier et du mouvement étudiant : leur désillusion n'en est que plus grande lorsqu'elles se rendent compte que les promesses d'émancipation ne semblent pas concerner leur sexe. On leur donne peu la parole dans les assemblées, elles ne comptent pas dans les prises de décisions, elles restent cantonnées à des rôles subalternes : elle sont les « *angeli del ciclostile* »[236], les anges de la machine à écrire qui tapent les tracts, les impriment à la chaîne et les distribuent au petit matin devant les usines et les facultés mais qui, dans le reste des luttes, sont invisibles. Le monde du militantisme d'extrême-gauche reste un monde fortement machiste :

> Noi, non solo come studentesse, ma in quanto donne, avevamo affidato molto di più dei compagni a questa prospettiva di liberazione ; nel medesimo tempo ci eravamo illuse che il gruppo politico, l'agire da militante, fosse il mezzo per porre fine a una ulteriore e precisa discriminazione che passa all'interno della società capitalistica : l'oppressione dell'uomo sulla donna. Ci siamo illuse che automaticamente la presa di coscienza generale dell'oppressore di classe non ci ponesse di fronte ai problemi in modo eguali ai compagni. Non c'è eguaglianza fra diseguali[237].

« Il n'y a pas d'égalité entre les inégaux » : ce constat quasi paradoxal agit comme un coin enfoncé dans les collectifs politiques qui commencent peu à peu à se désagréger suite à cette prise de conscience. C'est dans ce contexte que fait son apparition le concept de la « *doppia militanza* » qui évoque la complexité de l'engagement des féministes : nombreuses sont les militantes qui, membres actives du Parti communiste, de syndicats ou de groupes extraparlementaires, *dédoublent* en quelque sorte leur activité politique en ani-

---

[235] Revue créée à Milan en 1973. Voir à ce propos : PAOLOZZI Letizia, LEISS Alberto, *Un paese sottosopra. 1973-1996: una voce del femminismo italiano*, Parme, Pratiche, 1999.

[236] En référence à l'expression « *angelo del focolare* » qui dépeignait la femme comme l'ange du foyer domestique et traduisait une vision archaïque de la famille et de la société.

[237] *Gruppi femminili di Trento (Il Cerchio spezzato]*, cité dans GIACCHETTI Diego, *Nessuno ci può giudicare. Gli anni della rivolta al femminile*, Rome, DeriveApprodi, 2005, p. 180.

mant également des collectifs féministes, des groupes de parole. Ce double militantisme, visant à maintenir l'indépendance du mouvement des femmes, fait redoubler d'efforts les militantes et crée des situations d'une grande difficulté : « *la doppia militanza aveva aspetti logoranti e stressanti che potevano essere retti solo da giovani militanti, senza una precisa e definita collocazione lavorativa o familiare, quali erano allora le extraparlamentari ; voleva dire, infatti, partecipare a doppie, triple riunioni ogni giorno, avere una giornata piena di 12-14 ore di lavoro politico*[238] ». À la longue, le double militantisme peut porter jusqu'au séparatisme, jusqu'à la *fracture* que nous évoquions un peu plus haut : les féministes, déçues par les organisations au sein desquelles elles se sont formées et ont milité durant plusieurs années, se voient contraintes de les quitter pour continuer à mener leur combat dans le respect de leurs convictions. La « *doppia militanza* » agit ainsi comme un révélateur de la nature pervertie des groupes politiques antagonistes qui reproduisent les mécanismes d'exclusion et d'exploitation de la société capitaliste qu'ils critiquent par ailleurs. Cette prise de distance féministe est un geste politique d'une grande acuité qui ouvre des perspectives de réflexion et d'autocritique dans les groupes, un geste au potentiel hautement dialectique qui provoquent de véritables secousses au sein des mouvements révolutionnaires : les militantes féministes font sécession et ne se définissent plus par rapport aux hommes, par *spécularité* ou par *complémentarité*, mais bien dans la radicale altérité. Les militantes organisent de nouveaux collectifs non-mixtes et excluent les hommes de leurs réunions, se confrontant souvent à des réactions d'incompréhension et de colère voire de violence : les hommes congédiés tentent de s'imposer physiquement en forçant les portes qui leur sont closes.

> [...] nei « piccoli gruppi » e nei primi collettivi, ci si ferma ad ascoltare ciò che ognuna, in relazione con le altre, ha da raccontare di sé. A partire da sé. Ma un lavoro simile lo si porta a compimento se ci si separa dagli uomini. Se si rovescia la logica della rappresentanza, in cui uno/una rappresenta e interpreta e legifera sui desideri dell'altro/altra. Proprio con la pratica politica della relazione tra donne si può modificare il rapporto con il sesso maschile. E l'esistenza delle donne si trasforma, purché resti fedele al proprio sesso. Questo però significa allontanarsi - sarà la fatica più grande di femministe cresciute

238 *Ibid.*

> in genere nei gruppi extraparlamentari o (qualcuna) nel Pci - dalla classe operaia e dai suoi grandi, solidali obiettivi di liberazione[239].

Nous retrouvons ici *in nuce* l'un des grands principes dont a hérité le *Movimento del '77* : la nécessaire (quoique difficile) réaffirmation de la *différence* aux dépens des concepts totalisants de la tradition de la gauche comme la classe, le prolétariat, le peuple. Dans le manifeste de *Rivolta femminile* écrit par Carla Lonzi et paru en juillet 1970, cette différence inaliénable est assénée avec force : « *La donna non va definita in rapporto all'uomo.* [...] *La donna è l'altro rispetto all'uomo. L'uomo è l'altro rispetto alla donna.* [...] *L'uguaglianza è un tentativo ideologico per asservire la donna a più alti livelli. Identificare la donna all'uomo significa annullare l'ultima via di liberazione*[240] ». Ainsi, les militants du Mouvement emboîtent le pas aux féministes et utilisent leurs outils conceptuels lorsqu'ils remettent en cause ces catégories conceptuelles devenues inopérantes et que l'on agite bien souvent comme des épouvantails : ce *doute hyperbolique* qui déboulonne ce qu'alors personne à gauche n'osait remettre en cause est en grande partie de dérivation féministe[241]. Les féministes sont d'ailleurs les premières à prendre leurs distances du Parti communiste ; le manifeste de *Rivolta femminile* s'en prend à la « révolution hypothétique » du marxisme et écrit de façon provocatrice : « *La lotta di classe, come teoria rivoluzionaria sviluppata dalla dialettica servo-padrone, [...] esclude la donna. Noi rimettiamo in discussione il socialismo e la dittatura del proletariato*[242] ». On comprend bien ici que la susmentionnée relecture hétérodoxe du marxisme de la part d'Heller puisse trouver des échos dans ces radicales attaques contre le Parti communiste. Un Parti qui fait d'ailleurs souvent preuve d'un moralisme exacerbé voire de conservatisme que d'aucuns imputent de façon ironique à sa nature de « deuxième Église » :

---

239 PAOLOZZI Letizia, LEISS Alberto, *Un paese sottosopra*, *op. cit*., p.19.

240 Cité dans BALESTRINI Nanni, MORONI Primo, *L'orda d'oro*, *op. cit.*, p. 473.

241 Voir à ce propos le témoignage de Marina Pivetta : « *Ciò che più caratterizza il '77 è la contaminazione che il movimento delle donne opera verso il movimento studentesco – fatto di uomini e di donne – con la sua capacità di decostruire le strutture logiche e formali del pensiero della sinistra. Le donne che ripensano se stesse, attraverso l'autocoscienza, decodificano un linguaggio che interpreta il mondo e che quindi interpreta anche loro, e ciò modifica molti comportamenti politici* », in BIANCHI Sergio, CAMINITI Lanfranco (dir.), *Settantasette*, *op. cit.*, p. 221.

242 *Ibid*., p. 476.

> La sinistra comunista italiana si presentava invece nel secondo dopoguerra con un armamentario morale e una concezione della donna e dei rapporti con l'altro sesso che risultavano poco attraenti per le nuove generazioni, pertanto buona parte della gioventù e delle donne non guardavano alla rivoluzione socialista come a un mezzo per liberare la propria condizione. Su questo mancato incontro pesava la caricatura del socialismo operata dallo stalinismo. La degenerazione burocratica del primo Stato operaio fu segnata anche da involuzioni legislative riguardanti la condizione femminile e la famiglia[243].

À ce propos, évoquons à nouveau l'attitude louvoyante du PCI à l'égard de la question du référendum sur le divorce, en faveur duquel il s'est bien gardé de se prononcer trop clairement afin de ne pas s'attirer les foudres d'une hypothétique famille italienne traditionnelle. La bataille pour la légalisation de l'avortement est également source d'incompréhensions et de fractures entre la gauche traditionnelle, la gauche extraparlementaire et les groupes féministes, mais également au sein des formations féministes elles-mêmes qui interprètent différemment cette lutte. À Bologne, notamment, certains collectifs en appellent à ne pas se joindre à la manifestation en faveur de l'avortement organisée par l'*Unione Donne Italiane*, l'*Unione Donne Socialiste*, le *Collettivo per la salute della donna*, le *Collettivo Comunista Femminista* et le *Comitato diritti della donna* et dénoncent la manipulation mise en œuvre par les partis politiques foncièrement réactionnaires et anti-féministes :

> Per noi l'obbiettivo ABORTO LIBERO GRATUITO ASSISTITO, significa solo un passo, se pur necessario e fondamentale, verso una completa trasformazione rivoluzionaria della società, per abbattere un ruolo che vuole la donna riproduttrice di forza lavoro, e quindi freno alle lotte, oggetto sessuale sempre passiva e disponibile. I nostri obbiettivi e la nostra pratica politica sono quindi nettamente contrapposti a chi propone la donna « autonoma nel lavoro », « protagonista nella società », « libera nella maternità », perché non sono altro che riproposizioni mascherate dei soliti ruoli della donna ai quali noi oggi diciamo BASTA[244].

---

243 GIACCHETTI Diego, *Nessuno ci può giudicare*, *op. cit.*, p. 166-167.

244 Extrait d'un tract signé par les collectifs bolonais *Collettivo Femminista Universitario*, *Collettivo Femministi autonomi medi*, *Gruppo per il salario al lavoro domestico*, *Collettivo femminista self-help*, daté du 6 avril 1974 et reproduit dans le CD-Rom joint à BRUNETTI Paolo (dir.), *L'eresia bolognese. Documenti di una generazione ribelle (1967-1990)*, Rome, Andromeda, 2015.

Des groupes en fusion aux sorcières

En sortant des organisations de la gauche et en rompant avec la narration de la lutte des classes, les militantes féministes recouvrent la dimension du quotidien et du dialogue : elles préconisent une pratique politique non hiérarchisée et plus immédiate au sein des groupes de parole qu'elles mettent en place. Ce radical renversement de perspective constitue manifestement un autre geste fondateur pour les pratiques du *Movimento del '77* : si les concepts n'apparaissent pas encore tels quels, il est évident que nous sommes en présence d'un retour à la dimension *moléculaire* ; les collectifs féministes informels, secrets, mouvants, qui s'organisent et se dissipent quotidiennement sans structure molaire, font littéralement *rhizome.* On parle alors de « groupes en fusion » :

> La pratica politica intrapresa dalle giovani donne in rivolta portò alla costituzione di gruppi in fusione ed ebbe una valenza e uno stile esistenziale diversi da quelli vissuti nei partiti tradizionali o nelle organizzazioni femminili a esse collaterali. Mentre « militavano » nei gruppi e nei collettivi non pensavano che la politica potesse diventare la loro professione, la carriera da costruire. Diedero vita a gruppi « effimeri », fragili, organizzativamente poveri e vacillanti, scarsamente strutturati[245].

Ces nouveaux groupes de parole promeuvent l'*auto-conscience*, une pratique originaire des États-Unis : les participantes exposent à tour de rôle les problématiques auxquelles elles sont confrontées, parlent de leurs expériences personnelles, échangent et se conseillent mutuellement. Dans un environnement familier (bien souvent la maison d'une militante ou quelque autre lieu similaire capable de mettre en confiance les participantes),

[245] GIACCHETTI Diego, *Nessuno ci può giudicare*, *op. cit.*, p. 11-12.

non-mixte et comprenant rarement plus d'une dizaine de personnes[246], la parole se libère et l'on aborde alors des sujets bien souvent tabous : le corps, la sexualité, la contraception... L'expression du ressenti, la verbalisation de doutes, de craintes ou de traumatismes jusqu'alors enfouis, permet une prise de conscience libératrice : l'expérience personnelle se révèle bien souvent une expérience partagée, elle devient le moyen par lequel s'exprime une condition féminine commune. Les cercles de parole révèlent ainsi que le privé est véritablement politique :

> Si trattava di introdurre una pratica che Juliet Mitchell definiva « politica dell'esperienza » e che aveva i suoi antecedenti storici nei metodi del sindacalismo anarchico, del situazionismo, del separatismo dei Black Power, nelle teorie socialiste della lotta unitaria degli oppressi ; una pratica ripresa dal movimento hippie che consentiva di promuovere « i sentimenti al rango di azione politica »[247].

Dès le tout début des années 1970, les groupes d'auto-conscience inaugurent ainsi, pour reprendre le terme d'Umberto Eco, l'ère du *libidinese* dans la pratique politique, avec ses prises de parole hésitantes et radicalement biographiques. Pour la sociologue Carmen Leccardi, les pratiques féministes mettent en crise les catégories traditionnelles et *renversent* des oppositions jusqu'alors constitutives de la société italienne : de façon souterraine, comme l'imperceptible mouvement des plaques tectoniques, la réflexion féministe fait bouger les lignes et réinvente peu à peu le quotidien, avec des répercussions qui ne sont ni quantifiables ni immédiatement perceptibles. Aussi les leçons de ce militantisme imprégneront-elles *Le Movimento del '77* dans son ensemble :

---

[246] Sur le fonctionnement et l'organisation de ces groupes : « *Si trattava di riunioni tra sei-dieci donne, che si sceglievano spesso "per affinità, anche sulla base di un solo sguardo", che si tenevano regolarmente almeno una volta la settimana, molto informali, senza ordini del giorno prestabiliti, relazioni introduttive, scaletta degli interventi da rispettare e conclusioni da trarre alla fine. I gruppi erano rigorosamente autonomi da ogni gruppo politico o partitico dei quali si rifiutavano a priori il modo e il metodo di fare politica, cioè l'organizzazione considerata un'imposizione gerarchica tipica del mondo maschile. Non avevano di solito una sede ufficiale, valorizzavano la casa, l'ambiente familiare, che una donna metteva a disposizione delle altre per svolgervi le riunioni. Nelle case, luoghi abitati, vissuti e intensamente conosciuti dalle donne, c'era una familiarità che favoriva la comunicazione, influiva, inoltre, su questa scelta anche la mancanza di mezzi economici, di tempo e la caparbia volontà di voler essere autonome, indipendenti da strutture organizzative istituzionali o di movimento. Una volta costituito, il gruppo poteva variare nella sua composizione, alcune donne lo abbandonavano, altre erano ammesse a farvi parte perché "portate" da chi già vi partecipava. Tendeva ad assumere la caratteristica di gruppo "chiuso", al cui interno si cercava di evitare il crearsi di situazioni di leadership, di guida di direzione seguendo il criterio egualitario di interventi non strutturati, per libera associazione, che lasciavano spazio a chi aveva "più urgenza di narrare"* », *ibid.*, p. 148-149.

[247] *Ibid*., p. 142.

> Nel corso degli anni Settanta il movimento femminista in Italia non apre soltanto la via a nuovi percorsi di costruzione biografica, centrati sull'idea di pluralità e differenza ; sovverte anche alla radice l'ordine tradizionale, innescando profondi processi di mutamento sociale, culturale e anche giuridico. Questi processi vengono nutriti dalle forme di mobilitazione collettiva del movimento che, con forte visibilità, attraversano il decennio. Ma sono contemporaneamente resi possibili da una trama minuta di comportamenti *nel* quotidiano, messi in atto dalle singole donne. Alla loro base c'è il desiderio di rimettere in discussione le contrapposizioni fondative dell'ordine sociale : il pubblico e il privato, il corpo e la mente, il personale e il politico[248].

Étant donné que nous évoquons la nature carnavalesque du néo-féminisme des années 1970, nous ne pouvons pas ne pas mentionner la centralité de la figure des sorcières qui émerge alors de façon prépondérante dans les slogans des militantes : celles-ci récupèrent l'imaginaire médiéval de la sorcellerie en l'utilisant comme arme politique et poétique. Elles n'hésitent pas à se déguiser, à se maquiller de façon outrancière ou encore à rivaliser d'inventivité dans des coiffures extravagantes pour appuyer leur propos politique par le symbole, « *tremate tremate, le streghe son tornate* » :

> En s'emparant de l'histoire des femmes accusées de sorcellerie, les féministes occidentales ont à la fois perpétué leur subversion – qu'elle ait été délibérée ou pas – et revendiqué, par défi, la puissance terrifiante que leur prêtaient les juges. « Nous sommes les petites-filles des sorcières que vous n'avez pas réussi à brûler », dit un slogan célèbre ; ou, en Italie, dans les années 1970 : « Tremblez, tremblez, les sorcières sont revenues[249] ! »

Mona Chollet rappelle dans son essai que les chasses au sorcières organisées en Europe dès le Moyen-Âge, puis par la suite aux États-Unis au XVIIème siècle, s'attaquent de façon quasi systématique aux femmes veuves ou célibataires et donc à « [...] celles qui [ne sont] pas subordonnées à un homme[250] ». Les représentations sociales alimentées au long des siècles par les procès en sorcellerie ont encore aujourd'hui de fortes implications : crimi-

---

[248] BERTILOTTI Teresa, SCATTIGNO Anna (dir.), *Il femminismo degli anni Settanta*, Rome, Viella, 2005, p. 100-101.

[249] CHOLLET Mona, *Sorcières. La puissance invaincue des femmes*, Paris, La Découverte, 2019, p. 36 (édition numérique).

[250] *Ibid*., p. 53.

nalisation de la contraception, préparation de la division sexuée du travail, culte de la jeunesse et image fortement négative des vieilles femmes[251], entre autres. Les militantes italiennes des années 1970 donc, en récupérant ces accusations et en « jouant le jeu » des sorcières, retournent les stigmates négatifs ancrés dans les mentalités et réaffirment, en ne plaisantant parfois qu'à moitié, un potentiel de terreur et de remise en cause de l'ordre social. En ce sens, la phrase conclusive de l'introduction de Mona Chollet pourrait sans doute faire écho aux intentions de ces *streghe* ramenées à la vie : « la sorcière incarne la femme affranchie de toutes les dominations, de toutes les limitations ; elle est un idéal vers lequel tendre, elle montre la voie[252] ».

2.2. Le féminisme bolonais

Un militantisme profondément enraciné

À Bologne, le mouvement féministe s'inscrit dans un cadre bien particulier où, nous l'avons déjà abordé, les pouvoirs publics sont plus attentifs qu'ailleurs à la question féministe et promeuvent des initiatives qui constituent des avancées incontestables, comme dans le cas de la mise en place des garderies gratuites. Les Bolonaises font partie des Italiennes qui travaillent le plus, et si cette donnée n'est pas suffisante pour en déduire une libération totale des schémas patriarcaux, elle traduit toutefois une émancipation majeure par rapport au reste du pays. Fidèles à la composante antagoniste du mouvement féministe, les collectifs interrogent toutefois ces acquis du *welfare* émilien et, dans leur travail critique radical, font émerger les doubles-jeux et les doubles-discours des politiques qui semblent aller dans leur sens. Dans cette optique, le problème qui émerge n'est pas celui de faire garder ses enfants, mais bien celui de la *nécessité d'en faire* imposée par les hommes ; la perspective est donc, une nouvelle fois, *renversée* :

> Per questo vogliamo polemizzare per un attimo con chi dice che le donne vogliono più soldi e più servizi per fare tutti i figli che vogliono. Noi vogliamo sì più soldi e più servizi perché sappiamo che in qualche modo i figli, magari pochi, ce li faranno fare. Ce li sanno far fare, usano un milione di pressioni : dal marito alla ideologia in generale, han-

[251] *Ibid.*, p. 55-56.

[252] *Ibid*., p. 16.

> no saputo farceli fare anche quando partorire significava spesso morire d'infezione. Una cosa sola non riusciranno a farci fare, a farci gestire il nostro sfruttamento :
> VOGLIAMO FARE MENO FIGLI POSSIBILE[253] [*sic*].

Il convient de rappeler que la ville de Bologne constitue historiquement un terrain fertile pour les combats féministes et ce dès la Seconde Guerre mondiale : les femmes jouent en effet un rôle prépondérant dans les rangs de la résistance notamment à travers la mise en place des *Gruppi di difesa per le donne* :

> Sono loro che nell'inverno 1944-1945 scendono in piazza per manifestare contro la fame, il freddo e il terrore, perché la guerra finisca e per la pace. Sono donne legate non solo a partiti, ma trasversali ai ceti sociali e portatrici di quegli elementi di novità che si rifletteranno sopratutto nell'alta partecipazione femminile alla ripresa della vita civile a Bologna, nelle fabbriche, nelle cooperative, nei sindacati, nella struttura economica portante della ricostruzione[254].

Ce sont ces mêmes groupes féministes qui jouent un rôle décisif dans l'obtention du droit de vote des femmes : en novembre 1944, l'*Unione Donne Italiane*, la *Federazione Italiana Laureate e Diplomate Istituti Superiori* (FILDIS), l'*Alleanza pro-suffragio* ainsi que tous les mouvements féministes qui font partie du *Comitato di Liberazione Nazionale* créent le *Comitato pro-voto*. Le 30 janvier 1945, Palmiro Togliatti et Alcide De Gasperi présentent au CLN le décret de loi permettant l'extension du droit de vote aux femmes[255]. Dans les années qui suivent l'après-guerre et la reconstruction, l'engagement féministe ne tarit pas à Bologne et ne tarde pas à s'articuler à une critique des institutions et donc du communisme émilien dans son ensemble. Aussi les militantes sont-elles les premières à révéler les paradoxes du PCI, ses tendances réactionnaires et son autoritarisme. Elles sont également les premières à être affublées de l'épithète « anti-communiste », parfaite préfiguration de ce qui se passera en 1977 pour l'ensemble du *Movimento* :

> Questo bisogno di controllo sta ormai assumendo forme intollerabili : alcuni giorni fa a Padova le compagne femministe sono state picchiate prima dal servizio d'ordine del

---

253 Tract signé par « *un gruppo di femministe bolognesi* », été 1973, BRUNETTI Paolo (dir.), *L'eresia bolognese*, CD-Rom, *op. cit.*

254 AA. VV., *Bologna città partigiana. Medaglia d'Oro al Valor Militare 1946 - 2006*, *op. cit.*, p. 96.

255 *Ibid*., c'est nous qui reformulons ici.

> P.C.I., poi dalla Polizia, mentre urlavano il loro violento dissenso proprio nei confronti della legge sull'aborto e della posizione del P.C.I. La rabbia delle femministe si esprimeva, sì violentemente con urla e fischi, ma questa è l'unica possibilità di esprimersi di chi non partecipa alla gestione del potere, chi invece ha strumenti di controllo sulla informazione, può scrivere il giorno dopo sull'UNITÀ che queste sono espressioni di anticomunismo viscerale, definizione che ormai viene applicata a qualsiasi forma di dissenso di sinistra[256].

La violence que subissent les militantes féministes n'est d'ailleurs pas le seul fait du PCI, les organisations extra-parlementaires reproduisant exactement les mêmes schémas machistes :

> Il P.C.I. non è il solo a cui la nostra autonomia dà fastidio infatti a Roma alla nostra manifestazione sull'aborto Lotta Continua e L'Autonomia operaia hanno usato i pugni e i bastoni per dirci che non erano d'accordo. [...] Abbiamo avuto modo di verificare che le botte dei compagni fanno male come quelle dei fascisti[257].

En 1975, les militantes bolonaises occupent l'ancien bar *Goliardo* situé au 38 v*ia Zamboni*, dans le cœur du quartier universitaire et le transforment en un véritable point d'ancrage et de rencontre du mouvement féministe citadin et plus largement italien. Mais dès l'année suivante, le lieu est menacé de fermeture :

> Oggi non solo gli organi tradizionali universitari (rettore), ma anche gli « stessi rappresentanti » degli studenti ci vogliono buttare fuori da questo posto, proponendoci la cogestione dell'università assieme agli altri organismi politici istituzionalizzati (vedi C.L., P.C.I., P.d.UP., PSI ed LC), mistificando l'operazione in nome dell'allargamento dell'università negli interessi degli studenti. Questa per noi non è una concessione democratica ma è un tentativo di controllare il movimento delle donne e di coinvolgerlo all'interno di una politica di cogestione istituzionalizzata e maschilista, politica che noi da anni critichiamo e rifiutiamo. Chiediamo a tutte le donne, decise come noi a non cedere assolutamente questo posto, di incontrarci per organizzare una risposta[258].

---

[256] Tract signé par le « *gruppo di femminismo autonomo di self-help* », non daté, *ibid.*

[257] *Ibid.*

[258] Tract signé par le « *Collettivo Femminista Universitario Coordinamento Femminista Bologna* », non daté, ibid.

En première ligne face à la répression et aux violences provenant de tous les bords, la trajectoire du féminisme bolonais n'est pas sans préfigurer celle du *Movimento* citadin dans son ensemble et la sanglante fin de celui-ci :

> L'otto marzo 1977 con un volantino firmato Movimento femminista bolognese, venne convocata un'assemblea al Goliardo, un ex-bar della zona universitaria divenuto al tempo luogo di incontro e iniziativa del movimento. Di lì partì un corteo per occupare una casa in un'altra parte della città [...]. Il tentativo venne bloccato dalla polizia che assalì il corteo con candelotti lacrimogeni, una donna venne picchiata, la manifestazione dispersa : fu un violento preludio agli avvenimenti dei giorni successivi in cui si ripeterono gli scontri con le forze dell'ordine, durante i quali venne ucciso Francesco Lorusso. In questo clima il Goliardo venne murato e quell'atto violento fu percepito da una parte del movimento come la fine[259].

Les innovations du néo-féminisme

Outre leur engagement politique, les collectifs féministes portent une attention toute particulière au langage à travers lequel s'exprime toute une série de représentations et de conditionnements. Leur interrogation est *poétique* car elles s'emploient à réinventer la langue pour réinventer le quotidien ; les féministes s'appliquent ainsi à bannir de leur vocabulaire les mots chargés des préjugés de la société patriarcale :

> Il vecchio lessico usato per descrivere tipi di rapporti e ruoli sociali ricoperti da uomini e donne (fidanzati, fidanzamento, matrimonio, concubini, sistemarsi, è la mia signora, sono impegnata, sono libera, è zitella, è scapolo, è signorina, è giovane, si è accasata, la mia metà, mettere su casa, amo, non amo) fu incalzato e sostituito, nel parlato e nello scritto, da nuovi modi di dire: il mio ragazzo, il mio compagno, il mio uomo, si è messa insieme, stare insieme, ha o non ha il ragazzo, è incastrato, non ha l'uomo fisso, ha tanti ragazzi, è imbranata, mi piace, non mi piace[260].

C'est donc bien la donnée double de la *dé-construction créative* qui est à la racine du néo-féminisme des années 1970 et qui donnera la direction à suivre pour le *Movimento del '77* naissant. L'apport philosophique des luttes des femmes, se concentrant sur les besoins

---

[259] GUERRA Elda, « *Una nuova soggettività* », in BERTILOTTI Teresa, SCATTIGNO Anna (dir.), *Il femminismo degli anni Settanta*, *op. cit*., p. 57.

[260] GIACCHETTI Diego, *Nessuno ci può giudicare. Gli anni della rivolta femminile*, *op. cit.*, p. 12.

quotidiens et s'écartant du carcan théorique du Parti communiste, pose les bases pour un échafaudage théorique renouvelé et fondé sur des antagonismes qui animeront le mouvement dans son ensemble : public/privé, personnel/politique, corps/esprit. Cette dernière opposition est d'ailleurs capitale dans la critique que développent certaines militantes contre la psychanalyse en récusant la lecture bourgeoise et patriarcale des analyses de Freud et de ses disciples qui cantonnent souvent les femmes au rôle de mère ou à celui d'épouse. En dénonçant le pouvoir coercitif des analyses psychologisantes des comportements féminins (le concept fuyant et sexiste d'*hystérie*, par exemple, dont la racine étymologique renvoie à l'*utérus*), les féministes participent également de l'essor du mouvement de l'anti-psychiatrie. *L'anti-Œdipe* de Deleuze et Guattari, véritable livre de chevet du *Movimento del '77*, saura leur rendre hommage dans leur entreprise de démystification du complexe d'Œdipe ; pour les deux philosophes, le thème omniprésent du « grand Phallus » qui compartimente et hiérarchise les flux de désir réduit la sexualité féminine à un « manque », celui de la castration mythique :

> Il faudrait dire le contraire : à la fois il n'y a rien de commun entre les deux sexes[261], et ils ne cessent pas de communiquer l'un avec l'autre, sur un mode transversal où chaque sujet possède les deux, mais cloisonnés, et communique avec l'un ou l'autre d'un autre sujet. Telle est la loi des objets partiels. Rien ne manque, rien ne peut être défini comme un manque [...]. Il faut parler de « castration » au même sens que d'œdipianisation, et elle en est le couronnement : elle désigne l'opération par laquelle la psychanalyse castre l'inconscient. [...] Nous n'avons pas fini de chanter la litanie des ignorances de l'inconscient ; il ignore la castration non moins qu'Œdipe, comme il ignore les parents, les dieux, la loi, le manque... Les mouvements de libération des femmes ont le droit de dire : nous ne sommes pas castrées, on vous emmerde. [...] [O]n doit reconnaître que les mouvements de libération féminine portent à l'état plus ou moins ambigu ce qui appartient à toute exigence de libération : la force de l'inconscient lui-même, l'investissement du champ social par le désir, le désinvestissement des structures répressives[262].

Mouvement protéiforme constitué de « groupes en fusions », le néo-féminisme italien des années 1970, avec ses « *mille rivoli* », imprègne donc le *Movimento del '77*. Et si les généalogies philosophiques, si les dérivations des slogans ne sont pas forcément

---

[261] La négation radicale de la spécularité que nous venons d'évoquer plus haut.

[262] DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, *L'anti-Œdipe*, *op. cit.*, p. 73-75.

transparentes, c'est justement du fait de la *fluidité* du féminisme échappant à toute forme d'institutionnalisation et de fixité. Si cette fluidité peut être considérée comme une faiblesse condamnant sans doute le mouvement à une forme de précarité intrinsèque, elle n'en reste pas moins l'expression d'une force, celle de se propager et d'imprégner les consciences de façon durable :

> A proposito della contaminazione, in molti gruppi di lavoro si notava che i giovani che davano vita alle occupazioni e alle manifestazioni del '77 assumevano molti slogan del femminismo in maniera creativa. Un'operazione « blobbistica » e caleidoscopica. Non c'è un filo organico né una consapevolezza teorica nell'attingere a questo patrimonio. Però, di fatto, a livello sub-corticale viene in qualche modo assunto e recepito[263].

Cette capacité qu'a le féminisme d'intégrer un collage de revendications et d'imaginaires politiques, créant parfois des mélanges inattendus et surprenants (c'est le sens du mot *blob*), renvoie ainsi à la dimension fondamentale du *laboratoire* politique où toutes les expérimentations sont possibles, où des mélanges d'ingrédients disparates peuvent créer des explosions et des découvertes inattendues :

> A mio parere il '77 può essere visto come in un quadro cubista, a più livelli e profondità, in cui il laboratorio del pensiero e della pratica femminile ha agito un po' dappertutto, ha permeato di sé tutti quegli strati. Il movimento del '77 ha in qualche modo rimesso in gioco, in un particolarissimo *tourbillon*, tutto quanto nel '68-69 era stato dispiegato dalle lotte, dalle coscienze collettive[264].

3. *Autonomia versus Creativi* : « deux âmes » ou « des âmes » ?

« Brouiller les codes »

Cette dernière définition du *Movimento del '77* comme « tableau cubiste »[265] et « tourbillon », deux termes renvoyant à l'art pictural, peut nous permettre de dépasser la vision traditionnelle et caricaturale qui scinde le mouvement en deux « âmes » bien dis-

---

263 PIVETTA Marina, in BIANCHI Sergio, CAMINITI Lanfranco (dir.), *Settantasette*, *op. cit.*, p. 222.

264 COLOTTI Geraldina, *ibid*., p. 223.

265 Rappelons d'ailleurs qu'Umberto Eco avait fait la même référence au *cubisme* pour désigner la nouvelle conception de l'espace proposée par les Indiani Metropolitani à l'occasion de la « *cacciata di Lama* ».

tinctes, à savoir les *autonomi* politisés d'un côté et les *Indiani metropolitani* créatifs de l'autre. Dans certaines lectures, cette division devient quasiment une opposition antinomique : les créatifs sont des hippies rêveurs qui ne se salissent jamais les mains du cambouis de la politique, les animateurs de la gauche extra-parlementaire et des collectifs étudiants sont en revanche des militants dogmatiques ou endoctrinés qui laissent bien peu de place à la fantaisie et à la légèreté dans leurs actions ; on attribue d'ailleurs bien souvent à ces derniers la faute de l'escalade de la violence terroriste des « années de plomb ». Il apparaît évident qu'il s'agit là d'une vision manichéenne aplatissant considérablement la portée des innovations du Mouvement qui résident justement dans l'incessant chassé-croisé entre les deux domaines ; dans la *politisation du poétique* et dans la *poétisation du politique*. En somme, les cadres, les catégories et les normes qui régissent la société et les comportements sautent, tout déborde avec le *Movimento* qui brouille les couleurs, privilégie les dégradés et les flous plutôt que les aplats.

Pour tenter de dépasser la vision rabougrissante, convoquons nouvellement Deleuze et Guattari qui n'ont de cesse de battre en brèche cette même manie du découpage, de la classification des flux des désirs dont ils font remonter l'origine à la psychanalyse : ils dénoncent avec véhémence cette discipline considérée comme une vaste entreprise de colonisation des esprits, de la famille et de la société dans son ensemble. La réhabilitation qu'ils opèrent de la figure du schizophrène, en le faisant passer de paria de la société à « voleur de feu », invite tous à « brouiller les codes » :

> Le schizo dispose de modes de repérage qui lui sont propres, parce qu'il dispose d'abord d'un code d'enregistrement particulier qui ne coïncide pas avec le code social ou ne coïncide avec lui que pour en faire la parodie. Le code délirant, ou désirant, présente une extraordinaire fluidité. On dirait que le schizophrène passe d'un code à l'autre, qu'il brouille tous les codes, dans un glissement rapide, suivant les questions qui lui sont posées, ne donnant pas d'un jour à l'autre la même explication[266] [...].

« Parodie », « désir », « fluidité », ces termes qui reviennent souvent dans nos analyses du *Movimento del '77* traduisent l'importance que revêtent les analyses de Deleuze et Guattari pour nombre de militants : Franco Berardi et les animateurs de la revue *A/traverso* ont fait de *L'anti-Œdipe* un texte fondateur et se sont appliqués à diffuser et à mettre en pra-

[266] DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, *L'anti-Œdipe*, *op. cit.*, p. 23.

tique ses enseignements. Aussi, la *transversalité* est-elle l'un de leurs principaux *leitmotiv* : ce concept guattarien s'applique dans un premier temps au milieu des institutions psychiatriques où se développe une dynamique transversale, donc, qui court-circuite à la fois la verticalité hiérarchique (patients, personnel, médecins) et l'horizontalité qui régit les rapports entres les internés[267]. Chez Guattari, les problématiques psychiatriques et les relations sociales qui se nouent au sein des hôpitaux sont intrinsèquement liées aux dynamiques qui régissent la société dans son ensemble ; elles en sont le reflet, l'expression, le révélateur[268]. À la manière de Foucault, Guattari analyse la société à l'aune de la problématique de la folie : le fou détient un immense pouvoir de remise en cause de l'ordre établi, sa folie est définie comme telle dans la mesure où elle déborde des relations socio-économiques et des hiérarchies traditionnelles, risquant ainsi de faire trembler la société dans son ensemble. La *déviance* du fou se meut bien vite en *défiance* :

> Car qu'est-ce que le schizo, sinon d'abord celui qui ne peut plus supporter « tout ça », l'argent, la bourse, les forces de mort, disait Nijinsky – valeurs, morales, patries, religions et certitudes privées ? Du schizo au révolutionnaire il y a seulement toute la différence de celui qui fuit, et de celui qui sait faire ce qu'il fuit, crevant un tuyau immonde, faisant passer un déluge, libérant un flux, recoupant une schize. Le schizo n'est pas révolutionnaire, mais le processus schizophrénique (dont le schizo n'est que l'interruption, ou la continuation dans le vide) est le potentiel de la révolution[269].

Et c'est bien le concept fondateur de la *transversalité* que rend possible ce brouillage des codes, cette libération d'une énergie révolutionnaire. Ce qui est en jeu, donc, c'est la recherche constante d'un dépassement des *limites* imposées par les institutions (et peu importe qu'il s'agisse des institutions psychiatriques ou bien de celles de la société dans son ensemble) afin de retrouver la force originelle d'un *désir* sans freins. Le collectif A/traverso met en pratique cette idée-force et n'a de cesse d'expérimenter tant sur la forme que

---

[267] Voir à ce propos l'article « La transversalité » (1964) et l'ouvrage *Psychanalyse et transversalité*, Paris, La Découverte, 1974.

[268] « Félix établit un lien entre les problèmes généraux de la société et la pratique des psychiatres, notamment quand ils soignent les psychotiques, pratique que Freud, accaparé par les névroses, avait seulement effleurée ; à propos du complexe d'Œdipe, Félix connecte directement les pertes de sens psychotiques aux crises de la société industrielle. », FOURQUET François, « Une intuition de Félix Guattari », in Revue du MAUSS, 2007/1, n°29, Paris, La Découverte, p. 557.

[269] DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, *L'anti-Œdipe*, *op. cit.*, p. 412.

sur le fond, de pratiquer un « mélange des genres » fertile qui repose sur une conviction : les mots peuvent changer le monde.

> Sin dall'inizio il collettivo bolognese ha fatto sua la vecchia contraddizione tra arte e vita. [...] Il collettivo A/traverso non parla più di linguaggio inteso come letteratura, come opera d'arte, bensì della produzione di testi come luogo di possibile trasformazione. Si tratta di un linguaggio dedito all'azione quello con cui « A/traverso » percepisce la realtà, non di un mero commento. E sarebbe sbagliato ridurre il suo scopo a un dibattito puramente estetico. La rivista si muove su quel terreno impraticabile in cui la distanza della realtà tende a sparire e l'analisi teorica scivola nei tumulti della prassi politica[270].

Nous reviendrons plus avant sur l'importance et l'influence de la pensée de Deleuze et Guattari ; ce qui nous importe pour le moment, c'est de souligner l'aspect fondamental du décloisonnement qui accompagne l'effervescence du *Movimento* : tout est politique et tout est créatif en même temps, les formes et les contenus des discours se mélangent dans des réactions en chaîne imprévisibles ; les chimistes ont perdu le contrôle du laboratoire. Et s'il apparaît évident que certains militants sont plus politisés que d'autres, que certains artistes en herbe n'ont que faire des débats interminables des collectifs universitaires, le panel des engagements n'en reste pas moins tellement large, les sensibilités sont tellement bariolées et changeantes qu'il est impossible de résumer le Mouvement en deux catégories. Allons plus loin encore : le *Movimento* n'existe que par et à travers ce geste de dépassement de la limite ; la mise en mouvement et la transversalité débutent précisément quand les non-artistes se mettent à dessiner et quand les béotiens de la politique prennent la parole lors des assemblées. La figure omniprésente de l'oxymore que nous avons évoquée en introduction se prête bien à illustrer ce dépassement constitutif : les associations antithétiques agissent comme des « ouvroirs de potentialité », capables de faire bouger les lignes et de créer de nouvelles réalités. En ce sens, l'oxymore « Mao-Dada », néologisme créé par le collectif A/traverso pour définir ses pratiques, est particulièrement parlant : politique et poétique sont fondues en un seul concept, le tiret qui les

---

270 GRUBER Klemens, *L'avanguardia inaudita. Comunicazione e strategia nei movimenti degli anni Settanta*, *op. cit.*, p. 16-17.

lie[271] agit comme un point de contact entre deux réalités diamétralement opposées, ou du moins pensées comme telles. Ce tiret, c'est la négation de la manie du découpage, c'est le symbole du désir qui circule nouvellement, c'est l'embranchement entre les « machines désirantes » qui se remettent enfin en branle.

Klemens Gruber et le mao-dadaïsme bolonais

> « Mao più dada ». Per quanto questo binomio possa sembrare strano, non è affatto casuale. « Mao è un vecchio dadaista », dicono i bolognesi e in effetti molte delle sue dichiarazioni, lette con adeguato distacco, si rivelano come dadaismo puro. Se poi al Grande Timoniere si attribuisce la domanda « Dovremo un giorno adottare il Dadaismo ? », l'ironia parrebbe rivolgersi a chi non si fosse mai accorto delle tendenze dadaiste di Mao e, ovviamente, alla dottrina maoista diffusissima in Occidente alla fine degli anni Sessanta, secondo cui la rivoluzione culturale in Cina avrebbe dovuto essere il modello di ogni altro mutamento sociale[272].

Le dadaïsme naît à Zurich, pendant les années troubles de la première guerre mondiale, sous l'impulsion de Tristan Tzara : ce nouveau mouvement radical révolutionne bien vite le monde des arts dans son ensemble. Dans le *Manifeste de Monsieur Antipyrine* de 1916, Tzara annonce d'emblée la couleur, ou plutôt « les couleurs » : « *DADA reste dans le cadre européen des faiblesses c'est tout de même de la merde, mais nous voulons dorénavant chier en couleurs diverses pour orner le jardin zoologique de l'art de tous les drapeaux des consulats*[273] ». Dans leur quartier général du Cabaret Voltaire, les dadaïstes multiplient les provocations et les mises en scènes absurdes (et pré-situationnistes) visant à remettre en question la place de l'art, à le faire sortir des salons confidentiels, à lui faire retrouver une dimension quotidienne. Car c'est bien ça l'obsession de Tzara : « dada » est un vagissement primordial qui fait recouvrer à l'art sa dimension *vitale* : « *Liberté : DADA DADA DADA, hurlement des douleurs crispées, entrelacement des contraires et de toutes les contradictions, des grotesques, des inconséquences : LA VIE*[274] ». Si la suppres-

---

[271] D'ailleurs, on aurait très bien pu les lier également par la barre oblique « / », symbole de la transversalité largement utilisée par le collectif *A/traverso*, comme son nom l'indique.

[272] GRUBER Klemens, *L'avanguardia inaudita*, *op. cit.*, p. 21.

[273] TZARA Tristan, *Dada est tatou. Tout est Dada*, Flammarion, Paris, 2016 [1996], p. 201.

[274] TZARA Tristan, « *Manifeste Dada 1918* », in *ibid*., p. 213.

sion de la frontière entre art et vie passe par cet « entrelacement des contraires », le dadaïsme embrasse alors le paradoxe et l'élève au rang d'axiome : les dadaïstes sont ainsi les premiers à affirmer la nécessité de « brouiller les codes » et de « dépasser les frontières » et l'on perçoit aisément leur rôle de précurseurs et la place de choix que leur donne le *Movimento del '77*. Les manifestes de Tzara sont truffés de formules illustrant cette conception de l'art et de la vie entremêlés :

> J'écris ce manifeste pour montrer qu'on peut faire les actions opposées ensemble, dans une seule fraîche respiration ; je suis contre l'action ; pour la continuelle contradiction, pour l'affirmation aussi, je ne suis ni pour ni contre et je n'explique pas car je hais le bon sens[275].

> *Ordre = désordre ; moi = non-moi ; affirmation = négation :* rayonnements suprêmes d'un art absolu[276].

Toujours dans le *Manifeste* de 1918, Tzara s'en prend également à la psychanalyse : « *La psychanalyse est une maladie dangereuse, endort les penchants anti-réels de l'homme et systématise la bourgeoisie*[277] » : ces « penchants anti-réels » (qui ne se contentent pas du réel et veulent donc le dépasser, proposer par la négative une réalité alternative ?) sont-ils une préfiguration du *désir* sans limites de Deleuze et Guattari ? Bien avant les philosophes français, Tzara s'applique à réévaluer le concept de folie grâce à une sorte de « long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens » : aussi Tzara nie-t-il la logique[278], la science[279], la philosophie[280] pour devenir un forcené, un « idiot[281] ». Son travail sur le langage s'apparente à une opération anti-saussurienne visant à désarticuler le

---

[275] *Ibid*., p. 204.

[276] *Ibid*., p. 207.

[277] *Ibid.*, p. 208.

[278] « Il nous faut des œuvres fortes, droites, précises et à jamais incomprises. La logique est une complication. La logique est toujours fausse. », *ibid.*, p. 210.

[279] « La science me répugne dès qu'elle devient spéculative-système [...]. Je hais l'objectivité grasse et l'harmonie, cette science qui trouve tout en ordre. [...] Je suis contre les systèmes, le plus acceptable des systèmes est celui de n'en avoir par principe aucun. », i*bid.*, p. 209.

[280] À travers le personnage récurrent de *Monsieur AA l'antiphilosophe*.

[281] « Dada travaille avec toutes ses forces à l'instauration de l'idiot partout. Mais consciemment. Et tend lui-même à le devenir de plus en plus. », « *Dada manifeste sur l'amour faible et l'amour amer* », *ibid*., p. 231.

signifiant et le le signifié et à introduire du hasard : le dadaïsme s'apparente d'ailleurs à une opération de découpage (de « *cut-up* » comme le dira plus tard Burroughs), préconisée par le célèbre mode d'emploi *Pour faire un poème dadaïste*. Avec la découverte de la poésie africaine et la pratique de la polyphonie déclamatoire, le dadaïsme met l'accent sur le rythme et la texture des sons plutôt que sur le discours ou le sens. En somme, le démantèlement généralisé du savoir humain, la *tabula rasa* dadaïste visent à revenir à un état de vide salvateur : car si les esprits éclairés et les puissants du monde ont accouché de la guerre, il vaut mieux revenir à la tête vide du *fou*, à cette « vessie gonflée » (c'est la racine étymologique du mot) bien moins dangereuse que les têtes trop pleines :

> Que chaque homme crie : il y a un grand travail destructif, négatif, à accomplir. Balayer, nettoyer. La propreté de l'individu s'affirme après l'état de folie, de folie agressive, complète, d'un monde laissé entre les mains des bandits qui déchirent et détruisent les siècles. Sans but ni dessein, sans organisation : la folie indomptable, la décomposition[282].

C'est ce même manifeste qui est cité dans le numéro d'*A/traverso* de mai 1976, dans un encadré écrit au feutre :

> NOI LACERIAMO COME FURIOSO VENTO
> LA BIANCHERIA DELLE NUBI E
> DELLE PREGHIERE E PREPARIAMO IL
> GRANDE SPETTACOLO DEL DISASTRO,
> L'INCENDIO, LA DECOMPOSIZIONE[283].

Le *Movimento del '77* fait siennes les innovations du dadaïsme et s'inscrit dans sa filiation plus ou moins idéalisée : la provocation, l'antagonisme, le paradoxe, la récupération de la folie, sont autant d'éléments qui découlent directement du mouvement de Tzara. On pourrait même considérer que l'importance accordée à la *négativité*[284], l'expression

---

[282] TZARA Tristan, « *Manifeste Dada 1918* », *ibid*., p. 211.

[283] *A/traverso*, Bologne, mai 1976, p. 6.

[284] « *Il n'est pas peu étonnant que Tzara ait retenu une double affirmation (en roumain comme dans les langues slaves) pour désigner un mouvement censé ne rien signifier, selon ses propres termes. Paradoxalement, ce nom désignera la négation généralisée, le jeu fou du néant. Une proposition, serait-elle négative, pose un sens. Et nous savons bien que dire le rien, c'est déjà vouloir signifier quelque chose.* », Introduction par Henri Béhar, in TZARA Tristan, *Dada est tatou. Tout est Dada, op. cit.*, p. 11.

d'une forme de *nihilisme* radical, posent déjà les jalons de l'esthétique punk ; l'unique différence, et non des moindres, réside dans le fait que si Dada est une célébration débridée de la vie, le punk se fera en revanche le porte-voix de l'apathie et du « *no future* ». Malgré les références et les hommages incessants à Tzara, les militants bolonais mettent également en évidence les limites du dadaïsme : la destruction des œuvres d'art se mue bien vite en un geste artistique en soi, le mouvement de Tzara reste ainsi du côté de l'art et devient une sorte de manière réservée aux *happy few*, cantonnée dans des salons confidentiels. Malgré des tentatives réitérées, les dadaïstes ne parviennent pas à s'adresser aux masses :

> Questa costrizione a tornare nell'ambito artistico viene interpretata da « A/traverso » nel senso di un'impossibilità storicamente spiegabile, per cui un'attività artistica non poteva trasformarsi in « una vera pratica della trasformazione ». Sebbene la ribollente situazione sociale nell'Europe degli anni Venti [...] avesse trovato espressione nel dadaismo, l'esperimento dell'assoluta, e dunque astratta, rottura con l'arte non poteva che avvenire in un luogo artificiale per poi declinare inevitabilmente nel ghetto dell'utopia[285].

Pour sortir du cercle vicieux et éviter l'écueil de l'abstraction, *A/traverso* décide de miser sur une diffusion par capillarité des enseignements dadaïstes, en appelant de ses vœux la constitution de collectifs de plus en plus nombreux et insaisissables (à nouveau, on sent poindre ici l'influence du « rhizome » de Deleuze et Guattari). À la manière du découpage et des associations hasardeuses promues par Tzara, les membres de la revue bolonaise accolent à Dada un concept qui se situe à ses antipodes géographiques et historiques, Mao et le maoïsme. Le néologisme « Mao-Dada » exerce sans doute d'emblée une fascination poétique, onomatopéique ; mais ce que les Bolonais cherchent à obtenir, à travers cette invention conceptuelle excentrique, c'est de faire s'entrechoquer deux héritages qu'ils tiennent en haute estime et qui peuvent, malgré leurs incompatibilité apparente, se mélanger.

[285] GRUBER Klemens, *L'avanguardia inaudita*, *op. cit.*, p. 22.

Le maoïsme, l'ailleurs et la contradiction

Il nous faut revenir brièvement sur le maoïsme qui, au cours des décennies 1960-1970, exerce une forte influence dans les organisations de la gauche radicale en France et en Italie, notamment. Rappelons que ces années coïncident avec un moment de crise pour le monde communiste : en 1956, les troupes de l'armée rouge répriment durement l'insurrection populaire de Budapest ; les penchants autoritaires soviétiques sont révélés au grand jour et le mythe de l'URSS perd de sa superbe. Khrouchtchev met en place la déstalinisation et le rapprochement avec le bloc de l'Ouest : il rencontre Nixon, Einsenhower, se rend sur le sol américain et contribue à la mutation de la rivalité guerrière en une émulation technico-scientifique. Ces multiples secousses agitent les partis communistes européens, tiraillés entre la ligne philo-soviétique et les premières dissensions qui apparaissent : en Italie, les militants de base qui se sont construits politiquement en faisant toujours référence à l'État soviétique et à la figure du Grand Timonier (en Émilie-Romagne, surtout) ne savent plus à quel saint se vouer. Au cours des années 1960, la République Populaire chinoise rompt avec l'Union Soviétique qu'elle accuse de trahir le marxisme-léninisme originel. Pour les militants de la gauche extra-parlementaire italienne, la Chine de Mao Zedong représente un nouvel horizon salvateur qui permet de dépasser à la fois Staline, Khrouchtchev, Togliatti et le PCI (qui s'alignent sur l'Union Soviétique) ; un exotisme politique, philosophique et esthétique sans doute mal appréhendé et mal compris mais qui permet toutefois à ces jeunes militants de sortir de l'ornière. Les idées de Mao Zedong, exprimées notamment à travers les célèbres slogans du *Petit Livre rouge*, véritable *best-seller*, entrent en résonance avec les nouvelles aspirations des militants qui se sentent trahis par le communisme officiel : Mao s'en prend à la dérive bureaucratique de l'Union Soviétique et l'accuse d'avoir délaissé les masses ; il dénonce la culture livresque et affirme que l'on peut faire de la politique sans être un spécialiste ; il réaffirme la nécessité d'une révolution permanente, quotidienne et au sein même des organisations. La *révolution culturelle* mise en place par le dirigeant chinois en 1966 suscite de grands espoirs auprès des militants de la gauche radicale européenne ; une mutation politique et esthétique, l'avènement du communisme véritable, semblent enfin possible :

> La sinistra rivoluzionaria, e specificamente quella che faceva riferimento alla Nuova Sinistra individuò proprio negli inputs provenienti dalla Cina una spinta e uno stimolo per elaborare e costruire un tipo di socialismo « altro ». Ciò che è successo, o potrebbe essere successo, in Cina non può inficiare quel tipo di ricerca che si progettava allora nel nostro paese, cioè il tentativo di individuare un modello diverso di socialismo partecipativo, non delegato, antiburocratico, di massa e continuamente in rivoluzione, che aveva come scopo di uscire da « sinistra » dal modello proposto dall'URSS, che in quegli anni già lasciava intravedere i germi che la avrebbero condotta alla putrefazione e alla morte[286].

Le maoïsme se diffuse donc en Europe au cours des années 1960 : en Italie, les *Edizioni Oriente* fondées en 1963 par Giuseppe Regis traduisent et font circuler les textes produits par les journaux de la République Chinoise et l'agence de presse Chine nouvelle. En France, les intellectuels de la revue *Tel Quel* glosent l'important *corpus* des textes et des discours de Mao Zedong et illustrent ce mécanisme de projection que nous évoquions plus haut : la Chine est un *ailleurs* qui permet de repenser politiquement l'*ici* :

> [...] même si le maoïsme de *Tel Quel* est un phénomène issu de la Chine maoïste, il émane surtout d'un contexte spécifiquement français en vue de résoudre des problèmes sociaux spécifiques à la société française. De fait, pour les maoïstes « telqueliens », la Chine devient un miroir inversé du modèle social français où il existe toutes les maladies graves de l'aliénation de la modernité[287].

Les collectifs maoïstes occupent une place prépondérante lors des événements de Mai 1968 en France et de « *l'Autunno caldo* » en Italie : la pratique du *dazibao* exerce une forte influence sur l'Atelier Populaire des Beaux-Arts qui s'empresse de mélanger poétique et revendications politiques dans les affiches et les tracts qu'il produit quotidiennement. Les *Indiani metropolitani* bolonais accordent la même importance à ce nouveau *medium* et l'influence d'une Chine plus fantasmée que réelle ne se dément donc pas jusque dans les années 1970. Ainsi, le collectif bolonais d'A/traverso, dont les membres se sont formés politiquement au sein des mouvements de luttes des années 1960, reprend le flambeau du maoïsme, en y apportant sa touche personnelle :

---

[286] NICOLAI Roberto, *Quando la Cina era vicina. La rivoluzione culturale e la sinistra extraparlamentare italiana negli anni '60 e '70*, Pise, BFS Edizioni, 1998, p. 268-269.

[287] XU Kefei, « Le maoïsme de Tel Quel autour de Mai 68 », in *Transtext(e)s Transcultures* 跨文本跨文化, n. 6, 2011 (version en ligne : http://transtexts.revues.org/436).

> Oggi cerchiamo una nuova forma. Il Mao-dadaismo è il punto di vista che il presidente vecchio-bambino esprime nel dialogo con la nipote quando le consiglia di non andare alle assemblee, e fa l'elogio della rivolta contro la buona educazione civile, contro la politica-dovere, contro la partecipazione istituzionale[288].

Les Bolonais accordent une importance particulière aux caractéristiques *anti* (anti-institutionnelles, anti-tradition, anti-élites, etc.) de la pensée de Mao Zedong : la production théorique du dirigeant chinois est traversée par le concept de la *contradiction*, et c'est d'ailleurs le titre de l'un de ses articles les plus connus :

> La cause fondamentale du développement des choses et des phénomènes n'est pas externe, mais interne ; elle se trouve dans les contradictions internes des choses et des phénomènes eux-mêmes. Toute chose, tout phénomène implique ces contradictions d'où procèdent son mouvement et son développement. Ces contradictions, inhérentes aux choses et aux phénomènes, sont la cause fondamentale de leur développement, alors que leur liaison mutuelle et leur action réciproque n'en constituent que les causes secondes. Ainsi donc, la dialectique matérialiste a combattu énergiquement la théorie métaphysique de la cause externe, de l'impulsion extérieure, propre au matérialisme mécaniste et à l'évolutionnisme vulgaire[289].

Mao Zedong, dans le prolongement de Hegel, Marx et Engels, et donc dans une logique dialectique, met un point d'honneur à décrypter les contradictions internes des choses dans une optique révolutionnaire ; car c'est en étudiant ces mécanismes que l'on peut les comprendre et établir une stratégie politique :

> La conception dialectique du monde nous apprend surtout à observer et à analyser le mouvement contradictoire dans les différentes choses, les différents phénomènes, et à déterminer, sur la base de cette analyse, les méthodes propres à résoudre les contradictions. C'est pourquoi la compréhension concrète de la loi de la contradiction inhérente aux choses et aux phénomènes est pour nous d'une importance extrême[290].

Dès lors, cette tendance *antagoniste*, ce penchant pour le *renversement* s'accordent tout à fait aux pratiques dadaïstes que les Bolonais d'*A/traverso* reprennent. D'une façon

---

[288] « *Mao-dadaismo : scrittura/pratica antiistituzionale* », in *A/traverso*, octobre 1975, cité par GRUBER Klemens, *L'avanguardia inaudita*, *op. cit.*, p. 23.

[289] ZEDONG Mao, « De la contradiction », 1937. Disponible en ligne : http://lesmaterialistes.com/mao-zedong-contradiction-1937.

[290] *Ibid*.

curieuse, l'agencement Mao-dadaïste fonctionne : à une politique *anti* et *contre* s'associe une poétique *anti* et *contre* : ces deux pratiques doivent se mélanger et ne former plus qu'une pour faire sauter définitivement les limites entre vie et art. D'ailleurs, on pourrait considérer que Mao Zedong se situe déjà du côté de l'esthétique : la Chine représente un imaginaire fertile, elle est une nouvelle *frontière* culturelle comme le fut par exemple l'Inde pour les hippies des années 1960. Cette porte ouverte vers l'Extrême-Orient permet d'élargir l'horizon des mentalités engoncées dans une Europe continentale de plus en plus divisée entre les deux blocs. Les recommandations du dirigeant chinois sont elles aussi bien souvent du côté de l'art : Mao Zedong a par exemple souvent recours à des fables ou à de petits récits métaphoriques pour illustrer sa théorie politique. Les citations du *Petit livre rouge* sonnent bien souvent comme des aphorismes poétiques, facilement adaptables en slogans politiques évocateurs, comme le célèbre « que cent fleurs s'épanouissent, que cent écoles rivalisent ! » ; le collectif bolonais le reprend d'ailleurs et le modifie à l'envi : « *che cento fiori sboccino / che cento radio trasmettano / che cento fogli preparino / un ALTRO '68 / con ALTRE armi* », peut-on lire sur la une du numéro d'*A/traverso* du mois de février 1977. Enfin, dans le chapitre dédié à la culture et à l'art, Mao exprime clairement lui aussi la nécessité de supprimer la frontière entre art et politique :

> Quant à nous, nous exigeons l'unité et la politique et de l'art, l'unité du contenu et de la forme, l'unité d'un contenu politique révolutionnaire et d'une forme artistique aussi parfaite que possible. Les œuvres qui manquent de valeur artistique, quelque avancées qu'elles soient au point de vue politique, restent inefficaces. C'est pourquoi nous sommes à la fois contre les œuvres d'art exprimant des vues politiques erronées et contre la tendance à produire des œuvres au « style de slogan et d'affiche », où les vues politiques sont justes mais qui manquent de force d'expression artistique. Nous devons, en littérature et en art, mener la lutte sur deux fronts[291].

Les intellectuels doivent sortir de leur tour d'ivoire, retrouver une pratique artistique quotidienne et populaire : ici aussi, Dada et Mao se rejoignent. Il s'agit d' « abandonner », de « passer », d' « aller », de se mettre *en mouvement* donc, d'embrasser la dialectique du monde et de *traverser* les structures et les limites pour mettre en branle les rouages du matérialisme historique :

---

[291] ZEDONG Mao, « Interventions aux causeries sur la littérature et l'art à Yenan (Mai 1942) », *Œuvres choisies de Mao Tsé-toung (tome III)*, Pékin, 1968.

Il faut que nos écrivains et nos artistes s'acquittent de cette tâche, il faut qu'ils abandonnent leur ancienne position et passent graduellement du côté du prolétariat, du côté des ouvriers, des paysans et des soldats, en allant parmi eux, en se jetant au cœur de la lutte pratique, en étudiant le marxisme et la société. C'est seulement ainsi que nous aurons une littérature et un art qui puissent servir réellement les ouvriers, les paysans et les soldats, une littérature et un art authentiquement prolétariens[292].

[292] *Ibid.*

DEUXIÈME PARTIE. De la désertion originelle du *Movimento* à la permanence d'une dynamique créative

I. « *Largo all'avanguardia* » : désertion et situations

1. Le dernier chapitre des avant-gardes

1.1. L'essence *polémique* de l'avant-garde

Le pied-de-nez des Skiantos

Comme bien souvent lorsqu'ils se parent des atours d'une fausse bêtise potache, les Skiantos font mouche. Dans la chanson « *Largo all'avanguardia* », le groupe bolonais se moque des discours sérieux qui ont cours autour du *Movimento del '77* : si les intellectuels et les critiques d'art de tout poil tentent en effet de décrypter les filiations du mouvement avec le futurisme, le dadaïsme ou le surréalisme, Roberto « Freak » Antoni et consorts s'amusent à *rabaisser* le concept d'avant-garde de façon carnavalesque et rabelaisienne : « *Me mi piace scoreggiare / non mi devo vergognare* »[293]. Ce qui pourrait à première vue ressembler à un nouveau manifeste plein d'emphase, avec un tel titre ronflant, se dégonfle bien vite comme un soufflet ; les rimes d'une banalité affligeante s'enchaînent (*cantautori, rematori, cori, fiori ; scoreggiare, vergognare, salvare*) et forment une texte puéril, sans queue ni tête : « *Me mi piace giocare giocando coi giochi / Ne ho pochi ma buoni / Me mi piace volare facendo dei giri / non brevi ma lunghi* »... Toutefois, à travers ce geste anti-artistique, les Skiantos s'établissent précisément dans la filiation du dadaïsme : l'insulte au public (« *pubblico di merda !* »), l'écriture automatique, l'absurde, la trivialité, le jeu, sont autant d'outils qui appartiennent à l'éventail de possibilités développées par le mouvement de Tzara. Le paradoxe est patent : en critiquant le concept d'avant-garde et les discours pompeux qui l'accompagnent, les Skiantos font sans doute preuve d'une forme d'avant-gardisme. Il y a dans leur geste quelque chose d'éminemment fin et pertinent : l'ironie des Skiantos est double car elle s'attaque à la fois aux discours des savants situés à l'extérieur du Mouvement mais également à ceux émanant de l'intérieur et plus particulièrement des franges des militants qui veulent une avant-garde « *molto dura* » qui fasse « *paura* ». Comme bien souvent, la figure de l'idiot, du fou, du « *de-*

[293] SKIANTOS, « *Largo all'avanguardia* », *MONO tono* (album), Cramps Records, 1978.

mente » qui va « *contro corrente* » (encore dans la chanson), révèle des vérités cachées à travers ses élucubrations. Le double pied-de-nez des Skiantos pourrait se résumer ainsi : « qu'ils viennent de l'extérieur ou de l'intérieur, les grands discours des têtes gonflées ne sont que du *vent* qui ne valent pas mieux que nos flatulences ». À chaque époque ses marottes, ses mots-clés qui émergent on ne sait trop où ni comment, chez les jeunes, dans les universités, diffusés par les médias, repris et relayés par la culture de masse : « *avanguardia* » est l'un des ces concepts qui se retrouvent sur toutes les lèvres dans l'Italie des années 1970 (et sans doute depuis la décennie précédente). Prononcé à outrance, employé à tort et à travers, sa signification première se perd, noyée dans l'usage qui n'a que faire de la rigueur étymologique et soumet les mots à toutes sortes de dérives incontrôlées. Aussi, après un tel rabâchage sémantique de la part de ses militants ou de ses observateurs, semble-t-il acté que le *Movimento del '77* est effectivement un mouvement d'avant-garde. Il y a une force performative de l'usage courant qui parvient à rebaptiser les choses, à leur donner une substance rien qu'à travers la parole répétée. Ainsi, nombreux sont les travaux critiques qui affublent le *Movimento* du terme d' « avant-garde » en le prenant comme argent comptant ; nous n'avons pas l'intention ici de les condamner ou de remettre en cause leur bonne foi mais il nous paraît toutefois nécessaire de revenir sur le concept et de le dégonfler, à la manière des Skiantos, pour en révéler les zones d'ombre et les potentiels inexplorés.

L'avant-garde va-t-en-guerre

Il convient tout d'abord de rappeler l'origine militaire du terme : l'avant-garde, c'est littéralement une petite unité de soldats située dans une position avancée et dont le but est d'ouvrir la voie au gros des troupes. L'avant-garde doit être à la fois réactive et proactive, elle doit prévenir les dangers, explorer le terrain et s'assurer de la présence d'aléas topographiques ou de positions ennemies ; elle doit également être prête à attaquer ou à être attaquée la première par les factions adverses. Cette acception guerrière du terme, étrangère au domaine des arts et à la signification plus courante qu'on lui donne aujourd'hui, n'est en réalité jamais totalement effacée et reste, en quelque sorte, toujours sous-entendue : les membres d'une avant-garde artistique constituent eux aussi un petit

groupe détaché, en avance sur leur temps et sur les autres expériences artistiques dont ils se différencient ; les artistes avant-gardistes osent plus, leurs pratiques sont plus risquées et peuvent avoir de plus lourdes conséquences (l'incompréhension, l'absence de succès immédiat et donc, en quelque sorte, l'échec et la mort – du moins symbolique – de l'artiste). Il y a également toujours quelque chose de *polémique* au sein des avant-gardes artistiques, car elles s'établissent toujours radicalement *contre* ce qui s'est fait jusqu'à leur avènement, et c'est précisément ce rapport antagoniste qui constitue leur raison d'être. Il y a une forme d'arrogance, de violence, dans les manifestes, dans les discours et les comportements des avant-gardes, comme en témoigne largement le Manifeste du futurisme rédigé par Filippo Tommaso Marinetti et publié dans *Le Figaro* le 20 février 1909 :

> 1. Nous voulons chanter l'amour du danger, l'habitude de l'énergie et de la témérité.
>
> 2. Les éléments essentiels de notre poésie seront le courage, l'audace et la révolte.
>
> 3. La littérature ayant jusqu'ici magnifié l'immobilité pensive, l'extase et le sommeil, nous voulons exalter le mouvement agressif, l'insomnie fiévreuse, le pas gymnastique, le saut périlleux, la gifle et le coup de poing.
> [...]
> 7. Il n'y a plus de beauté que dans la lutte. Pas de chef-d'œuvre sans un caractère agressif. La poésie doit être un assaut violent contre les forces inconnues, pour les sommer de se coucher devant l'homme.
> [...]
> 9. Nous voulons glorifier la guerre – seule hygiène du monde –, le militarisme, le patriotisme, le geste destructeur des anarchistes, les belles Idées qui tuent, et le mépris de la femme.
>
> 10. Nous voulons démolir les musées, les bibliothèques, combattre le moralisme, le féminisme et toutes les lâchetés opportunistes et utilitaires[294].

Dans le champ des arts, l'avant-garde ne se contente plus d'ouvrir la voie au plus grand nombre ; on dirait presque que, tout en se frayant un chemin à travers l'inconnu, elle essaie d'enterrer toutes les autres formes d'art sans autre forme de procès, en « démolissant les musées ». Entre la première acception du terme et la seconde, un renversement est

[294] Le Manifeste du futurisme est consultable en ligne : https://www.monde-diplomatique.fr/mav/151/MARINETTI/57076.

manifestement à l'œuvre : les avant-gardes artistiques ne se contentent plus de leur rôle d'éclaireur, elles se retournent contre le reste des troupes et provoquent des mutineries.

D'après Maurizio Torrealta (l'un des fondateurs de Radio Alice), la naissance d'une avant-garde artistique est d'ailleurs toujours intimement liée à un contexte de guerre réelle :

> Picabia, Warhol e Artaud, per quanto differenti possano sembrare, avevano un elemento in comune. In tempi diversi si muovevano sullo stesso sfondo, il luogo ultimo di tutti i possibili scambi simbolici : la Guerra. Credo esista un rapporto tra l'apparire delle Avanguardie Celibi nel corso del Novecento e la presenza della Guerra. [...] Basterebbe contestualizzare il clima della Zurigo del movimento dada, o della Parigi del movimento surrealista o della New York della Factory per individuare le ombre scure del reclutamento e dei campi di battaglia aleggiare intorno alle elaborazioni più disinvolte dell'avanguardia[295].

Cette composante polémique intrinsèque nous semble particulièrement décisive en ce qui concerne le cas de l'Italie des années 1970. Cette connotation affleure sans cesse et les deux acceptions du terme (celle guerrière et celle artistique) se mélangent dans le contexte du *Movimento*, où se mêlent politique et poétique, *Indiani metropolitani* et *autonomi* : dans un tel contexte mouvant où la violence devient de plus en plus prégnante, l'avant-garde est une notion hautement problématique qui se teinte de nombreuses nuances. Pour certains, l'avant-garde ne doit pas seulement se contenter des provocations et des attentats esthétiques, elle doit reprendre les armes pour faire face à ses ennemis. Citons ici à nouveau Torrealta :

> Se è possibile ipotizzare, evitando ogni meccanismo, questo collegamento tra l'apparire delle avanguardie e l'incombere della guerra è legittimo riconoscere che tutto il Paese e in particolare la città di Bologna sono stati per anni territorio di una guerra non ortodossa, una guerra non dichiarata, una guerra condotta in diverse forme,

---

[295] TORREALTA Maurizio, Introduction à GRUBER Klemens, *L'avanguardia inaudita*, *op. cit.*, p. 10. Gruber distingue ainsi « *Avanguardia Celibe* » et « *Avanguardia Sposata* » : « *Ora a pochi anni dalla fine di questo secolo, vale la pena ripensare questo concetto che in modo alterno è comparso e scomparso nella storia del Novecento, assumendo sempre forme diverse : dall'Avanguardia Ideologica, che immagino come un'Avanguardia Sposata che andava a braccetto con le ideologie del nostro secolo e porgeva alternativamente il braccio destro al regime e quello sinistro alla rivoluzione (prova ne sia la storia del movimento futurista italiano), all'Avanguardia Celibe, che veicolava soltanto il proprio linguaggio e il proprio comportamento.* », *ibid.*, p. 9.

> anche con esplosivi e stragi, che ha segnato tutta la nazione, ma che ha avuto in Bologna il suo obiettivo privilegiato. Forse insieme a tutte le altre ragioni che spiegano l'improvvisa e rapida nascita di un'Avanguardia Inaudita a Bologna dovremmo prendere in considerazione anche questa ipotesi : un certo numero di persone di fronte a questa guerra non dichiarata ha deciso di costituire gruppi armati clandestini ; altri, la maggioranza, in una sorta di rituale antropologico, hanno deciso di spogliarsi, di segnarsi il viso e il corpo, come selvaggi in una cerimonia iniziatica, di dimenticare la grammatica e la sintassi, di anagrammare le parole conosciute, di parlare in versi, di regredire al livello più lontano del passato e di immaginare gli scenari più avanzati del futuro, di riprovare a reinventarsi tutti i linguaggi del mondo perché tutti i linguaggi del mondo avevano già fallito[296].

La définition de Mike Sell

Après avoir discouru sur la nécessité de se poser l'épineuse question « *What is an Avant-Garde ?* », Mike Sell établit une liste de caractéristiques fondamentales pour définir l'avant-garde artistique :

– L'avant-garde conteste, défie (« *challenges* ») le pouvoir[297] ;
– L'avant-garde est par définition *minoritaire* et *différente* par rapport à une majorité donnée[298] ;
– L'avant-garde, pour défier le pouvoir depuis une perspective minoritaire, doit travailler avec et dans le champ de la culture[299].

La définition finale de Mike Sell est la suivante :

---

[296] *Ibid*., p. 10-11.

[297] « *First and fundamentally, the avant-garde challenges power. That challenge is as varied as the stratagems and technologies of power itself. Indeed, one of the more noteworthy contributions of the avant-garde is a more sophisticated understanding of how power works, whether it be the mechanical and imaginative power of the internal combustion engine embraced by the futurists or the interpersonal power of the mantra "the personal is political" deployed so effectively by civil rights and feminist activists in the 1960s and '70.* », SELL Mike, « *Resisting the Question,"What is an Avant-Garde ?"* », in *New Literary History*, Vol. 41, n. 4, *What Is an Avant-Garde ?*, The Johns Hopkins University Press, Automne 2010, p. 769.

[298] « *Second, to be avant-garde, one must be a minority. This criterion anchors our understandings of the avant-garde firmly to the avant-garde's historical origins in the military, where it designated a small group of soldiers that went in advance of the main body. It also acknowledges the historical contributions of minorities to the avant-garde tradition.* », *ibid.*

[299] « *Third, to challenge power from a minoritarian perspective, the avant-garde must work with and within culture.* », *ibid.*, p. 770.

> L'avant-garde est une formation minoritaire qui défie le pouvoir par des voies subversives, illégales ou alternatives ; en particulier, en contestant les routines, les affirmations, les hiérarchies, et/ou la légitimité des institutions culturelles[300].

Cette définition n'est pas sans rappeler celle que nous avions donnée de la contre-culture en introduction en nous appuyant sur les travaux de Theodore Roszak ; rappelons ici les différents points caractéristiques d'une contre-culture :

– Bouleversements et innovations radicales dans l'art, la science, la spiritualité, la philosophie et le mode de vie ;
– Diversité ;
– Communication authentique et ouverte et contacts interpersonnels significatifs. En outre, générosité et partage démocratique des outils à disposition ;
– Persécution de la part de la culture dominante des sous-cultures contemporaines ;
– Exil ou marginalité.

Aussi, Sell et Roszak évoquent-ils tous deux le champ de la culture ; la *diversité* et la *marginalité* pointées par le second font écho à la *minorité* soulignée par le premier ; la notion d'antagonisme par rapport à un modèle dominant est également présente dans les deux définitions. Notre intention ici n'est pas de démontrer que les concepts d'avant-garde et de contre-culture sont interchangeables, bien que l'usage les confonde souvent. Peut-être que la relation entre ces deux concepts est semblable à celle qui lie entre elles des poupées russes : il apparaît en effet qu'une avant-garde est par définition contre-culturelle mais que la réciproque n'est pas vraie : une contre-culture n'est pas forcément une avant-garde artistique, le deuxième terme étant bien plus restreint. Bien que cela puisse sembler un peu abscons, il nous semble nécessaire de souligner ces flottements sémantiques qui passent généralement inaperçus ou sur lesquels on ne s'attarde que trop peu. Cette confusion n'est pas anodine, elle dit quelque chose du *Movimento* ; car à travers cette difficulté de la définition conceptuelle, c'est bien la difficulté du foisonnement des

---

[300] « *The avant-garde is a minority formation that challenges power in subversive, illegal, or alternative ways ; in particular, by challenging the routines, assumptions, hierarchies, and/or legitimacy of cultural institutions.* », *ibid*.

expériences, des références et des filiations qui affleure ici et qui constitue sans doute l'aspect le plus insaisissable du *Movimento*.

1.2. Avant-gardes plurielles

« Avant-garde de masse »

Comme le souligne Mike Sell, le terme d'avant-garde est devenu un concept fourre-tout : aujourd'hui, des marques de design industriel aux salons de tatouage, en passant par des banques d'investissement ou des entreprises de marketing, tous peuvent se définir d'avant-garde, même si ces activités n'ont pour la plupart rien à voir avec le domaine des arts[301]. Plus spécifiquement, lorsque l'on parle d'avant-garde artistique, on fait bien souvent référence aux « avant-gardes historiques » au pluriel, à savoir le futurisme, le dadaïsme, et le surréalisme. Si la filiation d'avec le mouvement Dada est d'emblée revendiquée par le *Movimento* bolonais et le collectif A/traverso, le critique d'art Maurizio Calvesi défend la thèse que le surréalisme et le dadaïsme (et donc toutes les expériences qui font directement ou indirectement référence à ces mouvements) sont en réalité redevables au futurisme qui agit ainsi comme une sorte d'ancêtre commun d'où partent ensuite toutes les ramifications des expériences avant-gardistes. Dans le chapitre « *Avanguardia di massa* » du livre éponyme[302], Calvesi répertorie toutes ces parentés oubliées en mettant en parallèle les slogans des *Indiani metropolitani* et les textes futuristes : cet article complexe est une véritable somme d'érudition que nous ne pourrons résumer ici en quelques lignes. Car, en plus de ce travail philologique d'un grand intérêt, Calvesi donne à voir une réflexion en acte, une théorie en cours d'élaboration dont la difficulté principale réside dans le fait qu'elle s'applique à une situation présente (et donc avec peu de recul temporel) ; le critique d'art entre en dialogue avec les écrits d'Umberto Eco ainsi qu'avec d'autres articles de « *Terza pagina* » parus sur les quotidiens italiens qui s'interrogent « en direct » sur les nouveaux phénomènes esthétiques et politiques qui émergent

[301] *Ibid*., p. 764.

[302] Dans cette partie, nous reprendrons quasiment tous les points et les passages de la pensée de Calvesi qui nous paraît fondamentale, bien que sa difficulté et sa prose chargée l'aient sans doute desservi en limitant sa diffusion.

autour de l'année 1977. Calvesi analyse la place du *Movimento* bolonais dans l'histoire des avant-gardes artistiques et se demande si les expériences du *Settantasette* sont l'expression d'un paradoxe, à savoir l'avènement d'une « avant-garde de masse », d'une avant-garde qui aurait dépassé son caractère *minoritaire* du fait notamment des nouvelles techniques de communication et des médias de masse. Il souligne d'ailleurs la concomitance entre l'avènement des *Indiani metropolitani* et l'ouverture du centre Pompidou à Paris, où pour la première fois les productions des avant-gardes, jadis réservées à quelques « *happy few* », attirent les foules (cette opération de « muséification » et de marchandisation des avant-gardes n'étant pas sans soulever nouvellement des paradoxes, surtout entre deux termes qui reviendront souvent dans l'article, à savoir *révolution* et *consommation*).

D'habitude, c'est l'opération de « *spossessamento e sorpasso* », qui régit les relations entre les anciennes avant-gardes et une avant-garde émergente : la seconde « digère » les premières, dans une logique d'émulation et de dépassement. Autour de l'année 1968, les mouvements des jeunes font écho à cette logique et s'emparent des avant-gardes dans leur globalité. Toutefois, c'est la question de la « mise en pratique » des idées des avant-gardes qui reste hautement problématique : celles-ci se situent plutôt du côté des idées abstraites confinées dans la sphère des arts et se muent rarement en une *praxis* capable d'entraîner des mutations politico-sociales. Les avant-gardes du « désordre », comme les appelle Calvesi, sont à première vue « inapplicables » et en ce sens opposées à la rationalité et à la visée pratique du mouvement Bauhaus par exemple. Calvesi indique toutefois que le surréalisme constitue un point de bascule qui fait se rencontrer des précédents artistiques (Rimbaud, Lautréamont, le futurisme et le dadaïsme) et des penseurs : Nietzsche, Freud, Marx, Bakounine. Aussi, le surréalisme provoque-t-il des mutations qui ne se cantonnent pas aux domaines artistiques et se répandent dans la sphère de la pensée philosophique : Foucault, Deleuze et Guattari sont par exemple des produits de cette rencontre. Après le surréalisme donc, s'opère une soudure entre l'art et la spéculation : il s'agit d'un passage décisif pour nous car cette jonction explique historiquement la confusion entre poétique et politique qui irrigue le *Movimento del '77*. L'avant-garde n'est plus seulement artistique, elle redevient politique et semble ainsi recou-

vrir, d'une certaine façon, certains aspects de son sens premier (si ce n'est directement la signification guerrière, du moins celle de l'action) :

> [...] gli sviluppi di pensiero enunciato risultano *non più separabili* dalla logica e dal corpo dell'avanguardia e delle sue esperienze artistico-letterarie o comportamentali, grazie proprio alla premessa o radice surrealista (per quanto negata e rinnegata), che aveva riportato l'attività artistico-letteraria ad una finalità extra-estetica, facendo passare attraverso se stessa il pensiero (trasgressivo) : finalità dunque non più separatamente estetica o speculativa, ma unitariamente di trasgressione (in primo luogo dell'estetico e dello speculativo) affidata al segno e alla « scrittura ». Avanguardia diventa, dopo il surrealismo, scrittura trasgressiva a livello di arte (o « anti-arte ») come di pensiero (ovviamente anti-sistematico e anti-filosofico)[303].

Calvesi soulève un autre élément intéressant qui répond en partie à l'une de nos interrogations, à savoir l'origine de la *négativité* omniprésente dans ce que nous avons baptisé en introduction la « *cultura del contrasto* » : cette négativité viendrait d'un « mélange explosif » entre Marx et Freud opéré par Breton et les surréalistes :

> [...] una miscela *negativa*, utile cioè alla negazione del repressivo e dell'emarginante, e ad affermare la riassimilazione del politico al personal-privato-soggettivo, ma non offrendo, almeno a breve scadenza, che due tipi di esiti : da un lato indiscriminatamente distruttivo (fino al sintomatico gesto surrealista di sparare « a caso »), dall'altro pericolosamente concedente al consumismo come escalation del desiderio, dai bisogni primari ai più superflui ed estetizzanti. Senza che questa pura negatività, e l'assenza di esiti immediatamente accettabili, possa tuttavia costituire un titolo di condanna, restando evidente la funzione provocatrice e dialettica, dell'ideologia trasgressiva[304].

Derrière la négation, la transgression, la destruction, affleure bien évidemment la question de la violence : si certains identifient dans la célébration de la violence le lien de parenté décisif entre le *Movimento del '77* et le futurisme[305], Calvesi souligne plutôt l'importance de la question du langage, à la suite d'Umberto Eco qui se penchait déjà sur les caractéris-

---

[303] CALVESI Maurizio, *Avanguardia di massa*, Milan, Feltrinelli, 1978, p. 64.

[304] *Ibid*., p. 65-66.

[305] Une parenté que Calvesi ne nie pas ; il l'illustre même en citant, entre autres, Marinetti : « *Che gioia vedere udire fiutare tutto tutto taratatatata delle mitragliatrici* », *ibid.*, p. 74.

tiques de « l'italo-indien » dans un article que nous citions précédemment : « *Ora forse ci siamo : le nuove generazioni parlano e vivono nella loro pratica quotidiana il linguaggio (ovvero la molteplicità dei linguaggi) dell'avanguardia. Tutti insieme*[306] ». C'est bien ce « tous ensemble » qui est important, et Eco de souligner la quasi impossibilité du travail qui consisterait à relever toutes les filiations des emprunts qui caractérisent cet « italo-indien ». Les cartes sont définitivement brouillées, et c'est bien l'image du rhizome qui fait sens ici, avec ses dérivations anarchiques et ses invisibles médiations souterraines. Dans *Le due avanguardie*, Calvesi avait déjà mis en avant cette continuité évidente mais complexe qui s'articule entre les différentes avant-gardes grâce à la médiation de l'*underground* (et quoi de plus *souterrain* que le rhizome, justement ?) :

> Benché non mi sia mai occupato [...] dell'*underground* e dell'hyppismo [...] la tesi di fondo de *Le due avanguardie* e, di seguito, di questa raccolta è proprio quella di una continuità tra la prima (avanguardie storiche) e la seconda avanguardia (neo-avanguardie), con la ribadita differenza che, mentre la prima puntò, fallendo, ad una diretta alleanza con la rivoluzione, cioè ad una incidenza anche direttamente politica nel sociale, la seconda ha per così dire ridimensionato, e tuttavia raggiunto, i propri obbiettivi : puntando, più che sull'esemplarità programmatica, sul 'contagio' degli atteggiamenti e dei comportamenti, in un cercato e trovato contatto con i mass-media nel frattempo esplosi e diffusi, e incontrando così una precisa risposta di massa[307].

Ici, le critique insiste à nouveau sur la jonction décisive entre politique et poétique qui, paradoxalement, s'opère par une sorte de retrait, ou du moins de pas en arrière : un engagement moins net, moins radicalement politique, parvient toutefois à avoir plus d'effets politiques dans la société en changeant les comportements et les représentations, grâce en partie au rôle joué par les médias de masse qui amplifient sa portée. Quant au *Settantasette*, s'il est moins idéologique que les mouvements qui naissent autour de 1968, s'il est plus chaotique et moins cohérent d'un point de vue idéologique, c'est qu'il est véritablement *en mouvement* et, en ce sens, s'apparente plus aux néo avant-gardes du *pop-art* ou de l'*underground* :

---

306 ECO Umberto, *Sette anni di desiderio*, *op. cit.*, p. 65.

307 CALVESI Maurizio, *Avanguardia di massa*, *op. cit.*, p. 71.

> Il Settantasette, certo, 'regredisce' in un compromesso più confuso ma forse meno ideologico e, al più nitido parallelismo del Sessantotto, sostituisce una contaminazione e una promiscuità più ondeggiante e caotica tra temi politici e temi esistenziali, tra responsabilità, anche, ed irresponsabilità, consumo ed anti-consumo, 'qualità' di vita ed estetismo, avvicinandosi di più alla condizione culturale delle neo-avanguardie nei loro coinvolgimenti o filiazioni di massa, intorno alla confluenza di pop-art e *underground*[308].

Calvesi s'attaque ensuite au problème de la définition du terme « masse » car, en réalité, celui-ci ne concerne pas la totalité des jeunes que le critique divise en deux catégories : les « *echeggiatori* » qui reprennent et font circuler les stylèmes langagiers avant-gardistes et les « *portatori "colti"*[309] » qui en sont à l'origine. Même si la figure du *leader* qui pouvait exister en 1968 n'est plus centrale, des intellectuels comme Bifo Berardi ou les animateurs d'*A/traverso* et Radio Alice sont situés aux avant-postes et ont une influence non négligeable sur le *Movimento* dans son ensemble : ils s'inscrivent en outre dans le sillage d'autres intellectuels (Bifo est un disciple de Deleuze et Guattari) et, selon Calvesi, si l'on parvenait à remonter les filiations entremêlées de l'*underground* jusqu'à la racine, on arriverait bien souvent à un futurisme involontaire :

> [...] gradino iniziale e 'grossolano' di quell'elaborazione culturale e ideologica dell'avanguardia che appunto, da un lato l'ha spinta verso le forme del dadaismo e del surrealismo, sino al ferrato e coltissimo pensiero dei saggisti francesi ; dall'altro, all'incrocio delle neo-avanguardie, ha prodotto infiltrazioni nella cultura « incolta » della massa giovanile[310].

Le futurisme comme ancêtre commun

Pour Calvesi donc, le précédent futuriste, bien que manifeste, reste tu (« *vergognosamente nascosto*[311] »), du fait de la dérive fasciste de nombre des membres du mouvement initié par Marinetti. Calvesi en profite pour affirmer le caractère non-réactionnaire

---

[308] *Ibid.*, p. 72.

[309] « [...] *e dentro questa stessa massa dobbiamo distinguere tra gli echeggiatori e i portatori « colti » e consapevoli di ideologemi o slogan avanguardistici* », *ibid.*, p. 72.

[310] *Ibid.*

[311] *Ibid.*, p. 77.

du futurisme (une thèse sans doute discutable), et par la même occasion celui du *Movimento del '77* que l'on accuse déjà alors de faire le jeu de l'extrême droite. Cette réflexion saura nous être utile lorsqu'il s'agira d'aborder les années du « *riflusso* », caractérisées par de surprenantes conversions politiques :

> « [...] perché i futuristi finirono per orientarsi a destra ? Perché non fu offerto altro spazio alla loro agitazione, perché solo il fascismo fece suo (con animo profondamente mistificante, inutile dirlo) lo slogan « largo ai giovani » che era nato (come « marciare, non marcire ») nei manifesti futuristi. [...] il futurismo, e analogamente il recente « movimento », non è portatore di un'ideologia reazionaria ; ma il suo spontaneismo libertario lo espone a possibili (tutt'altro che necessarie) involuzioni di destra, tanto più dove intervengano forze interessate a farne proprie, subdolamente, slogan e insofferenze[312].

Calvesi, après avoir démonté la fausseté de l'équation « futurisme = fascisme », s'applique alors à révéler l'influence considérable du futurisme sur les avant-gardes en relevant les citations et les emprunts plus ou moins cachés. Bien souvent, ce futurisme « involontaire » est médié par d'autres références artistiques : le célèbre slogan « vivre sa vie », par exemple, est particulièrement symptomatique des généalogies rhizomatiques à l'œuvre dans les milieux contre-culturels : cette exclamation de l'anarchiste Jules Bonnot reprise par Marinetti est à son tour réutilisée en 1962 par Godard, puis en mai 1968 par les étudiants parisiens qui l'écrivent sur les murs de la Sorbonne et enfin en 1977 par le Mouvement bolonais[313]. Citons ici un exemple parmi tant d'autres relevés par Calvesi :

> Ancora inequivocabili assonanze futuriste : stralciato da un foglio la cui testata dice *Finalmente il cielo è caduto sulla terra : la rivoluzione* (marzo 1977) si legge : « Anche il soffiare del *vento*, un vetro rotto, una frenata brusca, un grido isterico, basterà per scatenare *noi pazzi*, folli, isterici, *ultimi* veri metropolitani ». Che è da confrontare con il citato discorso *Contro Venezia passatista* : « Questo stesso *vento* accelererà ad un tratto, in un meriggio infernale, la sorda opera delle acque corrosive che minano la vostra città

---

312 *Ibid*., p. 58.

313 « *Ritengo che, se di una "mediazione" occorre tener conto, questa è da ravvisare in primo luogo nella cultura del '68 ("Vivre sa vie", la frase di Bonnot, non discende in linea diretta né da Marinetti né da Godard, ma dalle mura della Sorbona, dove troviamo :"Vive Bonnot", "Nous voulons vivre", "Vivre sans temps mort", ecc. : vedi W. Lewino,* L'imagination au pouvoir*, Paris 1968).* », *ibid.*, p. 71.

> venerabile. Oh ! Come balleremo, quel giorno ! [...] Saremo tutti *pazzamente allegri*, *noi, gli ultimi studenti ribelli* di questo mondo troppo saggio[314] ! »

Outre cette circulation d'expressions, de motifs et de stylèmes, on retrouve également la racine futuriste dans des pratiques scripturales plus particulières et qui ont à faire avec le travail quasi matériel de l'art poétique :

> L'uso 'futurista' di onomatopee costellanti una scrittura fluida e abbreviata, che alterna lunghi fraseggi senza interpunzione a proposizioni brevissime o iterative, è tutt'altro che raro ed include talvolta anche tipiche moltiplicazioni di vocali o consonanti[315].

Ces caractéristiques se retrouvent de façon massive dans les revues bolonaises, comme l'illustrent parfaitement la prose saccadée, tailladée ou amplifiée d'*A/traverso* et d'autres « *fogli* » du *Movimento*.

Le plus grand apport théorique du futurisme réside dans la prémonition de l'importance croissante des médias de masse qui, une fois devenus omniprésents dans la vie quotidienne, modifieront la communication et les rapports sociaux. Cette intuition devient une véritable obsession pour le *Movimento del '77* qui ne cesse de s'interroger sur la communication, l'information et tente notamment de faire bifurquer le média radiophonique, de le « pirater » en créant des radios libres :

> Questa assoluta orizzontalità delle comunicazioni reclamata e presentita dal futurismo come dimensione congeniale ai mass-media, costituisce una chiave di volta. È l'intuizione che consentì ai futuristi, apologeti delle macchine e dell'industria, di tentare una rivoluzione del linguaggio (artistico e più elementarmente comunicativo, fino allo slogan) a livelli radicali dei mutati modelli di produzione. Ecco allora che i mass-media non soltanto hanno svolto quell'opera, variamente articolata nei modi già accennati, di diffusione delle avanguardie ; ma più essenzialmente, hanno funzionato da modello già a quella prima e radicale mutazione di linguaggio da cui l'avanguardia ha preso le mosse, ad opera dei futuristi, per rovesciare, l'arte nell'azione o più semplicemente nella comunicazione ('urgente') : nodo a cui ogni discorso dell'avanguardia non può che tornare, e

---

[314] *Ibid*., p. 77.

[315] *Ibid*., p. 75.

> a cui tanto più ritorna, ingrossato dall'azione crescente dei mass-media, ogni momento di espansione e massificazione dei linguaggi avanguardistici. Ed è poi l'intrico, sempre più oscuro, di consumismo e "rivoluzione", quando la pretesa rivoluzionaria fonda soltanto su un moto di contraddizione (= fruizione contraddittoria ed eversiva del "bene"consumistico »)[316].

Ce premier « renversement » de l'art dans l'action (ou peut-être serait-il plus judicieux de traduire ici par « déversement ») agit comme un acte fondateur qui donne la direction à suivre pour toutes les avant-gardes à venir ; ce « nœud » qui se crée donc entre art et action est un point de fixation auquel va nécessairement revenir toute expérience avant-gardiste. Ce nœud est d'ailleurs hautement problématique, inextricable justement : l'avant-garde se nourrit des médias de masse et inversement, dans une sorte de fusion perpétuelle.

Cette relation paradoxale met à jour un autre oxymore, à savoir que l'art est toujours subordonné à une valeur marchande au sein d'une société capitaliste : « *Marinetti sa bene, insomma, che l'arte è, in senso baudelairiano, prostituzione* […][317] ». Et c'est justement cette société capitaliste qui favorise l'émergence des avant-gardes du fait d'un phénomène croissant de « marginalisation de l'artiste » : les artistes figuratifs sont supplantés par la reproduction mécanique des images, les artistes de la narration sont supplantés par le cinéma, la télévision. Dès lors :

> [Gli artisti] si preoccupano di trovare un altro sfocio, una nuova funzione e una nuova identità al loro mestiere, che diventa, proprio, il mestiere astratto di « immaginare », contrapposto al razionalismo delle scienze e delle tecnologie trionfanti ; la loro funzione è di tutelare i diritti dell'immaginazione, il loro bersaglio è tutto ciò che opera restringimenti all'immaginazione, cioè appunto il razionalismo borghese e capitalista, il loro sfocio di incidenza e di potere è quello stesso dell'immaginazione[318].

C'est bien pour cela qu'en 1968 comme en 1977 on célèbre « l'imagination au pouvoir » ; ce sont d'ailleurs les futuristes qui sont les premiers à le faire lorsqu'ils appellent de leurs vœux l'avènement d'une « *artecrazia* » : l'art est une force révolutionnaire qui doit

---

316 *Ibid.*, p. 79.

317 *Ibid.*, p. 79.

318 *Ibid.*, p. 82.

prendre le pouvoir et s'opposer au règne omnipotent des sciences, de la technologie et du rationalisme exacerbé de la société capitaliste. Deleuze et Guattari vont encore plus loin :

> L'Anti-Edipo, cioè lo 'smascheramento' dello stesso Freud come complice repressivo del sistema capitalista e carceriere del desiderio nella rappresentazione e nel mito (il mito dei miti : Edipo), segna appunto il momento di più spinta maturazione del pensiero trasgressivo e di più acuta denuncia di un'insidia : quella contenuta in un riciclaggio e in una riproposta umanistici dell'immaginazione (e dell'inconscio) come regno appunto del mito (e dell'occulto umanistico : Jung). Un'immaginazione così strutturata non può essere arma d'attacco al razionalismo borghese, ma l'immaginazione e l'inconscio vanno identificati con il desiderio liberato da ogni rappresentazione catartica[319].

Calvesi précise que Marinetti anticipe déjà l'absence de logique, l'association libre (le « *paroliberismo* »), l'écriture automatique, la schizophrénie deleuzo-guattarienne lorsqu'il célèbre les fous comme ses semblables : « *pazzi e pazze, scamiciati, seminudi, eruppero a migliaia, torrenzialmente, così da ringiovanire e ricolorare il volto rugoso della terra [...]. O pazzi, o fratelli nostri amatissimi, seguitemi !...*[320] ». Cette thématique perdure à travers les avant-gardes, comme l'illustre la « Lettre aux Médecins-Chefs des Asiles de Fous », parue dans *La révolution surréaliste* du 15 avril 1925 :

> Sans insister sur le caractère parfaitement génial des manifestations de certains fous, dans la mesure où nous sommes aptes à les apprécier, nous affirmons la légitimité absolue de leur conception de la réalité, et de tous les actes qui en découlent[321].

Dans *Contro i professori* (1910), Marinetti exhorte la jeunesse à s'emparer des Universités et à en déloger les barons ; outre la condamnation des enseignements passéistes et la célébration du renouvellement, Marinetti en arrive même à célébrer « l'attentat »…

> Presto verrà il momento in cui non potremo più accontentarci di difendere le nostre idee con degli schiaffi e dei pugni, e dovremo allora inaugurare l'attentato in nome del pen-

---

[319] *Ibid*., p. 84.

[320] Dans *Uccidiamo il chiaro di luna* (1909), cité par CALVESI, *ibid*., p. 89.

[321] DESNOS Robert (sans doute assisté de FRANKEL Théodore), « Lettre aux Médecins-Chefs des Asiles de Fous », in *La révolution surréaliste*, Paris, Librairie J. Corti, 1925, p. 29.

> siero, l'attentato artistico, l'attentato letterario, contro la crosta glorificata e contro il professore tirannico.

...et à justifier l'acte d'une étudiant sicilien ayant assassiné son professeur, en inversant les responsabilités de l'homicide :

> Scusate con noi il gesto d'indisciplina sanguinaria dello studente palermitano Lidonni, il quale si vendicò, a dispetto delle leggi, di un professore tirannico. I professori passatisti sono i soli responsabili di questo assassinio[322].

Ici, la transgression futuriste et la célébration des individus marginaux, comme les fous ou les assassins, flirte clairement avec la célébration de la violence et l'appel au meurtre : cette tendance se retrouve évidemment auprès des franges violentes et des déclinaisons terroristes du *Movimento del '77*. Il s'agit avant toute chose d'une provocation, d'une façon de « choquer le bourgeois ». On retrouve dans le *Movimento* cette même célébration quasi rituelle de la violence : dans les manifestations, on reproduit, en levant le pouce et en pointant l'index et le majeur, la silhouette du pistolet Walther P38.

Le *Movimento del '77* : une avant-garde incomplète ?

Calvesi identifie un problème dans l'invitation bifienne à travailler moins (ou « *lavorare con lentezza* », comme l'indique la chanson fétiche du *Movimento* d'Enzo Del Re) : cette réduction du temps de travail doit être, dans la théorie de Bifo, compensée par la technologie (l'automatisation). Pour Calvesi, cette invitation se mue bien vite en une célébration de l'inactivité, d'un *otium* improductif qui ne propose rien et se complaît surtout dans une sorte d'impossibilité, de voie sans issue :

> Come lo psichiatrizzato non chiede, secondo il precetto trasgressivo, di essere normalizzato, ma di poter dar corso ai propri bisogni e desideri trasgressivi, così l'emarginato per disoccupazione, nella visione bifiana […]. Così, la disoccupazione tenderebbe non già ad annullarsi nel lavoro, ma, letteralmente, a ribaltarsi nel tempo libero. In questa riduzione parassitaria dei termini del problema certo si riflette e si denuncia – con maggior

[322] *Ibid*., p. 88.

> virulenza che in qualsiasi avanguardia – la matrice più profonda della contraddizione : la contraddizione ormai 'insopportabile' che spiega e motiva il punto di tensione 'impossibile' dell'istanza culturale : la contraddizione del sistema, che cerca uno sfocio e insieme una compensazione alla produttività, al lavoro alienante e non gratificante, nell'esasperazione snaturante e nella moltiplicazione consumistica dei desideri. Il desiderio snaturato nel consumismo è una conseguenza del lavoro snaturato nell'alienazione. E il rifiuto dei 'desideranti' visibilmente confonde il lavoro con la sua alienazione[323].

L'accusation de Calvesi dit que ce refus du travail est une posture intellectuelle et bourgeoise, car elle pose la créativité comme terme opposé au travail, comme antagoniste, dans un rapport d'exclusion. Mais pour Calvesi, refuser le travail c'est enlever l'un des fondements de la création artistique qui naît justement de la rencontre entre l'imagination et le travail, sans lequel, écrit Calvesi, « *l'immaginazione resta rêverie e il lavoro può essere evento alienante da scongiurare*[324] » ; l'intellectuel-artiste doit être « productif » (« *improduttivo, relativamente al sistema di produzione, ma produttivo in senso assoluto, per l'appunto di 'valori'* »). La conclusion sans appel de Calvesi dénonce ainsi la passivité du Mouvement ; son langage rapiécé, fait de références glanées çà et là, n'est pas le symbole d'une créativité retrouvée mais au contraire le symptôme d'un moment de crise :

> La verifica si ha nei discutibili esiti della vocazione 'creativa' del « movimento », laddove punta (e soprattutto nell'area bifiana e bolognese) ad un riuso e riciclaggio dei linguaggi dell'avanguardia, senza l'energia di riplasmarli. Proprio nei momenti esteticamente più ambiziosi, la capacità produttiva del « movimento » risulta poco più che raffinata, e sostanzialmente deludente, benché avanzata nella sua teorica volontà di autodeterminazione e nelle sue forme collettive ed intersoggettive[325].

Le *Movimento* n'est qu'un écho, la jonction avant-garde-mouvement ne se fait pas, l'esthétique n'est pas assimilée par le politique : « *Resta il progetto, viene meno l'effettiva*

---

[323] *Ibid*., p. 93.

[324] *Ibid.*, p. 94.

[325] *Ibid*., p. 94.

connessione, e, nello spazio della scollatura possono tornare a premere l'idealismo e la reazione, sia estetica che politica[326] ».

Répondons momentanément à la « *stroncatura* » de Calvesi avec trois suggestions – que nous laissons ici au stade d'ébauche – qui pourraient permettre de nuancer son jugement :

- Il nous semble tout d'abord évident que les appels à l'arrêt du travail, à la lenteur et à l'oisiveté constituent très souvent des poses, des provocations visant à tordre le bâton dans l'autre sens au sein d'une société marchande célébrant la productivité et le sacrifice de soi. Et s'il y a certainement des « *fannulloni* » chez les *Indiani metropolitani*, il y a également de nombreux créateurs qui *travaillent* et produisent effectivement des objets artistiques et déploient des pensées philosophiques.

- Rappelons ensuite que Calvesi écrit en 1977/1978 et que ses analyses « en direct », bien que d'une grande acuité intellectuelle, s'appliquent à un matériau mouvant, encore en cours d'élaboration. L'absence de distance et de recul temporel ne lui permettent donc pas de mettre en perspective les expérimentations créatives du *Movimento* ; certes, il constate de quelle façon elles s'embranchent avec les avant-gardes passées mais ne peut pas parvenir à les inscrire dans une perspective future. Et c'est justement cette influence sur les années futures, la diffusion par capillarité d'une « culture du contraste » que nous tentons de mettre en évidence dans nos analyses et que Calvesi, pour d'évidentes raisons chronologiques, ne peut déceler.

- Enfin, et en partie pour les mêmes raisons, Calvesi ne met pas l'accent sur ce qui nous semble une grande nouveauté du *Movimento del '77*, à savoir le caractère postmoderne des ré-élaborations qu'il opère du matériau des avant-gardes. Ce que Calvesi souligne comme un défaut, comme un manque d'inventivité, devient au contraire une donnée revendiquée, défendue presque comme un nouvel art poétique. Peut-être que la logique du « *sorpasso e spossessamento* » mise en avant par le critique est justement « dépassée » et

[326] *Ibid.*

ne s'applique plus dans un cadre socio-culturel postmoderne : on laisse désormais les choses « en chantier », on inaugure l'esthétique du *work in progress*. L'œuvre postmoderne accueille une faiblesse intrinsèque, elle revendique qu'*il y a du jeu* entre les différentes parties qui la composent : rapiécée, incomplète ou lacérée, elle laisse apparaître les fils qui sous-tendent la trame de son *patchwork*. En concomitance avec l'émergence de l'esthétique punk, avec laquelle le *Movimento del '77* a beaucoup à voir, peut-être que l'avant-garde perd définitivement une sorte d'optimisme, ou du moins de volonté de *l'emporter*, commun à toutes les avant-gardes historiques. Le « *no future* » pourrait ainsi être encore plus anti-artistique et négatif que les expériences auxquelles ils succède.

1.3. La spécificité bolonaise

L'*underground* comme chaînon manquant

Calvesi dialogue également avec un autre texte théorique d'une grande importance, qui paraît en mai 1977 (c'est à dire en concomitance quasi absolue avec les événements bolonais) sous la direction d'Egeria Di Nallo, *Indiani in città* : il s'agit d'une collection d'articles écrits par des membres de l'institut de sociologie de la faculté de Sciences Politiques de l'Université de Bologne. Ce recueil frappe par le foisonnement de pistes interprétatives qu'il offre ; il frappe également par sa capacité à réaliser un travail de terrain conséquent en photographiant et en répertoriant les graffitis qui tapissent les rues de Bologne et les locaux des facultés :

> Questo libro raccoglie le testimonianze [degli Indiani metropolitani] lasciate sui muri delle città universitarie, sulle pareti delle aule : scritte, *murales*, disegni, e i volantini e gli stampati, che hanno diffuso ; sono testimonianze caduche che il pennello dell'imbianchino cancellerà, o che sbiadiranno da sole e in fretta, o che già accartocciano come carta stracciata[327].

Une sorte d' « archéologie préventive » en somme, qui permet de conserver une trace de ces phénomènes éphémères et qui fait de ce livre un document précieux. Bien que poin-

[327] DI NALLO Egeria (dir.), *Indiani in città*, Bologne, Cappelli editore, 1977, p. 11.

tant le ton « naïvement enthousiaste » de certains propos, Calvesi n'en reconnaît pas moins la qualité académique[328] ; ses réflexions sur la médiation de l'*underground* que nous avons brièvement évoquées s'appuient justement sur un article d'Emanuela Martini[329]. Si Calvesi insiste sur la racine futuriste, l'article de Martini nous offre un autre point de vue sur les généalogies des formes et des contenus contre-culturels, un point de vue qui pourrait presque apparaître « anti-académique », prenant d'emblée le contre-pied d'analyses philologiques et linguistiques trop savantes (celles-là même que mènera un peu plus tard Calvesi, donc) :

> Questo permetterà agli studiosi del linguaggio e dei fenomeni di costume di tirare in ballo ancora una volta il *kitsch*, la rimasticazione e banalizzazione dei fenomeni culturali élitari attuata mediante la cultura di massa. Di qui i riferimenti che da « cólti », si trasformano in « còlti » al volo e disorganicamente attraverso il carosello o la canzonetta[330].

Pour Martini, ces querelles interprétatives et philologiques relèvent plutôt de la distraction et empêchent de se concentrer sur la véritable nouveauté des pratiques du Mouvement, sur sa vraie originalité, à savoir la *mise en pratique* d'outils communicatifs que les avant-gardes avaient certes mis en place, sans toutefois parvenir à les faire sortir de la sphère théorique. Le *Movimento* signe donc ce passage à l'acte décisif :

> [...] si dovrebbe indicare la recente esperienza come tentativo di attuazione pratica dei più vecchi dettami ; non più teorizzazione e sperimentazione racchiuse nella pratica artistica, ma attivo inserimento nella vita e nella politica di regole artistiche che solo in questo trovano la loro compiutezza, rimanendo altrimenti sterili esercitazioni (come potrebbe dimostrare il disconoscimento cui è andato costantemente il movimento futurista)[331].

---

328 « [...] *resta da esaminare la tesi del già citato* Indiani in città*, che, pur intercorrendo in toni un po' ingenuamente, celebrativi, si impegna in analisi di studio* [...] », *op. cit.*, p. 70. Notons au passage que cette petite pique révèle une différence frappante entre l'écriture de Calvesi, précise, auctoriale, chargée de références et de longues périodes, et celle des universitaires d'*Indiani in città*, collective, plus immédiate et plus « relâchée », émulant sans doute les pratiques linguistiques de leur objet d'études.

329 Nous le citerons ici longuement ; comme celui de Calvesi, cet article tiré d'*Indiani in città* nous semble particulièrement décisif.

330 *Ibid*., p. 22.

331 *Ibid*.

Tout en dérivant donc des avant-gardes historiques, tout en reprenant leurs innombrables expérimentations, le *Movimento del '77* se situe sur un autre plan, celui de l'action : et si, à proprement parler, il n'*innove* pas comme le dit Calvesi (cela reste toutefois à prouver), il *invente* tout de même quelque chose, une pratique absente jusqu'à présent des avant-gardes ou du moins confinée à quelques salons et ou cabarets confidentiels. Il est en somme la réalisation d'exhortations qui se sont accumulées pendant des décennies dans les manifestes avant-gardistes :

> Seppure in termini ancora caotici e contraddittori, la nuova pratica comunicativa scoppiata in Italia nel 1977, che si propone di usare tutti gli strumenti, i colori, le forme, gli oggetti, le suggestioni, gli stati d'animo e, quel che più importa, spontaneamente da parte di tutti, potrebbe essere la risposta, a decenni di distanza, ad indicazioni ed atti di fede come questi :
>
> L'arte è un bisogno di distruggersi e sparpagliarsi... Vitalità dell'arte, questo prolungamento della foresta delle nostre vene, che si effonde, fuori dal corpo, nell'infinito dello spazio e del tempo (Marinetti, *Manifesto della letteratura futurista*, 1912)
>
> Automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale (Breton, *Definizione di surrealismo*, 1924)
>
> e soprattutto :
>
> « ... noi porremo lo spettatore nel centro del quadro... » (Boccioni, *Manifesto della pittura futurista*, 1910)[332].

Ce passage à l'acte découle d'un moment fondateur selon Martini, celui de l'émergence de la culture *underground* dans les pays anglo-saxons, située chronologiquement dans la seconde moitié du XXème siècle. Ce phénomène aurait été largement snobé et très peu étudié par les universitaires italiens, du fait d'un élitisme rampant et de sa tendance complémentaire, à savoir celle de diviser et de classifier les formes d'art selon des critères préétablis :

---

[332] *Ibid*. Les citations intégrées font partie de l'article.

> Per questo in Italia non si accenna che raramente al termine « *underground* », preferendo ad una analisi del fenomeno nella sua totalità ed eventuali aberrazioni, la separazione tra le sue forme più elevate (elevate ed élitarie per definizione e tradizione, pittura, teatro, danza – cioè Pollock, Rauschenberg, Wharol, Happening, Living Theatre, Merce Cunningham, John Cage), senza tener conto del fatto che spesso tali forme richiamano e ricercano provocatoriamente la riproduzione e lo smercio massificati, e quelle invece per propria natura soggette ad una distribuzione industriale di massa o, quanto meno, dalla comunicatività ambiguamente « alla moda », il che equivale a « poco serie », o *kitsch* (musica folk, rock, pop, Dylan, Rolling Stones, Beatles, fumetti, da Feiffer a Robert Crumb, Easy Rider, stampa alternativa, da Oz e It giù giù fino a Re Nudo, in sospetto di *mass-culture* persino Kerouac e Ginsberg), senza nessuna distinzione tra un « prima » e un « dopo », tra la creazione artistica spontanea, anche se non aulica, e la sua successiva ricostruzione nei laboratori della cultura di massa[333].

Cette manie de la taxonomie et de la différenciation souvent arbitraire entre « élevé » et « bas » perd de vue l'une des spécificités du Mouvement que nous avons déjà évoquée : sa nature fondamentalement *magmatique* ; et Martini de continuer :

> Tutto questo ha impedito di riconoscere l'*underground* per quello che veramente era, un enorme magma, coinvolgente ogni orma espressiva, che puntava al sovvertimento della funzione dell'arte e dei mass-media, ad una comunicazione alternativa totale. Come indica correttamente Mario Maffi in « La cultura underground », uno dei pochissimi testi italiani esistenti su questo argomento, « L'*underground* attaccò il teatro (...) ; il cinema (...) ; la letteratura (...) ; riscoprì la musica popolare, il blues, il jazz, e su queste basi creò con la musica pop una nuova forma musicale-comunicativa ; abbatté ogni settorialismo e ogni diaframma separante pittura, teatro e cinema, creando forme artistiche (...) in cui fondamentalmente era la partecipazione del pubblico e sottraendo così l'individuo alla passiva condizione vellutata di spettatore di non-responsabilità, non-intervento, non-autoespressione, non-creazione ; frantumò il piedistallo dell'attore e della finzione e risucchiò l'ex spettatore in una dimensione reale scavata anche dal suo proprio corpo, dalla sua propria azione ; fuse parole e musica, poesia e jazz, e tornò così a una concezione della poesia come rito di comunicazione collettiva[334].

C'est donc ce magma de l'*underground* qui constitue le véritable chaînon manquant entre les expressions contre-culturelles du Mouvement et les avant-gardes histo-

---

[333] *Ibid.*, p. 24.

[334] *Ibid*., p. 23-24.

riques, une explication plus justifiée selon Martini (et Maffi) que les périlleux échafaudages généalogiques ; encore une fois, ce sont bien les images du *rhizome*, du sous-sol *magmatique*, qui émergent ici et illustrent mieux les médiations anarchiques que l'image verticale, et exclusive, de l'arbre généalogique. Les filiations ne s'opèrent pas de façon vectorielle entre deux éléments ; leurs embranchements sont multiples, elles se confondent l'une l'autre, sont filtrées, parasitées par d'autres références qui sont elles aussi passées par une génération chaotique...

> L'*underground* a lungo misconosciuto non viene oggi ravvisato come reale ed immediata matrice culturale del nuovo linguaggio e della nuova espressività ; si parla di futurismo e dadaismo filtrato attraverso i mass-media (con tutte le implicazioni negative ed aberranti che tale transizione comporta), ricercando affinità letterarie inesistenti, in quanto mediate da un'esperienza culturale posteriore, e rifiutando aristocraticamente somiglianze vaghe. [...] È solo facendo riferimento all'underground, senza né gridare al miracolo dell'acculturazione né disprezzare i più banali stimoli mass-culturali, che si riesce a ricomporre e a far connettere i pezzi spesso apparentemente contraddittori del caotico mosaico culturale che caratterizza questo movimento : la politica e la droga, l'individualismo e la spinta comunitaria, l'avanguardismo culturale, il cinema, carosello e l'ironia[335].

Calvesi, tout en saluant ces analyses[336], souligne qu'elles ne cherchent toutefois pas a « *dipanare il 'guazzabuglio'*[337] », qu'elles entretiennent une certaine confusion. Il nous semble que ces deux approches, l'approche arborescente de Calvesi et l'approche rhizomatique des universitaires d'*Indiani in città*, ne s'excluent pas et qu'elles peuvent bien au contraire se compléter. S'il est vrai que la première apporte un éclairage nouveau sur les résonances entre *Movimento del '77* et avant-gardes historiques, elle n'est pourtant pas adaptée pour rendre compte de la complexité de la « *chaotique mosaïque culturelle* » du Mouvement ; cette approche est une condition nécessaire mais pas suffisante pour le décrypter. La seconde option, peut-être plus incertaine et moins précise, a en quelque sorte la force de ses faiblesses : elle reconnaît et accepte que son approche ne peut être entière-

---

[335] *Ibid*., p. 24.

[336] « [...] *le indicazioni sembrano in gran parte precise e da tener presenti, anche se quasi ovvie* [...] », CALVESI Maurizio, *Avanguardia di massa*, *op. cit.*, p. 71.

[337] *Ibid*.

ment régie par les règles de la rationalité traditionnelle. Il s'agit de sortir des schémas d'analyse binaires ou verticaux, dictés par une causalité rigide : et l'on pourrait sans doute parler d'une forme d'approche expérimentale et « schizo-analytique » à l'œuvre chez ces sociologues. Dans *L'anti-Œdipe*, justement, Deleuze et Guattari s'attardent un instant sur la question et appliquent leurs outils conceptuels à l'art :

> C'est que l'art, dès qu'il atteint à sa propre grandeur, à son propre génie, crée des chaînes de décodage et de déterritorialisation qui instaurent, qui font fonctionner des machines désirantes[338].

Après avoir rappelé qu'il existe un « pôle réactionnaire » dans l'art, qui cache sa « sombre organisation paranoïaque-œdipienne-narcissique » derrière l'appellatif « usurpé[339] » d'art moderne, un art d'ailleurs souvent « au service des souverainetés établies (ne serait-ce que par les structures de financement)[340] », Deleuze et Guattari soulignent l'importance du pôle opposé :

> Mais, à l'autre pôle, schizo-révolutionnaire, la valeur de l'art ne se mesure plus qu'aux flux décodés et déterritorialisés qu'il fait passer sous un signifiant réduit au silence, en dessous des conditions d'identité des paramètres, à travers une structure réduite à l'impuissance ; écriture aux supports indifférents pneumatiques, électroniques ou gazeux, et qui paraît d'autant plus difficile et intellectuelle aux intellectuels qu'elle est accessible aux débiles, aux analphabètes, aux schizos, épousant tout ce qui coule et ce qui recoupe, entrailles de miséricorde ignorant sens et but (l'expérience Artaud, l'expérience Burroughs). C'est ici que l'art accède à sa modernité authentique, qui consiste seulement à libérer ce qui était présent dans l'art de tous les temps, mais qui était caché sous les buts et les objets fussent-ils esthétiques, sous les recodages ou les axiomatiques : le pur processus qui s'accomplit, et qui ne cesse d'être accompli en tant qu'il procède, l'art comme « expérimentation »[341].

La reconnaissance de la nature rhizomatique, magmatique, mosaïque, et *expérimentale* donc, du *Movimento* est ainsi l'aspect le plus important des analyses d'*Indiani in*

---

338 DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, *L'anti-Œdipe*, *op. cit.*, p. 446.

339 *Ibid*., p. 448.

340 *Ibid*. p. 446.

341 *Ibid*., p. 448-449.

città : elle répond en partie aux perplexités que nous exprimions en introduction liées à la difficile tâche d'analyser un *mouvement*, par essence insaisissable. S'il s'agit en partie d'un constat d'échec, nous pensons que celui-ci n'est que relatif et qu'il pourrait bien en revanche constituer un pas en avant capital. Nos outils critiques sont sans doutes insuffisants, nos visions trop parcellaires ; aussi faut-il se contenter d'une approche qui ne sera jamais exhaustive : mais c'est justement du fait de la nature éphémère et fuyante de l'objet d'étude qu'il faut reconnaître et embrasser. Ce n'est donc pas un hasard si cette conscience critique émerge auprès d'universitaires qui se concentrent principalement sur les expressions les plus fugaces du *Movimento* bolonais : graffitis, slogans, tracts... Une matière première dont la nouveauté réside dans le fait qu'elle met en échec les canons et les critères de référence traditionnels dans les arts : plus d'auctorialité, plus de permanence, plus de possibilité de reproduction et de diffusion (ou sinon très circonscrites, avec des moyens techniques très limités) ; un art dans l'*hic et nunc*, en somme :

> Com'era stato per l'*underground*, si tenta anche oggi di conferire alla « creazione » (cioè all'arte) « quel connotato di espressione quotidiana e collettiva (= di tutti), di renderla componente necessaria della vita d'ognuno, all'interno di questo sistema che proprio l'opposto esige ». Che è come dire « No agli specialisti della musica, sì alla musica dei non specialisti ». Qui si riallacciano in fondo gli invisibili ed imprecisi fili che legano il Movimento alle avanguardie novecentesche. L'intento di Boccioni « Noi porremo lo spettatore al centro del quadro », attraverso la sollecitazione di Rubin (« Il palcoscenico sei tu. L'attore sei tu. Tutto è reale. Il pubblico non esiste ») può forse realizzarsi nell'attuale dipingere, recitare, ballare collettivamente per le strade e piazze, cioè in spazi per definizione « pubblici ». Sono infatti la pittura murale, il teatro, la danza (oltre che la parola, cantata, parlata o scritta) che oggi maggiormente assolvono alle ansie comunicative collettive, in quanto, oltre ad essere creazione per eccellenza di gruppo, sono, spogliate dei rigorismi rituali ove le ha impastoiate la cultura borghese tradizionale, quelle in cui con più immediatezza possono esplicarsi sia l'urgenza espressiva momentanea, sia la volontà demistificante e ludica che caratterizza il Movimento[342].

De l'*underground* aux murs de la ville

Un art véritablement quotidien et *politique*, inséré dans une *polis*, dans la chair même de la ville, qui se déploie dans ses rues, sur ses places et ses murs. Nous sommes

[342] DI NALLO Egeria (dir.), *Indiani in città*, *op. cit.*, p. 28.

bien évidemment en présence des premiers balbutiements de l'*art urbain* en Europe ; tout en reprenant le flambeau des graffitis et des affiches de Mai 68, l'expérience bolonaise va plus loin et présente une originalité saillante qui la différencie du *street-art* américain[343] : à Bologne, les graffitis s'inscrivent dans un contexte architectural particulier, dans un centre-ville historique qui est déjà en soi un chef d'œuvre protégé, où chaque pierre est chargée d'histoire, sur les colonnes de riches palais qui regorgent de fresques, de boiseries et de dorures. L'art urbain du *Movimento* est en ce sens plus iconoclaste à Bologne qu'à New York, la rencontre entre « pôle réactionnaire » et « pôle schizo-révolutionnaire » y est plus frappante.

Le *Movimento del '77* bolonais réalise en ce sens une sorte d'*anti-musée à ciel ouvert* et redéfinit de façon radicale ce qu'est le rapport à l'art, en *renversant* nombre des concepts qui sous-tendent le domaine des arts depuis l'ère moderne : l'atelier devient laboratoire où tous peuvent participer, la toile protégée, enchâssée, devient un palimpseste anonyme, collectif et mouvant qui déborde sur les murs[344] ; les sculptures perdent leur piédestal et se muent en totems autour desquels l'on chante et l'on danse (les innombrables colonnes des arcades bolonaises constituant d'ailleurs autant de totems potentiels, tout comme celles de l'artiste Pomodoro situées *Piazza Verdi*) ; les acteurs descendent de l'estrade, brisent le quatrième mur mais surtout les derniers séparants les théâtres de la rue... Les arcades bolonaises, symbole métonymique de la ville, agissent comme de véritables niches, des « *logge* » clandestines où s'exposent des œuvres d'art radicalement nouvelles :

---

343 Baudrillard consacre de très belles pages au cas américain : « C'est au printemps 72 que s'est mise à déferler sur New York une vague de graffiti, qui, partis des murs et des palissades des ghettos, ont fini par s'emparer des métros et des bus, des camions et des ascenseurs, des couloirs et des monuments, les couvrant tout entiers de graphismes rudimentaires ou sophistiqués, dont le contenu n'est ni politique, ni pornographique : ce ne sont que des noms, des surnoms tirés des comics underground [...] », BAUDRILLARD Jean, *L'échange symbolique et la mort*, Paris, Gallimard, 1976, p. 125.

344 « Les graffiti, eux, n'ont de cure de l'architecture, ils la souillent, ils l'oublient, ils passent à travers. L'artiste mural respecte le mur comme il respectait le cadre de son chevalet. Le graffiti court d'une maison à l'autre, d'un mur à l'autre des immeubles, du mur sur la fenêtre ou la porte, ou la vitre du métro, ou le trottoir, il chevauche, il dégueule, il se superpose (la superposition équivaut à l'abolition du support comme plan, tout comme le débordement équivaut à son abolition comme cadre) – son graphisme est comme la perversion polymorphe des enfants, qui ignorent la limite des sexes et la délimitation des zones érogènes. Curieusement d'ailleurs, les graffiti refont des murs et des pans de la ville, ou des rames de métro et des bus, un *corps*, un corps sans fin ni commencement, tout entier érogénéisé par l'écriture comme le corps peut l'être dans l'inscription primitive du tatouage. [...] En tatouant les murs, SUPERSEX et SUPER-KOOL les délivrent de l'architecture, et les rendent à la matière vive, encore sociale, au corps mouvant de la ville, avant le marquage fonctionnel et institutionnel. », *ibid.*, p. 134-135.

> L'uso del muro come luogo di trasmissione contiene infatti in sé una ben precisa valenza semantica e politica : la scelta stessa di tale mezzo è in effetti segno di un orientamento verso una partecipazione comunitaria della base che mediante la scrittura si sente partecipe di una storia che una volta tanto non si fa indipendentemente da lei.
> [...] Il recupero di una dimensione artigianale e quindi preindustriale del sistema di informazione è indice del tentativo di creare una comunicazione divergente che si ponga come momento di trasgressione nei confronti della liturgia culturale cristallizzata e sedimentata in codici ripetitivi e ridondanti e perciò funzionali al mantenimento della struttura egemone[345].

Le mur est une « réalité dialectisante », ce que n'est que très rarement l'œuvre d'art traditionnelle : il faut s'imaginer les impressions esthétiques, les réactions que suscitent les graffitis et les tags auprès des passants, et dont les photos ne peuvent rendre compte que partiellement. Celles-ci ne parviennent pas à évoquer le sentiment d'empuissancement qu'ont sans doute provoqué ces mots et ces dessins : face à une telle débauche de couleurs et d'inventivité, le passant peut lui aussi briser les règles et les tabous (« défense d'afficher ») et participer à cette fresque collective s'il le souhaite[346]. C'est bien le sens de ce tag bolonais resté célèbre, « *voglio fare una scritta* » : boutade méta-poétique, *méta-graffitique*, qui dit bien cette prise de conscience artistico-politique. Le mur parvient ainsi à devenir un symbole métonymique de l'histoire en mouvement, de la lutte des classes ; et si nous convenons que ce passage peut sembler hâtif, c'est toutefois ce qui émerge fondamentalement dans les analyses d'*Indiani in città* :

> Il ta-tze-bao o il murale che « imbrattano i muri » non sono opera d'arte destinata a durare per sempre, non aspirano alla eternità : se il muro è vivo nella misura in cui viene dipinto o scritto, la sua vita è strettamente legata alla possibilità di una continua scrittura : un cartellone murale non è la fine di un'opera d'arte, ma è il principio di un discorso che non appare mai definitivamente esaurito. Dentro questo profondo spazio del muro i graffiti, le scritte e le loro storie si intrecciano e si aggrovigliano in modi

---

[345] DI NALLO Egeria (dir.), *Indiani in città*, *op. cit.*, p. 66.

[346] Klemens Gruber illustre bien cette possibilité et les pratiques qui en découlent : « *Scritte aggiunte, inserite, di nuovo ricoperte da altre, danno origine a vere e proprie antologie di testi e commenti, dialoghi che corrono da una casa all'altra, una molteplicità di voci : le scritte si sovrappongono, sono interpretate da altre, il loro senso viene invertito o perso definitivamente. Quando, per esempio, la richiesta di liberare Degli Occhi ("Degli Occhi libero"), con la parafrasi "Marini stopper'' si trasforma in una notizia del mondo del calcio. O quando il messaggio originario, "Fuan" (sigla dell'organizzazione studentesca neofascista), viene corretto da una seconda mano in "Va Fuan c...", cui un terzo aggiunge con finta indignazione "Vergogna, leggono anche i bambini !", commentata con sarcasmo da un quarto : "Buoni, i bambini".* », *L'avanguardia inaudita*, *op. cit.*, p. 122.

> spesso inattesi facendo vivere a noi non la nozione statica del tempo propria della contemplazione, ma quella dinamica ed inesauribile della storia.
> Il muro dipinto non è delimitato da una struttura chiusa, ma appare come pervaso da una tensione dinamica in continuo divenire nella quale non esiste alcun centro stabile, alcun discorso privilegiato, ma molteplici temi anche contrastanti si sovrappongono presentandosi di volta in volta come temporanei centri che attirano l'attenzione e la partecipazione.
> La fluidità dinamica che è propria di ogni spazio scelto dagli indiani per comunicare i loro messaggi può essere assunta come simbolo esplicativo sia della loro ideologia che del loro modo di porsi di fronte ai codici e ai valori del sistema sociale.
> Il rifiuto eretico di ogni struttura monolitica ed unitaria che stritola ogni espressività umana, che non permette deviazioni che non vengono socialmente riconosciute come devianze emarginanti, e la conseguente assunzione del gioco che è anche incoerenza e continua trasgressione di regole come modello di vita li conduce a negare *in toto* la cristallizzazione di norme ascrittive su cui si regge il sistema sociale, sia quella rete di comunicazione che garantisce che tali norme vengano trasmesse e che siano assunte come valide[347].

Une avant-garde en désertion

S'il est évident que les expériences du Movimento bolonais n'ont pas eu la même importance et le même rayonnement que celles du futurisme, du dadaïsme ou du surréalisme, de telles comparaisons n'ont peut-être pas lieu d'être ; aussi faut-il envisager la possibilité d'une avant-garde d'une autre nature, d'une avant-garde « inouïe » comme le dit Gruber. Ce qui semble tout d'abord fondamental c'est que le *Movimento* bolonais, malgré les nombreux discours qui l'accusent d'avoir ouvert la voie à la superficialité et à l'individualisme des années 1980, n'a en réalité jamais été complètement digéré et « récupéré ». À la manière de ses murs peinturlurés et en perpétuelle modification, il est resté insaisissable :

> Pour peu qu'on autorise la possibilité du discernement, on voit assez vite qu'il y a eu dans le 77 italien quelque chose de sauvage qui le rend inassimilable, insoluble dans le sirop commémoratif, dont on sait d'ailleurs ce qu'il a laissé du 68 français (injustement d'ailleurs). Les célébrations livrant comme toujours un indice d'innocuité (ou de neutra-

[347] DI NALLO Egeria (dir.), *Indiani in città*, *op. cit.*, p. 67.

> lisation), on mesure assez exactement la dangerosité politique de l'Autonomie italienne à l'occultation dont elle fait objet[348].

Si Lordon fait plutôt référence aux expériences politiques, nous affirmons qu'il en va de même pour la sphère créative et qu'il s'agit, au fond, de *la même chose.* Ce caractère sauvage fait écho aux réflexions de Deleuze et Guattari lorsqu'ils évoquent l'art authentique schizo-révolutionnaire que les spécialistes et les intellectuels ne parviennent pas à comprendre, à mettre dans des cases ; il faut être *Indien* pour le déchiffrer, ou plutôt pour savoir qu'il ne faut pas le déchiffrer. Il y dans les pratiques du *Movimento* une volonté manifeste de se soustraire, de se retirer, d'échapper aux radars : il s'agit là sans doute d'une forme de préfiguration du « *potere destituente* », au sens que lui donnera Giorgio Agamben. Il y a une forme de volonté de fuir, de « prendre la tangente » : si l'expérience bolonaise est une avant-garde, elle est une *avant-garde de déserteurs*. S'il est vrai que l'on peut faire dire tout et n'importe quoi aux graffitis et aux tags bolonais (du fait de leur caractère insaisissable), nombre d'entre eux nous semblent toutefois appeler clairement de leurs vœux cette désertion vers un ailleurs non identifié ; aussi s'écartent-ils de la rhétorique révolutionnaire plus traditionnelle de la prise du pouvoir et des institutions :

- È ora di andare. (Dove ? Come dove ?)
- Presto occuperemo il paradiso (e l'inferno)
- Diamo l'assalto al cielo[349]
- Vogliamo la Luna
- Il nostro obiettivo è il sole
- È sorto di nuovo il sole prendiamolo
- Voglio solo vedere il Sole
- Un prato in cielo[350]

---

[348] LORDON Frédéric, *Vivre Sans ? Institutions, police, travail, argent...*, Paris, La fabrique éditions, 2019, p. 22.

[349] Pour rester dans les généalogies rhizomatiques, ce slogan reprend en vérité les mots de Karl Marx qui, dans une lettre adressée à Ludwig Kugelman le 12 avril 1971, loue l'action des communards parisiens (« ceux qui, à Paris, sont montés à l'assaut du ciel »). La lettre de Marx sera ensuite reprise par Lénine dans *L'État et la révolution* [1917]. Voir MARCOLINI Patrick, *Le mouvement situationniste. Une histoire intellectuelle*, Montreuil, L'échappée, 2013, p. 106, note 108.

[350] Tags photographiés ou cités dans *Indiani in città*, *op. cit*.

Cet ailleurs, s'il est poétique et fantasmagorique, s'inscrit toutefois dans une ville bien réelle, Bologne, qui incarne une utopie réalisée sous l'action du *Movimento*. Du fait de sa conformation, nous l'avons dit, de la particularité de son quartier universitaire, de ses arcades, de ses places ; « *amo la piazza perché mi ha fatto scoprire tanti compagni* », confie un autre tag. Bologne devient un motif politique et poétique traduisant la possibilité d'une brèche : les manifestants s'appliquent même à rebaptiser les rues et les places : *Piazza Verdi* devient « *Piazza (a) Kossiga (una molotov nel culo)* », *Largo Respighi* devient « *Largo al Movimento* », tandis que la faculté DAMS devient « *Notre Dams, rouge* ».

> - Riempiamo anche la città di scritte e disegni sarà
> più bella
> - Fuori dai ghetti e dalle facoltà
> riprendiamoci la città
> - La piazza è nostra e nostra è la città
> - Prendiamoci la città con il calumet, la bicicletta
> bianca e il fucile... e re nudo sotto il braccio[351]

Une reconquête et une réorganisation des espaces communs sont à l'œuvre, également à travers l'occupation des facultés ou d'appartements vacants. Plus que dans un rayonnement vers l'extérieur, l'avant-garde de la désertion s'inscrit bien souvent dans une dimension de repli, ou du moins dans une petite échelle : une dimension locale, citadine, et c'est bien pour cela que l'on pourrait parler dans le cas bolonais d'une avant-garde *provinciale*, en excluant les connotations négatives qui sont généralement associées à ce terme. Ce choix de la *minorité*, de la retraite plutôt que de la conquête, de la tribu plutôt que du parti, font évidemment écho à l'imaginaire fort de l'Indien. Le centre historique de Bologne devient une sorte de réserve pour les *Indiani metropolitani* qui proposent un contre-territoire, une nouvelle lecture de la ville et de son fonctionnement :

> Tornano gli Indiani, abituali consumatori di droghe leggere nel corso dei grandi riti sociali e religiosi, che, scopriamo, furono riproposti come uno dei tanti modelli proprio della cultura *underground*. È appunto attraverso il richiamo ad una tradizione

[351] Notons au passage que le quartier universitaire bolonais englobe l'ancien ghetto juif de la ville médiévale.

> tribale che oggi, come nell'*underground*, viene superata l'accusa di individualismo e di esasperata privatizzazione del fatto politico ; c'è se mai il contrario, la totale politicizzazione e collettivizzazione dello spazio privato, in cui la « tribù » travalica i confini spaziali e linguistici e si connota secondo comuni caratteristiche politiche, comportamentali e culturali[352].

Cet imaginaire Indien est toutefois hautement problématique et intrinsèquement paradoxal comme le souligne un tag féministe : « *Indiani in piazza / cow-boys a letto*[353] ». Un imaginaire qui charrie de nombreuses représentations, comme le rappelle Emanuela Martini :

> « Indiani metropolitani » ; già nell'autodefinizione della componente che ha più fortemente caratterizzato a livello espressivo (influenzando in questo senso anche l'Autonomia, che invece si è posta come dominante a livello di coerenza politica) il Movimento del 1977 sono contenuti alcuni precisi riferimenti culturali ; prescindendo dai richiami più epidermici, come quelli ad una razza distrutta dall'espansione capitalistica ed ad una realtà urbana oggi totalmente coinvolgente ed alienante, la definizione evoca immediatamente : 1) il cinema, 2) gli Stati Uniti, e, ad un livello di maggiore astrazione 3), la cultura della droga, 4) il gioco e, essendo l'espressione una contraddizione in termini secondo i comuni schemi conoscitivi (gli « indiani » infatti non sono mai stati « metropolitani », in quanto sterminati prima dell'avvento dell'urbanizzazione, ed, in seguito, confinati in riserve), l'ironia verso gli altri e se stessi[354].

Martini analyse finement la généalogie de cet imaginaire ainsi que les aspects paradoxaux de sa prégnance au sein du *Movimento* et plus largement de la jeunesse européenne du *baby-boom* ; la figure de l'Indien, d'abord filtrée par la vision manichéenne du cinéma hollywoodien, grâce à un travail de conscientisation politique subit un *renversement* et est totalement réinvestie :

> [...] il trinomio cinema/U.S.A./gioco, inteso quest'ultimo come il « gioco degli indiani » che tutti i bambini della generazione '50-'60 hanno fatto, rimanda immediatamente alla cultura di massa ed al suo potere condizionante, stravolgente ed instupidente. Infatti, quando noi bambini giocavamo agli indiani, assumevamo di essi, corrispondendo alla nostra socializzazione di tipo europeo, l'immagine negativa trasmessaci dall'allora im-

---

[352] DI NALLO Egeria (dir.), *Indiani in città*, *op. cit.*, p. 27.

[353] Sur le même modèle on trouve également : « *Compagni in piazza / fascisti a letto* ».

[354] DI NALLO Egeria (dir.), *Indiani in città*, *op. cit.*, p. 19.

> perialistico cinema americano, seppellendo ai più bassi livelli della coscienza l'indiscutibile fascino che su di noi esercitavano il « diverso », il presunto primitivo, lo stato di natura. « Strage » per noi non equivaleva a Wounded Knee, ma a Little Big Horn. Anche in seguito, in fondo, quando abbiamo lucidamente valutato e rifiutato il ruolo degli Stati Uniti in Vietnam, in America Latina e nel « mondo occidentale », per giungere ad una completa identificazione dell'attuale imperialismo con quello « storico » degli U.S.A., abbiamo avuto bisogno di un ribaltamento della finzione filmica, della drammatizzazione narrativa di Little Big Man[355].

À travers cet imaginaire, il y a donc une sorte de « régression » infantile qui passe néanmoins à travers un travail critique de re-élaboration politique des contenus de ce même imaginaire, une prise de conscience des biais culturels qui conditionnent la figure de l'Indien. Ce retour à l'enfance (au *puer aeternus*), s'il correspond donc à un refus critique de l'imaginaire hollywoodien du cow-boy, est également polysémique et complexe. Tout d'abord, les étudiants bolonais se situent précisément au moment du passage à l'âge adulte : pour nombre d'entre eux, l'arrivée dans la ville émilienne constitue un rite d'initiation et d'émancipation. Cet âge liminaire n'est pas sans comporter les premiers tracas et les premières responsabilités de la vie d'adulte : il n'est pas difficile d'imaginer le désappointement des jeunes jusqu'alors choyés dans le cocon familial face au loyer et aux factures à payer, aux tâches ménagères, à la recherche d'un travail, au partage des espaces de vie avec d'autres « *matricole* », les primo-arrivants à l'Université. Sans doute, d'aucuns éprouvent des difficultés à s'habituer à ce nouveau quotidien et refusent, au moins symboliquement, la violence du monde des adultes, surtout si les conditions qui le caractérisent sont objectivement difficiles, voire adverses : misère étudiante, absence de débouchés, aliénation au travail... Aussi le retour à l'enfance devient-il revendication *politique* : « nous refusons de grandir si le monde que vous nous offrez ressemble à cela, nous préférons peindre nos visages et danser sur les places comme des Indiens ; nous préférons transformer notre ville, « *Bologna = la Disneyland del PCI* » comme le dit un autre tag, en pays des merveilles, en île au trésor[356] »... En *paese dei balocchi*, également, avec tous les écueils que peut comporter Bologne, ville de divertissement, tantôt de dissolution et de perdition. Enfin, le retour à l'enfance correspond à un plaisir phatique de redécouverte de

[355] *Ibid*.

[356] Alice et Peter-Pan, donc, deux récits que l'on cantonne souvent à la littérature dite de jeunesse en occultant le substrat psychologique dont ils relèvent.

la langue : à travers la démultiplication des potentialités du langage, les Indiens métropolitains recouvrent le plaisir du balbutiement, du signifiant désarticulé du signifié ; le plaisir de la répétition, de la ritournelle (slogans, chants de manifestations), du *jeu* en somme[357]. Cette récupération d'une langue débarrassée des convenances sociales, de la nécessité d'être concise et précise, de *vouloir dire quelque chose*, s'apparente à une sorte de délire ; les figures de l'Indien, du fou et de l'enfant sont ainsi intimement liées :

- I bambini sono sempre in trip
- Ho voglia di fare il matto
- Ninna nanna
ninna oh
questo bimbo a chi lo dò
lo daremo alla befana
che lo tenga una settimana
lo daremo a Belzebù
che lo tenga un anno e più
lo darem a Berlinguer
che lo lascerà cader.
(programma PCI per il controllo delle nascite)

Le *nonsense* privé et politique

À propos des comptines enfantines, on trouve toujours dans *Indiani in città* une fine analyse du *nonsense* qui fleurit sur les murs de l'Université et de la ville : le *nonsense* en tant que refus des conventions logiques et rationnelles du langage. En guise de définition liminaire, l'article « *Nonsense contro violenza* » reprend les distinctions de Carlo Izzo : si le comique provoque le rire et l'humour le sourire, le *nonsense* donne lieu à quelque chose de similaire au « *grin* », au rictus du chat de Cheshire d'*Alice au pays des merveilles*. S'il est d'ascendance britannique et apparaît en réaction face à l'austérité de l'Angleterre victorienne, le *nonsense* trouve également des déclinaisons italiennes :

[357] « *Il gioco, come attività libera, dotata di significato in sé che rifiuta la razionale finalizzazione ad uno scopo preciso, è il processo che guida la costruzione di questi messaggi. [...] Questi graffiti comunicano essenzialmente il piacere di sviluppare la fantasia senza doverla filtrare e reprimere nella rete della ragione.* », in DI NALLO Egeria (dir.), *Indiani in città*, *op. cit.*, p. 34.

> Ritengo che anche in Italia ci siano stati motivi *nonsensicali* soprattutto, ma non esclusivamente nella cultura popolare dedicata all'infanzia, anche se questi motivi non hanno avuto rilievo nella letteratura ufficiale e se solo ora appaiono copiosi in una forma molto particolare. La filastrocca della scimmietta sul comò, come molte altre filastrocche per l'infanzia, sono sicuramente da annoverare nella categoria *nonsensical*[358].

Voici ladite comptine du « singe sur la commode », suivie de sa parodie indienne :

> Bambarabà cici cocò
> tre scimmiette sul comò
> che facevano all'amore
> con la figlia del dottore
> ma il dottore si arrabbiò
> bambarabà cicci cocò
>
> Bambarabà cicci coccò
> tre indianini sul comò
> che facevano all'amore
> con la figlia del questore
> ma il questore s'incazzò
> bambarabà cicci coccò

On retrouve donc bien le pli de l'enfance au sein du *nonsense*. Une enfance parodiée, évidemment, avec une feinte ingénuité, une feinte *débilité* (au sens de « faiblesse mentale ») à laquelle fait fortement écho la *démence* que les Skiantos érigent en véritable art poétique : c'est d'ailleurs le groupe de « Freak » Antoni qui devient le porte-parole le plus éclatant du *nonsense* bolonais, avec ses textes absurdes, ses rimes infantiles, imprégnés d'humour infantile (volontiers scatologique), et une tendance généralisée à la *filastrocca nonsensical* :

> Io ti amo da matti
> Se mi vuoi ti lavo i piatti
> Ti regalo anche due gatti
> Dai, facciamo quattro scatti[359].

---

[358] *Ibid*., p. 48.

[359] SKIANTOS, « *Io ti amo da matti (Sesso & Karnazza)* », *MONO tono* (album), Cramps Records, 1978.

Dans l'Angleterre victorienne, la population accepte sans rechigner les règles ; néanmoins, elle réaffirme la primauté de l'individualité dans la sphère privée, grâce au « *grin* », à mi-chemin entre le sourire et le rictus. En revanche, les *Indiani metropolitani* font exactement l'inverse ; le *nonsense* devient « collectif », le privé devient politique dans un ultérieur renversement : ce sont évidemment les nouvelles pratiques d'auto-conscience, de groupes de parole féministes, associées à la solitude de la vie urbaine, qui expliquent ce renversement.

> Per la prima volta nella storia dell'espressione, almeno io credo, abbiamo il *nonsense* collettivo, il *nonsense* non è rifugio ironico e tranquillamente disperato del privato, che nel segreto della sua casa rivela che a lui così non va, e sommessamente lo comunica agli amici[360].

Le rictus du *nonsense*, qu'il soit privé ou collectif, est ainsi hautement social, il exprime des frictions, des désaccords, face à une situation politique donnée :

> [...] il *nonsense* è una manifestazione della personalità umana che si sottrae alle costrizione che l'uomo, per stare nel sociale, subisce ogni giorno. Si tratta d'altra parte di una fuga dal contesto sociale che non comporta un taglio netto irreversibile, ma lascia socchiusa la porta per il ritorno. Il *nonsense* non ignora il sociale, bensì lo riconosce e lo dissacra. [...] Parole senza senso, giocate a creare immagini improbabili, riconducono alla considerazione della realtà sociale attraverso un'altra ottica[361].

Dit autrement :

> Voglio solo indicare che, là dove i rapporti sociali si fanno particolarmente pesanti, quando in altre parole vivere in società diviene penoso, perché per i motivi più vari ciò che desideriamo è diverso, spesso diametralmente contrario a ciò che la società c'impone, può fiorire il *nonsense*, che è anche rabbia inespressa, sovente ancora inconscia, mascherata e sviata nel *grin* del gatto di *Alice in Wonderland*[362].

---

360 DI NALLO Egeria (dir.), *Indiani in città*, *op. cit.*, p. 45.

361 *Ibid*., p. 46-47.

362 *Ibid*., p. 48.

Les tags et les graffitis expriment ainsi une déchirure sociale, un désaccord radical hautement politique. Les pratiques linguistiques qu'ils déploient sont d'ailleurs une transgression qui enfreint de nombreuses normes sociales constitutives du pacte du vivre-ensemble : règles linguistiques, du sens commun, du goût, de la morale, de la religion... Le *nonsense* peut ainsi constituer une véritable arme politique et culturelle, une arme bien plus efficace que la violence :

> Se la violenza è totalitaria, vuole uccidere per costringere e vuole sopprimere ideologie per una ideologia, il *nonsense* è pluralistico : vuole insegnare la trasgressione, critica ma non uccide, cambia dal di dentro le regole del sistema, si offende della burocrazia della parola e la aggira. Abolisce la specializzazione della parola, abolisce il linguaggio burocratico in cui siamo immersi. Gli uomini trascorrono la loro vita trascinandosi lungo le basi delle grandi piramidi burocratiche : imprese, partiti, cultura di massa, costretti a rispondere a parole asfittiche che sono simbolo di mistificazioni[363].

Le nouveau rapport qu'instaure le *nonsense* aux mots, les mutations qu'il leur fait subir provoquent également une mutation des rapports entre les hommes. Les mots constituent bien la première pierre d'achoppement de la lutte politique : révéler la fausseté, le vide que cachent les habitudes, la « langue de bois » du *politichese*, permet d'opérer des réagencements bien plus révolutionnaires que la violence politique :

> Nel fondo il *nonsense* è molto più rivoluzionario della violenza. Se questa vuole solo mettere al posto di chi comanda un altro che comanda allo stesso modo o comanda di più, il *nonsense* vuole mutare i rapporti fra gli uomini, che sono anche i rapporti fra chi comanda e chi obbedisce[364].

Toutefois, le *nonsense* peut également constituer une limite à l'action politique. À nouveau, la vision des universitaires d'*Indiani in città* nous semble tout à fait éclairante :

> Il gioco e la fantasia creano un'utopia di gioia che si contrappone alla realtà e che può divenire un'area di fuga sovrastrutturale e individuale tale da frenare il trasferimento del potenziale trasgressivo, contenuto nel rifiuto, dall'ambito interiore e psicologico all'azione politica nell'ambito sociale esterno.

---

[363] *Ibid*., p. 59.

[364] *Ibid*.

> D'altra parte, il rifiuto di confrontarsi con il « sistema » sulla base di proposizioni e programmi razionalmente critici e politicamente significativi è il segno della marginalità culturale e dell'isolamento in cui si colloca la realtà che traspare da questi graffiti.
> [...] La liberazione della natura interna e l'utopia della creatività gioiosa definiscono uno spazio di fuga che si rinchiude attorno a coloro che vi si identificano aumentandone la marginalità e la ghettizzazione. La irrazionalità dei messaggi riflette e definisce l'isolamento e l'emarginazione della situazione da cui essi nascono. La fuga nell'utopia della liberazione istintuale e della gioia creativa indica l'isolamento da cui essa, come reazione, sgorga[365].

Les graffitis du *nonsense* peuvent ainsi s'apparenter à autant de « *coping mechanisms* » et l'on sent bien souvent sourdre l'angoisse et le désespoir en dessous du vernis des expressions colorées. La fuite vers l'ailleurs, vers la verticalité du soleil ou de la lune, n'est que le revers de la médaille d'une pulsion de mort :

> – Fottuta vita di merda devi cambiare o sarai
> desolazione
> – Non credo a niente
> – La rabbia ci sta distruggendo
> l'amore farà fatica a salvarci
> – Spariamoci = suicidio di massa
> – La nostra gioia di vita è disperata e disperante
> – Meglio una fine disperata
> che una disperazione senza fine
> – Angoscia ?... ah ! abbastanza

Quoi qu'il en soit, les murs ne se contentent plus d'avoir des oreilles ; ils parlent, se colorent et prennent vie, devenant ainsi la prosopopée du *Movimento* tout entier :

> – I muri della città saranno i nostri
> urli sommersi le angosce dei nostri
> desideri repressi

Si l'on veut parler d'avant-garde pour le *Movimento* bolonais, il faut sans doute parler d'une avant-garde *renversée* : une avant-garde citadine, provinciale, mineure, une

[365] *Ibid*., p. 38.

avant-garde qui n'évolue pas en rangs serrés ; une avant-garde qui n'a de cesse de se saboter dans l'autodérision, qui ne veut pas s'établir, qui ne veut pas de responsabilités. Une avant-garde qui s'inscrit dans une cascade d'attaques, de remises en cause, de volonté de dépasser l'art, dans ce geste sans cesse réitéré et sans cesse différent des multiples avant-gardes. L'avant-garde bolonaise à la particularité d'arriver à un moment cul-de-sac : elle reprend les gestes de toutes les avant-gardes qui l'ont précédée (et il n'y a rien de neuf là-dedans), mais elle le fait avec une réflexivité et une ironie acérées : elle devient consciemment, à travers ses effets d'annonce gonflés et trop claironnants pour qu'on les prenne au sérieux (comme le synthétise parfaitement le « *largo all'avanguardia* » des Skiantos), une parodie, le dernier carnaval des avant-gardes. Quelques années après le *Settantasette*, Pazienza, Scòzzari et les membres de la revue *Cannibale* née des cendres du *Movimento* se griment littéralement en futuristes ; grâce à un collage, leurs visages remplacent ceux des artistes italiens du début du siècle sur une célèbre photo prise en 1912 : de gauche à droite, Russolo, Carrà, Marinetti, Boccioni, Severini sont remplacés par Liberatore, Tamburini, Pazienza, Mattioli et Scozzari. En revêtant manteaux croisés et chapeaux melons, les *fumettisti* s'arrogent le titre d'avant-garde, en remplaçant et en détrônant leurs illustres prédécesseurs, dans une ironique auto-célébration.

2. Le *Movimento del '77* est un post-situationnisme

De la nécessaire dissolution

Faut-il dès lors parler du *Movimento del '77* comme de l'un des derniers chapitres des avant-gardes du XXème siècle ? Rappelons les mots d'Umberto Eco :

> Ora forse ci siamo : le nuove generazioni parlano e vivono nella loro pratica quotidiana il linguaggio (ovvero la molteplicità dei linguaggi) dell'avanguardia. Tutti insieme[366].

Or, précisément, cet énoncé, bien plus que joindre à la vérification de l'hypothèse susmentionnée, nous pousse à en évoquer une autre : le *Movimento del '77*, plus qu'un prolongement des différentes avant-gardes, pourrait plutôt correspondre à leur réalisation et

[366] ECO Umberto, *Sette anni di desiderio*, *op. cit.*, p. 65.

donc à leur *dissolution*. À bien y regarder, c'est ce que semble signaler cet « *ora forse ci siamo* », le moment d'un passage, d'une mise en acte ; et si tous désormais parlent le langage des avant-gardes, c'est que celles-ci n'ont plus lieu d'être, qu'elles ont *déserté* et ont été supplantées par le gros des troupes, « *tutti insieme* ». Si ces considérations peuvent sembler absconses à première vue, elles font en vérité écho à une interrogation décisive sur la question de la fin des avant-gardes, voire sur *la fin de l'art* dans le monde occidental. De telles problématiques émergent après l'irruption de l'Internationale Situationniste ; notre panorama ne serait donc pas complet sans la mention de l'influence décisive et largement sous-estimée du situationnisme sur le *Movimento*. Car, par bien des aspects, *le Settantasette italien est un post-situationnisme*, ou sans doute l'événement qui réalise avec le plus de fidélité et de justesse la révolution totale, s'attaquant à toutes les composantes de la vie quotidienne, que Debord et consorts appelaient de leur vœux. C'est justement ce qu'indique Patrick Marcolini dans les dernières pages de son livre dédié au mouvement situationniste :

> Mais pour sortir d'une perspective trop étroitement française, il faudrait également mentionner les répercussions du courant situationniste sur l'autre grand mouvement de contestation de masse de ces années-là : le « mai rampant » italien, qui couvait depuis 1968, et qui devient guerre civile ouverte en 1977, au moment où Rome est déclarée en état de siège, tandis que les blindés de l'armée investissent les rues de Bologne. Cette « séquence rouge » de l'Italie contemporaine a probablement été au plus près de ce que pourrait être une révolte situationniste. Alors que les *seventies* en France ont vu beaucoup de militants se replier sous la construction du parti révolutionnaire (sous les auspices de Lénine, Trotski ou Mao), le mai rampant a en effet bouleversé les modes d'action politiques traditionnels. Il a mené une critique radicale des syndicats et des partis politiques intégrés au système capitaliste (qu'il soit libéral ou bureaucratique), en défendant constamment l'autonomie de la classe ouvrière vis-à-vis des organismes censés la représenter. Il a procédé à la politisation de la jeunesse et du *lumpenproletariat* (les fameux *Indiani metropolitani*), et libéré des portions de l'espace urbain consacrées à expérimenter de nouveaux usages de la vie quotidienne (squats, centres sociaux, etc.). Popularisant à une échelle jamais connue jusqu'alors les techniques d'action directe (que ce soit par le sabotage en usine, les pillages de magasins ou les autoréductions de loyers), il a mené en outre une guérilla ininterrompue sur le terrain médiatique lui-même, grâce aux radios pirates qui portèrent sa parole subversive dans tous les foyers. Or toutes ces

formes d'action avaient été mises en avant dès le début des années 1960 par les situationnistes[367].

Tout est dit ou presque ; ailleurs, Marcolini évoque également l'importance des lectures situationnistes chez Franco Berardi, entre autres[368], la présence et l'influence d'anciens situationnistes dans l'Italie des années 1970[369], ou encore l'engagement de certains post-situationnistes dans la lutte armée, au sein des Brigades Rouges notamment[370]. Enfin, l'héritage situationniste en Italie est surtout incarné par des penseurs comme Paolo Virno ou Giorgio Agamben[371] : dans un jeu de circulations entre la France et l'Italie, ce dernier a influencé en retour le groupe qui s'était constitué autour de la revue *Tiqqun* (et dont les membres donneront par la suite naissance au Comité Invisible) dont les thèses sont imprégnées du *Movimento del '77* et n'ont de cesse de célébrer un moment historique dont elles soulignent l'injuste méconnaissance en France[372]. On le voit bien, l'héritage situationniste est encore aujourd'hui bien vivant ; d'une manière générale, l'étude de Marcolini met en évidence l'apport considérable des théories et des pratiques situationnistes sur

---

367 MARCOLINI Patrick, *Le mouvement situationniste. Une histoire intellectuelle*, *op. cit.*, p. 283-284.

368 « [...] Franco Berardi alias Bifo, anarcho-opéraïste italien, animateur de la revue *A/traverso* et de la radio pirate Radio Alice, et lui aussi nourri de lectures situationnistes, comme la plupart des acteurs du 1977 italien », *ibid*., p. 242.

369 Marcolini révèle d'ailleurs un canular sinon prophétique, révélateur : « La présence d'anciens membres de l'IS comme Guy Debord ou Gianfranco Sanguinetti dans l'Italie des années 1970 a d'ailleurs contribué à y maintenir une action situationniste après l'autodissolution de l'IS : en août 1975, c'est notamment Sanguinetti qui provoque un scandale retentissant, en publiant sous le nom de Censor le *Véridique rapport sur les dernières chances de sauver le capitalisme en Italie*, envoyé à plus de 520 personnalités italiennes, parmi lesquelles des ministres, des parlementaires, des industriels et des syndicalistes. L'opuscule, prétendument rédigé par un représentant de la grande bourgeoisie, défend l'entrée des communistes au gouvernement, aux côtés des démocrates-chrétiens, comme seule solution pour endiguer le flot montant de la révolte ouvrière. Les débats qui s'ensuivirent, au cours desquels le rapport fut encensé comme une proposition salutaire par des journalistes, des entrepreneurs et des responsables politiques de gauche comme de droite, de même que la révélation du canular quelques mois plus tard, attirèrent l'attention des travailleurs sur le fait que le capitalisme italien n'avait pas de meilleurs alliés que les soi-disant "communistes" et syndicalistes. Une leçon qui avait tout son intérêt, au moment où certains membres de la classe dirigeante italienne préparaient précisément le "compromis historique" avec le PCI, qui échouera en 1978 avec l'assassinat d'Aldo Moro. », *op. cit.*, p. 284.

370 « Plusieurs commentateurs ont rappelé l'implication d'un certain nombre de post-situationnistes italiens dans ces groupes de lutte armée – et l'on pourrait relever de même l'influence des idées de l'IS dans des collectifs analogues comme l'*Angry Brigade* en Grande-Bretagne ou les femmes des *Rote Zora* en Allemagne. », *op. cit.*, p. 287. Debord et Sanguinetti resteront toutefois très critiques à l'égard de la lutte armée.

371 « En Italie, cette intégration de l'apport situationniste à la philosophie est essentiellement le fait de Giorgio Agamben et, dans une moindre mesure, de Paolo Virno, le premier ayant même été un proche de Guy Debord pendant les dernières années de sa vie. », *ibid.*, p. 245.

372 Voir surtout : TIQQUN, *Tout a failli, vive le communisme !*, Paris, La fabrique éditions, 2009.

les réflexions d'une constellation de penseurs, dont la plupart sont d'une importance capitale pour le *Movimento* : Deleuze, Guattari, Lefebvre, Baudrillard, Lyotard...

Revenons un instant sur la question évoquée précédemment, à savoir la possible mort des avant-gardes et de l'art en général. Ce constat, nous le trouvons d'ailleurs chez Agamben :

> Klein [nel saggio *L'eclissi dell'opera d'arte*] suggeriva che gli attacchi delle avanguardie artistiche del Novecento non erano diretti verso l'arte, ma esclusivamente contro la sua incarnazione in un'opera, quasi che l'arte, in un curioso impulso autodistruttivo, divorasse ciò che ne aveva sempre definito la consistenza : la propria opera. Che le cose siano proprio così risulta con chiarezza dal modo in cui Guy Debord – che prima di fondare l'Internazionale situazionista aveva fatto parte delle ultime frange delle avanguardie del Novecento – riassume la sua posizione sul problema dell'arte nel suo tempo : « Il surrealismo ha voluto realizzare l'arte senza abolirla, il dadaismo ha voluto abolirla senza realizzarla, noi vogliamo a un tempo abolirla e realizzarla ». Evidentemente ciò che deve essere abolito è l'opera, ma altrettanto evidente è che l'opera d'arte deve essere abolita in nome di qualcosa che, nella stessa arte, va al di là dell'opera ed esige di essere realizzato non in un'opera, bensì nella vita (i situazionisti intendevano coerentemente produrre non opere, ma situazioni)[373].

Le mouvement situationniste n'est pas un mouvement artistique, il déborde complètement de l'esthétique : il vise ni plus ni moins à bouleverser la vie. Les situationnistes font leurs les idées d'Isidore Isou, chef de file du mouvement lettriste qui avait théorisé deux moments dans l'histoire de l'art : à une phase « amplique » de perfectionnement de la représentation esthétique, de multiplication des techniques et des innovations, d'accroissement en somme, succède une phase « ciselante », déstructurante, qui met en crise le monde des arts et correspond ainsi à un démontage des acquis accumulés au long des siècles et qui culmine notamment avec l'abstraction faisant disparaître complètement la représentation au profit de la conceptualisation. Les différentes avant-gardes du XXème siècle participent de cette déconstruction qui, inévitablement, risque de déboucher sur un épuisement, sur un tarissement des potentialités de l'art. En somme, les nombreuses avant-gardes qui se succèdent en cascade, apparentées et se basant souvent sur des idées et des valeurs très

---

373 AGAMBEN Giorgio, *Creazione e anarchia. L'opera nell'età della religione capitalista*, Vicenza, Neri Pozza Editore,, 2017, p. 12.

semblables, commencent à avoir « fait le tour » ; c'est le constat sincère que fait Debord lorsqu'il parle (déjà !) de « période de reflux[374] » dans son *Rapport sur la construction des situations* en juin 1957[375] ; et en période de reflux, seules les « tendances minoritaires » parviennent à se démarquer de la culture conventionnelle. Marcolini relève d'ailleurs une donnée très intéressante pour notre propos : en Europe, dans les années 1950, le champ des arts et le champ de la politique évoluent de manière tout à fait spéculaire : la gauche institutionnelle, suite à une phase *amplique* d'accroissement des partis socialistes et communistes, connaît un moment *ciselant* de morcellement, d'éclatement qui porte à l'émergence de l'ultragauche, caractérisée par une multiplicité de collectifs, de groupes et autres partis indépendants qui préfigurent les évolutions des années 1960 et 1970[376].

Des indiens dans la ville : la dérive psychogéographique

Politique et poétique évoluent donc selon des dynamiques analogues : il devient aisé de rompre les rangs, de circuler librement d'un champ à l'autre, en définitive de faire sauter les frontières perméables entre les deux domaines (et nous mesurons ici l'importance de cette donnée pour notre recherche qui posait justement ce postulat) : « Les artistes seront les "teddy-boys" de la vieille culture. Ce que vous n'avez pas détruit, nous le détruirons pour tout oublier... »[377]. Debord et les situationnistes sont véritablement les premiers, après les nombreux effets d'annonces ou tentatives incomplètes des avant-gardes les ayant précédés, à faire entrer en contact les arts et la politique. Cela passe inévitablement par la *réalisation-destruction* de l'art : il faut dès lors se débarrasser des institutions, des musées, du fonctionnalisme imposé par le système de valeurs capitaliste, de

---

374 Il s'agit là sans doute de l'une des premières occurrences de cette expression que l'on aura de cesse d'employer par la suite, surtout en Italie, pour qualifier la décennie 1980.

375 Les citations que nous rapporterons ici seront pour la plupart tirées du livre de Marcolini.

376 « [...] dans les années 1950, un peu partout en Europe, des collectifs atypiques se dégagent de l'extrême gauche traditionnelle pour évoluer, à partir de la décennie suivante, vers la reconstruction inattendue d'une ultragauche quasiment évanouie depuis l'échec des révolutions européennes entre 1917 et 1924. Cette nouvelle ultragauche, dont les idées préfigurent les révoltes antiautoritaires qui éclateront à la fin des années 1960, se caractérise par la volonté de revenir, par-delà la question du parti politique, aux formes spontanées d'auto-organisation des classes dominées, et de restaurer les conditions d'un dialogue entre ces deux courants adverses du mouvement ouvrier que furent le marxisme et l'anarchisme. », MARCOLINI, *Le mouvement situationniste*, *op. cit.*, p. 20.

377 GALLIZIO Giuseppe Pinot, « Discours sur la peinture industrielle et sur un art unitaire applicable », Internationale Situationniste n°3, décembre 1959, p. 34. Cité par MARCOLINI, *ibid*., p. 48.

la marchandisation, pour enfin lui permettre de recouvrer sa dimension première et intrinsèquement *poétique-politique* : changer la vie. Les situationnistes investissent massivement la vie quotidienne et le font tout d'abord en s'intéressant à la ville et à l'urbanisme ; pétris des analyses marxistes, les situationnistes identifient dans la ville moderne un potentiel néfaste d'aliénation : elle est quadrillée par un urbanisme qui calque les logiques de productivité capitaliste, qui la divise socialement et fonctionnellement en *quartiers*, comme pour faire écho à la division des tâches qui sévit dans le monde du travail. La ville fait primer l'efficacité des trajets rectilignes, la fonctionnalité et l'optimisation, elle conditionne et corsète les corps et les esprits qui s'aliènent en perdant toute forme de liberté de mouvement :

> L'espace vécu, l'espace qualitatif, se trouve ainsi géométrisé, mathématisé, transformé en espace quantitatif. La ville en tant qu'elle est soumise au codage capitaliste n'est donc qu'une surface abstraite sur laquelle se déplacent en permanence des flux, que ces flux soient composés de marchandises ou d'êtres humains (les êtres humains étant eux-mêmes, dans ce cadre, des marchandises). À l'abstraction de cet espace quantifié sur lequel glissent des flux d'objets dont toutes les qualités sont subsumées sous la catégorie de l'utilité, correspond la rationalisation abstraite des modes de pensée qui se sont développés en liaison avec l'essor du capitalisme et de l'industrie[378].

S'attaquer à la ville moderne, c'est donc s'attaquer aussi à la *forma mentis* imposée par le capitalisme : c'est bien ce qu'évoque *The Naked City*, une œuvre célèbre de Debord qui désarticule Paris et reforme une géographie intime, faisant fi du cadastre et des normes topographiques. Les situationnistes développent des outils critiques, comme la nouvelle discipline qu'il baptisent *psychogéographie* et qui vise à déceler ces conditionnements aliénants provoqués par l'espace urbain. Aussi, pour contrer ces tendances, les situationnistes prônent-ils la *dérive* comme véritable art de vie :

> Une vie *à la dérive* : la « dérive », c'était cette nouvelle manière de se déplacer dans les villes, qu'ils avaient définie comme un « mode de comportement expérimental lié aux conditions de la société urbaine », ou plus précisément comme une « technique du déplacement sans but » fondée sur l'influence du décor, sur le « passage hâtif à travers des ambiances variées ». La seule motivation de ceux qui pratiquaient la dérive était une motivation d'ordre esthétique, et presque esthésique : parvenir à la sensation de « dépay-

[378] *Ibid.*, p. 92.

sement complet » grâce au changement continuel de paysage. [...] En ce sens, la dérive était une forme moderne de nomadisme, appliquée aux espaces urbains[379].

On sent déjà poindre ici l'influence qu'exercera cette dérive sur le « nomadisme » et les « espaces lisses » de Deleuze et Guattari.

Pour en revenir au *Settantasette* bolonais, la dérive constitue précisément une obsession et un motif littéraire chez Palandri dans son *Boccalone* que nous avons déjà cité ; la ville et ses *landmarks* défilent dans une succession de flashes, au fil des pérégrinations effrénées du protagoniste :

> Appartengo al popolo alto dei camminatori : notturni, silenziosi, attraversiamo la città e non temiamo le distanze ; camminiamo per ore con le mani in tasca, parliamo o stiamo in silenzio, non temiamo le distanze
>
> facciamo andare le gambe, ci stiamo sopra, divoriamo la strada e non temiamo le distanze.
>
> Qualche tempo fa giancarlo mi ha detto che sono cresciuto, sono un popolo alto anch'io! ogni tanto vi capita certamente di incontrare un popolo alto, lo riconoscete, se lo riconoscete, da come cammina, con le mani in tasca, i passi veloci e tranquilli, non teme le distanze.
>
> Auguro a tutti i popoli alti camminatori una buona notte in compagnia, a camminare per le strade, in silenzio o in compagnia, con le gambe veloci che ti portano avanti.
>
> Questo popolo è disperso in tutte le città che ho conosciuto, a volte non cammina neppure, non conosce i suoi passi, non va da nessuna parte, dimentica da dove viene, resta immobile ed aspetta la morte, con o senza la dignità proverbiale del suo popolo.
>
> Io non so bene dove vado, ma mi muovo lo stesso, provo piacere nel farlo, amo camminare, amo la notte, amo le stelle[380].

Il y a bien évidemment quelque chose de rimbaldien chez ce « Petit-Poucet rêveur », chez ce jeune *bohémien* épris d'amour et de liberté ; les vagabonds de Kerouac également, ne sont jamais vraiment loin dans l'écriture de Palandri[381]. Bologne, ville « *a misura*

---

[379] *Ibid*., p. 80.

[380] PALANDRI Enrico, *Boccalone*, *op. cit.*, p. 92-93.

[381] « *Ho attraversato la pianura padana come un bolide, sempre fuori dall'autostrada ; è l'ultimo giorno dell'anno, una giornata limpida e azzurra, si vedono le alpi da mantova e da cremona ; ho preso su tutti gli autostoppisti che ho trovato, quasi tutti chiacchieroni* », *ibid*., p. 160. Palandri cite également Jules Vernes (p. 71).

d'uomo » par excellence, est une *invitation à la dérive*, comme l'évoque parfaitement l'*incipit* du roman :

> Tutte le sere esco dalla mia piccola casa in centro ; fischio qualche arietta allegra alla bella luna di maggio e seguo con gli occhi tutto quello che mi accade intorno ; una passeggiata serena, tra i vicoli e le piazzette, fino a tardi senza incontrare nessuno, oppure fermandomi spesso a parlare con tutti ;
>
> le giornate passano, e io so di poter bighellonare[382].

Et si Bologne n'est qu'une « *Parigi minore* » comme le chante Guccini, s'il est beaucoup plus difficile de s'égarer dans le chef-lieu émilien que dans la capitale française (comme le rappelle cette fois-ci Dalla : « *gli ho detto che nel centro di Bologna non si perde neanche un bambino* »), la dérive n'en souffre pas, bien au contraire, car, comme l'indique Debord : « On peut [...] s'égarer dans des quartiers fort parcourus[383] ». Sous la plume de Palandri, Bologne est donc une ville *é-mouvante*, littéralement, une ville qui met *en mouvement* : il n'est d'ailleurs pas fortuit que l'émotion de la dérive se dédouble dans l'émotion amoureuse que le protagoniste éprouve pour Anna, comme si celles-ci s'alimentaient et se reflétaient l'une l'autre. Bologne devient ainsi le point de départ d'une dérive nationale qui se meut bien vite en dérive continentale, européenne, « générationnelle » (et quoi de plus générationnel et fédérateur que de citer l'hymne « *Like a rolling stone* » de Bob Dylan ?). Notons d'ailleurs que la suppression de la ponctuation et des majuscules permet à Palandri de reproduire poétiquement la dérive géographique ainsi que la frénésie du désir amoureux ; avec ses temps morts et ses accélérations soudaines, le texte devient un cœur qui bat la chamade :

> *Come ci si sente, come ci si sente*
> *senza una direzione*
> *come un completo sconosciuto*
> *essere senza una casa*
> *come una pietra che rotola*

---

382 *Ibid.*, p. 7.

383 DEBORD Guy-Ernest, « Théorie de la dérive », in *Les lèvres nues*, n. 9, novembre 1956, p. 9.

> Viaggiavamo sempre, tra verona bologna venezia firenze milano, piccoli spostamenti nel raggio del facilmente raggiungibile ; sempre di corsa, uno o due giorni in un posto e via, a trovare qualcuno o di nuovo a bologna ; così non ci si vedeva per qualche giorno appena, poi tornavi, e dopo qualche giorno ripartivi, oppure partivo io, per non catturarci l'uno con l'altro, e si stava davvero bene ; ci si desiderava, ci si aspettava, si stava assieme quando si era assieme e poi si ripartiva, ero contento di partire e contento di tornare[384].

Selon les thèses situationnistes, la dérive est à la fois esthétique et révolutionnaire car elle donne à voir une autre ville, une *contre-ville* créatrice de nouvelles significations et qui voit émerger des modes de vie alternatifs. L'*envers* qu'évoque Marcolini fait ainsi écho à notre *renversement carnavalesque* :

> La dérive du sens qui vient doubler la dérive urbaine fait aussi la preuve que chaque lieu, chaque *endroit*, possède un *envers*. Cet envers, en particulier, peut être le cadastre imaginaire qui vient doubler tout cadastre de ville réelle. « Toutes les villes sont géologiques et l'on ne peut faire trois pas sans rencontrer des fantômes, armés de tout le prestige de leurs légendes », affirmait Ivan Chtcheglov. Chaque dérive est l'occasion de mettre à nu une strate supplémentaire de cette géologie historique, littéraire, à l'intérieur de laquelle le dériveur puise les matériaux imaginaires nécessaires à ses montages herméneutiques[385].

Aussi la flânerie est-elle l'occasion de rebaptiser, de *poétiser-politiser* les noms des rues et des places traversées ; cette pratique, que nous avons déjà signalée chez les *Indiani metropolitani bolonais*, avait déjà suscité un grand enthousiasme à Paris durant Mai 1968, sous l'influence directe des situationnistes[386]. L'un des exemples les plus parlants est sans doute ce chiasme saisissant qui renverse, tant sur la forme que sur le fond, une célèbre rue du Quartier latin : « Rue des Écoles = École de la rue[387] ».

---

[384] PALANDRI Enrico, *Boccalone*, *op. cit.*, p. 64.

[385] MARCOLINI Patrick, *Le mouvement situationniste*, *op. cit.*, p. 87-88.

[386] Marcolini fait d'ailleurs noter que bon nombre des tags et graffitis des murs parisiens de Mai 68 qui ont marqué les consciences sont de dérivation situationniste.

[387] Voir à ce propos notre article : RUSSO Ugo, *« Rue des Écoles = École de la rue ». La Sorbona capovolta*, in DONDI Mirco, SALUSTRI Simona (dir.), *Sessantotto. Luoghi e rappresentazioni di un evento*, Milan, Edizioni Unicopli, 2018.

Le *Movimento* bolonais, lorsqu'il occupe les appartements, les places et les universités, parvient à extraire, au moins en partie, la ville des logiques capitalistes ; en court-circuitant les échanges de flux, les *Indiani metropolitaini* créent véritablement des *situations*. Ces situations sont autant de brèches qui rompent la monotonie d'un quotidien trop bien réglé, des brèches qui révèlent la fiction de ce même quotidien qui, en réalité, *ne va pas de soi*. En somme, ces situations sont la preuve vivante que d'autres modes de vie sont possibles ; dès lors, « [...] il s'agit de donner à la vie une texture poétique, de la rendre plus intense, en agissant sur les facteurs qui la déterminent[388] ». Parmi l'éventail de possibilités qui s'offrent à ceux qui veulent réaliser de tels électrochocs, trois modalités principales se détachent ; le *scandale*, la *fête* et l'*amour* :

> En dépit de leurs différences, ce qui réunit ces trois modèles est en fait leur dimension ludique : amour, fête et scandale interrompent le fonctionnement de la vie ordinaire pour ouvrir un espace de jeu dans lequel les acteurs sont libres d'inventer leurs propres règles et d'en jouir. La notion de jeu traverse donc la plupart des recherches situationnistes, qui s'appuient notamment sur les célèbres travaux de l'historien néerlandais Johan Huinzinga, qui tendent à démontrer l'existence à côté de l'*Homo faber* et de l'*Homo œconomicus*, d'un *Homo ludens* caractérisé par sa tendance intrinsèque à jouer. [...] L'ambition de son livre, *Homo ludens*, était rien de moins que de procéder à une réévaluation anthropologique mettant en avant la dimension non-utilitaire de l'existence humaine – et en cela les situationnistes le suivaient complètement, eux qui appelaient à une généralisation des conduites ludiques dans la vie quotidienne, à la création d'un « grand jeu » élargi à la société tout entière[389].

De telles considérations pourraient être appliquées telles quelles au *Movimento del '77*. D'ailleurs, le carnaval entre en résonance avec ces observations : lui aussi « interrompt le fonctionnement de la vie ordinaire pour ouvrir un espace de jeu dans lequel les acteurs sont libres d'inventer leurs propres règles et d'en jouir » ; à bien y regarder, il est peut-être littéralement la combinaison des trois valeurs cardinales situationnistes du scandale, de la fête et de l'amour. Il y aurait beaucoup à dire sur cette dernière valeur de l'amour, sans doute la plus problématique des trois. En effet, l'amour bourgeois (ou traditionnel, scellé par le mariage religieux) est un héritage encombrant qui pèse lourdement dans les

---

[388] *Ibid*., p. 62.

[389] *Ibid*., p. 64-65.

consciences et dans les représentations ; si d'aucuns parmi les situationnistes préféreront plutôt parler de désir, on pourrait également parler d'*amours plurielles* : le *Settantasette* bolonais correspond à une libération de la sexualité qui multiplie l'éventail des possibilités, et les nombreux témoignages sur la question évoquent évidemment la *Summer of Love* ou Mai 68. Les mentalités changent : rappelons l'importance cardinale du mouvement féministe qui redéfinit les modalités des relations amoureuses ; évoquons également l'amour scandaleux de *Porci con le Ali*[390], l'amour homosexuel de Pier Vittorio Tondelli, l'amour fou de Palandri, l'amour potache (et non réciproque) des Skiantos de « *Mi piaccion le sbarbine* ». Ce panel de plus en plus large, qui déborde des représentations traditionnelles de l'amour bourgeois, donne également lieu à une poétisation de la vie, comme l'illustre une belle anecdote rapportée par l'un des animateurs de Radio Alice :

> Era una di quelle notti che aveva deciso di passare in via del Pratello. Non per noia e nemmeno perché nel corso della serata se ne erano andati tutti, Matteo e Stefano sicuramente in piazza, ma lui preferì rimanere lì, nello studio. Forse si era ricordato della ben nota solitudine di chi ascolta la radio, solitudine anche sua, ora, mentre piano piano alzava il volume della musica. Da un po' di tempo non arrivavano più telefonate e lui ne era contento, mandava in onda vecchi dischi e raccontava del più e del meno. [...] Erano le tre di notte. Strano, chiamate a quell'ora erano talmente rare che il rumore lo colse di sorpresa. Ancor più la voce femminile dall'altra parte della linea, che gli sembrò familiare pur non avendola mai sentita prima. [...] Per un attimo ebbe l'impressione di percepire una certa emozione nella sua voce per il fatto di sapersi trasmessa in radio, all'inizio almeno, poi via via la conversazione si fece sempre più disinvolta. [...] Conversarono a lungo. Solo di rado tornava a farsi sentire quell'emozione, sempre all'erta, pronta a coinvolgerli, a turbarli. Lui sapeva bene che questa strana sensazione non aveva nulla a che fare con il fatto che la conversazione si svolgesse in diretta. Anzi, si mise a riflettere sulla particolarità della situazione, sul fatto che alla radio veniva a cadere la dimensione del visibile, che le parole, nel buio, assumevano altri significati. E fu proprio in quel momento che la sconosciuta lo invitò a chiudere la radio per quella notte e a passare da lei.
>
> All'indirizzo indicato il portone d'ingresso era spalancato, la porta dell'appartamento solo accostata : entrando lui si ritrovò nello stesso buio di prima. All'improvviso sentì la

[390] Ce livre, écrit sous les pseudonymes de « *Rocco e Antonia* » par Marco Lombardo Radice et Lidia Ravera, paraît en 1976 : il est sous-titré « *Diario sessuo-politico di due adolescenti* » et fait scandale. Son *incipit* s'ouvre avec une *filastrocca* vulgaire et érotique, évocation choquante du passage à l'âge adulte : « *Cazzo. Cazzo cazzo cazzo. Figa. Fregna ciorgna. Figapelosa, bella calda, tutta puzzarella. Figa di puttanella.* », ROCCO E ANTONIA (LOMBARDO-RADICE Marco, RAVERA Lidia), *Porci con le ali. Diario sessuo-politico di due adolescenti*, Rome, Savelli, 1976.

> presenza di lei, la sua mano lo toccava, mentre la voce non era più deformata dal mezzo tecnologico. Rimasero a lungo ancora, a parlare, sdraiati nel buio, l'uno accanto all'altra, senza luce, come se le regole di gioco fossero le stesse, e i volti dovessero rimanere nel mistero.
> Il giorno dopo, al risveglio in tarda mattinata, si ritrovò solo, in un ambiente del tutto sconosciuto[391].

Situationnisme et Moyen-Âge

En introduction, nous évoquions les interrogations légitimes soulevées par le rapprochement que nous opérions entre deux périodes historiques fortement éloignées, le Moyen Âge et l'Italie des années 1970 ; si une telle association pourrait ressembler à un hardi *détournement* situationniste, notre parti-pris est toutefois conforté par les les analyses de Marcolini. Celles-ci révèlent en effet la prégnance de l'imaginaire médiéval au sein du mouvement situationniste :

> [...] si l'on analyse aussi bien les écrits de Lefebvre que ceux des situationnistes, on se rend compte que la puissance révolutionnaire de leur critique résidait moins dans une ouverture vers un futur utopique que dans une inspiration archaïque venue du fond des siècles : du Moyen Âge français, de la civilisation occitane et des communautés agro-pastorales pour Henri Lefebvre ; de la chevalerie médiévale, mais aussi des civilisation amérindiennes ou même préhistoriques pour les situationnistes [...][392].

Cet intérêt pour le passé ne correspond pas à une fascination passéiste, bien au contraire : ces autres organisations sociales, éloignées géographiquement et temporellement, sont autant de modèles divergents qui, une fois réactivés, permettent de démontrer la possibilité d'alternatives à la société capitaliste. D'ailleurs, la force de cette dernière est qu'elle prétend correspondre à une sorte d'aboutissement de l'Histoire ; elle essaie de se faire passer pour une donnée quasi naturelle en définissant comme « primitives » les sociétés qu'elle a supplantées. Il peut y avoir quelque chose de contre-intuitif dans le geste situationniste ; penser la révolution, ce n'est pas seulement se projeter vers le futur, c'est également se tourner vers le passé :

---

391 GRUBER Klemens, *L'avanguardia inaudita*, *op. cit.*, p. 71-72.

392 *Ibid.*, p. 183.

> D'une façon générale, on peut dire de tous les types de socialité basés sur le don – amitié, amour, hospitalité, entraide, solidarité – qu'ils étaient les formes de relation préfigurant le plus fidèlement la société que les situationnistes attendaient de la révolution[393].

Ainsi la fascination pour les peuples aborigènes, pour les sociétés de l'Amérique pré-colombienne, pour les Indiens d'Amérique : « *Potlatch* », le premier bulletin de l'Internationale lettriste « [tire] son nom, chez les Indiens d'Amérique du Nord, d'une forme précommerciale de la circulation des biens, fondée sur la réciprocité de cadeaux somptuaires[394] ». Toutes ces références parfois confuses se mélangent et forment le rêve d'un communisme primitif, en partie fantasmé, évidemment : elles donnent toutefois matière à penser. Le modèle décisif pour les situationnistes reste celui du peuple rom, preuve tangible et actuelle qu'une autre forme de vie est possible au sein de la société capitaliste : « Pourquoi les gitans ? Parce qu'ils étaient la démonstration vivante qu'un mode de vie situationniste était possible : nomade, communautaire, sans État, étranger à la civilisation du Travail et du Capital[395] ». On retrouve cette même fascination pour le peuple gitan dans le *Movimento del '77* bolonais : cela a été rarement souligné mais l'une des chansons les plus représentatives du Movimento, « *Ho visto degli zingari felici* » de Claudio Lolli, tire son titre de l'un des vers de l'hymne rom, « *Gelem Gelem* » :

> Gelem, gelem, lungone dromensa
> Maladilem bakhtale Romensa
> [...]
>
> J'ai voyagé sur de longues routes
> Et rencontré des Tziganes heureux
> [...]

N'est-ce pas là une poignante invitation à la dérive ? L'hymne rom, en évoquant le génocide des populations tziganes par les Nazis, en appelant la jeunesse *romani* à se soulever, à agir, à se déverser sur les routes, a en vérité tous les accents d'un chant révolutionnaire.

---

393 *Ibid.*, p. 186.

394 *Ibid.*, p. 188. Le potlatch est un concept cher à Baudrillard, également.

395 *Ibid.*, p. 189.

L'essence paradoxale du *Janus bifrons*

Le dernier aspect que nous voulons évoquer ici succinctement, toujours à la suite de Marcolini, concerne l'essence radicalement paradoxale du situationnisme, essence paradoxale que nous retrouvons également, de façon très similaire, dans le *Movimento del '77*. Marcolini parle du *Janus bifrons*, dieu romain dont une tête est tournée vers le passé et l'autre vers le futur. Aussi le situationnisme est-il simultanément *romantique* et *futuriste* :

> C'est qu'en dépit de ses nombreuses déclarations technophiles et de son imaginaire fréquemment industrialiste, le mouvement situationniste se construit dans une large mesure contre la modernisation capitaliste des Trentes Glorieuses[396].

> D'un côté, la nostalgie des villes anciennes et des sociétés traditionnelles ; de l'autre, la fascination pour le potentiel émancipateur des sciences et de l'industrie : le mouvement situationniste apparaît donc comme une sorte de *Janus bifrons*, tourné à la fois vers le passé et vers l'avenir[397].

On trouve sensiblement la même technophilie chez Franco Berardi et les animateurs d'*A/traverso* et Radio Alice, pour qui l'accroissement de l'automatisation et de la technologie dans le monde du travail représentent une immense opportunité à saisir dans l'optique de la diminution du travail.

3. Productions programmatiques

3.1. Le débordement des expériences du DAMS

Une avant-garde d'étudiants...

Avant d'entrer dans le cœur du sujet et d'analyser les productions du *Movimento del '77* bolonais, il est important de rappeler, en guise de préambule, certaines caractéristiques de ce mouvement. Ses protagonistes sont pour la plupart très jeunes : le gros des

396 *Ibid.*, p. 178.

397 *Ibid.*, p. 180.

troupes est constitué de primo-étudiants âgés d'une vingtaine d'années. Leurs références artistiques et intellectuelles sont transversales et constituent une sorte de bagage culturel partagé, comme l'a souligné Umberto Eco. On assiste dès lors à une circulation importante de clins d'œil linguistiques, de références implicites, de « *private jokes* », de phrases de ralliement que seuls les initiés peuvent comprendre. Toutefois, ce patrimoine commun qui se constitue reste *mouvant*, incertain : il est tout d'abord en perpétuelle modification, à l'image des murs bolonais, sans cesse raturés et amendés ; ensuite, la maîtrise des références culturelles n'est pas distribuée de façon égale chez les individus : il n'est pas hasardeux d'avancer l'hypothèse que seule une minorité d'*Indiani metropolitani* a lu Marx ou Deleuze et Guattari. Palandri, par l'intermédiaire de son *alter ego* Boccalone, avoue d'ailleurs : « *avevo finito di leggere l'antiedipo, senza capire nulla di quello che c'era scritto*[398] ». Il faut dès lors garder à l'esprit que, bien souvent, les stylèmes du Mouvement sont des citations de citations, des reprises de « seconde main ». Cette donnée est évidemment symptomatique d'une ébullition culturelle, d'une grande circulation des idées ; mais elle indique sans doute une tendance de fond plus intéressante, à savoir que les références culturelles sont également exhibées avec une sorte de détachement. Un détachement par rapport à leur signification profonde, si on les utilise uniquement comme signe de ralliement, comme mots de passe pour signifier une appartenance commune ; un détachement par rapport à leur origine philologique, lorsqu'elles sont prélevées de façon arbitraire et transformées en slogans ; un détachement qui peut ainsi être radicalement *poétique*, puisque l'intention se porte essentiellement sur la *matière* des mots, sur leur forme visuelle et leur sonorité. Un détachement, enfin, par rapport à l'acte même de la citation intellectuelle : on a souvent l'impression que la convocation d'une référence éprouve une sorte de plaisir à révéler qu'elle n'est qu'une « *infarinatura* ». Le geste s'en trouve ainsi dédoublé : la citation mobilisée comme stylème et mot de ralliement révèle en même temps qu'elle est une sorte d'*imposture* ; et cette imposture revendiquée renforce la connivence entre celles et ceux qui pratiquent et savent décrypter le langage du *Movimento*. À bien y regarder, ce dernier détachement n'est qu'une déclinaison du renversement carnavalesque : ici, la citation, sensée renforcer un propos en mobilisant une référence d'autorité, révèle au contraire que celui-ci est un échafaudage branlant. Il peut sembler

[398] PALANDRI Enrico, *Boccalone*, *op. cit.*, p. 36.

banal de l'évoquer, mais bon nombre des références culturelles communes proviennent directement des bancs des facultés bolonaises : la citation est également le symbole de ces années de formation. Au gré des cours fréquentés et des examens à préparer, les *étudiants-indiani* collectent des informations qui servent également à affiner leurs goûts esthétiques, leurs sensibilités politiques, à aiguiser leur sens critique. En parallèle du parcours universitaire, nombreux sont ceux qui s'intéressent au foisonnement des productions de la contre-culture : tracts, journaux, fanzines... Les « *fogli* » et les revues, des *Quaderni piacentini* à *Rosso*, en passant par *Quindici* ou *Lotta Continua*, qui animent depuis longtemps déjà les cercles de la gauche extra-parlementaire (ou non), participent également de la formation intellectuelle des jeunes et de la diffusion d'un patrimoine culturel partagé.

... et de professeurs : *Il gorilla quadrumàno*

Il serait intéressant de retrouver les plans didactiques des facultés bolonaise de la fin des années 1970 pour voir combien des références intellectuelles mobilisées par les *Indiani metropolitani* découlent directement des enseignements de l'Université. La création du DAMS en 1971, sous l'impulsion du professeur Benedetto Marzullo, apparaît ainsi comme la pierre d'angle de la genèse du *Movimento del '77* ; aussi le rôle des professeurs est-il bien plus fondamental que ce qu'il n'y paraît et ces derniers sont peut-être les grands oubliés de l'histoire du *Settantasette*[399]. Stefano Cavedoni du groupe Skiantos évoque dans un témoignage éclairant si ce n'est la complicité, la proximité des professeurs universitaires :

> Nell'ambiente Dams di quegli anni, c'erano persone che riuscivano a mettersi in contatto con i giovani. Gianni Celati non era neanche percepito come un docente, come un genio della letteratura, anche se aveva già fatto tante cose, ed era considerato un autore importante, ma noi lo vedevamo come uno di noi. Si metteva sempre al

[399] Si les professeurs de l'Université de Bologne sont les grands oubliés des reconstructions historiques, il en va sans doute de même pour les éditeurs qui encouragent et soutiennent économiquement les initiatives comme *Il Gorilla quadrumàno* ou *Alice disambientata*. La postface de ce dernier ouvrage nous donne justement un aperçu de ce rôle décisif : dans le panorama italien, la maison d'édition *L'Erba Voglio* (qui naît d'abord comme une revue bimestrielle en 1971) propose des publications avant-gardistes. Outre le livre des étudiants bolonais, l'éditeur Elvio Fachinelli avait déjà publié en 1976 *Alice è il diavolo. Sulla strada di Majakoskij, testi per una pratica della comunicazione sovversiva*, du collectif A/traverso ; en 1979, *L'Erba Voglio* publie *Boccalone* d'Enrico Palandri. Comme ce fut le cas à Paris durant les années 1960 autour de la figure de l'éditeur François Maspero et de sa librairie La Joie de Lire, ces publications confidentielles rencontrent toutefois un public fidèle et circulent au sein du mouvement.

> nostro livello, aveva un modo di comunicare, grazie alla sua intelligenza, proprio come se fosse uno di noi, una persona che aveva bisogno di giocare in modo anche raffinato con certi argomenti, con questi progetti e di interpretare la realtà che si stava srotolando sotto i suoi occhi, nelle piazze e nelle strade. [...] Poi c'era Giuliano Scabia che aveva anche lui un rapporto aperto con i propri studenti, era visto con simpatia, una persona che comunicava con noi. C'era Roberto Grandi, c'era Ugo Volli, che avevano una posizione più prudente ; c'era Eco. Tutti questi docenti, oggi la interpreto così, erano combattuti dall'idea di dare corda e di lasciare andare, fino al punto che poi rischiavano di venire travolti e allora si tiravano un po' indietro. Era un movimento travolgente, anche un po' prepotente, in una certa fase. Ricordo un esame con Umberto Eco in cui la platea degli studenti che era lì per l'esame impose un voto politico, d'imperio, con arroganza[400].

L'une des expériences les plus marquantes qui naît au sein du DAMS est celle du « *Gorilla Quadrumàno* », véritable aventure théâtrale et humaine relatée dans le livre collectif éponyme, publié en 1974. En 1972, l'auteur et metteur en scène Giuliano Scabia commence à assurer des cours de Dramaturgie auprès de la faculté du DAMS à Bologne : d'emblée, sa pratique de l'enseignement théâtral n'a de cesse de s'extraire des institutions, de sortir des murs de l'université : le premier laboratoire qu'il organise, « *Teatro e informazione* », est sous-titré « *Esperienza di contro-informazione per le strade di Bologna*[401] ». La simple lecture de ces intitulés nous fait déjà deviner le caractère fondateur de ce cours pour les pratiques du *Movimento del '77* bolonais ; il s'agit là d'un grand précédent encore très largement méconnu, un précédent qui mélange déjà politique et poétique : les étudiants du laboratoire doivent créer, à l'aide de cartons et d'objets glanés ça et là dans les rues de Bologne, un théâtre-journal dédié à l'affaire du Watergate.

> Abbiamo cominciato nel '72-73 a lavorare intorno al rapporto fra teatro e informazione, progettando e realizzando un « teatrogiornale » di strada e di piazza in Bologna. È stato già questo un modo per uscire dall'Università e da un uso puramente « sperimentale » del teatro. Abbiamo lavorato soprattutto attraverso l'improvvisazione, su canovacci costruiti partendo dalle notizie del giorno, in una pratica che coinvolgeva noi e chi ci stava intorno, cercando il dialogo con le istanze di quartiere, imparando ad adattarci a qua-

---

400 RUBINI Oderso, SERRA Roberto, *Skiantos. Inascoltable* (CD et livret), Milan, Shake Edizioni, 2008, p. 51-52.

401 Voir le chapitre intitulé « *Attenti al Gorilla* », in BELPOLITI Marco, *Settanta*, Turin, Einaudi, 2010, p. 308-319.

> lunque situazione e a servirci di qualunque materiale – provando a realizzare una pratica di partecipazione a lungo termine, in forma organica all'università e all'ambiente circostante[402].

La rue, la place, le quartier : la pratique du territoire urbain, ainsi que celle de la communication, toutes deux fondamentales en 1977, se trouvent déjà au cœur de l'expérimentation théâtrale. L'année académique suivante est dédiée à un chapitre encore plus décisif de la collaboration entre Scabia et ses étudiants, à savoir la création du spectacle « *Il Gorilla quadrumàno* ». Plus qu'une création, il s'agit avant tout d'une redécouverte, d'une enquête aux accents historiques et anthropologiques : l'étudiant Remo Melloni, originaire de Poviglio dans la province de Reggio Emilia, soumet à Scabia et à ses camarades, à l'occasion d'un séminaire, des manuscrits appartenant à une tradition oubliée, le « *teatro da stalla* ». Ces textes en rimes, écrits par des paysans du début du siècle, servaient de support à une pratique théâtrale itinérante qui se déplaçait de ferme en ferme dans la province *reggiana*. Modifiés à l'envi et adaptés selon les circonstances, ces textes agissent comme des *canovacci* laissant libre cours à l'improvisation :

> In provincia di Reggio Emilia, in una zona a sud e a nord della via Emilia (forse fino al Po), fra Albinea, Villa Cadè, Campegine, Caprara, Cavriago e altre località, gruppi di contadini, in genere solo uomini, si riunivano la sera e preparavano delle commedie in rima (in quartine, rimate quasi sempre *abab*), che poi recitavano di stalla in stalla. Sia la preparazione degli spettacoli che le recite erano occasione di grandi mangiate e bevute, le quali erano anche l'unico compenso per gli attori. I signori in genere non partecipavano alle recite[403].

Disons également d'emblée que cette expérience artistique et humaine a tout du *janus bifrons* que nous évoquions précédemment : tout en s'interrogeant sur la question des racines, des origines, de la province, du dialecte, du passé en somme, la pratique théâtrale reste ancrée dans le présent et vise à sans cesse réactualiser cet héritage culturel pour ne

---

[402] AA.VV. (Gruppo di Drammaturgia 2 dell'Università di Bologna), *Il Gorilla quadrumàno. Il teatro come ricerca delle nostre radici profonde*, Milan, Feltrinelli, 1974, p. 7-8.

[403] *Ibid*., p. 13.

pas tomber dans la célébration passéiste et figée[404]. Il y a, nous semble-t-il, également beaucoup de la *dérive* et de la *psychogéographie* situationnistes dans l'expérience du *Gorilla quadrumàno* : au gré du hasard et des opportunités, le spectacle se déplace dans la province émilienne et fait découvrir à ses participants des territoires inconnus, bien que situés à quelques kilomètres de Bologne. En sortant des murs de l'Université, les étudiants de Scabia opèrent un dépaysement radical : leur compte-rendu paru chez Feltrinelli est justement décrit comme une « chronique de voyage » et évoque ces déplacements qui sont autant de désenclavements territoriaux et mentaux, capables de mettre en contact des réalités qui jusqu'alors s'ignoraient : ville et campagne, théâtre et ruralité, enfants et adultes, étudiants méridionaux et paysans émiliens. Citons ici quelques titres des chapitres du livre, qui traduisent bien la dérive du Gorille, « *dalla Bismantova al Petrolchimico di Porto Marghera* », ainsi que le caractère sociologiquement riche des rencontres qu'elle produit :

> – Festa teatrale del Gorilla Quadrumàno a Novi di Modena col cantastorie e le bandiere (19 maggio 1974)
> – Visita del Gorilla Quadrumàno a Fornolo, Pieve San Vincenzo, Castagneto, Storlo, Poviglio ed Enzano (22 magio)
> – Esibizione del Gorilla Quadrumàno nel bar Ventasso di Cervarezza (24 maggio)
> – Visita del Gorilla Quadrumàno a casa del pastore Silvio Leoncelli a Nismozza, a casa del muratore Domenico Notari a Marmoreto, e rappresentazione a Busana (25 maggio)
> – Salita del Gorilla Quadrumàno a Ligonchio, Vaglie, Piolo, Casalino e Montecagno. Strage fascista a Brescia (28 maggio)
> – Salita del Gorilla Quadrumàno alla Pietra di Bismantova, visita e rappresentazione per la gente di Costa de Grassi e assemblea finale con la gente della montagna (30 maggio)

Cette dérive géographique n'a d'ailleurs de cesse de s'amplifier : elle est au début strictement émilienne, puis devient italienne (avec des représentations dans les Marches, en Vénétie, dans les Abruzzes, ou encore à Trieste, dans l'hôpital psychiatrique dirigé par Basaglia) et enfin européenne, avec la participation au prestigieux festival mondial de

---

404 « *Il progetto è di un teatro, dunque, come viaggio verso le radici profonde di una cultura – la nostra, quella di chi ci sta accanto, quella che non conosciamo – ; come itinerario verso le radici del nostro io e dell'ambiente dentro cui ci muoviamo. Ricerca e interrogazione, anziché risultato e risposta. [...] Il viaggio verso le radici della propria cultura è però anche un viaggio verso l'origine del teatro, la sua forma primaria e povera di comunicazione non in senso arcaico o arcaizzante, ma totalmente presente nella contemporaneità.* », *ibid*., p. 9.

théâtre de Nancy. Notons d'ailleurs que le spectacle itinérant est intrinsèquement *mouvant* : sa structure, sa distribution des rôles, son texte, les chansons qui l'accompagnent évoluent au gré des conditions de représentation et des interactions avec le public et l'environnement. Les acteurs font feu de tout bois et insèrent souvent dans leur jeu des ritournelles populaires, des bribes de récits rimés, qu'ils mémorisent tout au long de leur parcours. L'actualité politique peut également faire irruption dans la sphère théâtrale, comme à l'occasion de l'attentat de *Piazza della Loggia*, à Brescia :

> Abbiamo deciso di parlare della strage fascista prima della rappresentazione. Ci sono molti bambini e alcuni genitori venuti ad accompagnare i figli, ma manca una parte della popolazione adulta. Rivolgendoci soprattutto ai ragazzi ricordiamo il discorso della mattina : il poema letto, la Resistenza in questi paesi, i morti di allora e di oggi. C'è commozione e una grande difficoltà a cominciare lo spettacolo. Non è semplice il passaggio dal tragico reale al comico recitato. Si va avanti in modo preciso, ma freddo e nervoso[405].

Politique encore, quand le Gorille rencontre les ouvriers de la pétrochimie, quand il débarque dans la zone industrielle de Porto Marghera et dans la ville-dortoir de Marano où il échange avec les habitants. Les étudiants-acteurs composent même une chanson, « *Canzone del Petrolchimico* », pour dénoncer la dangerosité de l'industrie pétrochimique qui détruit la santé des ouvriers.

> *Basta un alito di vento chimico*
>
> *Uno di noi* : Ieri discutevamo a Marano con un maestro che diceva : qui si va in fabbrica e si dimentica tutto. Insomma non si può andare in cerca di niente perché la cultura antica contadina non c'è più. In fabbrica non c'è niente. E allora uno di noi ha detto : Non è vero. La storia del Petrolchimico dal 1960 al 1974 è una storia incredibile di lotta, di umanità, di presa di coscienza, di gente che dice no al veleno, alla nocività, lotta per i contratti, fa delle assemblee. Questo è altrettanto importante di tutta la storia dei governi italiani, di tutte le poesie che hanno scritto i poeti[406].

[405] *Ibid.*, p. 140.

[406] *Ibid*., p. 174.

Autre symptôme du caractère mouvant du spectacle du Gorille : le peu d'accessoires que requiert le spectacle. Ceux-ci sont sont ainsi rassemblés quelques instants avant le début la représentation :

> *Le gabbie del Gorilla*
>
> Un cancello divelto, una struttura di tubi Innocenti, una ruota di legno, un cancelletto da giardino, un cavalletto di ferro, un furgone Ford, un cesto da fornaio, un trespolo di legno, una sedia, una gabbia da polli ; e pensare che qualcuno, durante le prove a Bologna, voleva che ci portassimo con noi la gabbia ! A cinque minuti dallo spettacolo si corre nei giardini, nelle cantine del paese ; ognuno arriva con la sua gabbia, si sceglie la più suggestiva. Può anche succedere che all'ultimo momento il Gorilla non trovi di meglio che infilarsi in un pullmino[407].

La représentation et le collectif se modifient en fonction de l'*espace* (n'est-ce pas là justement une donnée psychogéographique ?), comme l'illustre ce passage narrant une répétition dans une rue bolonaise :

> *Prova del Gorilla in via Begatto a Bologna*
>
> [...] Dobbiamo sostituire Salam ; non abbiamo uno spazio per provare ; non ci resta che scendere in strada sotto la casa dove siamo riuniti, via Begatto, una vecchia strada bolognese. La prova aperta, che abbiamo sempre adottato, serve al nuovo « inserito » (in questo caso Remo, lo scopritore del Gorilla) a trovare, in base alle reazioni di chi è presente, il rapporto di comunicazione giusto. Nessuno è stato avvertito che facciamo lo spettacolo ; chi si trova a passare per caso si ferma ; qualcuno incomincia ad affacciarsi alle finestre, fa la spola fra televisore (si trasmette Jugoslavia-Brasile) e finestra, o si ferma definitivamente a guardare il Gorilla. Le macchine che passano vengono guidate attraverso la scena/strada da noi che ci trasformiamo in vigili/attori ; improvvisiamo battute per le motociclette e le macchine, per i guidatori che si affacciano ai finestrini. Una sedia diventa tamburo per i musicisti ; la saracinesca di un negozio, battuta, ci permette di fare il « rullante » del torneo dei cavalieri ; la città si presta magnificamente al gioco del teatro ironico, dove tutto lo spazio diventa palcoscenico possibile[408].

---

[407] *Ibid*., p. 189.

[408] *Ibid*., p. 164-165.

La dernière phrase de cette anecdote recèle une portée symbolique d'une grande importance et se rattache aux considérations que nous faisions quant à la nature théâtrale du centre historique de Bologne ; l'expérience du *Gorilla Quadrumàno* agit comme un révélateur, elle réactive un potentiel non exprimé du tissu urbain bolonais : la ville, en se prêtant au jeu, devient elle aussi protagoniste. Le spectacle du Gorille renvoie également à un autre thème fondamental de notre recherche : l'itinérance, la marionnette géante du Gorille[409], la parade musicale, les drapeaux, les costumes, sont autant d'éléments éminemment *carnavalesques* :

> Il *Gorilla Quadrumàno* percorre in corteo quartieri e paesi, secondo le procedure tipiche delle feste religiose e dei cortei carnevaleschi (ma anche politici, si pensi al « carnevale di massa »[410] degli anni Cinquanta praticato nelle campagne del Mantovano nell'immediato dopoguerra). Davanti viene il mascherone-pupazzo, poi seguono i musici e il gruppo degli « attori » che cantano, ballano e declamano, sempre improvvisando secondo i luoghi e le circostanze[411].

L'expérience du Gorille mêle intimement poétique et politique car elle est une aventure de création collective et d'autogestion. La création naît au carrefour des rapports humains qui se tissent entre metteur(s) en scène, étudiants, spectateurs... Elle est un « *work in progress* » qui n'a de cesse d'évoluer, comme les rapports sociaux qui la génèrent. Une expérience politico-poétique qui se dédouble d'ailleurs à l'occasion de la rédaction collective et publication du livre, véritable œuvre méta-poétique ; les notes finales

---

[409] « Il Gorilla gigante. *Abbiamo deciso di costruire un pupazzo gigante, il Gorilla, che ci accompagnerà nel nostro viaggio nel reggiano e altrove. Potrà essere un richiamo per la gente e una presentazione del gruppo. Tappezziamo le pareti di grandi fogli su cui ognuno disegna il proprio progetto. Dai progetti disegnati passiamo a modellini fatti con la terra e con la mollica di pane, nei quali fissiamo le caratteristiche del volto. Si tratta poi di passare dai modellini al gigante, ampliando le dimensioni, tracciando i contorni su di uno spesso foglio di gommapiuma. Tagliamo tre strati. Per la fronte e il mento, che saranno in rilievo, due pezzi staccati da applicare nelle parti superiore ed inferiore della faccia. Otteniamo un blocco con una forma abbozzata. Con taglierine, forbici e mani, il volume si modella : nasce il volto. Con paglia intrecciata facciamo i capelli, per il corpo usiamo due cantinelle incrociate ; un grande mantello azzurro, il vestito, coprirà il burattinaio del burattino gigante. Questo gigante-Gorilla è diventato però per noi qualcosa di più : il filo conduttore del nostro lavoro, e quindi della storia del gruppo, non solo della storia narrata nella commedia. Nel momento della costruzione del gigante è anche questa la dimensione che ci appare. Siamo noi che lo realizziamo ma è anche lui che si impone a noi. Non a caso parliamo, insieme, di "costruzione" e di "nascita".*», *ibid*., p. 41.

[410] Voir à ce propos : BERTOLOTTI Maurizio, *Carnevale di massa. 1950*, Turin, Einaudi, 1991. Ce livre propose un rapprochement très intéressant entre les manifestations de paysans et d'artisans dans la campagne de Mantoue dans les années 1950 et la tradition carnavalesque européenne.

[411] BELPOLITI Marco, « *Attenti al Gorilla* », *op. cit.*, p. 309.

de l'ouvrage contiennent de précieuses réflexions sur la communication (« *Note sui modi di comunicare* ») ainsi que sur le travail particulier de la rédaction (« *Nota sulla scrittura* ») :

> Questo libro l'abbiamo scritto in 20. L'idea ci è venuta durante il viaggio col Gorilla, nell'assemblea riportata a pp. 142 sgg. Con tutto quello che ci era capitato, pensavamo allora a una specie di vita di Scaramouche. [...] Così tutto il gruppo ha potuto trasferirsi per il mese di luglio in un piccolo paese dell'Appennino modenese, Palagano, a un'ora di macchina dal territorio della Bismantova. La forma del viaggio è quella che meglio descrive la nostra esperienza, che è stata un processo continuo di arricchimento e scoperta. Quello della cronaca di viaggio era anche il modo più semplice per sfuggire al pericolo dell'astrattezza e raccontare invece per fatti, per cose viste e sentite, affidandoci spesso alla testimonianza diretta, registrata. Abbiamo prima di tutto concordato insieme una scaletta del libro : cioè la struttura generale, le parti. Poi ognuno, sulla base degli appunti e dei ricordi, ha cercato di raccogliere quanto più poteva di ogni giornata, in modo da darne la descrizione. Attraverso molte assemblee i ricordi personali sono diventati patrimonio di tutti, e abbiamo tracciato la linea generale della cronaca. Ci siamo distribuiti delle parti da scrivere, a seconda di quanto ognuno meglio ricordava. Così piano piano sono cominciate a nascere le giornate[412].

Plusieurs données intéressantes : la pratique politique de l'assemblée, du cercle de parole, sert ici à des fins poétiques. La mise en commun des souvenirs donne forme à un patrimoine commun, partagé : ici, donc, « *il privato è poetico* ». Il y a également quelque chose de *multimédia* dans la pratique scripturale du groupe qui mobilise souvenirs, notes et enregistrements sonores : une écriture *transversale*, donc, qui préfigure nombre des expérimentations du *Settantasette* bolonais qui interrogent bien souvent les limites du *medium* utilisé.

Enfin, – et même s'il s'agit d'un *excursus* nous tenons à souligner cette intéressante parenté –, il y a quelque chose de très boccacien dans cette façon de faire « naître les journées » : loin de la ville, dans une retraite amène, vingt jeunes hommes et jeunes femmes se racontent des histoires, leur histoire... Rappelons que la nature carnavalesque du *Decaméron* a souvent été évoquée : la *brigata* des jeunes Florentins qui fuient la ville où se répand la pestilence opère un double renversement en se réfugiant à la campagne et dans le monde de la fiction narrative ; à chaque journée son roi ou sa reine, comme à l'oc-

[412] *Il Gorilla quadrumàno*, *op. cit.*, p. 197-198.

casion des festivités du carnaval qui prévoient l'élection d'un nouveau souverain. À leur manière, les étudiants du DAMS créent eux aussi un nouveau modèle de société, certes temporaire (comme le carnaval), mais qui préfigure largement les problématiques et les pratiques du *Movimento del '77*.

L'écrivain et critique Gianni Celati, également professeur au DAMS comme Scabia, prend part au spectacle du Gorille à plusieurs occasions. En 1974, il publie un article sur la revue du Parti communiste *Rinascita*, dans lequel il précise tout d'abord que les spectacles du *teatro da stalla* émilien avaient lieu « *durante il periodo di carnevale* ». Celati donne la parole aux étudiants qui indiquent que :

> [...] col pretesto del teatro, questi contadini (che per alcuni di noi sono poi i nonni e i bisnonni) stavano assieme ; e [...] facevano « cultura » in modo autonomo, coi propri mezzi, anche molto poveri[413].

Le *teatro da stalla* des origines est donc une forme de contre-culture des classes subalternes qui s'établit loin des institutions, en autonomie, et qui présente une forme de *do it yourself*. L'expérience du *Gorilla quadrumàno* participe d'une démocratisation des pratiques artistiques, en donnant la possibilité à des non-experts de se prêter au jeu ; la *catharsis* et la fête qui s'en suivent permettent de décloisonner, de désaliéner les rapports sociaux :

> [...] la gente ride, si dimena, commenta di rimando agli attori come fa al ciarlatano sulla pubblica piazza, c'è una specie di decongestione generale, di scioglimento dei reciproci riserbi che sfocia nella festa. Ora la socialità si verifica soprattutto nella festa, e perciò nella comicità : nella festa che segna le alternanze tra lavoro e non lavoro, e prima ancora l'alternanza stagionale e di regime economico, come il carnevale[414].

Celati souligne donc la portée socio-politique de l'expérience du laboratoire du DAMS qui va bien au-delà des velléités théâtrales. Le gorille (et ses autres déclinaisons, comme celui de la fable éponyme de Kafka ou encore le King Kong du cinéma américain) pro-

---

413 CELATI Giovanni, « *Le virtù del gorilla* », *Rinascita*, n. 32, 9 août 1974, p. 28.

414 *Ibid.*

blématise, de façon métaphorique, la question de la sociabilité et évoque la possibilité (ou l'impossibilité, dans le cas du monstre qui terrorise New York) d'un « accord entre la sociabilité présente du groupe et ses racines originelles » ; il problématise l'articulation entre travail et loisir, les discontinuités entre ville et campagne et met en jeu le problème de la communication comme première pierre d'une action politique :

> Detta alla svelta, è l'ipotesi che la prima mossa politica da fare sia quella di costruire tessuti di socialità, luoghi di identificazione collettiva. [...] sono le drammatizzazioni sociali i grandi modelli a cui pensare, gli sposalizi, i battesimi, i carnevali, le processioni e i comizi politici. [...] la nostra perdita del senso culturale di questi eventi, di queste grandi messe in scena di gestualità collettiva, è la perdita del nostro senso sociale e l'ingresso nella nostra solitudine[415].

Le spectacle du Gorille parcourt ainsi la voie ouverte par les situationnistes, à savoir l'exploration des contextes alternatifs, éloignés dans l'espace ou dans le temps, servant d'exemple pour montrer que d'autres rapports sociaux sont possibles et envisageables. Ici, le *spectacle* s'érige donc contre la *société du spectacle* aliénante qui atomise les individus et délie les rapports de solidarité.

Alice disambientata

Quelques années après l'expérience du Gorille, Gianni Celati et ses étudiants du DAMS se retrouvent dans une dynamique de création collective analogue. Celati organise un séminaire sur le *nonsense* victorien, à l'occasion duquel il se penche notamment sur les écrits de Lewis Caroll : nous retrouvons donc l'origine principale de l'omniprésence des thématiques *nonsensical* et d'Alice dans les graffitis bolonais. Bien vite, le séminaire se transforme en autre chose et déborde du cadre universitaire, il devient « [...] *un collettivo politico, una scuola di scrittura creativa, un cineclub, un concerto rock, un set psicanalitico*[416] ». Une urgence expressive s'empare des étudiants qui ne se contentent plus de faire leurs devoirs : pris d'une frénésie d'écriture, leurs fiches de lecture et autres « *saggi* » deviennent de véritables dérives intellectuelles où se mêlent considérations philosophiques,

---

415 *Ibid.*

416 Note introductive en deuxième de couverture de CORTELLESSA Andrea, in CELATI Gianni (dir.), *Alice disambientata*, Florence, Le Lettere, 2017.

politiques, artistiques, biographiques... De cette expérience naît *Alice disambietata*, un objet littéraire inclassable, fruit d'un travail collectif :

> Questo libro è composto da interventi e discussioni sviluppati durante gli incontri del gruppo Alice/DAMS (Facoltà di Lettere e Filosofia, Università di Bologna) tra il novembre 1976 e il novembre 1977. I materiali raccolti (interventi scritti, registrazioni, schede, appunti, biglietti e frasi sparse) sono stati messi in una macchina di scrittura, che ha montato, ampliato o contratto i vari discorsi venuti fuori[417].

Notons au passage que nous trouvons parmi les participants de cette initiative des noms que nous avons déjà croisés, comme ceux de Roberto « Freak » Antoni ou Enrico Palandri. Notons également que l'écriture polyphonique est doublée d'une multimédialité, comme ce fut le cas pour la rédaction du livre *Il gorilla quadrumàno*. Dans l'introduction à *Alice disambientata*, Celati revient sur la particularité du contexte citadin bolonais :

> Il fatto è che [gli studenti] a un certo punto discutevano seriamente sulle avventure di Alice, ma era come se parlassero sempre della loro situazione di studenti fuori casa, fuori dalla famiglia. La formula « Alice disambientata » è nata dal loro disambientamento.
>
> Il disambientamento dipendeva dal medio strozzinaggio degli affittacamere, dal frequente malservizio delle mense, dalla mancanza di posti per radunarsi senza dover stare sempre per strada. Non credo che Bologna fosse un posto più disagiato di altri, per viverci da studente ; ma l'enorme aumento della popolazione studentesca ne aveva fatto un luogo affollato, spesso con un'aria da corte dei miracoli, e con visitatori che affluivano da tutte le parti attirati dalla sua intensa vita all'aperto. Città di incontri più d'ogni altra in quel periodo, era un ambiente da romanzo, come quello raccontato nel *Boccalone* di Enrico Palandri.
>
> In *Boccalone*, Palandri parla d'una città di camminatori, « alti camminatori », dice. Era una città di studenti vaganti, che spesso andavano alle lezioni più che altro per mettersi a sedere. Dato il sovraffollamento delle camere d'affitto, molti avevano il problema di dove ciondolare per tutto il giorno, soprattutto nei mesi freddi[418].

Le « dépaysement » qui afflige les étudiants néo-arrivants, les errances quotidiennes qui lui sont liées, confirment à nouveau les racines psychogéographiques du *Settantasette* bo-

---

[417] *Ibid.*, p. 4.

[418] CELATI Gianni, *Sull'epoca di questo libro* (introduction), in Alice disambientata, op. cit., p. 5-6.

lonais. La description que fait Celati de la ville a également recours à une métaphore historique en évoquant la « cour des miracles », concept on ne peut plus *carnavalesque* désignant une zone de non-droit dans la ville médiévale, point de ralliement des mendiants, des malfrats et des estropiés. Dans un célèbre passage de *Notre-Dame de Paris*, Victor Hugo évoque ce monde du faux-semblant, de la ruse et de la tromperie, en se basant sur les descriptions saisissantes d'Henri Sauval dans *Histoire et recherches des antiquités de la ville de Paris* (1724). Signalons au passage que Celati se réfère également au carnaval, dans une acception toutefois péjorative (au sens de « spectacle » debordien – le terme étant explicitement cité), pour définir la fin du *Movimento* bolonais à l'occasion du *Convegno contro la repressione* :

> Tutta la città ha assunto un'aria da spettacolo consacrato ai servizi giornalistici ; subito il convegno si è presentato come una carnevalata, esibita per la televisione, ed è finito ancora peggio, con l'annuncio della formazione di gruppi armati che di lì a poco avrebbero cominciato le loro imprese, anche quelle come esibizione per i mass media[419].

Quoi qu'il en soit, malgré la fin abrupte du mouvement, quelque chose s'est passé à Bologne en 1977, et Celati de souligner également la particularité de ce moment historique intimement lié à un territoire :

> Per un anno o poco più, Bologna è stato un laboratorio all'aperto, dove le idee e le opinioni circolavano a grande velocità, con letture frettolose o echi del sentito dire, e subito superate da altre. Poi è finita, è iniziata l'era di una nuova dogmatica economica, con una domesticazione ancora più faticosa dell'animale umano[420].

Ces « lectures hâtives », ces « échos du ouï-dire » évoqués par Celati, rejoignent les considérations que nous faisions sur la maîtrise inégale des références littéraires, philosophiques, politiques et plus largement culturelles qui imprègnent le *Movimento*. Celati revient d'ailleurs sur la prégnance de la figure d'Alice et explicite la généalogie de son omniprésence, en rappelant que c'est tout d'abord la contre-culture américaine qui l'érige comme figure symbolique et la transforme en un « mot de ralliement ». Les métamor-

---

[419] *Ibid*., p. 8.

[420] *Ibid.*, p. 9.

phoses successives d'Alice, les morcellements de son identité, ses altérations de conscience, symbolisent également parfaitement les expérimentations liées à la culture de la drogue dans les années 1960 ; quête résumée par le « *White Rabbit* » de Jefferson Airplane, qui invite à « demander à Alice », en transformant les éléments du récit de Carroll en un véritable hymne psychédélique :

> One pill makes you larger,
> and one pill makes you small
> And the ones that mother gives you
> don't do anything at all
> Go ask Alice when she's ten feet tall[421]...

Quant au contenu du livre en soi, Celati le définit ainsi :

> [All'editore] Fachinelli interessava perché questo insieme di discorsi arruffati non aveva nessuna rete protettiva, e semmai un'aria pagliaccesca proprio là dove si tentavano discorsi seri. Nato in un clima di euforia per ciò che è esterno, per il puro accadere dei fatti e degli incontri, il libro non nasconde il suo carattere un po' posticcio : come uno che si metta una maschera da sapiente, ma si stanchi subito di portarla e la butti alle ortiche, tra scherzi e lazzi[422].

Cette définition met en évidence le détachement intellectuel particulier qui émaille les productions qui composent *Alice disambientata*, un détachement que nous avons précédemment évoqué comme étant une ultérieure déclinaison du renversement carnavalesque. Ici, Celati utilise justement des termes carnavalesques pour désigner cette attitude particulière propre aux étudiants du mouvement bolonais, en parlant de « l'air clownesque » du livre, en parlant de « masque du sachant ». Ce masque du sachant, dans la tradition de la *Commedia dell'Arte*, n'est autre que celui du docteur bolonais Balanzone. Professeur de Droit à l'Université de Bologne, Balanzone est bien loin d'être mesuré comme devrait pourtant présager son nom renvoyant à la « balance » : homme irascible, il multiplie les gaffes et devient l'objet de *beffe* à répétition. Savant autoproclamé, son rapport à l'érudition est hautement problématique : ses raisonnements alambiqués, son latin *maccheronico*

---

421 JEFFERSON AIRPLANE, « *White Rabbit* », *Surrealistic Pillow* (album), RCA Victor, 1967.

422 *Alice disambientata*, *op. cit.*, p. 10.

et ses citations hasardeuses en font un personnage ridicule. Que les étudiants du *Movimento del '77* s'inscrivent consciemment ou non dans une sorte d'émulation de ce personnage de la tradition, ils ont cependant bien clair à l'esprit le caractère « *posticcio* », factice, postiche, fabulateur, que revêtent parfois leurs discours inspirés. Il y a là une remarquable aptitude à l'autocritique et à l'auto-ironie (tout à fait absente chez Balanzone), au désenchantement également, qui émerge d'ailleurs dans les textes qui composent *Alice disambientata*. Une intervention, datée de juillet 1977, met en exergue les défauts et les paradoxes de l'opération, d'un point de vue politique :

> Vi avverto che se continuate a dire delle cose così culturalistiche non venderete neanche una copia di questo libro. E poi non sono neanche cose rivoluzionarie, io non le capisco e rimango indifferente. Di che tendenza politica siete voi, fate parte o no d'un partito, oppure siete cani sciolti ? A ogni modo il vostro libro non lo compro, perché già stampare un libro secondo me è una contraddizione. Se parlate di lateralità, bisogna essere laterali fino in fondo, non pubblicare libri con editori di moda, come fa Nanni Balestrini che scrive *Vogliamo tutto* (neanche farina del suo sacco) e poi è un maneggione affarista e basta. Non bisogna aver niente a che fare con i managers d'una certa sinistra rivoluzionaria che beve tutto quello che i managers gli danno da bere[423].

L'écriture collective contient en soi sa propre limite, sa propre négativité ; de nombreux discours (moins polémiques que ce dernier) problématisent justement les notions de polyphonie[424], de groupe, et font montre d'une grande conscience des écueils de l'entreprise d'*Alice disambientata* :

> Bisognerebbe cercare di scrivere e parlare per ellissi, salti e sincopi ; comunicare non attraverso frasari, ma attraverso figure di movimento, in modo che le cose fuggano, sfuggano via. Usare la velocità e il ritmo contro il senso e il sapere del perbenismo scolastico. Cadere nel buco di Alice per un movimento spontaneo, poi seguire quel ritmo, seguire la velocità dei trapassi, e tutti i percorsi del discorso che si perde sottoterra[425].
>
> Di fronte alla scrittura collettiva c'è un rischio : quello di creare un gruppo chiuso che espropri nuovamente gli altri. Rischio cioè di fare dell'avanguardia, di sostituire l'indi-

---

[423] *Ibid*., p. 48.

[424] Le plurilinguisme est d'ailleurs un concept on ne peut plus bakthinien.

[425] *Ibid.*, p. 68.

> vidualismo borghese col collettivismo burocratico. Una scrittura collettiva non può essere se non per breve tempo prerogativa d'un gruppo ; deve essere un gioco praticato da tutti, uno scrivere romanzi in milioni di persone. Con le parole è possibile giocare in infiniti modi. È possibile anche smettere di giocare. Di sicuro oggi leggere è contro lo scrivere : è una fuga dalle trappole della comunicazione, che vuole trasformarci in ciechi consumatori di spettacoli[426].
>
> Scrittura collettiva. Non ci può essere scrittura collettiva che non sia contraddittoria, varia, eterogenea, senza un quadro ideologico prestabilito. Se scrivono o parlano in tanti, ci sono teste che partono in varie direzioni. Il centro tematico diventa un pretesto, un luogo di circolazione e basta. Così ha funzionato Alice[427].

3.2. Les textes du « *piccolo gruppo* » bifien

Scrittura e Movimento

Alice comme prétexte (ou *pré-texte*) donc, comme mot de ralliement des contre-cultures, comme métaphore, comme anaphore poétique ; d'une certaine façon, Alice ne pouvait que continuer de traverser les murs et de se répandre dans l'air en devenant une fréquence radio. Avant d'affronter la question de l'émettrice bolonaise, nous devons revenir sur les productions théoriques de Franco « Bifo » Berardi et de l'aire bifienne qui préparent le terrain et culminent avec la création de la radio libre de *via del Pratello*.

Scrittura e Movimento[428] constitue une sorte de *vademecum* pour les expériences bolonaises des années 1970 qui graviteront toujours, de près ou de loin, autour de la figure bifienne. Ce traité de philosophie politique que Berardi rédige à 23 ans, entre avril et mai 1972, présente les caractéristiques saillantes du contexte dans lequel il naît : il s'insère dans un environnement intellectuel en effervescence et multiplie les références à d'autres textes théoriques avec lesquels il entre en résonance ; son écriture est également très dense et complexe (parfois lourde et excessivement technique, avec une tendance à la répétition notamment, à la reprise de sections entières de phrases dans le but d'être très

---

[426] *Ibid.*, p. 90.

[427] *Ibid.*, p. 126.

[428] BERARDI Franco, *Scrittura e Movimento*, Venise – Padoue, Marsilio Editori, 1974.

précis pour ne pas risquer d'être mal interprété). Le titre de l'essai renvoie précisément à une problématique centrale de notre recherche ; à savoir comment lier écriture et mouvement, c'est-à-dire poétique et politique. En effet, l'approche bifienne vise à faire entrer l'écriture dans le giron de la politique, à démontrer que c'est à l'intérieur du Mouvement que doit désormais s'opérer la pratique scripturale. En insistant sur la tendance lourde de la prolétarisation du travail intellectuel, Berardi met en évidence une mutation du système capitaliste qui se traduit par une sorte de nivellement par le bas ; dès lors, les intellectuels doivent nécessairement reconnaître qu'ils sont des prolétaires et s'allier avec les classes subalternes. Toutefois, la production d'un texte est toujours tributaire d'un sujet, d'un individu socialement et psychologiquement déterminé : dès lors, comment concilier ces deux dimensions antithétiques de l'individu et du collectif ? Berardi revient sur les échecs consécutifs de la littérature réaliste, dont l'engagement et le volontarisme ne permettent pourtant pas d'aller outre cette limite constitutive :

> Il tentativo di legare la pratica significante, la letteratura in modo particolare alla storia della lotta di classe, del movimento operaio, non riconoscendo questa determinatezza della pratica specifica, ha prodotto quel che sappiamo. Il legame della letteratura con la realtà politico-sociale, è stato sempre un legame volontaristico, che non ha mai modificato il modo specifico della pratica letteraria, dell'operazione particolare. Il realismo (inteso come poetica) non faceva che contemplare oggetti nuovi (la lotta del proletariato, quando va bene, o addirittura la pura e semplice forma di esistenza positiva del lavoro, o del « popolo ») ma non giungeva a modificare il modo stesso della scrittura, dell'operazione produttiva, cioè[429].

Le problème réside donc dans l'énonciation ; et c'est justement la prolétarisatisation du travail intellectuel qui peut permettre à l'écriture de s'insérer dans un contexte social différent et par conséquent de modifier les modalités de son énonciation :

> Finora così. Ma l'ipotesi che avanziamo è che, nel corso della riorganizzazione capitalistica negli anni sessanta giunta al punto di maturità, il lavoro intellettuale sia entrato nel processo di produzione di valore, e che in questo modo la figura del lavoro intellettuale sia andata progressivamente proletarizzandosi, o omogeneizzandosi con la figura complessiva di classe[430].

[429] *Ibid.*, p. 20.

[430] *Ibid.*, p. 21.

Dès lors, la figure de l'écrivain-intellectuel (mais également celle du *leader* syndicaliste ou politique – Berardi critiquant avec insistance toute forme de léninisme) appartient à un modèle dépassé où le détenteur de la science se pose dans un rapport de supériorité ou de latéralité par rapport aux classes prolétaires et sur lesquelles il calque des schémas interprétatifs pré-acquis :

> Una forma nuova di scrittura emerge allora (e scrittura è modificazione del linguaggio, costruzione di un testo, ma anche intervento, azione che modifica i rapporti materiali) : una scrittura in movimento, che non presuppone ipostaticamente una data struttura del mondo, né, quindi, un rapporto dato fra parola e concetto, fra mondo e pensiero. E all'interno del rapporto fra movimento e scrittura, non abbiamo più a che fare con una scrittura che conosce il movimento, ma si tratta di una pratica che scrive, che interviene (a partire dalla sua posizione interna al movimento) sul terreno dell'organizzazione dei segni, modificandola secondo un'intenzione, un senso, che nel movimento, nella pratica reale (e non in quella determinata, se pure anche specifica della scrittura stessa) si forma[431].

Berardi revient également sur la question des avant-gardes et souligne l'incomplétude de leur portée, leur incapacité à sortir d'une position négative. Comme la littérature réaliste et volontariste, les avant-gardes « ne vont pas assez loin ». Même si leur constat est juste, elles n'arrivent pas à modifier leur énonciation et considèrent toujours la création artistique comme une « mission » toujours dans un rapport d'altérité par rapport aux classes subalternes :

> L'avanguardia negativa (pensiamo a un settore dell'avanguardia storica : il surrealismo, dadà, parte del futurismo ; e parte della letteratura degli anni '60, in Germania, USA, e anche in Italia) identifica la letteratura con un'operazione totale perché ha già scoperto che il capitalismo è un sistema oppressivo, ma deve ancora scoprire che la letteratura è inserita nel sistema capitalistico come ciclo particolare di produzione, come particolare pratica determinata. E così l'artista di avanguardia rifiuta il capitalismo, ma crede di poterlo rifiutare proprio usando la sua mansione come un'arma, come una forza autonoma e negativa[432].

---

[431] *Ibid.*, p. 24.

[432] *Ibid.*, p. 39.

En s'appuyant sur des réflexions tirées de l'essai *Verifica dei poteri* de Franco Fortini, Berardi identifie une particularité de la néo-avant-garde que nous avons déjà rencontrée :

> [Fortini dice] : « la sola diversità reale della neo-avanguardia da quella storica consiste, nell'uso quasi esclusivamente ironico e "classicheggiante" del materiale iconografico, verbale e psichico che nella maggiore avanguardia storica era spesso ancora "tragico" e di diretta discendenza romantica ». Qui, con l'aria di dire una cosa da nulla, Fortini mette in luce il più grosso punto di differenza fra le due avanguardie, e soprattutto indica l'elemento caratterizzante dell'atteggiamento di neo-avanguardia. L'atteggiamento di neo-avanguardia è proprio questo di ironia e di distacco nei confronti di ciò che si dice ; di doppiezza, diciamo pure di disincantata freddezza e quasi di disinteresse per ciò che si dice[433].

Et Berardi d'expliciter les raisons de ce détachement qui sera si caractéristique des productions du *Movimento* bolonais :

> Dalla tragicità della prima avanguardia all'ironia della neo-avanguardia ci sta di mezzo, forse, la massificazione della condizione letteraria, che invade settori sempre più vasti, passando attraverso la pubblicità, le comunicazioni di massa, la « letteratura di consumo » ; ci sta di mezzo la consapevolezza acquisita di essere forza-lavoro che produce una merce di cui non è valutabile, come per ogni altra merce, la qualità, ma il valore di scambio, la quantità di lavoro (lavoro linguistico, nella fattispecie) cristallizzato in essa. Chi scriverebbe dando l'impressione di credere in ciò che scrive ? Ecco l'atteggiamento che ispira il gusto del gioco, il barocchismo, il « formalismo » della neo-avanguardia. Ma è questo, diciamolo pure, ora, l'unico atteggiamento possibile, l'unico atteggiamento corretto[434].

La prolétarisation du travail intellectuel, suite à la réorganisation du capitalisme, constitue ainsi une mutation radicale quasi anthropologique. Une mutation qui sape la « foi dogmatique en la coïncidence entre la parole écrite et le monde » propre au réalisme et à toute forme d'idéalisme ; les avant-gardes, si elles mettent en crise cette confiance et commencent à en révéler les ambiguïtés et les absurdités, en déconstruisant les langages notamment, finissent par déboucher sur le détachement, l'ironie, le cynisme de la néo-avant-garde, sur la « répétition constante de son propre geste dé-signifiant ». L'émergence du

---

[433] *Ibid.*, p. 52.

[434] *Ibid.*, p. 52-53.

structuralisme correspond à une volonté de sortie de cette « phase ciselante », mais sa tentative de refondation du langage poétique reste incomplète selon Berardi car elle se cantonne aux aspects « phonico-graphiques » du signe sans prendre en compte ses déterminations historiques et politiques ; en identifiant linguistique et poétique, le structuralisme ne permet pas de déboucher sur une pratique scripturale de nature différente. Voici donc la conclusion de Berardi :

> Ne possiamo però finalmente venire a capo puntando sull'assunzione del punto di vista come determinante storico-materiale, e riconsiderando in questo modo la parola poetica come complesso significativo-polisemo, che, dall'ambiguità del segno particolare, esibisce il suo significato nel contesto complessivo.
> Non c'è così, in questa rivalutazione della intenzione di conoscenza dell'opera poetica (letteraria-artistica) un ritorno dall'ambiguo alla fede dogmatica, dalla cinica o tragica onnisemanticità alla piatta univocità rappresentativa, ma l'apertura verso un'ambiguità determinata ; l'ambiguità del polisenso articolato in un sistema di differenze linguistiche e in un discorso poetico, e che esibisce la sua determinatezza storica esprimendo una situazione particolare e portando in sé il punto di vista di una classe particolare.
> Questo è possibile assumendo il movimento come luogo di formazione del soggetto che conosce, che scrive. Il modo di produzione del testo si trasforma, a costituirlo non è più una forma immutabile del mondo, o un ipostatico meccanismo linguistico. La scrittura non è né specchio né macchina ; è una pratica, e a costituirla è il movimento. Il movimento del lavoro contro il lavoro, del comunismo contro lo Stato.
> Di questo movimento il lavoro intellettuale proletarizzato è parte, e la scrittura si forma nello spazio materiale della lotta[435].

Il faut donc miser sur l' « ambiguïté » du mot poétique, c'est-à-dire sur la non-univocité de sa signification. Dès lors, et par extension, le sens d'une œuvre peut sans cesse être réactivé, en fonction des contextes sociaux, politiques, historiques, géographiques, que celle-ci rencontre. Les considérations de Berardi ne sont ici pas éloignées de celles d'Umberto Eco dans *L'opera aperta* : l'œuvre n'est pas une donnée immuable, elle ne dure que grâce à l'altérité, grâce à l'action du lecteur qui, en la parcourant avec sa sensibilité déterminée par un contexte socio-historique, lui donne de nouvelles significations. Si Eco parle d'*œuvre ouverte*, l'on pourrait prêter à Berardi l'expression d'*œuvre en mouvement*,

[435] *Ibid.*, p. 75-76.

avec une double acception : une œuvre qui se meut, mais également une œuvre *au sein* du mouvement.

Chi ha ucciso Majakovskij ?

Chi ha ucciso Majakovskij ? de Franco Berardi apparaît comme une tentative de mise en pratique de la théorie philosophique exposée dans *Scrittura e movimento*. Le sous-titre du livre, « *romanzo rivoluzionario* », en dit déjà long : l'oxymore synthétise la collusion entre poétique et politique, entre art et vie. Le livre a bien peu de romanesque, il est plutôt un geste iconoclaste voire anti-littéraire : Berardi veut clairement se démarquer de la littérature bourgeoise et de la narration à la première personne. Vladimir Maïakovski, célèbre poète russe suicidé, *alter ego* de Bifo, devient la prosopopée du *mouvement* dans un ouvrage où la temporalité et la géographie sont chamboulées. Il s'agit d'un texte expérimental, intéressant à de nombreux égards et qui tente d'appliquer des innovations poétiques et politiques. Un projet toutefois très complexe et parfois obscur, un texte hautement ambigu qui suppose un acte de lecture renouvelé, débarrassé des attentes traditionnelles car il est tout sauf facilement *lisible*. *Chi ha ucciso Majakovskij ?* se retrouve à la croisée de plusieurs genres : poésie, manifeste politique, traité philosophique, écriture automatique, roman autobiographique, méditation... Il est donc plus juste de parler de *texte*, au sens étymologique du terme, c'est-à-dire d'un entrelacs de différentes trames et de différents matériaux. Cette caractéristique met donc en évidence la volonté de Berardi de ne pas tomber du côté de la traditionnelle énonciation bourgeoise :

> Occorre non scrivere affatto alcunché che possa essere letto, ma scomposto, separato pezzo per pezzo, compreso il modo che il romanzo non sia scrittura su qualcosa, ma quel qualcosa appunto. Non sia romanzo oggetto scambiabile quindi ipostasi fissazione di un senso (di un tempo) precedente al lavoro che qui si svolge ; ma esibizione del processo in cui si costruisce (il tempo) (il senso) nello spostamento dei rapporti esistenti nel testo precedente nel
>
> testo dato per differenza nel testo che il testo ritaglio fuori del testo, il suo lavoro cioè, non scambiabile non comprensibile esso, ma dato come possibilità di senso

(dal) movimento[436].

Le texte bifien veut montrer à son lecteur (ainsi qu'à son éditeur qu'il apostrophe plusieurs fois[437]) qu'il est un procédé fastidieux, un *travail*, précisément : il veut faire entrer le lecteur dans l'officine de l'écrivain-prolétaire, lui montrer les rouages de son laboratoire. C'est sans doute pour cela qu'il malmène également la mise en page traditionnelle au profit d'expérimentations graphiques multiples : sauts de lignes arbitraires, anaphores, expérimentations typographiques. Les mots, les lettres constituent une matière première, l'œuvre littéraire est un ouvrage, un assemblage quasi manuel de signes. D'ailleurs, le livre lui-même, en tant qu'objet physique, se rattache à l'esthétique du *do it yourself* avec son texte rédigé à la machine à écrire et son titre écrit au feutre noir[438].

On retrouve dans l'écriture bifienne l'obsession de l'analyse méta-poétique : le recours à la mise en abyme est constant, et ce dès les premières pages du texte qui discourent sur un « *manifesto »*, objet fétiche et fixation symbolique qui entre dans un rapport de chiasme avec la ville, l'autre grande thématique omniprésente du texte :

> La città si riflette nel manifesto, ma poi il manifesto fa la città, entra a cambiarla ed a mutarne la faccia, a mutare i rapporti reali. Una realtà scritta dai testi, dalle azioni. La scrittura è direttamente una pratica, una forma di mutamento del reale, una forma di movimento che a partire dallo stato di cose presente va verso la sua abolizione[439].

---

[436] BERARDI Franco, *Chi ha ucciso Majakovskij ? Romanzo rivoluzionario*, Rome, Squilibri edizioni, 1977, p. 16.

[437] « *Caro signore è con vero fastidio che prendo ancora in mano questo lavoro, questo mio scritto ; è con vero fastidio che lo rileggo e continuo a scriverne parti, cambiando, eccetera ; lei, come editore, mi dovrebbe rompere un po' meno i coglioni perché se no le spedirò una foto di Frank Zappa con i pantaloni giù fino ai piedi seduto sul water a cagare. Dopo le Mothers of invention, e continuando con Frank Zappa, la scrittura musicale, il rumore, la banalità, tutto vuole concorrere a rendere questo insopportabile reale stridore. Merda : perché l'armonia riduceva il mondo ad un accordo falsificante, occorre invece rendere nel testo il fastidio fisico, lasciare il testo così irrisolto così inconcluso che attraverso esso, oltre le sue righe, oltre il suo lavoro si possa leggere il fastidio che provoca produrlo*.», *ibid.*, p. 74.

[438] Un lettrage typique des éditions *Squilibri* pour qui le *fumettista* Andrea Pazienza réalisera d'ailleurs plusieurs couvertures.

[439] *Ibid.*, p. 5.

> Che sia la strada a scrivere, a formare l'oggetto-scritto ; che sia il movimento, di cui l'atto di scrivere fa parte. Scrivere è una forma di conoscenza ; è conoscere (infatti) costruire un oggetto secondo norme di formazione determinate dal soggetto che conosce.[440]
>
> Facciamo un manifesto.
> Esso è la scrittura che invade la strada.
> Facciamo un testo per un manifesto.
> Esso è la strada che invade la scrittura[441].

Des considérations méta-poétiques qui pourraient être sorties tout droit de *Scrittura e movimento* :

> Ora di nuovo qui davanti a questo manifesto, a ripensarci.
> Un problema è stato il modo dello scrivere per esempio proprio quando ne parlavo con C. ripetevo che il modo stesso della scrittura deve essere mutato, se il soggetto che scrive questo libro non è lo stesso del romanzo borghese. il libro si deve portar dentro un'esperienza collettiva che di continuo entra in contraddizione con l'ordine costituito delle parole.
> Dicevo come puoi scrivere egli andò egli disse egli fece. Che cosa ti permette di avere tanta sicurezza ? E poi, perché ingannare con questa pretesa identità fra il susseguirsi delle parole e lo svolgersi dei fatti ? Occorre rinunciare alla terza persona, così sicura di sé ma così falsa[442].

On remarque également l'importance du substrat situationniste dans l'écriture de Bifo, avec (en plus de l'importance accordée à la ville) des références évidentes au concept debordien de spectacle ou d'intertextualité. On note également l'influence exercée par la littérature américaine et Ginsberg, par exemple, sur l'écriture bifienne.

Ce qui émerge de *Chi ha ucciso Majakovskij ?*, c'est la volonté de démontrer la force performative de l'art, sa force *poétique*, c'est-à-dire sa capacité à créer de nouvelles réalités : l'écriture peut même agir sur le cours de l'histoire et ressusciter Vladimir Maïakovski, le poète suicidé. C'est bien pour cela qu'elle doit *déborder*, se muer en affiche et coloniser les murs de la ville, que les vers poétiques doivent être hurlés sur les places ci-

[440] *Ibid.*, p. 6.

[441] *Ibid.*, p. 7.

[442] *Ibid*., p. 8.

tadines. Le texte se constitue autour d'une radicale ambiguïté : deux temporalités, la Russie post-révolution bolchévique et l'Italie post-*Autunno caldo*[443], s'entrelacent et sont redoublées par deux énonciations, à savoir Maïakovski et l'*alter ego* de Bifo (ces deux narrateurs étant également *alter ego* l'un de l'autre, dans un jeu de miroir qui démultiplie les points de vue et entretient la confusion à dessein). Le texte agit donc sur la temporalité mais également sur la spatialité, présentant ainsi une géographie tout à fait particulière :

> Mentre sul treno sobbalzo verso Milano, attraversando la pianura padana, gli Urali e parte della bassa Baviera, mi rendo conto che [il compagno] Budda dev'essere molto cambiato[444].

Une confusion spatio-temporelle entretenue par des références à des personnalités renvoyant à la culture de masse occidentale contemporaine et au monde du cinéma surtout : Jean-Paul Belmondo, Alain Delon, Woody Allen. En apposant des références symboliques antithétiques, diamétralement éloignées dans le temps et dans l'espace, Berardi multiplie les effets de « *straniamento* », de dépaysement : aussi l'italien, le russe et l'anglais se mélangent-ils fréquemment :

> Nalievo, napravo, how do you do ? [...] Smescuoi, funny, divertente[445].

S'il est un texte fondamentalement méta-poétique, *Chi ha ucciso Majakovksij ?* est également, *dans le même temps*, une réflexion méta-politique sur la question de l'engagement et de la lutte du point de vue de l'écriture :

> Le masse devono capire la poesia o la poesia le masse ? E se si vogliono capire le masse occorre vedere quello che accade più in profondità.
> Che la scrittura parli il linguaggio che la realtà desidera parlare, che pulsa come un ritmo nuovo ; le strade che insorgono, la folla in movimento, l'espandersi della lotta di classe, questo deve lasciare segni.
> La realtà muta ; ed anche questo linguaggio deve mutare, deve trasformarsi.

---

443 « *Questo libro fu scritto nel riflusso, mentre l'occupazione di Mirafiori non aveva potuto valicare i cancelli* [...] », *ibid.*, p. 3.

444 *Ibid.*, p. 36.

445 *Ibid.*, p. 10.

> Il pensiero dell'immutabile ferma il mondo davanti a sé facendone spettacolo, riducendolo a morto oggetto di conoscenza ; e così vogliono che la poesia non sia fatta dalla realtà, dalla storia, dal movimento ; ma che diventi riflesso di una realtà-spettacolo, di una storia-spettacolo, di un movimento-spettacolo.
> La lotta di classe vuole parlare nella voce formidabile della poesia ; e per loro dovrebbe al contrario stare lì come un oggetto che la poesia rappresenti : come se fosse immutabile l'oggetto, e neutrale la poesia.
>
> Abbiamo invece cercato, a partire dal 1914, e poi per tutti questi anni, di dare una voce al movimento, e quindi di fare un linguaggio che si muove, e non di fermare il movimento nell'immagine, e così farne spettacolo.
> Dicono che io sono incomprensibile. Può darsi, perché per i nepmani letterari, per gli appartniki della poesia, è comprensibile solo ciò che eternizza il presente.
> A me interessa dire che il presente è morto, e che nel testo a parlare sarà il movimento, questa appropriazione è modificazione violenta[446].

Si le *Boccalone* de Palandri est un roman autobiographique, imprégné de la personnalité du narrateur et de ses souffrances amoureuses (et donc « bourgeois »), l'écriture n'en présente pas moins des considérations méta-poétiques qui rejoignent celles de Berardi :

> Devo riuscire a rompere la catena grammaticale legata alla prima persona e ai tempi passati ; così sembra il racconto di un vecchio, che guarda il suo passato dal punto di sintesi, riarrangia i ricordi solo per poterli controllare
>
> è un racconto ancora molto superficiale, in cui la disperazione non può trovarsi un posto : mi servono modi e costrutti sintattici di movimento, che mostrino la confusione dalla parte della confusione, e devo perdere questo soggetto prepotente e arrogante che determina tutte le situazioni in cui si trova ; forse va tutto riscritto al presente, come un diario ? o devo mollare tutto come dice anna ? comunque sia, registriamo anche questo dubbietto[447].

« Mouvement », « confusion », « doute » : l'écriture lyrique, saisie par le moment politique, s'interroge sur sa propre validité et constate une incompatibilité. L'œuvre traversée par les contradictions laisse transparaître ses fêlures, revendique son caractère *ouvert*, comme si elle était en réalité un *work in progess* plutôt qu'une unité immuable : mais

---

[446] *Ibid.*, p. 11-12.

[447] PALANDRI Enrico, *Boccalone*, *op. cit.*, p. 18.

c'est peut-être dans cette incomplétude que réside sa force[448]. C'est même le collectif qui l'emporte sur l'auteur en tant qu'individu : Palandri revendique l'absence de *style*, le marqueur le plus intime de l'*auctorialité*, au profit d'une *polyphonie* dans l'œuvre ouverte et « trouée » :

> Non ho uno stile nello scrivere, e neppure nel parlare ; parlo un po' come maurizio, un po' come gianni, un po' come gigi eccetera eccetera, cioè chissà come quanti altri [...] così anche se non era finito (ma lo sarà mai ?) ho fatto leggere queste pagine a maurizio, gianni, clorinda, ad anna [...] ; e ancora tantissimi altri lo hanno letto e ne hanno parlato con me ; siccome non sono mai sicuro di quello che dico e le cose individuali mi fanno schifo, le cose che gli amici mi hanno detto, sul libro, o che col libro non c'entravano nulla, sono tutte entrate nel racconto, lo hanno tutto bucato di cose che succedevano nel frattempo, nel mentre che lo scrivevo [...] ; lui (il libro) è un brusio leggero, un racconto che non riguarda nessuno, e allo stesso tempo parla di tutti, così come sono le mie giornate, piene di confusione e di persone ; non sono e non voglio essere precisamente enrico palandri, ma qualcosa di simile ; credo che questo sia un oggetto collettivo ; il collettivo non appartiene più al progetto, fa parte dei miei sogni, del mio modo di passare il tempo, di vivere la vita, di stare nella merda, come di cercare di uscirne ; ed è sussurrato, non declamato ; in molti punti vorrei essere interrotto, costretto a cambiare registro : qui è troppo romantico, qui non è credibile ; qui è falso ; è questa la vera sfiga di scrivere soli, che si lascia andare una voce sola[449].

Le chassé-croisé entre les thématiques bifiennes et palandriennes se retrouve également dans la présence symbolique de Maïakovski qui agit presque comme une sorte de talisman : Palandri intègre ainsi quelques vers du poète russe dans sa prose[450]. D'une façon générale, les références artistiques se mélangent, qu'elles renvoient au patrimoine commun des contre-cultures, à l'*infarinatura* estudiantine ou aux slogans de la publicité : comme l'avait dit Eco, les jeunes parlent enfin la langue de l'avant-garde :

> Se mi drogavo un po', e delle volte anche senza drogarmi, sedevo da qualche parte a declamare poesie : qualsiasi rima, dalla pubblicità dei tortellini fioravanti a ugo foscolo,

---

448 « *There is a crack, there is a crack in everything / That's how the light gets in* », comme le chantera Leonard Cohen dans « *Anthem* » (1992).

449 *Ibid.*, p. 175-176.

450 « *Se dal cielo l'arcobaleno penzola...* », *ibid.*, p. 44.

> a dante alighieri, a rimbaud, a majakovskij ; e i respiri profondi, gli sniffi di mondo, che bello l'amore quando ci si mette !!! (Slurp[451]!)

Malgré les doutes quant aux chemins que doit emprunter la création artistique, on remarque un enthousiasme certain, une confiance en la capacité de la poésie de changer le monde : comme Bifo, Palandri affirme la nécessité de déclamer des vers, de les faire bondir des livres et de les faire résonner dans les places, dans les rues, sous les arcades bolonaises.

Alice è il diavolo

Outre ses productions personnelles, Franco Berardi prend également part aux expériences du collectif A/traverso à l'origine de Radio Alice[452]. En 1976, le collectif publie *Alice è il diavolo. Sulla strada di Majakovskij : testi per una pratica di comunicazione sovversiva*[453], faisant ainsi cohabiter les deux figures patronnes du *Movimento* bolonais, Alice et Maïakovski. Ce recueil de textes, pour l'essentiel des transcriptions d'émissions radiophoniques de l'émettrice bolonaise, présente les mêmes caractéristiques essentielles que les ouvrages cités précédemment, à commencer par son caractère collectif :

> Essere comprensibili, essere invisibili, senza troppi buchi, e poi, lo garantiamo, QUESTO LIBRO È VERAMENTE COLLETTIVO, non ci sono trucchi : una bella storia a margine che racconta, descrive, riesuma, consuntiva[454].

On retrouve sensiblement les mêmes réflexions sur l'art et l'engagement, sur le contexte social de l'Italie des années 1970 avec une attention accrue sur les problématiques des besoins, du désir, du travail :

---

[451] *Ibid.*, p. 55.

[452] Parmi les fondateurs et les animateurs de la radio, on retrouve nombre des noms déjà cités ou que nous serons amenés à croiser : Franco Berardi, Roberto Bozzetti, Luciano Capelli, Matteo Guerrino, Dadi Mariotti, Valerio et Mauro Minnella, Claudio Molinari, Paolo Ricci, Stefano Saviotti, Filippo Scòzzari, Maurizio Torrealta, Renzo Venturoli, Giancarlo « Ambrogio » Vitali, Giuseppe Vivolo, Andrea Zanobetti.

[453] CAPELLI Luciano, SAVIOTTI Stefano (dir.), *Alice è il diavolo. Sulla strada di Majakovskij : testi per una pratica di comunicazione sovversiva*, Milan, L'Erba Voglio, 1976.

[454] *Ibid.*, p. 6.

Radio Alice è O(out) //SCENA.

Certo fuori dalla scena.

Ma cosa non è osceno della nostra vita, dei nostri bisogni, per i poliziotti e i pennivendoli ? I nostri bisogni, la sessualità, il corpo, la voglia di dormire al mattino... il desiderio.

Tutto questo è stato nei secoli nascosto, sommerso, negato, non detto. Il ricatto della miseria, la disciplina del lavoro, l'ordine gerarchico, il sacrificio, gli interessi generali, tutto questo ha fatto tacere la voce del corpo. Tutto il nostro tempo da sempre e per sempre votato al lavoro.

Oltre la miseria, contro il lavoro parla il corpo, il desiderio, l'appropriazione del tempo lavoro.

Radio Alice si installa in questo spazio e per questo è oscena.

Un'altra telefonata in diretta : la più bella ricevuta.

« non parla nessuno, suona solo un sax per un paio di minuti »

Siamo sicuri fosse Majakovskij[455].

Radio Alice parvient elle aussi à ressusciter le poète suicidé, comme le fera Bifo quelques mois plus tard. L'influence de ce dernier sur le groupe apparaît de façon évidente : il est d'ailleurs le seul à s'exprimer en son nom, par l'intermédiaire de deux communiqués. Berardi est enfermé dans la prison de San Giovanni in Monte (dans le centre-ville de Bologne) : on l'accuse d'abord de faire partie des *Brigate Rosse*, puis d'être le mandataire d'attentats organisés à Bologne. Bifo dénonce ainsi cette « *montatura* » :

Ma allora lo dicano chiaramente :

La pratica della felicità è sovversiva quando si collettivizza

La nostra volontà di felicità e di liberazione è il loro terrore, e reagiscono terrorizzandoci con il carcere, quando la repressione del lavoro, della famiglia patriarcale e del sessismo non bastano più.

Ma allora lo dicano chiaramente :

Cospirare vuol dire respirare insieme

e di questo siamo accusati, vogliono toglierci il respiro perché abbiamo rifiutato di respirare isolatamente, nel proprio asfissiante luogo di lavoro, nel proprio rapporto individualmente famigliare, nella propria casa atomizzante.

[455] *Ibid.*, p. 40.

> Un attentato confesso di averlo compiuto : è l'attentato contro la separatezza della vita dal desiderio, contro il sessismo nei rapporti interindividuali, contro la riduzione della vita a prestazione salariata.
>
> Ma allora lo dicano chiaramente :
>
> *È dada che terrorizza i grigi ottusi pericolosi*
>
> custodi dell'ordine dello sfruttamento e della miseria – la scrittura trasversale che percorre gli ordini separati e ricompone i comportamenti isolati non è più solo oscena, per loro *è reato.*
>
> Quel che dada ha progettato ma non ha saputo realizzare, il trasversalismo saprà farlo : abolire la separatezza di segno e vita, scatenare il soggetto-significante non più nello spazio (illusorio) dell'arte, ma in quello (scandaloso) della pratica[456].

Cette lettre aux accents avant-gardistes et situationnistes réaffirme la nécessité d'un décloisonnement entre art et vie en convoquant un éventail de références propres au Mouvement (bonheur, subversion, collectif, dada,...), des références qui s'incarnent dans des stylèmes que l'on retrouve sans cesse dans les productions du collectif à l'origine d'*A/traverso* puis de Radio Alice. L'attention accordée ici au mot « *cospirare* » est un cas d'école qui illustre parfaitement l'une des pratiques les plus diffuses, inaugurée dans les colonnes d'*A/traverso*, comme l'indique le titre de la revue. Ici donc, le verbe est démonté (parfois avec le recours de la barre latérale, « *co/spirare* ») pour en révéler l'essence étymologique cachée. Ce démontage graphique coïncide également avec un remontage poétique, un bricolage quasi manuel permettant de créer de nouvelles acceptions : « *Inform/AZIONE* »[457].

Enfin, à la faveur d'un moment de crise après trois mois d'existence de Radio Alice, le « *piccolo gruppo* » s'interroge également sur sa propre pratique, conscient des limites qu'elle contient : outre les difficultés financières, le petit groupe, fort de son expérience précédente au sein du collectif A/traverso, en arrive à la conclusion qu'il est plus préparé d'un point de vue théorique que le gros des troupes du Mouvement et qu'il doit donc prendre acte d'une relative incompatibilité. Tiraillée par ses contradictions et ses tensions internes mais également dépassée par les attentes qu'elle a créées et la réponse massive des jeunes prolétaires, la radio est sur le point d'imploser et d'exploser dans le même temps :

---

[456] *Ibid.*, p. 45.

[457] *Ibid.*, p. 91.

> Alice ha evocato una forza che ora non riesce più ad esorcizzare. Il movimento entra dentro la radio con tutta la sua ricchezza, ma anche con tutta la sua miseria. Le trasmissioni di notte, quando il microfono passa di mano in mano fra i compagni che vengono lì dalle loro case, o dalla piazza, sono spesso espressione della miseria del movimento : ci sono anche gli zombie. Ma sopratutto, il piccolo gruppo ha vissuto la risposta del movimento al messaggio di Alice come elemento di disgregazione per la sua propria omogeneità desiderante.
>
> È dunque il movimento che si impadronisce della radio. Ma il piccolo gruppo deve sapersi mettere in discussione di fronte al movimento, anche a costo di perdere la sua omogeneità rassicurante. Mettersi in discussione in relazione al progetto della radio, e in relazione alle sue tensioni interne, al suo vissuto di piccolo gruppo. Non far questo, abbandonare la radio significa lasciar cadere la tensione fra piccolo gruppo e movimento, e lasciare che la radio finisca da un lato per trasformarsi in megafono predicatorio nelle mani noiose della « politica », dall'altro per nascondere, con un continuo di musica, il silenzio del piccolo gruppo, la sua incapacità di vivere in modo dialettico il rapporto col movimento, di percorrere la separazione come spazio necessario della ricomposizione[458].

Il s'agit là du constat sincère de la difficulté d'entretenir un rapport dialectique entre le petit groupe et le Mouvement : car le petit groupe, même s'il est plus préparé et plus expérimenté, ne veut plus se positionner comme une avant-garde, comme les figures dépassées de l'intellectuel ou du *leader* politique. Toutefois, la radio ne peut pas devenir la chambre d'enregistrement sans filtre de toutes les revendications, et le groupe reste donc bien conscient qu'il faut donner une sorte de direction. La réponse à cette difficulté, à ce double refus du *leadership* et de l'absence de hiérarchisation, le collectif l'exprime en faisant appel au concept de *minorité* (qui annonce largement celui de la destitution agambienne). Passer du *leadership* à la minorité constitue bien un renversement radical que les animateurs de Radio Alice illustrent par un manifeste-poème fleuve :

> **Di grande, di rivoluzionario, non c'è che il minore**
>
> Altri, molti, anche minimi, sognano una cosa sola

[458] *Ibid.*, p. 72.

> assolvere una funzione maggiore, offrire i propri servizi alla lingua di stato, lingua ufficiale, lingua padrona delle metafore e dei giochi di parole dei significati e delle relazioni.
> Fare un sogno contrario, saper creare un divenire minore
> attendere il mattino come una talpa
> saper ascoltare, stare a guardare e non parlare
> cercare un punto di fuga, ragionare non per metafore
> ma per metamorfosi, voler uscire, magari
> dalla pianta dei piedi
> essere estranei nel proprio linguaggio
> essere zingari nel regime di credito che impegna tutte le parole
> Il primo carattere di questo linguaggio minore è un forte
> coefficiente di deterritorializzazione[459] [...]

Devenir, déterritorialisation : l'influence de Deleuze et Guattari est ici plus qu'évidente[460]. Le concept même de *minorité* renvoie aux travaux des penseurs français sur la littérature et notamment sur Kafka, travaux auxquelles les premières lignes de ce poème renvoient implicitement. En lisant le texte de Deleuze et Guattari, on mesure son influence considérable sur les réflexions qui animent les créateurs du *Movimento* bolonais :

> Une littérature mineure n'est pas celle d'une langue mineure, plutôt celle qu'une minorité fait dans une langue majeure. Mais le premier caractère est de toute façon que la langue y est affectée d'un fort coefficient de déterritorialisation. Kafka définit en ce sens l'impasse qui barre aux juifs de Prague l'accès à l'écriture, et fait de leur littérature quelque chose d'impossible : impossibilité de ne pas écrire, impossibilité d'écrire en allemand, impossibilité d'écrire autrement. [...] Bref, l'allemand de Prague est une langue déterritorialisée, propre à d'étranges usages mineurs (cf., dans un autre contexte aujourd'hui, ce que les Noirs peuvent faire avec l'américain).
> Le second caractère des littératures mineures, c'est que tout y est politique. Dans les « grandes » littératures au contraire, *l'affaire individuelle* (familiale, conjugale, etc.) tend à rejoindre d'autres affaires non moins individuelles, le milieu social servant d'environnement et d'arrière-fond […]. La littérature mineure est tout à fait différente : son espace exigu fait que chaque affaire individuelle est immédiatement branchée sur la politique.
> [...] Le troisième caractère, c'est que tout prend une valeur collective. En effet, précisément parce que les talents n'abondent pas dans une littérature mineure, les conditions ne

[459] *Ibid.*, p. 73.

[460] L'écriture collective, d'ailleurs, est également une pratique guattaro-deleuzienne.

sont pas données d'une *énonciation individuée*, qui serait celle de tel ou tel « maître », et pourrait être séparée de *l'énonciation collective*[461].

En somme, le *Movimento* définit sa pratique par le *mouvement*, justement : la dérive, la transversalité, le devenir, sont autant de déclinaisons de la non-fixité. D'une certaine façon, le collectif et la minorité renvoient également à des formes d'impermanence et de fugacité, à l'opposé du caractère auctorial et officiel des arts établis. La littérature mineure, comme elle est définie par Deleuze et Guattari, présente ainsi toutes les caractéristiques du champ des contre-cultures.

...fatti nostri...

Avant de revenir en détail sur la pratique de Radio Alice, citons une autre initiative importante née au sein du *Movimento* bolonais, à savoir la publication en juin 1977, quelques mois après la mort de Francesco Lorusso, de *bologna marzo 1977...fatti nostri...*[462], livre collectif (« *autori molti compagni* ») qui revient sur les événements tragiques du mois de mars. Né dans le même élan créatif, avec le concours de certains membres ayant déjà participé à des expériences d'écriture collective[463], le recueil présente des caractéristiques semblables aux expériences susmentionnées. La note introductive souligne d'emblée les questions méta-poétiques auxquelles se mêlent tout de suite des considérations chronologiques :

> Non c'è una storia in questo libro, pagina uno non è madre o causa di pagina due, semplicemente viene prima ; se qualche sociologo è tra di voi inizierà il libro dalla fine,

---

461 DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, éditions de Minuit, 1975, p. 29-34.

462 AA.VV. (Autori molti compagni), *bologna marzo 1977...fatti nostri...*, Rimini, NdA Press, 2007 [Première édition : Vérone, Giorgio Bertani Edizioni, 1977].

463 C'est le cas notamment d'Enrico Palandri qui cite expressément le recueil dans *Boccalone* : « *Gli ultimi avvenimenti intorno a... fatti nostri... sono tutti allucinanti, i compagni che la sanno lunga sulla polizia dicono di tenere la casa pulita, sappiamo che sanno chi siamo a raccogliere questi materiali, ma a questo punto, con tutti i compagni che sono ancora dentro e quelli che sono fuori che stanno cagati e nascosti, chi non sfugge alla polizia ?* », op. cit., p. 48. Et encore, sur les rapports avec l'éditeur véronais : « *sono partito dopo qualche ora per verona, con claudio, per correggere le bozze di... fatti nostri... bertani si è inventato una copertina e un titolo che non ci piacciono per niente, con la bara e la polizia che sembra una foto-ricordo, sul tipo : come eravamo ; noi andiamo su per dirgliene quattro, invece alla fine ha vinto lui.* », *op. cit.*, p. 59.

> quello è l'ordine cronologico, ma questo lo consigliamo solo a chi crede che innanzitutto bisogna capire ; noi non vogliamo spiegarci[464][...].

La note insiste également sur le caractère rhapsodique et polyphonique du livre ; les membres du collectif se définissent d'ailleurs comme « schizophrènes » :

> [...] siamo schizofrenici, siamo abbastanza tristi e felici da non morire mai, e da ascoltarci e amarci ; il libro inizia così come nella nostra testa, con la morte di Francesco, gli scontri le barricate e il fuoco ; il soggetto scrivente è il movimento diffuso delle parole e di telefonate giunte alla radio in quei giorni ; questo non è spiegato, e neppure raccontato, è registrato meccanicamente, con un magnetofono ; sono delle poesie, dei comunicati che ci sono giunti dai compagni che sapevano che raccoglievamo del materiale da pubblicare[465] [...].

Photographies, chroniques, transcriptions de fragments radiophoniques, tracts, billets, communiqués, tableaux statistiques, citations[466], poésies, lettres, lettres ouvertes... Le livre n'est un livre que *par accident*, l'écriture paraît presque une sorte de choix par défaut et affirme volontiers sa nature orale, mineure, vulgaire[467], elle ne veut pas se laisser enfermer dans la forme de l'énonciation à la première personne. L'événement politique (à savoir les jours qui précèdent et suivent la mort de Francesco Lorusso) est ainsi reconstitué de façon kaléidoscopique et multimédiale. L'écriture du *Movimento* ne peut être qu'une écriture *en mouvement* qui va à l'encontre des principes de l'écriture traditionnelle en proposant une sorte de nouvel art poétique, se basant donc sur la collectivité, la non-linéarité, l'a-chronologie, l'ouverture. Ces outils permettent une remise en cause politique, également : affirmer que la mort de Lorusso et la répression qui s'en suit dans le quartier universitaire sont des « *fatti nostri* », c'est sans doute se mêler de « *ce qui ne nous regarde pas* », livrer une autre versions des *faits*. Par l'intermédiaire d'une reconstruction mineure, les voix disso-

---

464 AA. VV. (Autori molti compagni), *Fatti nostri*, *op. cit*., p. 11.

465 *Ibid*.

466 Des mentions à *Alice aux pays des Merveilles* et à Vladimir Maïakovski sont évidemment présentes.

467 Notons la présence de jurons et de blasphèmes : « *Questa è la verità compagni, e questa verità io la grido perché sono incazzato, perché mi sono rotto i coglioni* [...] », (*op. cit.*, p. 38) ; « *Zangheri, per chi di voi l'ha sentito, questo Zangheri democratico, questo Zangheri professorale, questo Zangheri che andrebbe preso a casa e portato a lavorare, dio cane, dentro una fabbrica, perché questo non si è mai sporcato le mani.* », *ibid.*, p. 39.

nantes et « *fuori dal coro* » du *Movimento* mettent en échec les récits idéologiques des pouvoirs en place.

II. De l'éther à la ville

1. Radio Alice et la Traumfabrik

1.1. Naissance d'une radio libre

La radio du « *piccolo gruppo* »

L'une des expériences les plus marquantes du *Settantasette* bolonais est la création de l'une des premières radios libres en Italie, Radio Alice, à la suite des expériences menées par le collectif A/traverso. Beaucoup a déjà été dit sur la radio de *via del Pratello*, aussi nous contenterons-nous de mettre en évidence quelques aspects saillants qui peuvent nous permettre de parler de l'émettrice bolonaise comme d'une opération carnavalesque : l'expérience radiophonique du mouvement bolonais consiste en effet en la mise en œuvre de toute une série de *renversements*.

En 1974, à Bologne, le collectif Controradio étudie la possibilité de créer une radio pirate : au mois de novembre, le collectif A/traverso achète le matériel nécessaire à la radio, « *un trasmettitore per poco più di trecentomila lire* », précédemment installé sur un tank américain de la Seconde Guerre mondiale. La même année, la Cour constitutionnelle italienne déclare le caractère anticonstitutionnel du monopole de l'État sur les transmissions par voie hertzienne. Les tergiversations quant à l'établissement de nouvelles réglementations provoquent un vide juridique dans lequel s'engouffrent vite de nouveaux acteurs :

> In questo vuoto giuridico si forma rapidamente un reticolato di piccole emittenti locali, le cosiddette « radio libere », che contribuirono poi a smembrare definitivamente il monopolio statale sull'informazione radiofonica[468].

Le matériel technique est installé dans les combles d'un appartement situé au cinquième étage du 41, *via del Pratello*. Après quelques mois de familiarisation avec les moyens

[468] GRUBER Klemens, *L'avanguardia inaudita*, *op. cit.*, p. 43.

technologiques, Radio Alice émet enfin pour la première fois en janvier 1976, sur les notes de *White Rabbit* de Jefferson Airplane[469], et puis de façon quotidienne à partir du 9 février de la même année. Radio Alice s'établit d'emblée comme une expérience radicalement *subversive*, et ce à plusieurs niveaux : outre la liberté de ton qui la caractérise, la liberté de son anti-programmation et des thématiques abordées, outre sa capacité à délier les langues et faire fi des inhibitions et des normes sociales, Radio Alice est une expérience *renversante* qui *met sens dessus-dessous* les codes de l'information et de la communication. La création de la radio est un acte politique, fruit d'un long travail de réflexion sur les médias et les moyens de communication entrepris par le « *piccolo gruppo* ». Plusieurs publications programmatiques dans les colonnes de la revue *A/traverso* posaient déjà les bases théoriques et politiques de l'expérience radiophonique avant même son existence, comme l'article « *informazione e appropriazione* »[470] :

> Informare non basta. Ki emette Ki riceve ? [...]
> Non si tratta di informazione più vera
> sui medesimi fatti, informazione più dettagliata,
> più vasta più articolata più adeguata, più corretta
> (come si 'corregge' l'informazione ?).
> Si tratta d'altro ; un'altra informazione su altri fatti[471] [...]

L'objectif annoncé est de mener une « *guerriglia informativa*[472] », capable de provoquer « *lo sconvolgimento organizzato della circolazione delle informazioni, la rottura del rapporto tra emissione e circolazione dei dati* », une guérilla informative fondée sur la diffusion au sein du prolétariat du « *lavoro tecnico-scientifico*[473] » : il s'agit donc de renverser la machine des médias de masse, en inversant totalement leur mode de fonctionnement. La maîtrise technique (des moyens de productions de l'information) ne doit plus être ré-

---

[469] « 'White Rabbit' dei Jefferson Airplane – sfuma */ Qui Radio Alice. Finalmente Radio Alice. / Ci state ascoltando sulla frequenza dei 100,6 megahertz / e continuerete a sentirci a lungo, se non ci ammazzano i crucchi /* Risale la musica. » AA. VV., (Collettivo A/traverso), *Alice è il diavolo*, *op. cit*, p. 12.

[470] *A/traverso*, janvier 1975. Voir également « *soggeTTo colleTTivo emeTTe a/Traverso* », in *A/traverso*, Septembre 1975.

[471] AA. VV. (Collettivo A/traverso), *Alice è il diavolo*, *op. cit.*, p. 8-9.

[472] Au moment même où Umberto Eco théorise la « guérilla sémiologique », voir l'article « *Per una guerriglia semiologica* », in *Il costume di casa*, Milan, Bompiani (1973).

[473] *Ibid.*, p. 96.

servée à une élite, la pratique doit se répandre au plus grand nombre. La figure de l'intellectuel prolétarisé que Berardi décrivait dans *Scrittura e Movimento* prend ici tout son sens, c'est elle qui doit donner l'impulsion nécessaire et faire entrer les médias dans le giron de la politique (dans la lutte des classes), par l'entremise d'une sorte de sabotage, de détournement des mécanismes habituels de la circulation des informations :

> Questo terreno della guerriglia informativa, interruzione e sovversione del flusso di produzione e circolazione dei segni emessi dal potere, è un terreno sul quale può muoversi direttamente, e in una prospettiva di classe, un settore specifico : il lavoro intellettuale tecnico-scientifico, che, a partire dai punti di massima concentrazione produttiva e decisionale capitalistica, può esercitare un rovesciamento della potenza produttiva in potere politico[474].

L'action de Radio Alice vise donc à s'insinuer comme un grain de sable dans la machine bien huilée de la production capitaliste de l'information. L'on trouve un autre terme clé dans les productions du « *piccolo gruppo* », celui de « *disgregazione* », qui renvoie bien à l'idée d'aller contre l'hégémonie des pouvoirs établis qui nient les différences et tendent à uniformiser et réifier, de la faire dérailler :

> Dicono i grigi cadaveri
> della politica-cultura-egemonia :
> il pericolo della
> DISGREGAZIONE
> Disgregazione è la vita
> che esce dalle ordinate
> catene della famiglia,
> del lavoro del tempo
> destinato alla fabbrica[475].

Le problème de l'énonciation

Le collectif ne vise pas tant à produire une *contre-information*, c'est à dire à remettre en question les informations données par les pouvoirs politiques et les institutions

[474] *Ibid*., p. 99.

[475] BERARDI Franco « Bifo », GUARNIERI Ermanno « Gomma » (dir.), *Alice è il diavolo. Storia di una radio sovversiva*, Milan, Shake edizioni, 2002, p. 46.

en place : son but n'est pas uniquement de déceler les manipulations ou les mystifications de la version officielle. S'établir en tant qu'organe de contre-information ne permet d'ailleurs pas de sortir du rapport hiérarchique qui s'instaure entre l'émetteur et le récepteur : le premier produit l'information (selon sa ligne éditoriale et toute une sorte de déterminations, de filtres donc), le second la reçoit de façon passive, sans avoir la possibilité de répondre. La pratique de Radio Alice est donc *autre* et ne s'insère pas dans ce rapport unilatéral. Il s'agit bien là d'une réflexion philosophique très articulée sur les rapports de pouvoirs qui se nouent autour de l'information et des moyens de communication : fortes des expériences des contre-cultures qui, depuis les années 1960, ont démultiplié les possibilités de la circulation d'informations en dehors des logiques des médias de masse, grâce à la diffusion de tracts, de revues, de *dazibao*, les radios libres s'inscrivent dans la même *minorité* : la diffusion des contenus ne vient plus d'en haut, elle n'est pas imposée par un acteur univoque (média institutionnel, parti, groupe, *leader*) mais se diffuse par le bas, par rhizome. Une nouvelle fois, c'est bien le problème de l'énonciation qui est au centre des préoccupations du « petit groupe ». L'une des plus grandes innovations de l'émettrice bolonaise consiste justement dans la négation de la distinction entre animateur et auditeur ; par un renversement radical, les seconds peuvent devenir les premiers, en téléphonant de façon intempestive à la radio qui prend tous les appels, menaces et insultes comprises :

> *Il paese delle meraviglie*
> altra telefonata in diretta
> « Siamo operaie in sciopero di due ore, vogliamo che ci trasmettiate della musica o vogliamo parlarvi delle 35 ore, che è ora che se ne parli nei contratti »
> altra telefonata in diretta :
> « Sporchi comunisti, ve la faremo pagare cara questa radio, sappiamo chi siete »
> altra diretta :
> « Siamo del comitato antifascista dell'Ospedale Rizzoli, non preoccupatevi chiamateci se succede qualcosa, siamo qui giorno e notte »[476]

Les appels en direct de Radio Alice révèlent d'ailleurs le caractère fictif du recours que font les radios officielles au « *phone-in* », à la diffusion d'appels à travers le standard : ces derniers sont toujours filtrés, leur durée est strictement limitée, et les chanceux auditeurs

[476] AA. VV. (Collettivo A/traverso), *Alice è il diavolo*, op. cit., p. 38.

sélectionnés ont rarement la possibilité de s'exprimer *vraiment*. Pas de censure chez Radio Alice, pas de limites de temps ni de contraintes linguistiques : les auditeurs/animateurs sont libres de jurer, de blasphémer, de chanter, de s'exprimer en dialecte... Ou même de se taire et de jouer du saxophone.

> Radio Alice trasmette di tutto : quello che volete e quello che non volete, quello che pensate e quello che pensate di pensare, specie se venite a dirlo qui o se ci telefonate a questo numero, 66 o al 271428 o all'80 e così via, nel cuore di Bologna (*Risale la musica*)[477].

Cette réflexion sur l'énonciation est plus largement une réflexion sur le langage et sur l'écriture que le « petit groupe » juge en retard sur le *Movimento* car trop ossifiés, empruntant des chemins de conceptualisation et de catégorisation qui les empêchent d'être immédiats et de représenter la texture mouvante du réel. L'écriture est trop policée/policière, la « langue est fasciste » comme le dira Roland Barthes, c'est-à-dire au service de la norme, de l'ordre ; Radio Alice défend au contraire la « *sporcizia* », en se basant notamment sur les travaux de Hans Magnus Enzensberger[478] :

> Rompere ogni pretesa di pulizia, quel ritardo della scrittura rispetto al processo reale, per cui il testo (pulito) ci parla del movimento, soltanto per fissarlo, cristallizzarlo, presentarcelo immobile dentro categorie che, prodotte dal passato, vogliono costringere il presente e ripercorrere il passato.
> Scrivere, dunque, un testo sporco. Un libro sporco su RADIO ALICE, come RADIO ALICE trasmette testi sporchi. Il testo in movimento è sporco perché contiene dentro di sé molta parte di quel vissuto che non può essere ridotto entro categorie formalizzate, entro codici linguistici universalmente comprensibili[479].

En plus de révéler l'architecture fallacieuse de la production de l'information et les jeux de pouvoirs qui s'y insinuent, en plus de révéler le caractère coercitif et autoritaire de la

---

[477] *Ibid.*, p. 14.

[478] Enzensberger est largement cité dans *Alice è il diavolo* : « *"I mezzi di comunicazione elettronici hanno abolito la pulizia perché sono sporchi per natura : e questo fa parte del loro potere produttivo. In termini di struttura essi sono antisettari, altro motivo per cui la sinistra, dato che non è disposta a rimettere in discussione le sue tradizioni, non sa che farsene di tali mezzi. L'aspirazione a una linea chiaramente definita e alla soppressione delle deviazioni è anacronistica, serve solo al nostro bisogno di sicurezza" (H.M. Enzensberger, Fondamenti di una teoria socialista dei mezzi di comunicazione di massa)* », *ibid.*, p. 97.

[479] *Ibid.*, p. 106.

langue, Radio Alice définit clairement sa volonté de s'emparer des moyens techniques de communication en convoquant justement la notion de renversement :

> [...] Si tratta cioè di sovvertire la fabbrica informativa, di rovesciare il ciclo della informazione in organizzazione collettiva della conoscenza e della scrittura[480].

Le *renversement* est donc la condition préalable à la *collectivisation*, c'est-à-dire au projet communiste : c'est donc le potentiel hautement révolutionnaire du renversement carnavalesque qui s'exprime ici sans détours.

1.2. De l'autre côté de la ville

Une « nouvelle *piazza Maggiore* »

Radio Alice invite toutes celles et tous ceux qui entendent sa voix à se rendre dans les locaux du 41, *via del Pratello.* Les chroniques citadines racontent qu'au Moyen Âge, cette même rue du *Pratello* avait tout d'une petite cour des miracles où le vol et l'escroquerie étaient monnaie courante : au début du XXème siècle, le quartier reste malfamé, fréquenté par malfrats, prostituées et autres adeptes de jeux de hasard. Au cours des années, la rue se peuple d'artisans, de prolétaires et d'étudiants ; dans les années 1960 enfin, les premiers collectifs politiques et les premières initiatives culturelles s'y établissent. C'est donc dans cet héritage historique fort et dans ce quartier marqué par la marginalité que Radio Alice prend racine ; cette donnée n'est pas négligeable car, nous l'avons dit, la radio est également une expérience psychogéographique redéfinissant la perception du terri-

[480] *Ibid.*, p. 115. Les sections soulignées le sont également dans le texte original.

toire bolonais[481]. D'ailleurs, dans ce quartier malfamé, on a toujours parlé *une autre langue*, comme l'avait souligné Dante Alighieri[482].

Pour Gruber, Radio Alice équivaut à une place, « [...] *come se all'improvviso a Bologna, vicino alla vecchia, in centro, vi fosse una nuova piazza Maggiore con la sua vitale tradizione sociale*[483] [...] ». Un rapport spéculaire s'établit donc entre la ville et la radio :

> Come se la piazza si fosse allargata tecnologicamente nell'etere, la radio si trasforma in una sfera che « riunisce persone diverse tra loro e attira una moltitudine di attività ». Radio Alice è sin dall'inizio un posto così, un punto di scambio di soggettività. Informazione, per i giovani bolognesi significa non soltanto parlare di tutto quello che succede al di fuori della vita quotidiana, ma al contrario far circolare in città le proprie forme di espressione e di comportamento : « Darsi appuntamenti, indicare luoghi di ritrovo, diffondere abitudini[484]... »

Radio Alice est ainsi véritablement *en mouvement*, ses studios (de fortune) ne sont pas des pièces calfeutrées, insonorisées et hermétiques à l'extérieur : la radio est sans cesse ouverte aux quatre vents, prête à être *traversée. Radio Alice* est perpétuellement en lutte contre la fixité, la hiérarchie et l'institutionnalisation : son caractère précaire est donc essentiel. *Radio Alice* est ainsi une expérience fugace, comme le carnaval. Elle est un *jeu* temporaire, une parenthèse gratuite, débarrassée des logiques du marché. Un expérience ludique qui insère néanmoins du jeu (au sens de « *disgregazione* ») de façon plus durable : une militante féministe invite ainsi à utiliser « *La radio come ipotesi di partenza, come*

---

481 Mentionnons ici également la fascination qu'exercent les milieux de la délinquance auprès des situationnistes ; voir MARCOLINI, *op. cit*.

482 À l'entrée de l'artère de *via San Felice* qui jouxte la rue du *Pratello*, une plaque rappelle aujourd'hui : « *Borgo S. Felice è ricordato dall'Alighieri nel "De vulgari eloquentia" (Lib. I, Cap. IX)* ». Voici le passage en question, dans la traduction italienne de Pier Vincenzo Mengaldo : « *Ma indaghiamo ora perché la lingua fondamentale si sia differenziata in tre rami; e perché ognuna di queste varietà si differenzi a sua volta al proprio interno, ad esempio la parlata della parte destra d'Italia da quella della sinistra (infatti i Padovani parlano altrimenti che i Pisani); e perché ancora discordi nel parlare gente che abita più vicina, come Milanesi e Veronesi, Romani e Fiorentini, e inoltre chi è accomunato dall'appartenenza a una stessa razza, come Napoletani e Caietani, Ravennati e Faentini; e infine, ciò che è ancora più stupefacente, gente che vive sotto una stessa organizzazione cittadina, come i Bolognesi di Borgo San Felice e i Bolognesi di Strada Maggiore.* », ALIGHIERI Dante, *De vulgari Eloquentia*, Milan, Riccardo Ricciardi Editore, 1996 (disponible en ligne : https://www.danteonline.it/italiano/opere.asp?idope=3&idlang=OR).

483 GRUBER Klemens, *L'avanguardia inaudita*, *op. cit.*, p. 114.

484 *Ibid*., p. 115.

gioco, non obiettivo né pratica liberatoria[485] ». La radio n'est pas une fin en soi, elle reste en devenir : comme les murs de la ville qui se recouvrent de graffitis temporaires et qui seront vite recouverts par d'autres graffitis, la radio est un palimpseste (sans « *palinsesto* » toutefois, le mot désignant également le « programme » des émissions radiophoniques et télévisées en italien) auquel tous peuvent contribuer :

> I muri della città ricoperte di scritte a spray hanno una funzione simile a quella di Radio Alice. I muri sono abbandonati alla spontaneità di scrittura : uno spazio aperto che non ammette discorsi privilegiati, che attira l'attenzione e la partecipazione collettiva e offre continuamente la possibilità di replicare[486].

Comme nous l'avons fait pour les graffitis du quartier universitaire, il convient de souligner la nature essentiellement bolonaise de *Radio Alice* : la portée de l'émettrice n'excède pas les 15 km, pour une audience moyenne de 30000 unités. Des chiffres modestes, surtout si on les compare aux autres radios libres italiennes (à Rome, par exemple, les émettrices libres comptent dix fois plus d'auditeurs[487]). C'est justement cette portée limitée, cette dimension radicalement citadine qui constitue un fort moyen d'agrégation et d'identification : étudiants, jeunes précaires et *Indiani metropolitani* s'emparent d'autant plus facilement de la radio qu'elle est à leur portée, en plein centre-ville : le sentiment de communauté et l'émulation rendent d'autant plus facile la diffusion de nouvelles « pratiques » et de nouveaux « comportements ».

La radio est ouverte sur l'extérieur et investit même les rues et les places bolonaises à l'occasion de manifestations en tout genre : le 28 mars 1976, suite à l'incarcération de Berardi, *Radio Alice* organise sur la *Piazza Maggiore* un événement festif, comme l'annonce un tract : « *Facciamo la festa alle repressioni* ». Notons au passage le double-sens de l'expression « *fare la festa* », en italien comme en français : car, outre l'acception première, « *faire la fête à quelque chose ou quelqu'un* », c'est bien vouloir l'attaquer, lui faire subir une violence. Les photographies d'Enrico Scuro[488] qui documentent cette jour-

---

[485] *Ibid*., p. 96.

[486] GRUBER Klemens, *L'avanguardia inaudita*, *op. cit.*, p. 122.

[487] Voir *ibid*., p. 61 et p. 84 (note 4).

[488] Les photographies peuvent être consultées sur le site internet d'Enrico Scuro : https://enricoscuro.it/archivio-anni-settanta/movimento-studenti-1977-bologna/facciamo-festa-repressioni/#.

née en révèlent la nature manifestement carnavalesque : musique, théâtre de rue, pancartes et caricatures... On voit même la présence d'un fantoche réalisé à partir d'objets de récupération, portant un écriteau autour du cou : « *Chi criminalizza CHI ?* ». Ce fantoche, avec son chapeau noir, sa robe et sa lavallière blanche, c'est-à-dire ses attributs de juge ou de magistrat, est la représentation dégradée d'une figure de l'autorité. On retrouve d'ailleurs le même personnage sur une pancarte sous les traits d'un cochon (*humiliation* suprême) : le trait du dessin nous fait d'ailleurs pencher pour une attribution quasi certaine à Andrea Pazienza. Une autre pancarte, enfin, dessinée par la même main, représente (nous semble-t-il) Renato Zangheri, le maire de Bologne, sous les traits d'un évêque portant une mitre décorée en son centre de la faucille et du marteau. Cette caricature doublement iconoclaste, cette attaque à « l'église » du communisme bolonais, est complétée par un slogan : « *CONTRO LA LITURGIA DELLA REPRESSIONE, FUORI I COMPAGNI DALLE GALERE* ».

La « carnavalisation » des manifestations

Aussi, ces pratiques redéfinissent-elles radicalement l'acte de manifester : les photographies d'Enrico Scuro nous renseignent sur d'autres événements du *Settantasette* bolonais qui présentent également des caractéristiques tout à fait carnavalesques. La preuve patente est la création du dragon devenu l'un des symboles les plus marquants du *Movimento del '77*, création documentée par la série photographique intitulée « *Al Dams nasce il drago* » datée du 16 février 1977[489] : on y voit des étudiants créer la structure portante d'un fantoche sur laquelle est fixé un *patchwork* de tissu représentant le corps du dragon. Dans un commentaire posté le 11 mars 2011, Giuseppe « Beppe » Pedrini, immortalisé par les photos de Scuro, raconte son expérience :

> Sono ritratto nella fotografia, mentre dipingo il volto della ragazza, era un bel modo per significare la propria appartenenza allo stare in quel luogo. Assieme ad altri pittori, avevamo abbellito le aule, tipo quella della sala del pianoforte al primo piano dell'ex Collegio Fiammingo, sede del primo DAMS, quello di Bologna, Il Laboratorio del Drago 77 era lì. Sartoria, che collegava tende, scampoli di ogni colore. Musicando/dipingendo. Scriviamoci addosso, prendendo asciugamani, sciarpe, coperte colorate, in un rapporto

[489] https://enricoscuro.it/archivio-anni-settanta/movimento-studenti-1977-bologna/al-dams-nasce-il-drago/#.

> intenso di progetti di cartellone da Cantastorie, portato poi in Piazza avvolto in due manici di scopa da Donata, agli effetti scenotecnici. Basta vedere lo stile nel cucire dipingere, articolare la testa del Drago-DAMS77, che mi era affidata. Poi tutti noi, abbiamo « Ricucito » ogni parte, e nell'insieme abbiamo fatto festa fuori, in manifestazione, preannunciandola, con invito via etere in Radio-Alice[490].

Un dragon bariolé et fait de bric et de broc, véritable incarnation du *do it yourself*. On retrouve bien évidemment dans ce geste créatif une nette parenté avec la figure du *Gorilla quadrumàno*, premier fantoche réalisé par les étudiants du DAMS selon les mêmes modalités. Mais, ce qui est encore plus important ici, c'est que le dragon fait immédiatement référence à un imaginaire médiéval très marqué : celui des dragons processionnaires employés lors de fêtes et de rites à connotation religieuse. La figure mythique, déployée le long des rues et articulée de l'intérieur par de nombreux participants au cortège, symbolise la lutte du bien contre le mal, en référence à des légendes relatant généralement la victoire d'un saint ou d'un héros sur le monstre représenté. Même si ces festivités rituelles furent surtout une prérogative de villes françaises et belges notamment, Bologne eut également son dragon médiéval, en quelque sorte : la légende raconte qu'en 1572 un paysan des campagnes bolonaises découvrit, à quelques lieues des murs de la ville, un dragon dans le lit du torrent Savena. La bête, une fois tuée, fut confiée au naturaliste Ulisse Aldrovandi qui en fit faire un planche saisissante, la disséqua et relata ses conclusions quant au *draco bononiensis* dans son *Serpentum, et draconum historiae libri duo*[491]...

La première sortie du dragon bolonais des étudiants du DAMS a lieu le 20 février 1977, c'est-à-dire précisément le jour de carnaval ; Enrico Scuro introduit ainsi la série photographique liée à cet événement : « *20 febbraio 1977. Le Università sono occupate. La domenica di carnevale per aggirare il divieto di manifestazione esce in corteo il Drago cinese preparato al DAMS. Il Drago diventerà il simbolo del Movimento bolognese*[492] ». Il s'agit là d'un élément fondamental : pour contourner l'interdiction, les

---

[490] *Ibid*.

[491] L'ouvrage est consultable sur le site des archives de l'Université de Bologne : https://amshistorica.unibo.it/126#. D'après les plus récentes études, ce dragon ne serait qu'un artefact pensé par Aldrovandi à l'occasion de l'élection de son cousin éloigné Grégoire XIII, Ugo Buoncompagni de son vrai nom et professeur de droit à Bologne de son état, à la papauté. Les armoiries de la famille Buoncompagni portaient un dragon : Aldrovandi avait donc jugé bon de faire croire, par l'entremise de la science, que les dragons étaient des créatures naturelles injustement associées au mal, afin de lever toute suspicion quant à la symbologie héraldique de la lignée de Grégoire XIII.

[492] https://enricoscuro.it/archivio-anni-settanta/movimento-studenti-1977-bologna/drago-dams/#.

Indiani metropolitani passent par le truchement de la fête carnavalesque pour manifester quand même : le carnaval *renverse* donc l'interdiction et révèle par la même occasion sa nature *politique*. Une nature politique indissociable de sa caractéristique *poétique*, comme le montrent les photos de Scuro : les badauds bolonais sont interloqués par le fantoche serpentant le long de *via Rizzoli* et par les étudiants grimés en clowns. Le dragon est également présent sur une banderole : entre les vagues que dessinent son long corps, s'intercalent des dessins (dont le trait rappelle beaucoup les graffitis du train de *via Zamboni*) ; on voit notamment un diable portant trident et transistor (selon toute vraisemblance, la translittération de la phrase « *Alice è il diavolo* ») ; à côté de cette banderole, un manifestant porte autour du cou une une du *Resto del Carlino* sur laquelle on devine le titre « *PERICOLO liquidazioni* ». Créations indiennes et revendications plus traditionnelles cohabitent ainsi dans une manifestation bigarrée. Entre *creativi* et *autonomi* s'établit une dynamique d'émulation, les uns s'inspirant des pratiques des autres, et vice-versa : notons d'ailleurs qu'une autre occurrence de *draco bononiensis*, précédant d'un mois celle du carnaval, est à signaler : le 22 janvier 1977, les collectifs politiques défilent à Bologne à l'occasion d'une journée de manifestation contre la « criminalisation des luttes des étudiants », comme nous l'indique toujours Enrico Scuro. En tête de cortège, sur une banderole est représenté un long dragon crachant des flammes, sur le corps duquel on peut lire : « *PER L'AUTONOMIA / PER IL COMUNISMO*[493] ». La légende du dessin, écrite en petits caractères sous la queue du dragon, énonce : « *COMITATO AUTONOMO / "RIDI CHE LA MAMMA / HA FATTO I GNOCCHI"* ». Cette référence toute rabelaisienne, orale et *mineure* dans son usage de l'article défini erroné (« *i* » à la place de « *gli* »), n'est d'ailleurs pas sans rappeler le célèbre « *sarà un risotto che vi seppellirà* » (nom d'un célèbre recueil de « *materiali di lotta dei circoli proletari di Milano* » publié par les éditions *L'Erba Voglio* en 1977) et se rattache à la pratique du *nonsense*. Cette banderole est le parfait indicateur d'une « carnavalisation » progressive des manifestations politiques, d'habitude étrangères à ce genre de pratiques et largement ritualisées. En effet, celles-ci sont normalement organisées selon un cérémonial bien précis : on défile avec sa section, sous les drapeaux et les bannières de son parti ou de son syndicat ; les manifestations sont prévues à l'avance et sujette à une temporalité et à un trajet bien définis. À la fin des an-

493 https://enricoscuro.it/archivio-anni-settanta/movimento-studenti-1977-bologna/no-criminalizzazione-lotte/#!jig[1]/ML/11856.

nées 1970, les cortèges des *Indiens metropolitani* chamboulent ces usages et font date, comme le souligne Enrico Scuro :

> Oggi è normale vedere un corteo di studenti con bandiere della Pace lunghe decine di metri, maschere e azioni teatrali, ma tutto questo è nato nel '77 dal 'Movimento'. È stata questa la grande novità del movimento bolognese. Fino ad allora le manifestazioni avevano una struttura e una rappresentazione di sé tipiche del Partito Comunista o del sindacato. Mi ricordo alcune foto di una manifestazione del '76 con la testa del corteo composto dai servizi d'ordine che brandivano bastoni avvolti da uno straccio rosso. Tre mesi dopo gli studenti del Dams erano in testa al corteo con un drago di cartapesta. Una forma teatrale che non si era mai vista. È una cosa buffa, se si pensa al breve spazio temporale che divide i due cortei. L'arrivo della creatività stravolse tutto[494].

Bien que peu d'éléments tangibles soient restés des actions des *Indiani metropolitani* (forcément éphémères), certains témoignages réussissent à évoquer le foisonnement d'expériences carnavalesques de l'année 1977, où le théâtre de rue et les représentations en tout genre prennent possession de Bologne :

> Uno dei momenti più eclatanti si verificò l'8 febbraio 1977, durante un'assemblea. Uno studente mise in scena un fatto realmente avvenuto qualche giorno prima : l'impiccagione di un giovane richiuso in un manicomio. Una ragazza si mise a urlare « vendo portafogli », gridando teatralmente la sua rabbia da disoccupata. Un altro ragazzo si mise a leggere un « giornale surrealista ».
>
> [...] Quasi quotidianamente agitatori linguistici interrompevano i corsi e le lezioni universitarie. La critica alla didattica veniva fatta anche attraverso performance di piazza e rappresentazioni collettive. Si improvvisavano file indiane per aggirare i divieti a manifestare, si giocava e si ballava davanti ai cordoni di polizia. Al divieto di scrivere sui muri si rispondeva innalzando muri di cartone sui quali poter scrivere, e dimostrare che non era certo una proibizione a poter fermare la creatività.
>
> Il 25 marzo fu il momento in cui cominciarono a fare la loro comparsa i clown e i mimi controinformativi. Il canovaccio dei loro spettacoli si basava sugli scontri dell'undici e dodici marzo [...] Attori con maschere e costumi processavano lo Stato, il PCI, l'ordine pubblico. Il giudice veniva rappresentato come una belva con una enorme maschera rossa. Il PCI che blaterava e, insieme alla vergogna, gli cresceva il naso per le falsità.

---

494 Interview à Enrico Scuro in RUBINI Oderso, TINTI Andrea (dir.), *Non disperdetevi*, *op. cit.*, p. 28.

> [...] Durante la festa alle repressione venne realizzata un'azione teatrale con un finto assalto al Comune, come si trattasse di una fortezza o di un castello inespugnabile e irraggiungibile. Attraverso un gioco di mimi, le persone sdraiate a terra fingevano di scalare una montagna per poter raggiungere la roccaforte : il comune. [...] La festa in piazza si accompagnava con musiche, danze, girotondi davanti ad oggetti costruiti, come il girotondo intorno il carro armato di cartone al quale poi fu dato fuoco, un rito collettivo, un esorcismo con la relativa catarsi[495].

Autre élément carnavalesque, et non des moindres, la présence de « grosses têtes[496] » en papier mâché dans le défilé bolonais du 28 avril 1977 : deux grandes caricatures de Berlinguer et Andreotti sont portées par les manifestants, avec deux bannières les définissant ainsi : « *SCEMO* » pour le premier, « *BOIA* » pour le second. Enfin, une banderole en tête de cortège vient sceller l'union du Secrétaire du PCI et du Président du Conseil démo-chrétien : « *OGGI SPOSI*[497] ». Le dragon et les caricatures des hommes politiques défilent d'ailleurs parfois ensemble[498], dans un rite carnavalesque visant ni plus ni moins à reconquérir la ville, comme l'annonce le tract annonçant la *Festa alle repressioni* du 28 mars 1977 :

> Il progetto capitalistico è di ridurci al silenzio e costringerci ad accettare la miseria dello sfruttamento. Cominciamo a pensare alla quantità di bisogni e di voglie che emergono in ogni momento della nostra giornata, cominciamo a considerare la totalità dei divieti che la società oppone ad ogni nostro desiderio : contro tutto questo abbiamo imparato a stare insieme, uniti contro la tristezza di questa società, il mercato del piacere che si rende sempre più puro spettacolo dei propri riti : la spesa al sabato, il cinema, la famiglia, la prestazione. Riprendiamoci la piazza, liberiamo i desideri dalle galere del quotidiano. La piazza è il palcoscenico, si mette in scena la repressione, la si esorcizza, nel gesto. La piazza è il luogo fisico dell'incontro, subito dietro lo specchio, infranto, subito dopo le sbarre divelte. Portiamo in piazza, portiamo la nostra vita, rompendo la finzione della

---

[495] AA.VV., *'77, storia di un assalto al cielo. Libro autoprodotto con i materiali del Centro documentazione dei movimenti Francesco Lorusso – Carlo Giuliani, 2017*, Bologne, p. 61-62.

[496] C'est ainsi que sont appelées les caricatures en carton pâte du carnaval de Nice.

[497] https://enricoscuro.it/archivio-anni-settanta/movimento-studenti-1977-bologna/andreotti-berlinguer-oggi-sposi/#.

[498] « *Dietro al drago spesso sfilavano due "testoni" di cartapesta, erano le sagome di Andreotti e Berlinguer, uniti da un cartello con su scritto "*Viva gli Sposi*". E dietro ancora un gruppo di ragazze, con il viso ricoperto di farina e di cipria, che ballavano agitando stracci colorati.* », *'77, storia di un assalto al cielo*, *op. cit.*, p. 61.

> rappresentazione nel rito collettivo, oltre le colonne d'Ercole, sempre nella contraddizione fine/inizio[499].

La réponse au problème politique (le projet capitaliste) et à ses conséquences (misère, exploitation, atomisation, aliénation) est une solution *poétique* : la fête, permettant de renouer avec les désirs et la sociabilité. « La place est une scène » : mesurons l'importance d'un tel énoncé qui transforme le cœur de la *polis*, son cœur de plus en plus déshumanisé et dépolitisé, en un lieu de créativité poétique. La fête permet donc de rompre le mirage de la société du spectacle, l'influence de Debord étant ici encore manifeste :

> 154
> Cette époque, qui se montre à elle-même son temps comme étant essentiellement le retour précipité de multiples festivités, est également une époque sans fête. Ce qui était, dans le temps cyclique, le moment de la participation d'une communauté à la dépense luxueuse de la vie, est impossible pour la société sans communauté et sans luxe. Quand ses pseudo-fêtes vulgarisées, parodies du dialogue et du don, incitent à un surplus de dépense économique, elles ne ramènent que la déception toujours compensée par la promesse d'une déception nouvelle. Le temps de la survie moderne doit, dans le spectacle, se vanter d'autant plus hautement que sa valeur d'usage s'est réduite. La réalité du temps a été remplacée par la *publicité* du temps[500].

Les nombreux feux de joie que les *Indiani metropolitani* allument et autour desquels ils chantent et dansent expriment une volonté profonde de renouer avec des rites sociaux ancestraux, des rites permettant de faire communauté et de dépasser « l'illusion de la rencontre ». Il en va de même pour les festivités liées au partage de nourriture, voire à sa débauche dans la pratique du banquet lorsqu'il s'accompagne de l'auto-réduction ou de l'expropriation prolétaire. Le cas du restaurant *Cantunzein* est resté dans les mémoires :

> Al culmine del Carnevale bolognese nell'Anno di Grazia 1977, [...] l'assalto al cielo degli indiani metropolitani, degli autonomi e degli studenti fuorisede, colpì il carrello dei bolliti del ristorante « Cantunzein » in Piazza Verdi, nel cuore della rivolta universitaria, proprio dirimpetto alle sculture di Arnaldo Pomodoro trasformate dagli studenti in totem colorati. Secondo la leggenda, come la carrozzina della corazzata Potemkin filmata da Ejzenstejn, il veicolo a due ruote, che custodiva il meglio della gastronomia emiliana, fu

[499] *Ibid*., p. 60.

[500] DEBORD Guy, *La société du spectacle*, *op. cit.*, p. 154.

> spinto e rovesciato sul selciato della strada, e intorno al suo carriaggio fumante danzarono i nuovi luddisti[501].

La dévastation du restaurant et le renversement de l'un des *topoï* de la cuisine émilienne (le *carrello dei bolliti*) agissent ici comme une sorte de rite sacrificiel au fortes connotations politiques sur l'autel de Bologne « *la grassa* ». Belpoliti nous donne d'autres éléments :

> Il cibo era diventato da qualche tempo il simbolo più eclatante del benessere bottegaio della grassa Bologna, quella che s'identificava con il nuovo ordine sociale, di cui il Partito comunista del sindaco Zangheri appariva il custode severo e occhiuto. [...] Perché gli espropri proletari prendevano di mira i supermercati, i ristoranti, i gourmet del centro ? Perché i nuovi vagabondi, allievi del professor Camporesi, allevati a pagine e pagine del *Paese della fame*, dove si evocavano i cortei della Corte dei Miracoli della città felsinea nell'epoca della sua decadenza cinquecentesca, avevano preso di mira prosciutti, mortadelle, bottiglie di sangiovese e lingue salmistrate ? Perché il cibo era il simbolo più lampante alla fine di quel decennio iniziato con lo shock petrolifero e l'austerity, e appariva come il retaggio non casuale di un'epoca non troppo lontana in cui la fame era la compagna più consueta dei contadini veneti e romagnoli, ovvero di tutti coloro che dopo il boom economico s'erano affacciati speranzosi sul paesaggio della società affluente e ora ragionavano in termini di spesa settimanale al supermarket, vacanze estive e nuova autovettura da acquistare. Ebbene, proprio questi e i loro figli la gelata petrolifera aveva lasciato sospesi in un'incertezza preoccupante[502].

1.3. La Bologne carnavalesque de Camporesi

Signalons enfin l'importance de la figure de Piero Camporesi cité dans l'article de Belpoliti : professeur de littérature italienne à l'Université de Bologne, spécialiste des mythes populaires et de la nourriture, la culture médiévale et les thématiques carnavalesques occupent une place centrale dans ses travaux. Ses publications qui encadrent temporellement le *Settantasette* bolonais en sont la démonstration : en 1976 paraît *La maschera di Bertoldo. G. C. Croce e la letteratura carnevalesca*, dédié aux œuvres de Giulio

---

[501] BELPOLITI Marco, « *L'assalto al carrello dei bolliti* », *La Stampa*, 24 mars 2009. L'article est disponible en ligne : https://www.lastampa.it/opinioni/editoriali/2009/03/24/news/l-assalto-al-carrello-dei-bolliti-1.37084317.

[502] *Ibid*.

Cesare Croce (1550-1609), célèbre *cantastorie* bolonais reconnu également par Mikhaïl Bakhtine comme l'un des plus importants représentants de la littérature carnavalesque ; en 1978, Camporesi publie *Il paese della fame* sur les mythes du folklore médiéval, comme le carnaval, la Cocagne ou le Sabbat. On peut dès lors imaginer que ces travaux contemporains du *Movimento* bolonais ont certainement imprégné les enseignements de Camporesi à l'Université bolonaise. Les réflexions de Camporesi nous permettent d'apporter un nouvel éclairage sur certains points déjà abordés, notamment lorsqu'il souligne ainsi la parenté entre le carnaval et l'enfer, en rappelant qu'Arlequin n'est autre qu'une figure de démon souterrain : « *[...] inferno e carnevale sono – nella coscienza popolare – intrecciati fino alla quasi completa identificazione, come il diavolo è il buffone e il buffone si rispecchia nel diavolo*[503] ». Le diable, pour troubler et confondre en utilisant des subterfuges comiques, se fait un agent de *parodie* et de *renversement* :

> Il diavolo, angelo nero, angelo decaduto, incarna istituzionalmente la nozione di parodia, è parodia in atto, scimmia buffonesca, nera, deforme, figura capovolta dell'antica luce, dell'antica bellezza, dell'antico fulgore : il ripudio della norma, dell'ordine stabilito, della dialettica umano-divina, del volto fatto a immagine del Creatore è simboleggiato nel Lucifero del Battistero di Firenze, dal suo volto coperto da una maschera teatrale. La bivalenza dell'immagine diabolica (terrore e riso, paura e liberazione dalla paura) nasce dalla doppia natura del demoniaco che è ribellione, trasgressione, sovvertimento e perciò terrore, lotta, sangue, supplizio, fumo e fuoco, ma anche promessa di ritorno alla vita di ciò che sembra morto e perduto, auspicio di *renovatio*, speranza del nuovo rinato sulle ceneri del vecchio, attesa di carne e di vita per rimpolpare il vecchio scheletro del passato[504].

Voici donc « *Alice è il diavolo* », voici donc le Gorille du DAMS (« *scimmia buffonesca* »), voici donc les feux de joie des *Indiani metropolitani*. Voici également la non-mort, la renaissance de Maïakovski, d'Artaud et de tous les autres sacrifiés du panthéon des contre-cultures ; voici les appels à conquérir le soleil, la lune, voici « *il cielo è finalmente caduto sulla terra* », voici la temporalité retournée et remodelée :

---

503 CAMPORESI Pietro, *Il paese della fame*, Milan, Garzanti, 2000 [1978], p. 26.

504 *Ibid.*, p. 27.

Il mito carnevalesco presuppone una cosmologia naturalistica fondata sopra la morte e la rinascita della natura, sopra la quale s'innestano i riti propiziatori evocanti le vicende astrali, le scansioni lunari, l'avvicendarsi delle stagioni, profondamente legati ai cicli agrari stagionali. Il carnevale è intimamente connesso alla fede nella *renovatio mundi*, al sentimento della rinascita perenne e immancabile, alla vicenda ininterrotta dell'alternarsi della vita e della morte nella natura e nell'uomo, all'immagine consolante dell'eterno ritorno. Carnevale è infatti l'eterno ritornante, la personificazione di una trama cosmica sempre ricucentesi, di una vicenda interrotta ma mai definitivamente spezzata : perché, morto, rinasce ; bandito, esiliato, bruciato, puntualmente ricompare ogni anno seguendo il cammino del sole da oriente verso occidente[505].

[505] *Ibid.*, p. 207.

On trouve donc chez Camporesi, pêle-mêle, des considérations sur la langue carnavalesque[506], sur les plaisirs de la chair[507], sur l'importance de la figure de l'enfant[508] : Camporesi lit le carnaval (défini comme une « fête-contestation »), capable de chambouler les règles de la société comme celles de la langue et de la grammaire, par l'intermédiaire de

---

506 « *Il linguaggio carnevalesco è linguaggio "basso" per sua intrinseca natura e costituzione. Declamato e recitato, è composto da una sorta di materia verbale che, più che dalla bocca, sembra discendere dal ventre, dai visceri, dall'ingluvie e dall'inluvie. Esso è liquame fonico, sconcia emissione senza misura né limite di sbrodolamenti verbali, disordinati, accavallati, rimescolati e sonorizzati, spesso insensati e privi di significato. È un delirante* vacuum *verbale tumultuoso e parossistico, apparentemente senza controllo né ordine (ma che soggiace, pur nell'apparente marasma, a determinati congegni retorici e a studiati artifici stilistici); è girandola amplificatoria, insensato e pletorico rigurgito terminologico, cataratta sonora guidata da speciali effetti fonici, disordine organizzato, così come la sarabanda e la licenza carnevalesche (e la sfrenata, totale libertà di parola) erano ritualmente prescritte.*

In questo caotico edificio verbale, innalzato secondo le leggi della sovrabbondanza e del catalogo, della "coacervazione", s'inspessiscono le categorie stilistiche e linguistiche dell'enumerazione e dell'accumulazione, secondo il tacito canone, caro alla fantasia grottesca, dell'eccessivo, dell'iperbolico e del deforme. La legge prescritta del disordine, della licenza, dell'intemperanza, al di là della pur sconvolgente parodia, giunge alla distruzione semantica e sintattica dei normali livelli comunicativi dei tradizionali istituti linguistici. Esso è infatti linguaggio trasgressivo e gratuito che attinge l'effetto comico proprio dalla rottura del rapporto parola-suono e parola-significato ; in più, la mostruosa abbondanza della filastrocca, che bombarda gli ascoltatori (o i lettori) con una cascata di suoni e con una sfilza interminabile di enumerazioni, opera nella direzione della irrealtà, provocando effetti frastornanti e stuporosi, oltre che – s'intende – comici.

Non può certamente passare inosservato il legame col teatro popolare medievale, con i prologhi gridati delle farse di versi, di semiversi, con agglomerati verbali assurdi e grotteschi ; così come le parodie e le filastrocche giullaresche durante le rappresentazioni di carnevale e le trasgressive feste dei pazzi e degli stolti, sollecitando il riso viscerale e irrazionale, assordavano le orecchie, frastornavano i cervelli. », CAMPORESI Piero, *La maschera di Bertoldo. G. C. Croce e la letteratura carnevalesca*, Turin, Einaudi, 1976, p. 141-142.

507 « *Nella simbologia carnevalesca le pulsioni digestive rimandano alle pulsioni sessuali e la bocca diventa perfetta omologa della vagina, mentre, a sua volta, la cucina (i "piaceri del ventre") adombra la cavità uterina. Il mangiare, il masticare, l'assimilare, il digerire, il trasformare (tutte operazioni che configurano il lento movimento del cibo nella discesa verso il basso), diventano viaggio verso il sotterraneo, l'inferico : regressione uterina speculare alla discesa nella bassa cucina dalle volte cavernose, nera e calda ; così come il linguaggio carnevalesco presuppone un ritorno all'infantile, al primordiale, all'indifferenziato, al caotico : regressione verbale similare alla regressione anale infantile e ai connessi piaceri viscerali del tubo digestivo. L'uomo-trippa, archetipo e prototipo carnevalesco, nasconde dietro la maschera il viso paffuto dell'infante.*

Allo stesso modo, il vino, la bevuta rituale, la vertigine collettiva, la pazzia dionisiaca (come il banchetto orgiastico), assolvono la funzione di reintegrazione e di accumulazione vitale : il vino è "simbolo della vita nascosta, della giovinezza trionfante e segreta", collegato, nella sua vita oscura e sepolta, al buio della cantina, alle vicende zodiacali e al cammino del sole. Come il grande astro che al mattino sale all'orizzonte, il vino è figura emblematica della vita nuova che spunta e germoglia, è metafora della ricreazione della natura e della vita ; di quella vita giovane che la festa carnevalesca privilegiava nella "iuventus" organizzata (le abbazie giovanili), nella gioventù al potere (il re della festa, come l'"episcopellus" delle antiche feste solstiziali e delle parodie extraliturgiche, era un ragazzo), nel trionfo del nuovo, dell'aurorale, del giovanile. », *ibid.*, p. 146. L'association entre « pulsions digestives » et « pulsions sexuelles » est d'ailleurs parfaitement illustrée par le refrain de la chanson « *Ti amo da matti* » des Skiantos : « *Sesso e Karnazza.... Sesso e Karnazza... Sesso e Karnazza...!* ».

508 « *L'eccezionale spregiudicatezza linguistica carnevalesca è alimentata sia dalla componente orgiastica, sia dal prorompere dell'energia fantastica e irrazionale dell'infanzia (il gigante carnevalesco è rappresentazione iperbolizzata del bambino), dal primato delle forze telluriche vitali, di ciò che cresce e di ciò che, necessariamente, per crescere deve alimentarsi. Fantasia irregolare, caotica scomposta vitalità irruente scaturiscono dal tubo digestivo, dal "re dei visceri"* », *ibid.*, p. 147.

la parodie[509] qui renouvelle en même temps qu'elle détruit (« [...] *la parodia consuma fino in fondo la propria vocazione disgregatrice e rinnovatrice (dissacrazione/ rigenerazione)*[510] »). De précieuses réflexions qui s'adaptent largement aux considérations sur le *Settantasette*, dans un stimulant court-circuit temporel :

> Nello sfaccettato e poliedrico *pastiche* verbale attuffato nel gran calderone della letteratura carnevalesca, vengono impillottati frammenti di linguaggi particolari (spesso utilizzati in funzione parodistica) come il curialesco, il notarile, il goliardico, il dottorale-accademico, il maccheronico, mescolati con quelli del vicolo e del quartiere, del trivio e dell'osteria, del bordello e dell'ospizio, e con la ricchissima gamma delle parlate regionali e forestiere, della farsa e del teatro popolare. Ne esce un linguaggio fono-espressivo gridato, declamato, abitato [...] L'abbondanza della carne sembra riflettersi sull'abbondanza delle parole[511].

En somme, entre 1976 et 1978, pour Camporesi comme pour ses étudiants, *le fond de l'air est carnavalesque*. Bologne, ville par excellence du plurilinguisme *maccheronico*[512], apparaît sous la plume de Camporesi comme le cœur de la culture carnavalesque :

> Città scenografica e teatrale, dottorale e studentesca, ma anche popolaresca e giullaresca, sapiente ed equivoca, seria e parodistica, accademica e ciarlatanesca, Bologna fu proba-

---

509 « [...] l*a dissacrazione parodistica – che il Medio Evo aveva coltivato con ossessiva predilezione dell'inversione comica (esemplare la parodia dei Proverbi biblici, acremente sfruttata nel Dialogus Salomonis et phi) – costituisce una delle strutture portanti della letteratura carnevalesca, tutta calata nelle spire della trasgressione, del ribaltamento e dell'abbassamento, nella frantumazione e disgregazione delle immagini tradizionali e dei valori ufficialmente riconosciuti, e quindi anche dei modelli formali "superiori" ed aristocratici.* », *ibid.*, p. 155.

510 *Ibid*., p. 144.

511 *Ibid*., p. 145.

512 « *L'orecchio del Croce, erede di una vetusta tradizione medievale di linguaggi mescidati e farciti, era naturalmente attento alle voci dei dottori dell'antico studio bolognese, alle loro declamazioni, questioni, conclusioni ; captava lacerti di linguaggio maccheronico usato per spasso dagli scolari e dai baccellieri, assorbiva arie e versi delle loro scomposte ed irriverenti canzoni. Nella città che aveva sentito l'eloquio mantovano uscire dalla bocca geniale di Pietro Pomponazzi, teorizzatore del plurilinguismo dialettale e dell'energia mentale oltre che linguistica delle parlate regionali, delle lingue usate da "ogni vile maniera di gente, facchini, contadini, barcaroli et altre tali persone" ; in quella città in cui "la libertà delle parlate regionali pareva al Pomponazzi una soluzione già in atto, perché a Bologna... si era come istintivamente acuita da alcuni secoli... una speciale intelligenza dei dialetti e dei vernacoli" [...] I diversi "lenguaggi", le parlate incrociate, l'intarsia o il mescolamento o l'accavallamento (la « cavalcata» linguistica, per usare un termine del Croce) che, come il latino di cucina e i linguaggi stranieri, erano tanto graditi al pubblico d'allora, facevano parte da lungo tempo del panorama verbale della multifaria città, nella quale, d'altra parte, in segno di salutare rimedio contro l'oppressione accademica, la scienza dei gravi dottori veniva irrisa, beffata, parodiata, mentre le solenni cerimonie della laurea diventavano pretesto per l'esaltazione trionfale della controcultura dei bettolieri e dei "pappardi", dei maestri esperti nei "maccaronici quesiti", dei sapienti dell'"arte diluviatoria"*», *ibid.*, p. 165-166.

> bilmente il centro e l'officina più vivace (almeno nell'Italia settentrionale) della letteratura carnevalesca e del *comico* popolare [che emersero negli] ultimi decenni del Cinquecento[513] [...].

On attribue d'ailleurs à deux contemporains et concitoyens de Giulio Cesare Croce, les peintres Annibale et Agostino Carracci, l'invention de la caricature : les deux frères réalisent des portraits grotesques où ils grossissent les traits (caricature dérive du verbe « *caricare* ») de leurs modèles. Quelques siècles plus tard, les *Indiani metropolitani* s'inscriront inconsciemment dans la filiation des artistes du *Cinquecento* en allongeant les oreilles décollées d'Andreotti et en épaississant les sourcils de Berlinguer.

1.4. L'usine à rêves de *via Clavature*

L'occupation de Filippo Scòzzari

L'un de ces lointains héritiers des frères Carracci est le dessinateur de bandes-dessinées bolonais Filippo Scòzzari, à l'origine de la création d'une sorte de laboratoire multimédial situé au 20, *via Clavature*, à quelques pas de la *Piazza Maggiore* et dans le *Quadrilatero*, le cœur médiéval de la ville. À la manière des locaux de Radio Alice, l'appartement occupé de Scòzzari devient un centre de gravité pour le Mouvement, un prolongement de la place centrale de la ville. Dans *Prima pagare poi ricordare*, l'autobiographie du caustique *fumettista*, Scòzzari raconte la naissance de ce qui deviendra la Traumfabrik, littéralement l'« usine des rêves », une sorte de « *factory* » bolonaise :

> Per non perdere l'onda del '77, che mi piaceva molto, per affrancarmi dal morso paterno ed evitare di dover risolvere a bottigliate un rapporto babbo-figlio un tantino compromesso, decisi che occupare una casa nel centro di Bologna sarebbe stata per me una medicina un po' forte ma decisiva. Con mio fratello, la sua ex moglie, Giampiero Giampy (poi tra i fondatori dei Gaz Nevada), Maurizio Torrealta (ora fenomenale giornalista indagatore), e una banda di autonomi sardi che più imbecilli non si può, durante un corteo deviammo e sfondammo le porte di uno stabile disabitato in via Clavature, a due passi da Piazza Maggiore, e ci insediammo. Ahhhh, casa. Aaahhh[514].

---

[513] *Ibid.*, p. 233.

[514] SCÒZZARI Filippo, *Prima pagare poi ricordare. Fanciulli pazzi. Tutta la Storia*, Rome, Fandango Libri, 2017, p. 128-129.

Comme l'appartement de Radio Alice, cette nouvelle occupation s'ouvre bien vite aux quatre vents, car c'est justement sa *vocation* :

> Aprii la Traumfabrik, la fabbrica dei sogni, così avevo battezzato la mia casina santa occupata. L'avevo anche scritto in oro sulla porta rossa. Niente card da vip per entrare e infatti entrava mezza Bologna. Persino un giovane barbone australiano, un giorno di pioggia, scoperto a dormire coi piedi lerci formaggiosi sul mio cuscino, entrato perché Giampy la porta la concepiva unicamente aperta[515].

Très vite, la Traumfabrik devient un lieu de rencontre et d'expérimentations pour les artistes en herbe, les drogués et les paumés de la ville, un lieu de passage et d'initiation. Scòzzari, le seul dessinateur déjà affirmé du lot, évoque l'ambiance du lieu, les moments de grâce comme les ennuis du quotidien, avec une ironie toute bolonaise. Il raconte comment le lieu lui échappe très vite et le dépasse :

> Disegnavo come un pazzo nella casa occupata di via Clavature, circondato da ragazzini che all'ora della pappa tornavano a casa per poi ripresentarsi nel pomeriggio e ricominciare a farsi di canne, a sparare scemenze sul punk e sul cinema, a mangiare caccole di oppio, a disegnare, ad ascoltare i Ramones per ore, ore, ore interminabili. Avevo un po' di pace verso le sei/sette, quando cominciava a far buio, e all'ora di cena, spariti per andare ad assassinare i genitori con il loro appetito e le loro stronzate, io avevo un attimo di requie. [...]
>
> Che cosa era capitato alla casa occupata, al mio nuovo nido ? Avevo commesso l'imperdonabile leggerezza di consentire al dolce Giampy di farsi visitare dall'intera sua banda di teste di pomodoro e una classe differenziale di ventenni m'era rotolata in casa compatta come una palla di neve in faccia. Una decina di cloni, conosciutisi in piazza e nei cortei dei liceali e da allora sempre insieme, sempre insieme, amici e amiche. Gli stessi versi, le stesse gnagnere, gli stessi vestiti, le stesse voglie. Mi commuoveva, il fatto. Molto carini, per certi versi. Tragici, per altri[516].

La plume de Scòzzari rend bien compte de l'impréparation, de la naïveté des jeunes (voire des adolescents attardés) qui prennent part au *Movimento* : un portrait amusé mais sans complaisance des hôtes de la Traumfabrik donc, qui a le mérite de ne pas tomber dans la

---

[515] *Ibid.*, p. 168.

[516] *Ibid.*, p. 164.

célébration nostalgique ou l'hagiographie. Scòzzari raconte également comment il se réfugie parfois dans l'appartement de son frère Paolo et de Franco Berardi, situé au 19, *via Marsili*, un autre important lieu de passage et de rencontre pour les intellectuels gravitant autour du *Movimento*[517], un « *clubino* » que le réalisateur Renato De Maria, habitué de la Traumfabrik, célébrera dans son documentaire *Il trasloco* (1991).

La Traumfabrik, malgré le désordre, le mouvement constant qui la caractérisent, devient un pôle d'attraction où émerge une pratique commune : le dessin. Dans le documentaire dédié à l'appartement de *via Clavature*[518], les protagonistes de la saison créative racontent : « *si fumava e si disegnava* », gratuitement, sans véritable but, sans donner de véritable finalité aux productions, des productions inégales avec beaucoup de déchets et gribouillis inutiles, des « *scimmiottamenti* » des comics américains et quelques rares moments de grâce. Scòzzari accumule et entasse ce matériel informe mais n'en fait rien : la Traumfabrik est une usine sans production, un atelier sans œuvres et, en un sens, elle doit rester ainsi : « *Il semplice far uscire quei materiali da quelle case avrebbe snaturato e privato di un qualsiasi tipo di odori quei materiali che quindi avevano il difetto o il pregio, dipende da come si è costruiti mentalmente, di valere per il posto che occupavano*[519] ». Les dessins de la Traumfabrik, avec leur esthétique *do it yourself*, se situent déjà du côté du punk, dans une logique radicalement anti-capitaliste. Renato De Maria déplore d'ailleurs cette absence de volonté (ou cette incapacité) à mettre en valeur les expériences artistiques nées au sein de la Traumfabrik : dessin, musique, vidéo expérimentale... « *Eravamo avanti* », déclare le réalisateur, par certains aspects au niveau des Américains qui venaient de publier *No New York*, le manifeste de la naissance de la scène *No Wave* new-yorkaise produit par Brian Eno et dont De Maria avait côtoyé les animateurs peu de temps avant de passer par la Traumfabrik[520]. De Maria déplore ainsi le « *fascino maledetto dell'underground* » et l'échec de quasiment toutes les expériences créa-

---

517 « *Le sere che non ce la facevo a reggerli scappavo in via Marsili 1* [sic.]*, a casa di Bifo e mio fratello Paolo, storico covo bolognese e altro bel porto di mare, per parlare con loro, vedere gente, leggere qualcosa e bermi un tè, disintossicarmi dalle bimbaggini. Il mio clubino. Non c'è più. Macinato anche quello* », *ibid.*, p. 167.

518 ANGIULLI Emanuele, *Traumfabrik : via Clavature 20*, Bologne, Imago Orbis, 2011 [DVD et livret].

519 Interview de Filippo Scòzzari, *ibid*.

520 « *Per me è una botta di culo incredibile, cioè arrivo a Bologna e incontro della gente che è come la gente che ho lasciato a New York* », interview de Renato De Maria, *ibid*.

tives nées dans le giron de l'appartement occupé de *via Clavature*. L'effervescence de la Traumfabrik est un événement carnavalesque car elle est *temporaire*, détachée des logiques mercantiles de la société capitaliste ; elle témoigne d'un mode de vie communautaire « étranger à la civilisation du Travail et du Capital », pour reprendre les mots de Baudrillard. Pour Gianpietro Huber, l'oxymore « usine à rêves » est parfaitement adapté pour désigner l'activité de l'appartement occupé : « *A pensarci mai nome fu più azzeccato e profetico di Traumfabrik (fabbrica di sogni) perché in effetti non ci vennero prodotti che sogni, progetti mai realizzati o abortiti e montagne di opere grafiche di cui nessuno sapeva che fare*[521] ».

Andrea Pazienza et les anonymes de l'histoire

Les expériences artistiques de l'appartement de Scòzzari, malgré leur précarité, constituent toutefois un événement marquant ; certaines d'entre elles influenceront de façon durable la contre-culture italienne. La rencontre entre Filippo Scozzàri et Andrea Pazienza constitue un moment fondateur : au sein des revues qu'ils animeront notamment ensemble, les deux *fumettisti* écriront les plus belles pages de la bande-dessinée *underground* italienne. Scòzzari raconte, avec l'ironie qui le caractérise, la parade amoureuse de Pazienza qui tente d'impressionner le dessinateur bolonais qu'il admire[522]; une rencontre quasi magique, une reconnaissance mutuelle (« *Facemmo amicizia più o meno in sei secondi*[523] ») qui contient déjà en germe les tensions d'un « je t'aime… moi non plus ». Pazienza, avec l'une des pirouettes malicieuses qui le caractérisent, fait passer le nom de l'appartement de Scòzzari à la postérité :

> « Ti piace ? Allorha sai cosa faccio ? Che cosa vuol dirhe Trhaumfabrhik ? » gli spiegai che vuol dire Fabbrica dei Sogni in tedesco, e che avevo battezzato così quel posto per-

---

521 RUBINI Oderso, TINTI Andrea (dir.), *Non disperdetevi*, *op. cit.*, p. 188.

522 « *Uno spilungone con un elegante mezzo giaccone da marinaio, di cui apprezzai i bottoni d'osso, mi fissava sulle spine e sull'attenti. In una mano reggeva una cartelletta e un guanto giallo scamosciato, che pure approvai. Disprezzai invece : i baffetti alla giovane d'Alema, noto* friseur *che già allora non sopportavo, il coltivatissimo caschetto a paggio di riccioli neri, le Adidas bianche a strisce blu. Non trovai nulla da dire sui jeans. Stava zitto, occhi bassi, compito. "Ciao", dissi all'apparizione, "chi sei ?" "Ciao, lei.. sei Scòzzarhi ? Mi chiamo Andrhea Pazienza." Onnò, mi dissi. No, no, no, cazzo, un meridionale. Con la errhe, pure. Non bastava la mia ? [...]* », SCÒZZARI Filippo, *Prima pagare poi ricordare*, *op. cit.*, p. 181.

523 *Ibid.*

ché ci stavo io, ci stava quel pazzo di Giampy dagli occhioni sognanti, e i suoi amici che suonavano, cantavano, disegnavano, si facevano di acidi e di oppio per dimenticare di essere a Berlino Est. Sognatori. Prese la sua tavola, e di fianco alla prima vignetta scrisse « È UNA TRAUM FABRIK PRODUCTION ! », ufficializzando senza tante discussioni il suo ingresso nella mia casa e nella mia vita. Di come *io* scrivevo Traumfabrik non gliene sbatté molto. [...] Culo più furbizia fu sempre la ricetta di Andrea. Due giorni dopo la visita in casa mia si precipitò a Milano, intercettò *Armi* un secondo prima che andasse in stampa e sulla prima pagina aggiunse ancora È UNA TRAUM PRODUKTION[524] !

Si la Traumfabrik est ouverte à tous, elle n'en reste pas moins soumise à une logique de « *piccolo gruppo* », de façon tout à fait analogue à Radio Alice. On retrouve dans l'appartement de *via Clavature* la même composante « aristocratique » et « snob », comme cela est souligné dans le documentaire déjà mentionné[525]. Giorgio Lavagna évoque les destins brisés de la Traumfabrik qui se désagrège vite avec l'arrivée des années 1980 et l'émergence du marché. Si Scòzzari et Pazienza parviendront à se réinventer et intégrer le circuit des revues de bandes-dessinées qui, tout en restant fidèles à l'esprit irrévérencieux de l'*underground*, n'en sont pas moins sujettes aux règles du marché, des dizaines d'habitués de l'appartement bolonais resteront sur le carreau, plongés dans l'anonymat :

Eppure a quel tempo, ancora, era possibile definire bello qualcosa che non si poteva vendere, era possibile distinguerlo da un brutto che, ugualmente, era fuori dal commerciabile. Scozzari, e gli altri – persino Pazienza – apparivano indietro in quella esplosione. Erano come spaventati, come se sentissero che qualcuno avrebbe potuto farsi molto male. E se ne andarono. Ma la Traumfabrik continuò senza di loro, e per pochissimi anni là è esistita una realtà che era già spettacolo ma non ancora merce. Noi abbiamo vissuto laggiù, senza avere la più pallida idea di dove stavamo andando, mentre fuori cresceva una cosa chiamata mercato che fagocitava l'intero universo. [...] Quando come una cappa di piombo gli anni ottanta calarono sulle nostre teste ghigliottinando la Rivoluzione, per noi fu l'inizio di una tragedia. Per loro fu l'età dell'oro. Fecero Il Male – mezzo milione di copie di tiratura – fecero Frigidaire. Per noi fu diverso. Nessun gruppo

[524] *Ibid.*, p. 184-185.

[525] Le petit groupe est essentiellement composé de*s* personnalités suivantes : Giampiero Huber, Giorgio Lavagna, Gianluca Galliani, Filippo Scòzzari, Renato De Maria, Fabio Sabbioni, Marco Dondini, Alessandro Raffini.

> della mitica Bologna Rock arrivò mai al successo. Non ci furono star fra noi, né registi, né pittori, né grafici. Per lo più restammo tutti disoccupati[526].

De la même façon, de nombreuses maisons occupées ne sont pas passées à l'histoire. Elles ont néanmoins participé à l'animation du *Movimento* et à la création d'un réseau rhizomatique, d'un contre-territoire citadin de squats d'artistes et d'intellectuels en herbe. À l'image de l'appartement de Radio Alice, les *case occupate* de la ville ne sont en réalité qu'un prolongement métonymique des places et des rues :

> Per me a Bologna nel biennio '76/'77 erano le case il collante del « Movimento ». Per esempio la casa dove vivevo « ospite fisso e poco pagante » era in via degli Angeli 14. Stavo insieme ad altre nove persone, tra cui un docente universitario, una stilista di borse, un ragazzo che lavorava per Einaudi, due fotografi e due politici di professione. C'era sempre una grande energia creativa in quella casa, con lunghe discussioni politiche e una quasi totale adesione al « Movimento ». Qualche volta capitavo in via Clavature dove si stava sviluppando la « Traumfabrik », più spesso in via Marsili dove abitava Bifo e la Dadi e tutto il loro entourage. Altra casa di riferimento era in via Mazzini, abitata al femminile e frequentata da musicisti di blues. Numerose erano le altre « comunità ». Erano case grandissime, non i micro appartamenti di oggi. Parte del « Movimento » viveva in queste enormi case oltre che nei punti strategici della città, come i Giardini Margherita, Piazza Maggiore e la zona universitaria[527].

3. L'épopée musicale bolonaise

3.1. Un miracle émilien musical

Du jazz aux *cantautori*

Giorgio Lavagna est l'un des représentants de l'autre grand courant créatif qui anime la Traumfabrik et le *Movimento del '77* dans son ensemble, à savoir le courant musical. Dans *Non disperdetevi*, Lavagna rappelle, non sans polémique, les ferments musicaux qui animent Bologne au cours des années 1970 : « *Di Bologna ricordo vagamente che c'era il 'Movimento' e che l'atmosfera musicale era pessima : canzoni di lotta, can-*

---

[526] RUBINI Oderso, TINTI Andrea (dir.), *Non disperdetevi*, *op. cit.*, p. 195-196.

[527] Interview à Vladimiro Pellicciardi, *ibid.*, p. 101.

tautori, jazz, musica sudamericana. Il peggio del peggio, insomma[528] ». Depuis plusieurs décennies déjà, Bologne est un carrefour musical : au lendemain de la Seconde Guerre Mondiale, la ville devient un centre incontournable du jazz en Europe avec l'organisation du *Festival Internazionale del Jazz* (à partir de 1958) qui accueille les plus grands noms du genre : Charles Mingus, Ornette Coleman, Ray Charles, Duke Ellington, Dizzy Gillespie, Miles Davis, Michel Petrucciani, pour n'en citer que quelques-uns. Chet Baker élit même domicile à Bologne pendant quelques mois : la légende raconte qu'un dentiste et batteur du nom de Francesco Lo Bianco, personnage incontournable du jazz bolonais[529], lui aurait refait les dents, abîmées par les excès et les règlements de compte.

C'est dans cette ambiance que se forment les plus grands talents musicaux bolonais, à l'image du *cantautore* Lucio Dalla, clarinettiste jazz de formation et talent précoce qui, dès l'âge de seize ans, partage plusieurs fois la scène avec Chet Baker et d'autres géants du jazz américain. Lucio Dalla, qui n'aura eu de cesse de célébrer sa ville tout au long de sa carrière, a marqué les consciences et est devenu aujourd'hui un symbole indissociable de Bologne. « *Piazza Grande* », l'une de ses chansons les plus appréciées, avec laquelle il participe d'ailleurs au Festival de Sanremo en 1972, est ainsi la complainte légère et romantique d'un bohémien dormant à la belle étoile sur une place bolonaise (s'agit-il de *Piazza Maggiore* ou plutôt de la plus confidentielle *Piazza Cavour* ? Les interprétations divergent) :

> Una famiglia vera e propria non ce l'ho
> E la mia casa è Piazza Grande.
> A chi mi crede prendo amore e amore do
> Quanto ne ho.

---

[528] *Ibid.*, p. 204.

[529] Dans un article publié à l'occasion de la disparition de Lo Bianco dans le *Resto del Carlino*, le réalisateur Pupi Avati raconte à son propos : « *"Aveva le idee chiare più di tutti – rammenta Avati – anche perché professionalmente realizzato, con uno studio dentistico assai considerato in via Rizzoli in cui ospitò jam session da leggenda. Cui si aggiunse la cantina di Galleria del Leone che prese in affitto, sotto il Roxy Bar, che divenne uno dei quattro jazz club più importanti con quello di via Orefici di Alberti e Foresti, la cantina in via Cesare Battisti, il ristorante Nello e la birreria Lamma". Momenti dell'aurea Bologna vissuta dalle star afroamericane come la capitale del jazz in Europa. "Jazzisti che Lo Bianco non solo spesso curava, ma addirittura ospitava, come nel caso di Alan Bacon e dello stesso Chet [Baker]. Indimenticabili certe jam con Gerry Mullingan, Miles Davis e Sonny Rollins, ma anche Farina, Gualdi, Valdambrini e Amedeo Tommasi. Poi Bologna perse la sua centralità".* », *in* « *Bologna, addio al dentista-batterista Francesco Lo Bianco* », *Resto del Carlino*, 25/11/2017. https://www.ilrestodelcarlino.it/bologna/cultura/francesco-lo-bianco-jazz-funerale-1.3559207.

Con me di donne generose non ce n'è,
Rubo l'amore in Piazza Grande,
E meno male che briganti come me
Qui non ce n'è[530].

En 1977, Dalla publie un album à succès, *Com'è profondo il mare*, où figure une chanson qui résonne encore aujourd'hui sur les places bolonaises fréquentées par les étudiants, « *Disperato Erotico Stomp* », une dérive pré-*palandrienne* dans le centre-ville bolonais. Une dérive ironique où le protagoniste, au rythme d'un reggae mâtiné de jazz, cherche désespérément une aventure érotique :

Girando ancora un poco ho incontrato
Uno che si era perduto.
Gli ho detto che nel centro di Bologna
Non si perde neanche un bambino.
Mi guarda con la faccia un po' stravolta
E mi dice « Sono di Berlino ».
Berlino, ci son stato con Bonetti,
Era un po' triste e molto grande.

Claudio Lolli : *Piazza Maggiore,* entre bohème et terrorisme

Claudio Lolli, le *cantautore* du *Movimento* qui, avec son album *Ho visto anche degli zingari felici* (1976) et ses chansons oscillant toujours entre le lyrisme et l'engagement, synthétise bien l'esprit qui fait germer le *Settantasette* bolonais. Pour Lolli, la rue constitue la matière première de ses chansons : « *Mi sono ispirato molto a quello che succedeva in strada, anche perché privato e pubblico, personale e politico si mescolavano molto volentieri. Esisteva una specie di esigenza teorica che non voleva separare la propria vita da quello che succedeva fuori. Tutte le storie di piazza raccontate nei miei dischi vengono da lì*[531] *»*. Justement, Lolli chante lui aussi la *Piazza Maggiore*, dans la chanson éponyme de son album : « *Ho visto anche degli zingari felici in Piazza Maggiore / A*

[530] DALLA Lucio, « *Piazza Grande* », *Piazza Grande/Convento di pianura* (single), RCA, 1972.

[531] Interview à Claudio Lolli dans RUBINI Oderso, TINTI Andrea (dir.), *Non disperdetevi*, *op. cit.*, p. 69.

ubriacarsi di luna, di vendetta e di guerra[532] ». Lolli verse également dans le registre de la *protest song* en évoquant un épisode tragique de l'histoire citadine avec le diptyque que constituent les chansons enchaînées « *Agosto* » et « *Piazza bella Piazza* »[533]. La première relate l'attentat contre le train *Italicus* du 4 août 1974 (« *un treno è saltato* ») ; la seconde renvoie à la journée du 9 août 1974, où les cercueils des dix victimes de l'attentat sont alignés sur le parvis de la Basilique de San Petronio. En s'inspirant d'une *filastrocca* toscane que lui chantait sa mère, Lolli, entre rêve et horreur, entre *nonsense*[534] et souvenir biographique, évoque cet événement traumatique :

> Piazza, bella piazza
> ci passò una lepre pazza,
> uno lo cucinò, uno se lo mangiò,
> uno lo divorò, uno lo torturò,
> uno lo scorticò, uno lo stritolò,
> uno lo impiccò
> e del mignolino ch'era il più piccino
> più niente restò.
>
> Piazza, bella piazza, ci passò una lepre pazza...
>
> Ci passarono dieci morti
> i tacchi, e i legni degli ufficiali,
> teste calve, politicanti
> un metro e mezzo senza le ali,
> ci passai con la barba lunga
> per coprire le mie vergogne,
> ci passai con i pugni in tasca
> senza sassi per le carogne[535].

---

[532] LOLLI Claudio, « Ho visto anche degli zingari felici », in *Ho visto anche degli zingari felici* (album), EMI, 1976.

[533] En réalité, c'est le LP tout entier qui est pensé comme un album-concept où les chansons s'enchaînent sans interruption, devenant ainsi les différents mouvements d'une unique fresque folk-jazz.

[534] Comment ne pas penser que cette mention d'un lièvre forcené est également une référence plus ou moins explicite à *Alice au pays des merveilles*...?

[535] LOLLI Claudio, « *Piazza, bella piazza* », *Ho visto anche degli zingari felici* (album), EMI, 1976.

Francesco Guccini et le creuset du centre-ville

Francesco Guccini n'aura lui aussi de cesse de transformer le chef-lieu émilien en un objet artistique. Originaire de Modène mais Bolonais d'adoption, il élit domicile dans le quartier populaire de la *Cirenaica*, au numéro 43 de la *via Paolo Fabbri*, adresse qui donnera le nom à son album le plus apprécié, sorti en 1976. Nous avons déjà cité précédemment sa chanson « *La locomotiva* » (1972) à propos du projet d'un attentat anarchiste avorté à la gare de Bologne. Deux ans plus tard, Guccini évoque avec nostalgie l'imaginaire des traditionnelles *osterie* bolonaises, un monde en déclin qui, au fil des années, voit disparaître ses derniers représentants :

> Sono ancora aperte come un tempo le osterie di fuori porta,
> ma la gente che ci andava a bere fuori o dentro è tutta morta :
> qualcuno è andato per formarsi, chi per seguire la ragione,
> chi perché è stanco di giocare, bere il vino, sputtanarsi ed è una morte un po' peggiore[536]...

En 1976 donc, sort l'album *Via Paolo Fabbri 43* ; dans la chanson éponyme, Guccini cite explicitement des *landmarks* bolonais : *porta San Vitale*, *via Petroni*, le « *viale* » que longe l'autobus... Des *landmarks* qui balisent le trajet qu'emprunte le chanteur pour se rendre dans le centre-ville depuis son quartier de la *Cirenaica* : au hasard de sa dérive citadine et poétique, il rencontre ainsi « *geni musicali* », « *poeti, santi, taumaturghi e vati* », « *clown, giannizzeri e nani* », en somme, une sorte de cour des miracles médiévale dans toute sa splendeur, insérée dans le quartier universitaire. Le *cantautore* utilise d'ailleurs le terme de « *corte* » et se définit également comme un « *vecchio giullare* ». Une population bariolée qui se retrouve donc dans les rues de Bologne, creuset social et culturel, où toutes les latitudes semblent se croiser : Guccini évoque ainsi pêle-mêle un tango argentin, la possibilité d'émigrer en Amérique, le savant persan Khayyam... Les références intellectuelles sont également nombreuses, fidèles aux échos des leçons qui résonnent sous les arcades du quartier universitaire : Descartes, Borges, le structuralisme et Roland Barthes (« *ma pensa se le canzonette / me le recensisse Roland Barthes !* »). On trouve également

---

536 GUCCINI Francesco, « *Canzone delle osterie di fuori porta* », *Stanze di vita quotidiana (album), EMI, 1974.*

des références à la *pop culture* des années 1960/1970 : Snoopy et Linus (double référence, *Linus* étant également le nom de la première revue dédiée à la bande-dessinée en Italie), les chaussures Clarks, les motos Kawasaki. Enfin, le vin ne peut manquer dans ce portrait de « *la dotta, la grassa e la rossa* » :

> Se fossi accademico, fossi maestro o dottore,
> ti insignirei in toga di quindici lauree ad honorem,
> ma a scuola ero scarso in latino e il "pop" non è fatto per me :
> ti diplomerò in canti e in vino qui in via Paolo Fabbri 43 !

Notons également au passage que la chanson « *Piccola storia ignobile* » traite d'un argument d'une criante actualité dans l'Italie des années 1970, l'avortement et le lourd tribut du stigmate social payé par les femmes choisissant d'y avoir recours.

3.2. *Bononia transitus mundi*[537]

« *Fra la via Emilia e il West* »

En 1981, avec la chanson « *Bologna* »[538], Guccini livre sans doute le portrait musical le plus abouti du chef-lieu émilien : avec une série d'oppositions oxymoriques, le *cantautore* dépeint une ville donc le charme réside justement dans son essence paradoxale. Tout d'abord, d'un point de vue géographique, tellurique : Bologne est une vieille dame qui a « *[il] seno sul piano padano, e il culo sui colli* » ; et d'ajouter plus loin qu'elle est « [...] *già un poco Romagna e in odor di Toscana* ». Une ville qui devient même une « *Parigi minore* » fantasmée, avec ses bistrots, sa rive gauche et ses artistes (Sartre, Baudelaire). Bologne est un paradoxe politique, également, avec ses deux églises : « *Bologna arrogante e papale, Bologna la rossa e fetale* ». Une ville « *capace d'amore, capace di morte* » où Eros et Thanatos sont intimement liés ; une « paysanne devenue riche dame » mais qui se souvient de la souffrance et des privations. Bologne est à la fois lieu de pas-

---

[537] Nous reprenons ici en partie un article précédemment publié : RUSSO Ugo, « "*Chiedi a 77 se non sai come si fa"* : punk rock et parodie politique en Émilie-Romagne (1977-1985) », *Écritures*, n. 11, Nanterre, Presses universitaires de Paris Nanterre, 2019.

[538] GUCCINI Francesco, « *Bologna* », *Metropolis* (album), EMI, 1981.

sage et nombril du monde, une muse et un lieu-commun dont les poètes ne cessent de chanter les louanges :

> Lo sprechi il tuo odor di benessere però con lo strano binomio
> dei morti per sogni davanti al tuo Santo Petronio
> e i tuoi bolognesi, se esistono, ci sono od ormai si son persi,
> confusi e legati a migliaia di mondi diversi ?
> Oh, quante parole ti cantano, cullando i cliché della gente,
> cantando canzoni che è come cantare di niente...
>
> Bologna è una strana signora, volgare matrona,
> Bologna bambina per bene, Bologna « busona[539] »,
> Bologna ombelico di tutto, mi spingi a un singhiozzo e ad un rutto,
> rimorso per quel che m' hai dato, che è quasi ricordo, e in odor di passato...

Guccini toujours, dans un petit texte qui figure à l'intérieur de l'album live « *Fra la Via Emilia e il West* » (sorti en 1984 et enregistré en partie à l'occasion d'un concert sur la *Piazza Maggiore* de Bologne, le 21 juin), continue d'évoquer cette spécificité géographique qui s'étend à l'Émilie-Romagne tout entière ; la *via Emilia* constitue en effet une invitation au voyage, le point de départ vers un ailleurs tantôt réel, tantôt rêvé. Pour Guccini, l'artère régionale évoque un imaginaire américain :

> La via Emilia tagliava Modena in due ; la strada dove abitavo, da una parte, si incrociava con essa. Dall'altra parte c'erano già gli ampi campi della periferia. Erano un po' il nostro « West » domestico : bastava fare due passi, o attraversare una strada, e c'erano già indiani e cow-boys, cavalli e frecce ; c'era, insomma, l'Avventura, tradotta in « padano » dai film e dai fumetti. Poi la via Emilia continuò a tagliare Modena in due, ma il West aveva volto diverso, e il « mito americano », quello di tante generazioni oltre alla mia, parlava lingua diversa, quella del rock, delle copertine dei dischi, della faccia di James Dean in Gioventù bruciata, dei libri che altri appena prima di noi avevano scoperto e voltato in italiano. Ma i due riferimenti esistevano sempre, un piede di qua e uno di là, il sogno (meglio, l'utopia) e la realtà[540]...

---

[539] Terme polysémique du dialecte bolonais : ici, « prostituée ».

[540] GUCCINI Francesco, *Fra la Via Emilia e il West* (album), EMI, 1984.

Si l'Émilie-Romagne est, nous l'avons vu, géographiquement et politiquement, une zone d'interface tiraillée entre le bloc de l'Ouest et le bloc de l'Est, elle l'est également d'un point de vue symbolique. La *via Emilia* devient ainsi un objet artistique capable de stimuler les divagations créatives, comme c'est notamment le cas pour Pier Vittorio Tondelli : dans *Altri libertini*, l'écrivain originaire de Correggio raconte les pérégrinations d'une jeunesse émilienne « *on the road* » ; mais cette-fois-ci, ce n'est pas pour aller vers l'Ouest à la manière de Sal Paradise et Neal Cassady, mais pour aller vers l'Est et le mur de Berlin. Aussi, pour Tondelli, le « *modello emiliano* » est-il également un modèle qui peut se décliner dans le domaine des arts et tout spécialement de la musique. On trouve, en effet, un véritable gisement musical dans l'Émilie-Romagne des années 1970 et 1980 : « *Tutti lì, fra Reggio, Modena e Bologna : i Nomadi, l'Équipe 84, Francesco Guccini, Lucio Dalla, Claudio Lolli, gli Skiantos, i Ladri di biciclette (di Carpi), Ligabue (di Correggio*) […][541] » . Le *welfare* émilien, le bien-être économique et social et les politiques culturelles des communistes ont sans doute favorisé l'émergence de la créativité dans la région ; le rôle de l'ARCI (*Associazione Ricreativa e Culturale Italiana*), née comme association antifasciste dans l'Italie de l'après-guerre et associée aux idées socialistes et communistes, est fondamental : elle contribue à un maillage social et culturel dans toute la région, avec ses *circoli* où l'on diffuse des films, organise des concerts, des débats. Un réseau qui double le réseau traditionnel des *balere*, ces salles de bal où l'on pratique le *liscio* et les danses folkloriques de la région : ces lieux permettent l'émergence d'un vivier de musiciens professionnels mais également de jeunes talents qui se forment sur le tas et jouent dans les groupes locaux pour arrondir leurs fins de mois.

Punk à l'italienne

Revenons donc à la Traumfabrik et à la provocation de Giorgio Lavagna parlant de la prétendue « atmosphère détestable » de la scène musicale bolonaise. L'irruption du punk rock et notamment des Ramones, auxquels les habitués de l'appartement occupé de *via Clavature* vouent un véritable culte, agit comme un tremblement de terre culturel dans les rangs du *Movimento* qui se reconnaissent immédiatement dans les pratiques et l'esthé-

[541] TONDELLI Pier Vittorio, *Un weekend postmoderno : cronache dagli anni Ottanta*, *op. cit.*, p. 317.

tique punk. Après la brèche ouverte par les groupes américains tels que MC5, The Stooges ou The Ramones, le mouvement punk *stricto sensu*[542] naît dans l'Angleterre conservatrice et ultra-libérale de la fin des années 1970, gangrenée par le chômage et la crise économique : The Clash veut une émeute blanche (« *White Riot* ») sur le modèle des mouvements de libération des Noirs, les Sex Pistols dénoncent la « reine et son régime fasciste » et appellent de leurs vœux « l'anarchie »[543]. Les idées du mouvement et son esthétique radicalement neuve se répandent, dans ce qui constitue un moment charnière pour les contre-cultures occidentales : le cycle des utopies des années 1960 touche à sa fin, la situation économique se dégrade et le modèle de l'État-providence est petit à petit démantelé. La sphère créative est elle aussi traversée par ces bouleversements économiques et sociaux : on coupe court avec la musique planante des *hippies,* ses *soli* interminables et ses dérives orientalistes, on ne révère plus les prouesses techniques des *guitar heroes*, on abhorre les costumes et les coiffures extravagantes des *rock-stars* : le punk opère une *tabula rasa* pour exprimer une urgence et une colère exacerbées. On associe souvent le concept de nihilisme au punk, bien illustré par le fameux « *no future* » des Sex Pistols : le punk rock s'établit contre l'*establishment*, contre la bien-pensance, contre les valeurs de la société, contre les canons artistiques… Mais derrière cette négativité se cache une dialectique : la négation parvient à se muer en poétique, en une pratique créative proposant une nouvelle esthétique. On met ainsi en valeur la spontanéité qui fait écho aux aspirations démocratiques ou libertaires du mouvement : tout le monde peut jouer de la musique, l'envie et l'urgence comptent bien plus que la préparation académique. On récupère l'erreur, le trivial, tout ce que l'art considère d'habitude comme scorie ou laideur ; on célèbre la marginalité en renvoyant ainsi à l'étymologie même du mot « punk » qui, selon ses diverses acceptions, signifie « ordure », « rejet », « individu des marges », « prostituée ». Le potentiel carnavalesque du punk apparaît ici clairement : la corruption et le bas sont les nouvelles valeurs positives élevées en art poétique.

---

[542] Il est difficile de donner une généalogie précise et consensuelle au phénomène punk. Nous pourrions simplifier les choses ainsi : la fin des années 1960 voit l'émergence de groupe *proto-punk* du côté des *garage bands* américaines ; les années 1970 sont marquées par la première vague du phénomène punk rock n Angleterre, avec les Sex Pistols et The Clash en tête de liste. Dans les années 1980, le phénomène se divise en de nombreuses sous-familles : devient punk « tout court », punk Oi!, anarcho-punk, punk hardcore…

[543] SEX PISTOLS, « *God Save the Queen* », « *Anarchy in the UK* », *Never Mind the Bollocks, Here's the Sex Pistols* (album), Virgin, 1977.

Il convient de souligner d'emblée la concomitance quasi parfaite entre l'émergence du punk anglo-saxon et le *Movimento del '77*, le second n'étant pas uniquement une émanation du premier : il y a une spécificité italienne et tout particulièrement bolonaise qui, pour de nombreuses et complexes raisons (la barrière de la langue italienne et la domination de la langue anglaise, la culture musicale élitiste ou réactionnaire du pays et la faible considération envers la « *musica leggera* », le moindre développement de l'industrie musicale, l'incapacité susmentionnée de s'insérer dans les logiques du marché pour les artistes), n'a pas marqué l'histoire des contre-cultures avec autant de force[544]. C'est bien pour cela que nous parlons donc de véritable reconnaissance, le punk anglo-saxon agissant comme une sorte de révélateur ou de confirmation pour l'esthétique du *Movimento* qui, à de nombreux égards, est précurseur : les graffitis, le *nonsense*, le *do it yourself* des revues et des tracts (déjà caractérisés par l'usage des techniques du collage, du découpage, de la surimpression, du détournement, dans une impression générale d'hétérogénéité), les appartements occupés, les radios libres. Filippo Scòzzari raconte la naissance du premier groupe de la Traumfabrik, le Centro d'urlo Metropolitano qui deviendra vite Gaznevada :

> L'ala musicale degli effimeri di casa mia, dopo tanto teorizzare su Punk e non Punk, decise di dare un senso alla propria vita e formò un gruppo, il *Centro d'Urlo Metropolitano*, come li battezzò Giampy che era al basso. Poi Rappini voce e sax, Dondèn batteria e SIAE (essendo lui l'unico iscritto era lui a firmare gli, ehm, « pezzi », e si trovò presto gli altri coalizzati contro), Gianluca Gagliano alle tastiere, ed era l'unico a conoscere la musica avendo fatto un po' di conservatorio. Poi Ciro « Squibb » Gapàno chitarra, testi, musica, e Giorgio Lavanga [sic.] testi, vocals, scazzi e litigi[545].

L'impréparation généralisée du groupe (mis à part un seul membre qui « connaît la musique ») est une caractéristique radicalement punk ; elle rejoint d'ailleurs la pratique du

---

[544] À ce propos, citons une réflexion de Roberto « Freak » Antoni : « *Anche nei confronti dei miti, che proprio perché miti, sono inarrivabili. Quando tu ascolti i Led Zeppelin, David Bowie, Lou Reed, quando ascolti Iggy Pop, oppure pensi alle evoluzioni sul palco degli Stooges negli Usa, o alle invenzioni di Ramones, la loro sintesi straordinaria, non puoi fare nulla. Sei un italiano, nato in un paese romantico, che ama i cantautori e la disco music, o la tecno di oggi, o le canzoni d'amore napoletane, non puoi far nulla, non puoi vincere e lo sai. Allora tanto vale trovare una propria strada, che sia profondamente tua, nella quale ti riconosci completamente e che esorcizzi l'impossibilità di diventare anche tu come il tuo idolo. Anzi, in questo modo diventi qualcosa di più interessante.* », in RUBINI Oderso, SERRA Roberto, *Skiantos. Inascoltable*, *op. cit.*, 2008, p. 6.

[545] SCÒZZARI Filippo, *Prima pagare, poi ricordare*, *op. cit.*, p. 173.

dessin dans la Traumfabrik qui n'est pas la seule prérogative des professionnels du dessin comme Scòzzari, bien au contraire. Le titre le plus connu du groupe paraît sur cassette à l'occasion du *Convegno contro la repressione* : sur une frénétique grille d'accord blues (1-4-5) dont le tempo a été doublé voire triplé, le chanteur récite de façon obsessionnelle : « *Mamma dammi la benza, non posso più fare senza* ». Les sonorités sont acides, caractérisées par l'usage massif de la distorsion et du *phaser* sur les guitares électriques. Si cette chanson exprime une urgence vitale manifeste, il s'agit également d'une évocation des substances illicites, de la marginalité et de l'antagonisme. En effet, la « *benza*[546] » suscite de la « *mancanza* », elle renvoie au monde de la « *violenza* » et de la « *delinquenza* » : la « *benza* », c'est également la benzedrine. Dans le nom du groupe, il y a quelque chose qui s'inscrit, de façon presque inconsciente, dans un imaginaire politique, car le Gaz du Nevada n'est autre que celui des chambres à gaz de l'Allemagne nazie[547] : par pure provocation punk, et dans le sillage des Ramones qu'ils adulent, les membres du groupe arborent d'ailleurs des croix gammées pendant leurs concerts.

3.3. « *Inascoltable* » : l'art de la négation

« *Io vado controcorrente perché sono demente* »

Ce qui caractérise donc le *Settantasette* bolonais, c'est un recours massif à l'ironie sous toutes ses formes, à la suite des avant-gardes historiques. Les Skiantos, en plus d'être le groupe punk rock le plus connu de la scène bolonaise, représentent tout à fait cette ironie diffuse : le décalage parodique et l'oxymore sont au centre de leur production et façonnent leur identité artistique. Ainsi, leur premier album improvisé et enregistré en une

---

[546] « *Benza* » est un usage bolonais pour « *benzina* », essence.

[547] « *Il nome Gaznevada è preso da un racconto di Chandler, ma è anche il gas con cui venivano eseguite le condanne a morte nello stato del Nevada, che è poi lo stesso con cui i nazisti gassavano gli ebrei nei lager. Ebbene sì, Gaznevada significa « Zyclon B », il gas delle docce a Auschwitz !* », Giorgio Lavagna in RUBINI Oderso, TINTI Andrea (dir.), *Non disperdetevi. 1977-1982 San Francisco, New York, Bologna. Le città libere del mondo*, Milan, Shake Edizioni, 2009.

nuit (avec une philosophie très *do it yourself*) s'appelle « *Inascoltable*[548] » : dans leur manifeste artistique, les Skiantos annoncent donc d'emblée qu'ils sont des non-musiciens, renvoyant d'ailleurs à l'acception première du mot *schianto*, « fracas ». La négation est en plus doublée d'une parodie linguistique, d'un grammelot italo-anglais qui reviendra souvent dans leur production. Les Skiantos revendiquent la simplicité (voire la *débilité*) et la trivialité, afin de retrouver la valeur cathartique et onomatopéique du rock anglo-saxon. Les textes d'Antoni sont une forme d'anti-poésie en réaction contre la langue raffinée des *cantautori*, où la vulgarité et la banalité des rimes sont élevées au rang de choix stylistique. C'est bien souvent par le truchement de ces rimes à la fois banales et inattendues que se diffuse un sentiment de *nonsense* généralisé dans les textes des chansons des Skiantos. C'est ce que Freak Antoni appelle le « *rock demenziale* » : derrière ce concept fourre-tout du *demenziale*, dont la définition ne cesse de changer au gré des déclarations et des provocations du groupe[549], c'est bien une sorte de décalage, de contrechant par rapport à la logique, à la norme et à la santé mentale qui ressort. Cette *parodie* (au sens étymologique de « chant décalé »), présente des caractéristiques qui forment un anti-art poétique, parmi lesquelles :

– L'usage de la lettre « k » dans le nom du groupe et dans les titres des chansons : « *Makaroni* », « *Kakkole* », « *Sesso e Karnazza* »… Cette contamination alphabétique étrangère, renvoyant également au mot « punk », est associée à la récupération d'un registre

---

548 « [...] *l'incipit della produzione discografica Skiantos mette in risalto le inesattezze, le ricercate disattenzioni dei musicisti e dei non-musicisti che suonarono e cantarono in quella registrazione [...]. Dal momento che tutto fu improvvisato e che dunque nessuno conosceva le strutture delle canzoni (di cui l'unica cosa certa era il testo), si decise fosse interessante e significativo ottenere e conservare i cori stonati, gli stop mancati della batteria, la precaria "quadratura" e intonazione dei cantanti/urlatori (come loro stessi preferivano essere chiamati), l'improbabile parte del basso elettrico* [...] », ANTONI Roberto in RUBINI Oderso, SERRA Roberto, *Skiantos. Inascoltable*, Milan, Shake edizioni, 2008, p. 6 [CD + livret].

549 Voici l'une des définitions du concept de *demenziale* : « *"Maestro", molti mi importunano, "qual è il vero significato dell'aggettivo* demenziale *? Qual è il senso che gli dobbiamo attribuire, cioè l'accezione più precisa del termine ?" La moltitudine chiede chiarimenti, pretende spiegazioni, esige dettagli... E poiché essa incalza, chiarirò : tutto ciò che è assurdo & bizzarro insieme, non eroico, non retorico, non modaiolo, non istituzionale, può essere demenziale. Meglio ancora : il demenziale, inteso come genere comico artistico (ma anche in quanto « rock demenziale »), è un cocktail di pseudofuturismo, dada, goliardia, improvvisazione, animazione pirotecnica, provocazione con ironia, d'avanspettacolo, poesia surreale e soprattutto cretina. Poi incidenti a caso, paradossi e colpi di genio, contraddizioni, sciocchezze e gazzarra. È un esperimento di brutalità intellettuale, come uno sberleffo prolungato. Il demenziale non deve convincere nessuno : non è un partito politico, non è un'avanguardia da passare al vaglio di valutazioni critiche, non è un'ideologia, e nemmeno una fede o una religione. Per scelta si tiene estraneo all'intellettualismo del kitsch più pretenzioso e raffinato. Non c'è arte né artista, in senso tradizionale : tutti possono praticarlo con risultati incoraggianti. Basta volerlo (con convinzione).* », in ANTONI Roberto, *Non c'è gusto in Italia a essere Freak. Antologia fantastica di scritti rock*, Milan, Feltrinelli, 2015, p. 315.

bas et carnavalesque qui va de la chair à la drogue, en passant par les crottes de nez et la cuisine.

– Le recours massif aux jeux de mots, aux lapsus, aux défauts de prononciation qui corrompent le sens original d'une expression ou d'un aphorisme et ouvrent de nouvelles perspectives d'interprétation délirantes. Sur scène, les Skiantos arborent des t-shirts et des pancartes : « *Sì, ero positivo* », « *Lardo ai giovani* ». Freak Antoni se spécialise également dans le détournement et la création de proverbes : « *La fortuna è cieca ma la sfiga ci vede benissimo e spesso prende la mira anche al buio*[550] ».

– La récupération du dialecte et de l'argot, ce qui est sans doute la chose la plus originale d'un point de vue linguistique ; ainsi, le dialecte bolonais peut dialoguer avec les stylèmes linguistiques de la musique anglo-saxonne : « *Blues a Balues*[551] ». L'introduction de la chanson « *Eptadone* », du deuxième album des Skiantos *Mono TONO*, consiste en un mémorable mini-sketch en argot bolonais imprégné de termes renvoyant au monde de la drogue :

> – Ma che cazzo me ne frega ?!?
> – Genere ragazzi, genere !
> – Ehi sbarbo, smolla la biga che slumiamo la tele...
> – Sei fatto duro, sei fatto come un copertone !
> – Ci facciamo ?
> – Sbarbi, sono in para dura !
> – Ok, ok nessun problema ragazzi, nessun problema !
> – Sbarbi, sono in para dura !
> – Schiodiamoci ! Schiodiamoci !
> – C'hai della merda ?
> – Ma che viaggio ti fai ?
> – C'hai una banana gigantesca !
> – Oh c'hai della merda o no ?
> – Un caccolo !
> – Ma che viaggio ti fai ?
> – Intrippato !

[550] *Ibid.*, p. 318.

[551] En dialecte bolonais, « *a balùs* » signifie : « beaucoup ».

– Brutta storia ragazzi, brutta storia...
– C'ho delle storie ragazzi, c'ho delle storie pese !
– C'hai delle sbarbe a mano ?
– No, c'ho delle storie !
– Fatti questo slego : « Uno due sei nove[552] ! »

De façon analogue à Radio Alice qui met en avant les imprévus et les bévues dans ses émissions, les Skiantos érigent les erreurs et les couacs en art poétique et soulignent leur vitalité intrinsèque ainsi que leur potentiel psycho-analytique :

> Gli sbagli ci insegnano a vivere, aggiustando le nostre capacità, ci forniscono l'esperienza necessaria per imparare a scegliere, a decidere e a sopravvivere ! Velano i rimossi del subconscio, ci regalano informazione sulle reticenze del nostro linguaggio nel quotidiano : gli errori dicono sempre più di quanto vorremmo sapere. È solo sbagliando che impariamo : non c'è altro modo, nessuna altra maniera ! Può apparire quasi perverso, ma è interessante maturare la capacità di sopportare (accettare) i propri errori... E come dichiara un altro gruppo DEMENZIALE affiliato al genere e fratello nella poetica (Lino & i Mistoterital) : « Sbagliandosi in para[553] ! »

Des concerts post-situationnistes

Il y a quelque chose de très théâtral, également, qui se joue durant les concerts des Skiantos. Le moment qui a marqué le plus les mémoires est sans doute celui de la « *spaghettata* » : alors que le groupe est en tête d'affiche du festival *Bologna Rock*, les musiciens se présentent sur scène sans instruments, vêtus de tabliers et munis d'ustensiles de cuisine. Ils préparent alors un plat de pâtes, comme si de rien n'était : la performance musicale est tout bonnement annulée. À d'autres occasions, le groupe s'arrête de jouer en plein concert pour faire une « *pausa caffè* ». Ces provocations situationnistes illustrent le nouveau rapport qu'instaure le groupe avec ses spectateurs, un rapport complètement renversé : ce sont désormais les musiciens qui lancent des détritus et des légumes avariés sur leur « *pubblico di merda* » qui leur rend vite la pareille. Plus que de concert, les Skiantos

---

[552] SKIANTOS, « *Eptadone* », *MONO tono* (album), Cramps Records, 1978.

[553] ANTONI Roberto in RUBINI Oderso, SERRA Roberto, *Skiantos. Inascoltable*, *op. cit.*, p. 7. Soulignons toutefois que ces propos datent de 2008 : ils sont donc marqués par une mise en perspective et une reconstruction *a posteriori* de l'œuvre et des performances des Skiantos.

parlent volontiers de « performance », de « *happening* », dont l'objectif avoué est de briser le quatrième mur :

> La performance della verdura [...] consisteva nell'investire il pubblico, a metà concerto, con verdura di scarto, innocua e non contundente, ma decisamente provocatoria. Volevamo ribaltare i ruoli : x la prima volta era l'artista che tirava pomodori al pubblico e non viceversa, com'è sempre accaduto. Inoltre ci interessava coinvolgere lo spettatore, renderlo attivo, partecipe. Schiodarlo dalla poltrona e dalla sua immobilità storica. Coinvolgerlo in un grande happening ; spiegargli con l'esempio che lo spettacolo potevamo e dovevamo costruirlo assieme. Tutto questo x spezzare la separazione classica e monotona tra artista e pubblico[554].

Les Skiantos cultivent sans cesse la polémique y compris d'un point de vue politique. Dans le 45 tours de 1978, « *Karabigniere Blues/Io sono un autonomo* », le groupe se moque de façon égale des deux factions antagonistes du moment. Ou du moins, plus que la moquerie, c'est l'exaspération que provoquent le texte et la performance démentielle qui fait sortir de leurs gonds les carabiniers :

> « Gli Skiantos sono sul palco, io sto cantando *Karabigniere Blues*, che guarda caso è la prima canzone in assoluto registrata ufficialmente per l'etichetta Cramps, dagli Skiantos », ricorda Antoni [...]. A un certo punto sale sul palco Red Ronnie e gli fa « Guarda che i carabinieri ti vogliono arrestare ». Alla fine del live lo « circondano » e si fanno seguire nei camerini. Freak è accusato di « vilipendio all'arma ». « Lei ha detto : *Karabigniere-bigniere-bigniere-ptchù*, un suono onomatopeico per riprodurre lo sputo nei confronti dell'Arma », gli dicono. Ne segue un lungo siparietto, in cui il cantante cerca di spiegare che la parola era « blues » e non « ptchù ». « Il giorno dopo mi presento in caserma e gli faccio sentire la canzone, l'ufficiale si accorge dell'equivoco e mi chiede cortesemente di soprassedere[555] ».

---

554 ANTONI Roberto « Freak », *Non c'è gusto in Italia a essere Freak. Antologia fantastica di scritti rock*, Milan, Feltrinelli, 2015, p. 274.

555 https://www.rollingstone.it/cultura/libri/gli-11-momenti-piu-assurdi-della-carriera-degli-skiantos/397955/#uno. Anecdote à retrouver dans MOROZZI Gianluca, ARABIA Lorenzo, *Skiantos. Una storia come questa non c'era stata mai prima... e non ci sarà più*, Florence, Goodfellas, 2017.

Du côté de l'*Autonomia*, on taxera les Skiantos de *qualunquismo*[556] ; mais il y a quelque chose de fortement philosophique dans ce qui peut s'apparenter à un refus de l'engagement. Le rire des Skiantos est une sorte de doute hyperbolique qui dénonce, en creux, l'impuissance des pouvoirs publics mais également les exagérations langagières (le « *politichese* ») des comités universitaires et des différentes factions politiques : la parodie *demenziale* se mue ainsi en un pied-de-nez qui, derrière son apparente simplicité, renverse la perspective et révèle la nature profondément caricaturale de la sphère politique.

> Andate a lavorare teppisti !
>
> Io sono un autonomo
> Non cerco il metronomo
> Mi sento un po' scomodo
> Perché sono un autonomo
> [...]
>
> Mi è venuta una gran rabbia – sì !
> Io mi sento chiuso in gabbia – no !
> E non so che senso abbia – sì !
> Forse ho preso anche la scabbia – oh no[557] !

Une « savante réconciliation des extrêmes »

Outre les Skiantos et Gaznevada, la vitalité du « *sottobosco* » bolonais, constitué de nombreuses réalités musicales éphémères ou oubliées, est à souligner. Un *sottobosco* que « Freak » Antoni évoque par l'entremise de l'affabulation lorsque le chanteur des Skiantos expose les débuts des « *stagioni del rock demenziale* » :

> A quel tempo in città esistevano molte bande cittadine : i Diavoli Gialli, i Pistoni Roventi, i Perfidi, i Dragons, i Brutti Pesci, gli Inarrestabili, i Teddy Boys Scouts, i Mosquitos, i Rivoltosi, gli Intrepids... e altri. Quasi tutti trovarono un Centro x il Movi-

---

556 « *Gli Skiantos furono tacciati di qualunquismo perché facevamo ironia anche sul 'Movimento Studentesco', ricordo il brano* Io Sono Un Autonomo*, che era la presa in giro con rima baciata di questa figura, colui che andava a tirare le bombe molotov in strada e non tollerava nessun tipo di dialogo* ». Interview a Roberto Freak Antoni, in RUBINI Oderso, TINTI Andrea (dir.), *Non disperdetevi*, op. cit., p. 16.

557 SKIANTOS, « *Io sono un autonomo* », *Karabigniere Blues/Io sono un autonomo* (single), Cramps Records, 1978.

> mento demenziale nel Magazzino di Bassa Fedeltà che vendeva gli impianti stereo più famosi dell'epoca :
>
> gli amplificatori Locomotiw e Rumble, i giradischi Vibrax, Lento, Frullator, Sgarrard, le puntine Strindenl Stracciant e Ricyclo, i diffusori Cass De Fruit, Imbai lant, Artigianal e Multikonic[558].

D'ailleurs, le recours aux noms parlants ainsi qu'à la technique de la liste sont deux caractéristiques qui rattachent l'écriture d'Antoni à la tradition carnavalesque, comme l'a souligné Camporesi[559]. L'effervescence musicale qui caractérise le chef-lieu émilien autour de l'année 1977 participe de la création d'une émulation entre les différents styles musicaux, comme l'évoque Claudio Lolli dans une interview :

> [...] il sottobosco cittadino non è vivacissimo come una volta. Manca qualcosa. [...] Bologna era sicuramente la capitale del rock. Mi ricordo gruppi molto interessanti come i Gaznevada, o i Windopen, band che sono rimaste ai margini nella storia del rock autoctono, ma che creavano un'atmosfera e avevano una vitalità notevole. Davano una dimensione del rock bolognese molto avanzata. Ad onor del vero anche questa commistione con tutta la scena cantautorale, assai rigogliosa in quegli anni, non era affatto male. Sembrava di essere in California dove tutti i generi, oltre che fronteggiarsi, convivevano e si spalleggiavano a vicenda[560].

Ce décloisonnement entre les différentes mouvances musicales à Bologne (qui nous fait, d'ailleurs, retomber du côté de l'Amérique déjà évoquée par Guccini), cette circulation d'influences artistiques sont des caractéristiques que mettent également en évidence les critiques musicaux :

> La cultura musicale bolognese è una sapiente riconciliazione di estremi in cui c'è spazio per tutti, giovani e vecchi, intellettuali e contadini, in una costante confusione tra alto e basso, colto e popolare […]. Quello di Bologna è il sogno di una musica che non conosce confini di genere e di stile, che sa far divertire e pensare, piangere e ridere allo stesso tempo, sviluppando rock e canzone d'autore laddove coscienza dell'impegno ci-

---

[558] ANTONI Roberto « Freak », *Non c'è gusto in Italia a essere Freak*, *op. cit.*, p. 36.

[559] « *In questo caotico edificio verbale, innalzato secondo le leggi della sovrabbondanza e del catalogo, della "coacervazione", s'inspessiscono le categorie stilistiche e linguistiche dell'enumerazione e dell'accumulazione, secondo il tacito canone, caro alla fantasia grottesca, dell'eccessivo, dell'iperbolico e del deforme.* », CAMPORESI Piero, *La maschera di Bertoldo*, *op. cit.*, p. 141. En 2012, Umberto Eco dirige quant à lui un ouvrage dédié au *Vertige de la liste*.

[560] RUBINI Oderso, TINTI Andrea (dir.), *Non disperdetevi*, *op. cit.*, p. 68.

> vile, sfera emotiva e poesia si intrecciano saldamente […]. Un laboratorio culturale insomma, nel quale convivono allegria, impegno, poesia, rabbia e ironia[561].

Cette définition, en mentionnant la « savante réconciliation des extrêmes », la « confusion entre le haut et le bas, le cultivé et le populaire », nous fait retrouver de façon saisissante l'essence carnavalesque du *Movimento* et de la ville de Bologne. En 1984, dans la revue *Frigidaire*, Roberto « Freak » Antoni, sous l'un de ses nombreux pseudonymes (Arturo Starnazza, en l'occurrence, à nouveau un nom parlant), met en acte cette « savante réconciliation entre les extrêmes » soulignée par les critiques musicaux, en interviewant Raoul Casadei, la figure de proue du renouveau du *liscio*, dans une sorte de court-circuit qu'affectionne tout particulièrement le chanteur des Skiantos. L'interview commence sous les auspices d'une introduction démentielle :

> PREMESSA
> Informato di uno strano tentativo di contaminazione ironica tra il rock e il liscio ('Liscio, Gasato, on the Rock'), ad opera di un singolare gruppo di attori-musicisti bolognesi (Gran Pavese Varietà – quello del corso di spogliarello con Dodo D'Amburgo e della rassegna dei nuovi comici –), il nostro inviato Arturo Starnazza si è precipitato a chiarire i termini della questione. Provocato a confrontarsi con il liscio, la balera, il folclore commerciale, il Nostro non ha esitato a compromettersi, spingendo oltre il prevedibile[562].

En apparence, rien n'éloigne plus le monde du punk rock et celui du folk commercial, mais ces deux genres musicaux partagent tout de même un point en commun décisif : dans les années 1970, la musique joue encore un rôle primordial dans le champ de la sociabilisation. Ainsi, Raoul Casadei :

> [...] Anche in questa evoluzione che sto cercando, io non mi stacco mai dalle mie radici, che sono le cose più semplici, ma sempre importanti, come l'amore per la casa, per la famiglia patriarcale (tutti assieme, tavola grande), il rapporto con il vicino di casa. L'uomo moderno è solo. Io mi batto da anni per mantenere questi rapporti di comunica-

---

561 ASSANTE Ernesto, CASTALDO Gino, *Bologna e dintorni, il Rock della via Emilia*, Rome, La Repubblica - Roma, 1995, p.23.

562 L'article de *Frigidaire* est retranscrit dans ANTONI Roberto « Freak », *Non c'è gusto in Italia a essere Freak. Antologia fantastica di scritti rock*, Feltrinelli, Milan, 2015, p. 101.

> zione con i vicini : quando passo vado al bar, a fare una partita a carte con gli amici, a bere un bicchiere di vino con loro[563]...

S'il y a vraisemblablement un pli réactionnaire dans les propos de Casadei (propos qui, rappelons-le, sont filtrés par la plume corrosive de Starnazza/Antoni), on y retrouve toutefois un constat partagé par le *Movimento del '77* quant à la société moderne désagrégeante qui aliène et éloigne les individus ; la scène des bons rapports avec les voisins rappelle d'ailleurs le graffiti de Mai 1968 « Parlez à vos voisins ». Le *liscio*, comme le *janus bifrons* des situationnistes, comme le *Gorilla quadrumàno* du DAMS, serait-il lui aussi pris dans un rapport paradoxal entre le passé et le futur, entre la tradition et l'innovation ?

> Molti giornalisti e intellettualoidi scrivono sempre che la nostra musica è provinciale, io invece dico che, s'è fatta bene, la nostra musica non ha niente da invidiare a nessun'altra. È la musica che suonavano e ballavano i contadini nelle aie, i giorni di festa... Comunque adesso sto seguendo un esperimento di Disco-Liscio che mi hanno sottoposto e mi sembra interessante... Volete sentirlo[564] ?

Une fois n'est pas coutume, avec ce projet farfelu de « Disco-Liscio », Raoul Casadei dépasse ici le maître Antoni en matière de *demenziale*.

4. Phénoménologie d'une folie poétique et politique

Foucault, Deleuze et Guattari, parmi d'autres, ont mis en évidence que le concept de folie est une construction : sa définition dépend d'un contexte historique, social, politique, elle est donc sujette à évoluer. Ayant bien à l'esprit la pensée de ces philosophes, Roberto « Freak » Antoni resémantise à sa façon le concept de démence et le renverse en le transformant non seulement en une provocation mais également en une sorte d'outil philosophique. La « vessie gonflée » qu'est la tête du fou permet un renversement typiquement carnavalesque : la démence, la privation de *mens*, c'est-à-dire d'esprit, d'intelligence, devient bien au contraire un moyen pour accéder à une vérité supérieure, une façon de démasquer les faux-semblants et dissoudre les inhibitions sociales. Dans sa définition, la démence devient une pratique méditative synonyme de santé mentale :

---

563 *Ibid.*, p. 106-107.

564 *Ibid*., p. 105.

> La demenza è comportamento, è stravoltura continua di ogni atteggiamento ripetitivo. Essere dementi non significa sforzarsi di esserlo, e quindi atteggiarsi, significa invece ascoltarsi, dare più spazio a quei gesti e pensieri che la mente giudica inopportuni, sballati, « di fuori ». Essere dementi vuol dire evitare di reprimersi, castigando la fantasia a vantaggio della razionalità del sistema. Qualcuno ha detto che i dementi sono lucidi... Non esiste lucidità nella demenza, se per lucidità intendiamo chiarezza di scopi, tendenza a un fine pratico, materiale. Esiste invece coscienza. Coscienza di un sistema repressivopesante [sic] che ogni giorno lega al tuo corpo, alla tua mente, l'anello di una catena che si fa sempre più duro. Se vuoi scioglierti devi dibatterti con violenza, e l'unica violenza non precisamente controllabile, né ingabbiabile, né dirigibile, è la violenza della demenza[565].

Il y a une tendance massive dans le *Movimento del '77*, à la suite des philosophes français mais également des avant-gardes historiques, du mouvement hippie, du situationnisme, à mettre en valeur la folie sous toutes ses formes et à rechercher, à la suite des grandes figures artistiques que le mouvement élit comme patrons (Maïakovski, Alice mais également Rimbaud, Artaud), l'expérience des limites, le « dérèglement de tous les sens ». Bien entendu, cette folie est feinte la plupart du temps, elle est un motif symbolique, un horizon idéal vers lequel tendre, parfois à l'aide des substances : cette folie est à la fois provocation, transgression, *catharsis*, geste artistique, signe de ralliement. Outre l'imaginaire sans doute assez classique du « voleur de feu », la folie du *Movimento* est également largement *politique* : elle est un doute hyperbolique, une remise en question radicale des normes sociales. Aussi, revenons au potentiel révolutionnaire du schizo évoqué par Deleuze et Guattari que nous avons déjà cités précédemment. Deleuze et Guattari opposent deux pôles (bien que ceux-ci soient intrinsèquement, dans un rapport de « disjonction inclusive ») : molaire et moléculaire (« l'un sédentaire et bi-univocisant, de tendance réactionnaire ou fasciste, l'autre nomadique et polyvoque, de tendance révolutionnaire[566] »), entre lesquelles oscillent les types d'investissements libidinaux et sociaux ;

> À l'un des pôles, les grands ensembles, les grandes formes de grégarité n'empêchent pas la fuite qui les emportent, et n'y opposent l'investissement paranoïaque que comme une « fuite devant la fuite ». Mais, à l'autre pôle, la fuite schizophrénique elle-même ne

[565] ANTONI Roberto, *Non c'è gusto in Italia a essere Freak*, *op. cit.*, p. 153.

[566] DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, *L'anti-Œdipe*, *op. cit.*, p. 411.

> consiste pas seulement à s'éloigner du social, à vivre en marge : elle fait fuir le social par la multiplicité de trous qui le rongent et le percent, toujours en prise directe sur lui, disposant partout les charges moléculaires qui feront sauter ce qui doit sauter, tomber ce qui doit tomber, fuir ce qui doit fuir, assurant en chaque point la conversion de la schizophrénie comme processus en force effectivement révolutionnaire[567].

Ce concept de la fuite s'apparente à d'autres concepts deleuzo-guattariens, comme ceux du *devenir* ou du *nomadisme* : il s'agit toujours de *mouvement* échappant aux structures molaires ou arborescentes.

Stefano Cristante intitule la monographie qu'il consacre à Pazienza, *fumettista* de la Traumfabrik, *Andrea Pazienza e l'arte del fuggiasco* : il ne s'agit pas ici de psychologiser la vie et l'œuvre du dessinateur, mais plutôt de mettre en évidence en quoi sa trajectoire permet d'illustrer en partie la « fuite schizophrénique » évoquée par Deleuze et Guattari. D'ailleurs, le surnom-diminutif du dessinateur est en ce sens un nom parlant : « *Paz* », fou, en dialecte méridional. La trajectoire biographique de Pazienza est une expérience des limites constante : le dessinateur meurt d'une surdose d'héroïne à 32 ans, le 15 juin 1988. Pier Vittorio Tondelli, à la mort de son ami dessinateur, dira :

> [...] un artista che, al pari di tanti altri coetanei, si è bruciato inseguendo quella particolare follia che solo i grandi talenti conoscono, uno spreco di energie e di vita che fatalmente accorcia i tempi dell'esistenza, li dimezza, li azzera[568].

Il y a autour d'Andrea Pazienza un véritable culte de l'imaginaire « sexe, drogues et rock'n'roll » ; éternellement jeune, beau et talentueux, Andrea Pazienza apparaît comme un poète maudit touché par la grâce. Concédons à l' excessive hagiographie célébrative qu'elle souligne toutefois à raison que Pazienza à marqué l'histoire de la bande-dessinée italienne et que, d'une certaine façon, il est parvenu à synthétiser et exprimer avec brio à travers son art le *zeitgeist* d'une époque. Encore Tondelli :

---

[567] *Ibid*., p. 411-412.

[568] TONDELLI Pier Vittorio, *Un weekend postmoderno*, *op. cit.*, p. 209.

> [...] Andrea Pazienza è riuscito a rappresentare, in vita, e ora anche in morte, il destino, le astrazioni, la follia, la genialità, la miseria, la disperazione, di una generazione che solo sbrigativamente, solo sommariamente, chiameremo quella « del '77 bolognese »[569].

Les états seconds sont omniprésents dans les histoires de Pazienza et remettent en question la linéarité de la narration classique : rêves, *bad trips*, quasi coma éthylique, fantasmagories... Des états seconds qui influencent également la composition des planches : le quadrillage traditionnel des vignettes explose, laissant place à un *stream of consciousness* graphique où cohabitent différentes techniques (gribouillages, dessin minimaliste, dessins inspirés des comics américain, caricatures, portraits réalistes) et différents supports (feuilles blanches ou quadrillées, papier à brouillon) et matériaux (crayon, feutre, stylo). L'œuvre de Pazienza est à la fois un *patchwork* et un *work in progress*, une œuvre insaisissable et postmoderne à de nombreux égards :

> Un vero postmoderno, secondo Manara, che coglie la grandezza di Pazienza proprio nella « mancanza assoluta di stile, pur restando sempre lui. In Andrea c'è la facilità, mozartiana direi, di passare da un registro all'altro : dalla comicità – e ti faceva veramente ridere quando voleva farti ridere – alla tragedia e alla disperazione, a volte nella stessa pagina. E tutto questo lo faceva cambiando, assolutamente senza preoccupazione, registro, stile, grafia, strumenti di disegno, passando da un pennarellone enorme mezzo consumato a un segno sottilissimo, appunto nella stessa pagina o nello stesso disegno, fregandosene altamente della coerenza stilistica, e puntando invece solo all'espressività del segno. Quello che lo interessava era di rendere l'idea, indipendentemente dal come riuscirci, dunque non ha mai avuto il problema di restare fedele a uno stile o a uno stilema, o a una poetica, e in questo senso è stato il vero, unico, grande postmoderno : forse è diventata una parola molto ambigua, ma lui lo era veramente, se intendiamo per « postmoderno » colui che guarda al passato come a una miniera a cui attingere senza preoccuparsi minimamente di ripetere o di citare certe cose, colui che prende da tutto quello che è stato fatto finora, e prende esattamente quello che gli interessa lasciando stare il resto e reinventandolo, per cui nel suo magazzino c'erano Jacovitti, Moebius, Caravaggio, tutti mescolati come appunto è nell'idea della postmodernità[570].

Si nous aborderons plus avant le concept de la postmodernité appliqué aux artistes du *Movimento del '77*, ajoutons ici, en incise, que les paroles de Manara sur les emprunts de

---

[569] *Ibid.*, p. 210.

[570] GIUBILEI Franco, *Vita da Paz. Storia e storie di Andrea Pazienza*, Bologne, Odoya, 2016, p. 202-203

Pazienza rejoignent également la pensée situationniste et les indications de Debord encourageant la pratique du plagiat. Revenons donc sur la *fuite* omniprésente dans l'œuvre de Pazienza, une fuite dont le revers de la médaille est l'absence de sentiment d'appartenance, certainement en décalage avec l'esprit ambiant du *Movimento* ; « *Tagliato fuori... sono completamente tagliato fuori...* »[571], fait-il dire à son *alter ego* Pentothal :

> La « definizione della situazione » di Pazienza attraverso Pentothal (che è un doppio dell'artista su carta) è quella del partecipe-isolato. È dentro le cose dei suoi giorni [...] e simultaneamente buttato sul suo tavolo da disegno, vinto dal sonno. Legge, cita a memoria i dadaisti, soffre per amore, inventa efferati cinismi onirici, spiega come si possa star dentro a un flusso senza appartenervi[572].

Andrea Pazienza débarque à Bologne en 1974 pour s'inscrire à la faculté du DAMS, trois ans après sa création[573]. Les deux premières années de son séjour bolonais sont difficiles, marquées par un rapport problématique avec la ville ; comme de nombreux méridionaux *fuorisede* déracinés et déboussolés, Pazienza s'isole en compagnie de ses trois colocataires originaires comme lui des Pouilles, avec lesquels il partage un appartement éloigné du centre-ville au 223, *via Emilia Ponente* :

> [...] sono venuto qui a Bologna, sono stato due anni a giocare a boccette diventando una schiappa discreta e... profondamente ghettizzato nel meridionalume bolognese... un sacco di gente notevole... e questo non fare nulla mi ha profondamente maturato. Io vivevo insieme ai miei compagni d'appartamento. Eravamo ammalati praticamente 365 giorni l'anno e non ci muovevamo dall'isola calda e sporca del nostro letto. Mi sono mosso perché era inevitabile che lo facessi. Mi sono messo a disegnare perché dovevo raccontare quello che vedevo, sennò mi sarei messo probabilmente a fare il pittore[574].

---

571 PAZIENZA Andrea, *Le straordinarie avventure di Pentothal*, Rome, Fandango Libri, 2014, p. 26.

572 CRISTANTE Stefano, *Andrea Pazienza e l'arte del fuggiasco. La sovversione della letteratura grafica di un genio del Novecento*, Sesto San Giovanni, Mimesis, 2017, p. 28-29.

573 Dans les anecdotes mentionnées par Tondelli figurent d'ailleurs les professeurs du DAMS que nous avons déjà rencontrés précédemment : « *All'esame di italiano di Piero Camporesi, Andrea si presentò con una sceneggiatura a fumetti dell'intero* Morgante *di Pulci, che costituiva l'oggetto del corso monografico. Quelle tavole, poi regalate a Gianni Celati, sono andate purtroppo perdute.*», *ibid*., p. 211.

574 Propos rapportés par GIUBILEI Franco, *Vita da Paz*, *op. cit.*, p. 68.

Un isolement et une grégarité qui sont également en partie des réponses à un racisme anti-méridional présent à Bologne, ne l'oublions pas[575]. L'étincelle qui provoque un changement d'attitude de Pazienza et bouleverse son rapport à Bologne s'appelle Giancarlo « Ambrogio » Vitali, l'un des fondateurs de Radio Alice :

> I quattro fondatori di Radio Alice erano Luciano Capelli, Stefano Saviotti, Paolo Ricci e il sottoscritto. L'idea di fare una radio è nata nell'appartamento di via Saragozza dove abitavamo, una casa frequentata da fotografi, videomaker, artisti di ogni genere. Anche Andrea ogni tanto veniva a trovarci[576].

Pazienza entre ainsi en contact avec les maisons occupées et commence à tisser des relations avec les milieux en effervescence de Bologne, le *Movimento* naissant éclot sous ses yeux. LE dessinateur en herbe (avec un certain talent pour la « *paraculaggine* », l'opportunisme, comme l'évoque Scòzzari) s'insère peu à peu et s'imprègne comme une éponge de ses nouvelles fréquentations et de l'ébullition intellectuelle du moment[577]. Toutefois, il reste en un certain sens « *tagliato fuori* », du moins des considérations purement politiques du *Movimento*. Dans une lettre adressée à Isabella Damiani, Pazienza a des mots très durs envers le milieu universitaire bolonais :

> Come va ? A cazzo di cane, ecco come va [...]. Ragazzone DAMSiste con i capelli sporchi e tampax grossi così sotto i jeans, che sembra abbiano l'uccello al posto della fica, omosessuali musicisti, maoisti pazzi e sconcertanti nelle loro pretese, ecco con chi ho giornalmente a che fare. Sono stato a cercare di mettere un po' d'ordine nel collettivo di facoltà [...] posso farlo essendo rappresentante del vento Rosso, e mi hanno preso per REAZIONARIO solo perché il fare sciopero per aiutare i post-telegrafonici di Modena non credevo potesse servire a noi del DAMS ; Manifesto, Lotta Continua, Marxisti-leninisti, Maoisti, Radicali e Comunisti qui nella rossa Bologna si scannano fra loro, invece

---

[575] Toujours Pazienza : « *Esiste una ferocia razziale inaudita nei confronti dei meridionali ; il meridionale è accettato solo in due casi : o quando è perfettamente integrato e risponde nel gesto e nel comportamento a una serie di proposizioni non meridionali che non gli appartengono, oppure quando ha un enorme carisma e riesce a imporre con fatica e con intelligenza e comunque in modo improbo (perché dovrebbe ?) la propria meridionalità, sia che si tratti di autori, sia che si tratti di semplici macchine targate con sigle meridionali. La mia meridionalità è una meridionalità alla Mohammed Alì, in termini di difesa di quello che è uno sfruttamento da una serie di cose che io condanno enormemente* », *ibid*., p. 71.

[576] *Ibid.*, p. 75-76.

[577] Cette insertion progressive ou incomplète dans le *Movimento*, Pazienza la documente avec ironie dans Pentothal : « *Beh, sono cambiate molte cose dall'ultima volta, per cominciare il ragazzo si è inserito ed ora è più dentro che mai ai fatti della vita e al movimento degli studenti... Conosce diciassette slogans !* », PAZIENZA Andrea, *Le straordinarie avventure di Pentothal*, *op. cit*, p. 28.

> che unirsi a combattere uniti i Parlamentini. Sono stato a sentire Venditti e Perigeo al Palasport e mi hanno accusato di scarsa intellettualità. Chiedo loro chi era Schopenhauer e non lo sanno ! Se Squarzina (regia) mi dice, dopo un intervento, « osservazione esatta, bravo » faccio la figura del leccapiedi, e se vado un giorno in facoltà con le scarpe da tennis, tutti a dire : « Toh, Andrea con le scarpe da tennis », lasciando facilmente intuire che una delle loro più importanti occupazioni sia il vedere e annotare con che paio di scarpe APAZ viene a scuola ! Ragazze con pellicce di lupo, borse di Viton, loden da ottantamila lire, gonne di S. Laurent, e tipini in raiban a specchio, magliette Ritz in cashemire e Barrows, mi danno del provinciale se porto tutti i giorni lo stesso jean, a tubo, e gli scarponi. Al diavolo[578].

Si l'engagement politique est un échec cuisant, si l'*ambiente* du DAMS provoque un agacement palpable, Pazienza n'en reste pas moins un formidable observateur au regard sociologique certes désabusé mais acéré. Plus qu'être un acteur de premier rang, Pazienza agit donc comme un spectateur qui couche sur papier le Mouvement naissant filtré à travers sa sensibilité :

> Andrea non trovò quindi la propria vocazione con i fatti del 1977, ma seppe, in quell'occasione storica, come sottolineò il suo scopritore Oreste del Buono, piegarla alla propria sensibilità : « La Bologna che fa da sfondo alle Straordinarie avventure di Pentothal non è una Bologna fantastica, ma una Bologna storica fantasticamente immaginata da Andrea Pazienza prima che la storia accadesse, mentre la storia si avviava a essere[579].

Le titre des *Straordinarie avventure di Pentothal* est sans doute une référence implicite à Tristan Tzara et aux aventures de Monsieur Antipyrine. Dans les deux cas, le nom des protagonistes renvoie à des médicaments : l'antipyrine est un analgésique et un antipyrétique, le pentothal (ou thiopental) est un barbiturique, souvent utilisé comme sérum de vérité. Des médicaments aux états altérés provoqués par les drogues, il n'y a qu'un pas : d'ailleurs, la signification implicite du titre de l'œuvre de Pazienza est assez claire : les états seconds provoqués par les substances légales ou non permettent d'accéder à une vérité autre. *Le straordinarie avventure di Pentothal* sont un kaléidoscope hallucinatoire où se mêlent les discours révolutionnaires des assemblées politiques et les soliloques des dif-

---

[578] *Ibid.*, p. 78.

[579] *Ibid*.

ficultés sentimentales d'un jeune méridional déboussolé. La réalité fait irruption dans le *fumetto* : le sexe, la drogue, la répression, l'ennui… Le matériau biographique reprend ses droits : les rêves, les espoirs et les *bad trips* affleurent et débordent des vignettes ; en un sens, Pazienza lui aussi parle et *part de ses propres besoins*. Bologne, avec ses potentialités infinies et ses tracas quotidiens, vibre sous la lentille déformante des dessins virevoltants de Pazienza : les arcades, *via Rizzoli* et les deux tours (avec une hypothétique « *via Pier Paolo Pasolini* », inventée par Pazienza qui mêle ainsi topographie et géographie intime et symbolique[580]) ; la faculté du DAMS et *piazza Verdi* où serpente l'interminable queue pour accéder au restaurant universitaire[581] ; et encore *via Rizzoli* et les deux tours en vision *fish-eye*[582]. Les rues et les murs de la ville dans *Pentothal* sont bariolés des tags et des slogans politiques du *Movimento* que Pazienza reproduit tels quels : « *Risate rosse* », « *Zangheri servo dei padroni* », « *fuori i compagni dalle galere*[583] », « *ascolta Radio Alice*[584] », « *Un trip non è mai trop* », « *Mai tornare indietro neanche per prendere la rincorsa* », « *Berlinguer non si arrende mai nemmeno di fronte all'evidenza*[585] »... Les clins d'œil aux amis de la Traumfabrik sont innombrables et vont de l'affichette « *Filippo Scozzari boia*[586] » aux déjà mentionnés « *È una Traumfabrik produktion!*[587] » en passant par des scènes se déroulant précisément dans l'appartement occupé : « *In attesa di una risposta esauriente mi porto in centro e sono le dodici e un quarto quando suono alla Traumfabrik*[588] ».

---

[580] PAZIENZA Andrea, *Le straordinarie avventure di Pentothal*, op. cit., p. 14.

[581] *Ibid.*, p. 18.

[582] *Ibid.*, p. 48. « *Pentothal è uno Zibaldone, cioè un testo dove si depositano innumerevoli spunti, e dove la precisione maniacale di Pazienza si applica a disegni molto diversi tra loro, come l'incredibile marcia solitaria di Pentothal per guadagnare l'immensa coda della mensa universitaria, che interrompe la spazialità grafica delle illustrazioni. La marcia è infatti rappresentata in forma curva, come se avvenisse sulla superficie di una sfera di vetro, mentre le torri di Bologna si flettono molli e metafisiche sullo sfondo dell'incedere del personaggio. Ogni ciottolo della piazza ha una sua perfetta definizione : la bellezza del disegno è nella sua concezione e nella sua realizzazione minuziosa, che sembra non pesare all'artista, pur costringendolo probabilmente a decelerare dall'esecuzione complessiva dell'opera.* », CRISTANTE Stefano, *Andrea Pazienza e l'arte del fuggiasco*, *op. cit.*, p. 32-33. Voir : Annexe 2.

[583] PAZIENZA Andrea, *Pentothal*, *op. cit.*, p. 89.

[584] *Ibid.*, p. 14.

[585] *Ibid.*, p. 86.

[586] *Ibid.*, p. 66.

[587] *Ibid.*, p. 27, p. 85.

[588] *Ibid.*, p. 67.

La narration de *Pentothal* est caractérisée par son anti-linéarité et son chaos interne ; la polyphonie y est pour beaucoup, comme dans la vignette représentant une assemblée politique au sein du DAMS, où les bulles et les visages se chevauchent dans un brouhaha vocal et visuel généralisé :

> – Benvenuti a Patologia !
> – Compagni ! Secondo me questa è un'occupazione di merda ! A Fisiologia fanno lezione !
> – E questi non sono cazzi del collettivo di là ma di tutti ! Inoltre pare che Cattino bruci gli esami ! Bisogna che l'iniziativa resti a noi !
> – Undicimila case sfitte nella sola Bologna, e migliaia di studenti senza casa...
> – ...C'è qui un compagno del collettivo di ricerca... Ci farà un po' un quadro aggiornato della situazione...
> – E poi basta con queste femministe sempre da parte a complottare !
> – Fatti vedere in faccia, coglione !
> – Ma sì che i perché li abbiamo ! Ora cerchiamo i come !
> – Scriviamo : la mozione passa all'ordine del giorno...
> – Cristo è finito il nastro ! Piantatela un momento !... C'era il problema del volantino verità... Ricordate ? Esiste ancora un collettivo di propaganda[589] ?

Mais c'est sans doute la page que Pazienza insère juste avant l'impression pour la parution dans Linus qui saisit l'événement de mars 1977 et la mort de Francesco Lorusso avec le plus de force, *in medias res* ; Pentothal, l'œil gauche exorbité, est collé à son poste de radio qui diffuse l'appel de Radio Alice : « *Compagni ! Questa sera, alla fine delle varie assemblee, non disperdiamoci ! Troviamoci tutti in [illisible]di*[590] ! ». Dans un nuage de fumée flotte le drapeau au désormais célèbre slogan « *Francesco è vivo e lotta insieme a noi* » ainsi que la silhouette menaçante d'un tank. La « note » improvisée par Pazienza est un formidable exemple de l'irruption du politique dans l'intime et dans la création poétique, à l'image du canon de l'engin militaire qui semble surgir du dessin :

---

[589] *Ibid.*, p. 16. Voir : Annexe 3.

[590] « *Piazza Verdi* », vraisemblablement.

NOTA :

Mentre lavoravo a queste tavole, nel mese di febbraio ’77, ero convinto di disegnare uno sprazzo, sbagliando clamorosamente perché era invece un inizio. Ne avessi avuto il sentore, avrei aspettato e disegnato questo bel marzo.

Così mi trovo di colpo a non saper più bene che fare. Ho già consegnato tutto il materiale a Linus venti giorni fa, ma Cristo sono cambiate tante cose nel frattempo e tante altre cambieranno sino al giorno in cui il fumetto sarà pubblicato che mi sento male e mi do del coglione per non averci pensato.

Cioè disegnare fumetti non è come scrivere per un quotidiano. Se capite cosa intendo.

Allora disegno questa tavola qui e provo a portarla a Linus in sostituzione dell’ultima pagina originale, sperando di fare in tempo.

L’ultima tavola originale aveva al posto del « fine » di prassi in basso a destra un « allora è la fine », che suona decisamente male.

Madonna, vi giuro, credevo fosse uno sprazzo, era invece un inizio. Evviva ! Andrea Pazienza, 16 Marzo ’77[591].

Cette incise méta-poétique rejoint par ailleurs les réflexions bifiennes et palandriennes sur l’écriture dont les modalités traditionnelles sont remises en cause par l’événement politique[592]. Elle évoque également la modification soudaine de la perception du quotidien, dans une temporalité renversée : ce qui ne semblait qu’une « lueur » devient un « début », la « fin » n’est plus la fin... Le *fumettista* doit donc repenser son travail et fait habilement entrer le lecteur dans la confidence en lui exposant ses doutes et ses tribulations éditoriales. L’inscription de la date (cinq jours après la mort de Lorusso), l’apostrophe au lecteur, la tonalité épistolaire, sont autant d’éléments qui constituent un moment particulier de la bande-dessinée qui, l’espace d’une page, devient *autre chose*. Cet autre chose, nous

[591] PAZIENZA Andrea, *Le straordinarie avventure di Pentothal*, *op. cit.*, p. 26. Voir : Annexe 4.

[592] Citons également un autre exemple de l’écriture biographique qui se mue en réflexion métapoétique lorsqu’elle est saisie par le moment politique avec ce monologue intérieur tiré de *Pentothal* : « *[...] Sei un artista ? E ce lo cachi che sei un artista ! [...] Dormi una notte in facoltà e hai fatto l’occupazione, squacqui due manifesti e sei con la coscienza a posto ! L’Espresso una settimana sì e due no e Linus quando ti capita, ed ecco risolto il problema del tenersi aggiornato ! E manco hai il buonsenso, macché, il pudore di starti zitto ! Noooo ! Dice : vabbè, almeno sta zitto. Il compagno qua spara giudizi sugli Autonomi o che so, su Robbe Grillet con l’aria di chi da sempre è immerso fino al collo di cose circa Collettivi Jaquerie o Nouvelle Vogue ! Oooh, ma ci credi tutti scemi ? Sai cosa si dice di te dopo che hai sparato qualche palla atomica ? Si dice : oh, inutile parlargli, tanto è scemo ! Oppure : ma sì, fatelo dire, quel coglione ! O al massimo ti si concede l’alibi della pazzia, e in questo caso tu parli e qualcuno dietro di te ci fa segno come dire “ditegli sempre di sì”...* », *ibid*., p. 13. Quelques considérations : on retrouve la tonalité polémique de Pazienza envers le milieu universitaire bolonais ainsi que l’aveu de son impuissance, ou du moins de son impossibilité à s’insérer dans les logiques des collectifs politiques du *Movimento*. Pazienza fait également mention de « *due manifesti* » : sont-ce les caricatures réalisées à l’occasion de la *Festa alle repressioni* dont nous avons formulé plus haut l’hypothèse qu’elles étaient de la main de Pazienza ? Enfin, la thématique de la « *pazzia* » qui clôt ici l’extrait (redoublée par celle de la « bêtise ») rejoint les considérations concernant la folie carnavalesque de *Paz*.

pourrions le définir comme un moment de suspension : car même si nous savons que la page à modifier a bel et bien été modifiée (sans quoi nous ne pourrions la lire), Pazienza parvient à insérer du *suspense*, à figer les événements dans une sorte de présent durable où la tension politique et la tension créative de l'artiste sont palpables.

L'écriture et le dessin non-linéaires de Pazienza sont, à la manière du flux de Radio Alice, une remise en cause des canons esthétiques traditionnels, nous l'avons dit. Cristante souligne *l'anarchie* de *Pentothal* : « *L'unità stilistica prescelta da Andrea è il caos, l'assoluto anarchico, il tutto-ciò-che-mi-è-possibile-rappresentare*[593] » : il y a chez Pazienza un goût certain pour l'exagération, l'énumération, le « trop-plein », une caractéristique qui n'est pas sans rappeler les accumulations nauséeuses typiques de la littérature carnavalesque. Mais c'est sans doute la langue de Pazienza qui est l'un des éléments les plus intéressants : farcie d'onomatopées, de citations, d'emprunts, de dialectes, d'argot, de néologismes, celle-ci fait entendre la polyphonie à la fois vulgaire et sublime de la rue. La langue de Pazienza a toutes les caractéristiques d'un grammelot à la Dario Fo, où s'entrechoquent les dialectes méridionaux et le *slang* bolonais. Cristante cite l'un des exemples les plus représentatifs de cette langue *impazzita* (notons que Cristante parle de « *grammelot foggiano-terrone con alcuni vertici compositivi demenziali*[594] ») :

> C'era na vota, no sbarbo sinsa casa e gninta a magnéer, ca steve pe murì de strista ! Poi, come per un'inspiration, elo presa el biblio dei strippé, e dise co vox ca tonava : « Alafregnadimammetachellazzocolabocchina ! » Scies' alors l'angiulett dei strippé dal ciel e ci dié en toss de pan e na fanta ! Eix !

Ici, se côtoient sans transition de l'argot bolonais (« *sbarbo* », c'est-à-dire « blanc-bec »), du dialecte bolonais approximatif (« *gninta a magnéer* »), des inflexions méridionales (« *ca steve pe murì* », vraisemblablement du *foggiano* aux inflexions *campane*), de l'anglais ou du français (« *inspiration* », « *alors* »), du latin (« *vox* »)...

---

[593] CRISTANTE Stefano, *Andrea Pazienza e l'arte del fuggiasco*, *op. cit.*, p. 27.

[594] *Ibid.*, p. 42. L'extrait est tiré de « Agnus Dei » (1979).

Le carnaval, Pazienza le mentionne explicitement et l'utilise comme toile de fond des aventures de Zanardi, le jeune caïd bolonais. Dans *Notte di carnevale*[595], Zanardi et ses complices Petrilli et Colasanti se rendent à un bal masqué. La soirée est décevante et les trois décident de partir à l'aventure ; ils trouvent vite un pensionnat pour jeunes filles. À travers les fenêtres, les trois malfrats découvrent avec joie que les pensionnaires s'adonnent à des pratiques homosexuelles... ils décident alors de provoquer un incendie pour déloger les jeunes filles nues et se jeter sur elles à la première occasion. La soirée de carnaval se terminent dans les flammes d'un immense feu de joie sacrificiel qui voit un pauvre Petrilli carbonisé succomber dans les décombres. S'il y a un aspect carnavalesque dans les aventures rocambolesques de Zanardi, celui-ci réside sans doute dans une amoralité revendiquée, dans la suspension totale des valeurs du bien et du mal, dans l'insatiable appétit sexuel du trio, dans la personnalité diabolique de l'anti-héros qui multiplie les méfaits et l'emporte toujours. Avec son nez acéré et son sourire en coin, Zanardi est un masque de la *Commedia dell'Arte*, un arlequin maléfique dont les traits changeants, de vignette en vignette, laissent toujours transparaître un potentiel de corruption et de subversion. Notons d'ailleurs que Pazienza se frottera à l'esthétique carnavalesque en transposant l'une des aventures de Zanardi dans un environnement médiéval ; *Zanardi medievale*, publié en feuilleton (et inachevé) dans la revue *Comic Art* en 1988.

La « *paranoia* »

Les aventures de Pentothal pourraient être la traduction en vignettes d' un autre type de folie : la *paranoïa*, plus précisément le délire de persécution. Le ton est donné dès les premières vignettes, où deux fascistes veulent s'en prendre physiquement à Pentothal ; et si la persécution du personnage n'est pas de l'ordre du délire, celle-ci s'insère toutefois dans un cadre psychique plus ample : tour à tour, Pentothal se retrouve menacé par une tribu africaine de circoncision, par des cow-boys, par deux malfrats napolitains, ou encore par des chevaliers de Frédéric II... Et quand ce n'est pas lui qui est directement victime de violences ou de menaces, c'est son ami qui se fait maltraiter par le géant d'une tribu indienne. Bien sûr, le protagoniste est bien conscient que ces chasses à l'homme ne sont que des cauchemars : mais nous l'avons dit, dans les aventures de Pentothal la frontière entre

rêve et réalité est très labile et rien n'exclut que « l'autre côté du miroir » révèle plus de vérités. Quoi qu'il en soit, le climat de paranoïa est diffus dans la bande-dessinée et dans l'appartement de Pazienza qui veut, semble-t-il, tuer ses occupants :

> Le quattro. La casa cerca di ucciderci tutti col boiler. Non a caso ho come una sensazione di morte. Oi, vivo in termini di provvisorio. Mi sento caduco. Bello caduco. E temporale. Caduco e temporale. La mia faccia è tutta un deja vu. Dove l'ho già vista ? Il mio naso mi ricorda qualcuno. Chi ? Domande senza risposta. E poi ho fame. Mi sa che sotto sotto ci godo a fare lo sfigato. Forse ci faccio. Perché ? Perché ci riesco bene, sembro proprio uno sfigato vero.
> Roberto dorme, Elia dorme, io no. Imbananato duro, ma sveglio come un assassino. Sono niente rilassato. Sono anzi contratto come un centometrista. Devo smollarmi. Ora mi alzo e mi faccio una camomilla sogni d'oro tripla. Ora mi alzo. Ora mi alzo. Al tre mi alzo. Uno due e tre, ora mi alzo. E se invece mi facessi una canna ? Una canna e una sega, così non mi alzo. Ok, non mi alzo più. Sdraiato devo stare, a vivermi l'inchiodo[596].

Dans l'argot italien, la « *paranoia* » ne renvoie pas à la pathologie mentale au sens strict : elle définit soit un état d'âme troublé, généralement déprimé, soit des pensées anxiogènes ou des peurs plus ou moins métaphysiques, comme dans l'expression « *farsi delle paranoie*[597] ». Ajoutons également un usage propre à l'usage des drogues, l'apocope « *para* » étant parfois une claire allusion au sentiment de manque, à l'état d'inconfort ou de détresse provoqué par la descente après prise de substances, à la peur d'être interpellé par les forces de l'ordre[598] : « *sono in para dura* », disaient les Skiantos. L'usage argotique, dont l'origine n'est pas pas claire, apparaît sans doute au début des années 1970 : la *paranoia* devient vite un concept très diffus dans les « *linguaggi giovanili* » et ne tarde pas à devenir un stylème dans les productions artistiques du *Movimento*. On le retrouve ainsi chez Palandri, souvent utilisé comme synonyme de « dépression » :

---

596 *Ibid.*, p. 85.

597 « *Dunque pare che ci mettono il bromuro in mensa lo sapevi ? Eh ? Pazzesco ! Questo da dopo i casini... Infatti... ti dirò... Oh, niente paranoie di questo tipo, no, ma sai com'è uno pensa cristo che mi capita non... eh...? Capito ? [...]* » PAZIENZA Andrea, *Pentothal*, *op. cit.*, p. 52.

598 « *Paranoia — Il consumatore di droga tende ad esagerare i pericoli connessi al fatto di poter essere arrestato dalla polizia. Quando il consumatore di droga è sotto effetto della paranoia egli è portato ad elaborare complicati sistemi di precauzione e a trasformare in psicosi d'angoscia indizi immaginari. Tuttavia gli hippies della West Coast dicono : "*Even paranoids have real enemies*" (Perfino i paranoici hanno nemici reali).* », AA. VV., *Ma l'amor mio non muore. Origini documenti strategie della « cultura alternativa » e dell'« underground » in Italia*, Rome, DeriveApprodi, 2008 [1971].

> avevo finito di leggere l'antiedipo, senza capire nulla di quello che c'era scritto : dopo che eravamo a letto inizio a parlare per spiegare a gigi come doveva fare secondo me per uscire dalla paranoia ; usavo molti concetti dell'antiedipo per farmi intendere ma il discorso non era su quelle cose ; adesso provo a riscriverlo: [...] « dai gigio, che non è brutto, guarda fuori dalla finestra che bello il cielo ! » [...] « la paranoia non si deve scavare, bisogna riuscire a scavalcarla »[599].

Dans *Boccalone*, la *paranoia* devient une sorte de toile de fond, un élément structurel de la vie des protagonistes et du récit :

> no, non ho voglia di nulla, a volte la paranoia mi prendo tanto a fondo che non riesco a parlare, devo camminare solo per la città e non fermarmi, aspettare che cali il matto e il nervoso[600].

> [...] m'era preso il matto, dovevo vedere anna, avevo un bisogno pazzesco di vederla, allora ho preso un locale di quelli che fanno un chilometro in sei ore, sono arrivato a bologna frenetico, impazientito, e paranoico[601].

La paranoia est un mot-valise qui synthétise toute une série de symptômes psycho-physiques :

> [...] per sconfiggere l'angoscia, « lavoravo », cercavo di non lasciare un'ora libera in tutta la giornata ; ma è un linguaggio più profondo quello che scrive la vita, erano le depressioni continue, i malumori incontrollabili, la noia di tutto, il mio corpo finesettimanalmente malato, la fatica e gli sforzi nei baci[602] [...].

Palandri/Boccalone est conscient du risque que représente cette condition existentielle dans laquelle l'artiste peut se complaire, elle risque même de devenir objet artistique (et bourgeois) à la manière du spleen baudelairien :

---

[599] PALANDRI Enrico, *Boccalone*, *op. cit.*, p. 36.

[600] *Ibid.*, p. 112.

[601] *Ibid.*, p. 122.

[602] *Ibid.*, p. 132.

> Scrivo e riscrivo molto in fretta queste ultime pagine, se mi metto a ragionare, a dire questo sì e questo no, a fare letteratura, la paranoia diventa un gioco da salotto[603] !

Au malaise psycho-physique répond d'ailleurs l'usage inconsidéré des médicaments qui dérèglent les sens, avec la même célébration quasi fétichiste du nom commercial comme pour l'antipyrine ou le pentothal :

> compro questo diamplicil e inizio la cura, se non fosse perché finisco i soldi, ne facevo fuori dodici scatole ! mi gettava in un down dolcissimo, potente antibiotico, mi ridona al sorriso, mi aiuta a fuggire la vita. [...] questi diamplicil fanno benissimo, viva il diamplicil[604] !

Si elle définit tantôt la dépression, tantôt la passion amoureuse maladive d'Enrico pour Anna (au sens premier de « souffrance »), on trouve également dans *Boccalone* la description d'un cas pathologique :

> Gigi aveva un nuovo amico, enzo, detto brazzo o brazzus, che è impazzito nel corso dell'estate e dell'inverno : adesso è convinto di essere circondato da spie e microspie, dice che si nascondono ovunque e che per questo bisogna stare attenti a quello che si dice ; comunque in giugno era molto meno grave, e si dava da fare come tutti per vivere meglio che si poteva (a buon intenditor, poche parole[605] !)

Ce cas pathologique est en réalité annonciateur de la détérioration de la santé mentale du protagoniste : celui-ci, pour fuir le climat pesant de Bologne marquée par les violences policières et la « chasse aux sorcières », décide de partir en vacances en Espagne avec Anna. Le voyage se mue bien vite en cauchemar de persécution ; à la dépression d'Enrico font écho les fantômes de la *répression* :

> mi ubriaco moltissimo [...] ; usciamo, io non mi reggo in piedi, è sempre giorno in questo paese, anna mi porta in posti bellissimi, ho anche qualche allucinazione, vedo cattedrali gotiche dappertutto, preti suore madonne, celerini italiani, agenti della cia, ci pedinano ovunque

---

[603] *Ibid.*, p. 139.

[604] *Ibid.*, p. 143.

[605] *Ibid.*, p. 46.

> l'abile anna riesce a seminarli[606] [...].

Comme dans tout le livre, la parabole des événements politiques et la parabole de la relation amoureuse sont intimement liées (« *la scomparsa dell'amore è una rivoluzione nell'ordine della vita quotidiana*[607] »). La *paranoia* devient peur du futur, présage de fin de la relation amoureuse :

> Quella sera anna ha iniziato a parlare delle storie che finiscono, di come finiscono tutte prima o poi, presto anche la nostra ; io vado in paranoia[608].

Cette *paranoia* « en mouvement », avec ses nombreuses facettes, qui s'infiltre dans tous les plis de l'existence, est surtout une condition partagée, une *paranoia* sociale liée à la difficulté du quotidien, à l'angoisse, à l'ennui, qui synthétise toute une série de symptômes dépressifs :

> Una sera sono uscito con gigi per la città e sembra che soffra anche lui, che soffrono tutti, e sembra sembra sembra ; merda ! non si sa più nulla di sicuro ! almeno fra noi vogliamoci bene, stiamo vicini !
> che paranoia[609] !

Ce sursaut d'humanité et de solidarité face au gouffre de la *paranoia* mouvante renferme tout l'esprit du *Settantasette* bolonais. Chez les *Indiani metropolitani*, ce sursaut passe par le truchement de la créativité qui parvient à sublimer, l'espace d'un moment, un désespoir qui se fait de plus en plus criant. Le samedi 12 mars 1977, alors que le quartier universitaire devient un théâtre de guerre, un piano s'invite parmi la fumée des grenades lacrymogènes et les gravats. Une scène de fête, de suspension carnavalesque au milieu de l'affrontement qui, d'une certaine façon, annonce déjà le violoncelle de Rostropovitch devant le mur de Berlin :

---

606 *Ibid.*, p. 85.

607 *Ibid.*, p. 185.

608 *Ibid.*, p. 87.

609 *Ibid.*, p. 131.

IL PIANOFORTE BORGHESE

Trascinato sulla strada
fra due barricate
si trova stupito
a suonare note
più calde, più dolci.
Il mogano lucido
circondato dal fumo
sporco dei lacrimogeni.
Ed uno strano pianista
deposti i sampietrini
suona imprevedibile
la sua serenata.
Sul suo capo
sassi e cose passano.
E una voce allarmata
oltre la barricata
più in là 100 metri
« un pianoforte, attenti
può essere nocivo ».
Sorridono i compagni e la tensione cala
l'aria si fa più dolce
sul segno lucente
si ammucchiano i pavé.
Il pianoforte borghese
accompagna gli scontri
e si sorprende
più giovane
in mezzo alla strada
guidato da un pianista
senza il frac[610].

[610] AA. VV. (Autori molti compagni), *Fatti nostri*, *op. cit.*, p. 80-81.

TROISIÈME PARTIE. Le carnavalesque à l'épreuve du « *ri-flusso* »

I. La défaite politique du *Movimento*

1. Des chars d'assaut à la débandade

1.1. Les journées de mars

Vendredi 11 mars : la mort de Lorusso

Avant d'entrer dans le vif du sujet, il nous paraît nécessaire de préciser que nous ne pourrons qu'effleurer les événements qui jalonnent l'histoire de la violence politique à Bologne au cours des années 1970. Par souci de concision, nous ne pourrons également relater toutes les reconstructions ni convoquer tous les témoignages quant aux tragiques journées de mars 1977 ; si notre choix qui consistera à donner davantage de place aux réactions venant de l'intérieur du Mouvement lui-même pourra sembler partiel et partial, celui-ci relève plutôt d'un parti-pris visant à analyser justement les productions contre-culturelles du *Movimento*, la façon dont celui-ci s'empare des événements pour raconter *sa version des faits*. Notre exposé ne sera donc pas une analyse historique *stricto sensu* : l'ouvrage de Luca Pastore, *La vetrina infranta*[611], fait en la matière preuve d'une exhaustivité remarquable et parvient à reconstruire la généalogie très complexe (et encore aujourd'hui marquée par de nombreuses zones d'ombres) de *l'eversione* bolonaise. Concernant les dramatiques journées de mars, l'ouvrage de référence est celui de Franca Menneas, *Omicidio Francesco Lorusso*[612].

Le recueil collectif *bologna marzo 1977... fatti nostri...*, dans le chapitre intitulé « *venerdì 11 uccidono Francesco* », présente une « chronique des événements », une reconstruction chronologique de la journée du 11 mars 1977. À 10 heures du matin, quelques militants du Mouvement inscrits à la faculté de Médecine (« *cinque compagni di Medicina*[613] ») se présentent à une assemblée tenue à la faculté d'Anatomie par *Comu-*

---

611 PASTORE Luca, *La vetrina infranta. La violenza politica a Bologna negli anni del terrorismo rosso, 1974-1979*, Bologne, Edizioni Pendragon, 2013.

612 MENNEAS Franca, *Omicidio Lorusso. Una storia di giustizia negata*, Bologne, Pendragon, 2015.

613 AA. VV. (Autori molti compagni), *Fatti nostri*, *op. cit.*, p. 33.

nione e Liberazione (CL), une organisation catholique implantée dans les milieux universitaires conservateurs : les militants sont bien vite « malmenés » et repoussés par le service d'ordre de CL[614]. La nouvelle se répand vite dans le quartier universitaire voisin : une « trentaine » de compagni accourent et s'opposent à une « centaine » de « *squadristi* » (pour un représentant de *Lotta Continua* il s'agit clairement de « fascistes[615] ») qui accusent les militants du *Movimento* de jouer le jeu de la provocation. Les *ciellini* se barricadent à l'intérieur de la faculté et, en accord avec leur professeur Cattaneo (ayant lui-même prévenu le recteur Rizzoli), demandent l'intervention des forces de l'ordre « *prima ancora che succedesse qualcosa*[616] ». La répression qui s'en suit apparaît d'emblée comme une exagération pour les militants du *Movimento* : « *dopo appena mezz'ora, arrivano polizia e carabinieri con cellulari, gripponi e camion, in numero certamente spropositato*[617] » ; les étudiants se replient alors, pour fuir les « *manganellate* »

---

614 Pour l'historienne Menneas, les échauffourées sont « dérisoire[s] » par rapport à leurs conséquences : « *Lo studente Diego Benecchi era ben noto ai ciellini perché spesso interveniva alle loro riunioni riuscendo a strappare qualche applauso e, nel tempo, a far confluire nel movimento alcuni militanti cattolici. Per questo la sua visita, come quella dei suoi compagni, è tutt'altro che gradita. Benecchi, interrogato dal giudice Catalanotti dopo il suo arresto nel maggio '77, riferisce di essere stato uno dei quattro giovani che tentarono di entrare nell'aula e sottolinea a più riprese che il loro unico scopo era quello di intervenire al dibattito, non certo per aggredire. Del resto lui e i suoi erano in quattro ragazzi. Come avrebbero potuto averla vinta su quattrocento persone ? Ma appena il servizio d'ordine di Cl si rende conto dei nuovi arrivati cerca di respingerli fuori dall'aula facendoli cadere per le scale. Ne seguono urla, insulti, spintoni, pugni e calci mentre l'aula viene immediatamente blindata. Visto il gran numero di persone presenti e la cattiva ventilazione, l'aria all'interno diventa irrespirabile e il panico prende il sopravvento. I ciellini iniziano a smontare gli arredi per difendersi da un'irruzione mentre dall'interno si avvertono ripetuti attacchi alle porte e alle finestre con l'evidente intento di sfondarle. Fuori dall'aula, invece, studenti cattolici e del movimento vengono coinvolti in una rissa che dura una ventina di minuti, sino all'arrivo della polizia.* », MENNEAS Franca, *Omicidio Francesco Lorusso*, *op. cit.*, p. 40-41 (version numérique).

615 AA. VV. (Autori molti compagni), *Fatti nostri*, *op. cit.*, p. 36.

616 *Ibid*.

617 *Ibid*. Voir également la reconstruction de Menneas avec les rapports et les témoignages des forces de l'ordre (police et carabiniers) qui confirment une charge (plus ou moins violente) à l'encontre des étudiants. « *Fu perciò la polizia che attaccò i dimostranti e non i carabinieri come sostengono i giovani ? E i carabinieri che ruolo hanno giocato ? Le sole informazioni che si hanno sono quelle contenute nella relazione redatta dal comando dei carabinieri per mano del capitano Pietro Pistolese. Questi si sofferma più sugli scontri avvenuti successivamente nelle vie Bertoloni e Mascarella. Da un altro punto di vista, l'allora studente Francesco Lo Duca non ricorda bene se la polizia abbia preceduto i carabinieri o sia avvenuto il contrario. Quel che ricorda in modo nitido è che all'arrivo delle forze dell'ordine, presumibilmente i carabinieri, gli agenti "scesero dai mezzi e, invece di schierarsi, partirono direttamente all'interno del giardinetto e iniziarono a caricare tutti quelli che erano rimasti là dentro... hanno caricato senza nessun motivo. Noi abbiamo pensato, "adesso arrivano, si schierano, tirano fuori gli scudi, fanno cioè le solite loro manovre", e invece niente di tutto questo. Sono scesi non raggruppati e sono partiti subito a menare i compagni che erano rimasti dentro. Noi eravamo un po' più arretrati, sulla strada, più verso porta Zamboni e abbiamo iniziato a rispondere a pietrate a questo gruppo di carabinieri. Immediatamente sono volati lacrimogeni, ci hanno sparato i candelotti addosso. C'è stata una carica abbastanza dura. Ho visto un ragazzo beccato in pieno da un candelotto. Aver visto questi qui scendere dai mezzi, invece di schierarsi come facevano solitamente, iniziare a massacrare tutti, sparare candelotti ad altezza d'uomo, mi ha fatto subito realizzare che il clima era cambiato e l'aria fosse più pesante del solito"* », MENNEAS Franca, *Omicidio Francesco Lorusso*, *op. cit.*, p. 44-45 (version numérique).

des forces de l'ordre. Ce qui ressemblait jusqu'alors à une échauffourée somme toute assez banale dans le contexte bolonais des années 1970 tourne au drame :

> Ritornando verso Via Irnerio, i compagni vengono bloccati da una autocolonna di PS e carabinieri ed è a questo punto che un carabiniere spara ripetutamente. Per difendersi, viene lanciata una molotov contro la jeep, causando un principio d'incendio. Poi, in Via Mascarella, un gruppo di compagni che ritornava verso l'università incontra una colonna di carabinieri proveniente da Via Irnerio : a questo punto il compagno Francesco Lorusso (militante di Lotta Continua) viene freddamente ucciso. Era rimasto a studiare fino alle 12,30 e solo allora era sceso in strada.
> I carabinieri caricano il gruppo in cui si trova Francesco e partono le prime raffiche di mitra : alcuni compagni scappano verso l'università, risalendo Via Mascarella. Una pistola cal. 9 si punta sui compagni ed esplode 6-7 colpi di rapida successione : lo sparatore (come testimoniano i lavoratori della Zanichelli) indossa una divisa, senza bandoliera, e un elmetto con visiera ; prende la mira con precisione, poggiando il braccio su di una macchina. Francesco, sentendo i primi colpi, si volta mentre corre con gli altri e viene colpito trasversalmente. Sulla spinta della corsa percorre altri 10 metri e cade sul selciato, sotto il portico di Via Mascarella. Quattro compagni lo raccolgono e lo trasportano fino alla libreria « Il Picchio », da dove un'autoambulanza lo porta all'ospedale. Francesco vi giunge morto[618].

Les témoignages des *compagni* ainsi que des employés de la maison d'édition Zanichelli convergent sur l'intentionnalité du tir du carabinier Massimo Tramontani : pour le *Movi-*

[618] AA. VV. (Autori molti compagni), *Fatti nostri*, *op. cit.*, p. 34.

mento, il s'agit non pas d'une bavure policière mais bien d'une exécution de sang-froid[619]. Dans toutes les facultés, des assemblées s'improvisent alors, dénoncent l'assassinat d'un camarade et préparent la riposte. Radio Alice annonce la mort de Lorusso aux alentours de 13h30 : l'émettrice de *Via del Pratello* se fait bien vite le relais des informations qui arrivent en direct, grâce aux appels téléphoniques passés depuis les différents points chauds du centre-ville. Les enregistrements de ces instants radiophoniques, gardés sous scellés pendant vingt ans par la police et la magistrature, révèlent l'incroyable tension de la journée : un auditeur non identifié s'exclame : « *Tutti i compagni, giù in piazza ! Questa è guerriglia, porco Dio !*[620] », affirmant sans trop de détours que le feu a définitivement été mis aux poudres. Un cortège s'organise, des barricades sont érigées (*via Zamboni*, *via Petroni*, *via Irnerio*) ; la librairie *Terra Promessa* de *Comunione e Liberazione* est incendiée (pour la troisième fois en quelques mois). Les étudiants et les militants du *Movimento* se déversent dans les rues de Bologne, descellent les pavés, s'en prennent aux vitrines des magasins, comme celle de l'enseigne Luisa Spagnoli accusée d'exploiter les travailleuses des prisons italiennes[621]. Les cibles des dégradations sont manifestement politiques : les bureaux du journal conservateur *Il Resto del Carlino* et de la FIAT ainsi que

---

619 Dans la version de Menneas : « *In merito al grado di pericolosità afferma il testimone Vasco Longobardi : "Vi era gente davanti al bar 22 tanto tranquilla al punto che ho pensato che il carabiniere sparasse con una pistola scacciacani, tanto quelle persone erano tranquille". Dice Claudia Cappello, dipendente Zanichelli "Dopo la sparatoria tutti i presenti si disinteressavano di quanto potesse avvenire in via Mascarella". Secondo Maria Bambozzi, "dal comportamento tenuto da tutti gli agenti delle forze dell'ordine ho avuto l'impressione che in via Mascarella non fosse accaduto nulla di grave". Afferma poi Claudio Trotta, commissario capo della polizia politica della questura di Bologna : "Preciso che a parte il principio d'incendio su questo autocarro non ho notato niente di anormale. L'incrocio appariva libero e non c'erano particolari segni di concitazione, la visibilità era buona, né c'era fumo di lacrimogeni. Preciso che il mezzo in questione non era isolato in quanto come ho detto era seguito a ridosso da altri due mezzi e tutto intorno nella zona erano disposti i reparti". Aggiunge Pietro Mastinu, vice questore aggiunto della questura di Bologna : "Al momento dello spegnimento dell'incendio della portiera del camion di Tramontani in via Irnerio la situazione era tranquilla". A valle di queste parole, ne deriva che l'incrocio era libero, la visibilità buona e mancavano particolari segni di concitazione. Attorno all'autocarro vi erano alcuni agenti e il giornalista Marco Marozzi, che cercavano di domare le fiamme in un incrocio molto ampio e largo. Erano presenti degli ufficiali che regolavano il traffico e, forse, vi era anche il capitano Pistolese. La situazione venutasi a creare, pertanto, non sembra fosse così pericolosa e comunque tale da dover rispondere in un modo così deciso al violento attacco sferrato dai manifestanti. Su questo non ha dubbi [il giudice istruttore] Bruno Catalanotti. Rispondendo a una domanda del giornalista di* Repubblica *Michele Smargiassi, l'allora giudice istruttore afferma : "L'istruttoria ricostruì la scena fotogramma per fotogramma e posso dire con certezza che non c'era alcuna necessità di fare uso delle armi"* », MENNEAS Franca, *Omicidio Francesco Lorusso*, *op. cit.*, p. 60 (version numérique).

620 Les pistes incriminées ont été publiées dans le CD audio joint à BERARDI Franco « Bifo », GUARNIERI Ermanno « Gomma » (dir.), *Alice è il diavolo. Storia di una radio sovversiva*, Milan, Shake edizioni, 2002.

621 « [...] *[il] negozio Luisa Spagnoli, che è un negozio appunto che vive sulla pelle delle carcerate, facendo fare dei lavori, appunto, per fare poi dei prodotti d'alta moda...* », piste « *Questa è Guerriglia !* », *ibid.*

deux commissariats de police sont également visés par des tentatives d'incendies. De nouvelles échauffourées éclatent avec les forces de l'ordre quand les quelques 8000 manifestants se dirigent vers le siège de la *Democrazia Cristiana* : le cortège, copieusement arrosé de lacrymogènes, se défait et se répand dans les traverses des grandes artères de la ville ; certains se dirigent vers la gare et occupent les rails, d'autres saccagent et pillent le restaurant *Cantunzein* : le centre-ville de Bologne est dans un état d'émeute généralisée. Un autre témoignage transmis sur Radio Alice (et retranscrit dans *Fatti nostri*) insiste sur le caractère collectif et délibéré de la violence déployée :

> [...] tutti insieme abbiamo preparato le bottiglie [molotov], tutti insieme abbiamo disfatto il pavimento dell'università per procurarci i sanpietrini, tutti insieme eravamo tutti con le bottiglie incendiarie, con i sanpietrini in tasca, perché quella di oggi era una manifestazione violenta, era una manifestazione che tutti avevano scelto di fare violenta, senza avere un servizio d'ordine, senza dei gruppetti isolati di autonomi, di provocatori che facevano delle azioni, perché tutti i compagni hanno partecipato a tutte le azioni che si sono svolte oggi[622]...

La version des faits exposée dans *Fatti nostri* et sur les ondes de Radio Alice visent à prévenir les torsions et les instrumentalisations qui ont lieu et auront lieu dans le récit officiel des autorités. Celui-ci ne tarde pas à mettre en place une sorte de « *macchina del fango* » visant à jeter le trouble sur la figure de Lorusso et à discréditer le *Movimento*, en les accusant sans trop de détours d'avoir attisé les tensions et d'être donc à l'origine des scènes de guérilla urbaine. Le Mouvement rétorque qu'il s'agit là d'une inversion temporelle : la violence originelle est bien celle des forces de l'ordre qui ont tué un militant. La réponse de la Fédération du PCI et de la FGCI (*Federazione Giovanile Comunista Italiana*) de Bologne arrive donc par voie de tract, le 11 mars :

> ... Una nuova grave provocazione è stata messa in atto oggi a Bologna. Essa ha preso il via da un inammissibile tentativo di un gruppo della cosiddetta Autonomia di impedire l'Assemblea di CL e da gravi interventi da parte delle forze di polizia. Di fronte a una situazione di tensione nella quale ancora una volta è emerso il ruolo di intimidazione e di provocazione di gruppi neosquadristici, si è intervenuto [sic] con l'uso di armi da fuoco da parte di agenti di PS e dei carabinieri...

[622] *Ibid.*

> ... dev'essere isolata e battuta la logica della provocazione e della violenza che più che mai è al servizio della reazione.
> Da tempo nella nostra città ristretti gruppi di provocatori, ben individuati, hanno agito all'interno di questa precisa logica[623].

Si le tract est ici incomplet, et si le découpage réalisé par les rédacteurs de *Fatti nostri* n'est certainement pas impartial, deux choses apparaissent clairement : les communistes fustigent le « *neosquadrismo* » de droite mais également le *Movimento* tenu responsable de l'escalade de la violence et donc indirectement de la mort de Lorusso ; les provocateurs qui noyautent le Mouvement sont les alliés objectifs des forces réactionnaires du pays. Cet argumentaire reprend les considérations exposées par Asor Rosa dans *Le due società* : pour les militants du *Movimento*, ce sont bien au contraire les communistes qui, en acceptant et en encourageant la répression, épaulent la réaction. Une scène évocatrice se joue le 11 mars à deux pas de *Piazza Maggiore*, sur le parvis du « *Sacrario dei Caduti* » (le monument dédié aux partisans morts durant la Seconde Guerre mondiale) où se rassemblent des adhérents du Parti communiste pour défendre le siège de l'administration communale de *Palazzo D'Accursio* d'éventuelles tentatives d'effraction[624]. Le message est clair : les étudiants et les manifestants sont des opposants, une distance symbolique s'impose entre eux et l'héritage héroïque des *partigiani* ; la tension est à son comble et de nouvelles échauffourées sont évitées de peu. Le *Movimento* voit ainsi s'évanouir la possibilité de rallier les « *consigli di fabbrica* » à sa cause : le *Settantasette* bolonais ne parvient pas à réaliser la fameuse jonction « Usines-Universités-Union » qui, bien qu'incomplète et problématique, avait eu lieu en France en 1968. Une assemblée du Mouvement, convoquée le soir dans le cinéma *Odeon*, fait le point de la situation et dénonce le tournant autoritaire opéré par la DC. L'instrumentalisation de la *Legge Reale* par le mi-

---

[623] AA. VV. (Autori molti compagni), *Fatti nostri*, *op. cit.*, p. 40.

[624] « *All'altezza di piazza Maggiore si ha il primo contatto con il servizio d'ordine del Partito comunista, schierato per bloccare i giovani e non farli accedere alla piazza. I militanti del Pci, i sindacati, i lavoratori accorrono numerosi per difendere palazzo d'Accursio, sede del Comune e delle istituzioni cittadine, temendo un assalto. Per evitare incidenti, i comunisti decidono di aprire un varco alla piazza mentre loro vanno a posizionarsi sulle gradinate davanti al Sacrario dei caduti, simbolo del sacrificio della città durante la lotta partigiana. Quella scena però appare strana, bizzarra, perché non sembra chiaro se sono i militanti del Pci a difendere il sacrario o, come dice il segretario cittadino del partito, Mauro Zani, "se fosse quello a difendere noi con la sua inviolabile memoria". Ma i ragazzi del corteo guardano quella scena con disprezzo. Per molti quell'evento segna un solco invalicabile, un punto di non ritorno, una spaccatura definitiva tra il movimento e il Pci. Così ricorda quei fatti Gabriele Giunchi: "Proteggevano il sacrario dei partigiani da noi. Fu offensivo, un insulto e per noi da quel momento Bologna era 'rossa' solo del sangue di Francesco"* », MENNEAS Franca, *Omicidio Francesco Lorusso*, *op. cit.*, p. 77-78 (version numérique).

nistre de l'intérieur Cossiga et le Président du Conseil Andreotti pourraient constituer un véritable danger pour le pays :

> [...] Io credo giusto rivendicare quello che è stato fatto oggi. Credo che sia giusto rivendicare il fatto che ci siamo ripresi la città, che è stato giusto andare all'assalto della Democrazia Cristiana, che è stato giusto bloccare la stazione, compagni, perché non è possibile che di fronte alle azioni che vengono portate avanti, noi andiamo solo a fare delle mozioni... oggi bisogna capire che c'è un rapporto tra la Legge Reale, Cossiga, Andreotti. Noi certo l'abbiamo capito tutti, però su questo si devono schierare gli operai all'interno delle fabbriche, su questo debbono pigliare posizione quelli della FLM [Federazione Lavoratori Metalmeccanici] e all'interno delle fabbriche[625].

Un autre intervenant s'exprime également à propos du ralliement des ouvriers aux futures manifestations et sur les militants communistes :

> [...] Alcuni della FLM dicevano sì, noi siamo d'accordo. La Camera del Lavoro pare dica no, noi non siamo d'accordo...
> ... So che per noi domani è molto importante arrivare in tanti in quella piazza, con slogans decisi e molto chiari che difendano le cose di oggi ma anche dicano cosa noi pensiamo del governo Andreotti, che cosa pensiamo di quel ridicolo concentramento di funzionari del PCI che c'era in Piazza Nettuno che faceva come Ponzio Pilato, se ne lavava le mani. (*applausi*).
> La cosa folle è che questi qua mentre i compagni venivano massacrati là davanti dalla polizia, questi qua badavano a dire di fare il presidio democratico...
> È folle il fatto che un gruppo di militanti, pur anco di un partito riformista, ma che si dicono antifascisti, e credo anche che lo siano, stiano sempre a presidiare i sacrati dei caduti (*applausi*) e che invece non lottino per quelli che sono caduti la mattina stessa (*applausi*). Avevano paura che qualcuno spaccasse una vetrina di troppo, e io vi dico viva la vetrina di troppo se questo significa un corteo di 15.000 compagni (*applausi*)[626].

En réalité, la réaction des communistes bolonais est beaucoup plus nuancée que la reconstruction exposée dans *Fatti nostri* : s'il est vrai qu'une partie des militants communistes s'oppose frontalement aux sympathisants du *Movimento*, les dirigeants locaux, Zangheri en tête, condamnent l'action inconsidérée des forces de l'ordre et disent, à demi-

---

[625] AA. VV. (Autori molti compagni), *Fatti nostri*, *op. cit.*, p. 44.

[626] *Ibid.*, p. 45-46.

mot, que l'escalade de la violence n'est sans doute pas étrangère à une logique de déstabilisation « droitière » de la ville rouge. Dans les mots de Menneas :

> Il Partito comunista locale matura un proprio convincimento : l'omicidio Lorusso e la violenza dispiegata nelle strade sono un chiaro attacco a Bologna e al partito che la governa. Le posizioni non sono univoche, eppure l'obiettivo pare chiaro a tutti: destabilizzare « il laboratorio d'Italia », far credere a tutto il Paese che Bologna « è una città come altre », sempre più ingovernabile. Perciò il Pci che la amministra non è adatto a essere forza di governo nazionale. Inizialmente tutto il partito è schierato nella condanna all'operato delle forze dell'ordine e il più diretto in merito è il sindaco Renato Zangheri. Questi, affiancato dal suo vice, il socialista Gabriele Gherardi, nella mattina del 12 marzo tiene una conferenza stampa nella quale denuncia un primo grave elemento : durante gli scontri della mattina del giorno prima, la giunta, riunita a palazzo d'Accursio, non è stata avvisata se non alle 14, quando era già accaduto l'irreparabile. Nessuno, né il rettore dell'ateneo Carlo Rizzoli né il questore Gennaro Palma e nemmeno il prefetto Guido Padalino, ha sentito la necessità di informare l'amministrazione comunale. Fino a quel momento, a Bologna l'ordine pubblico era sempre stato assicurato, oltre che dalle autorità e dalle forze dell'ordine, anche dal sindaco che riusciva sempre a svolgere un'opera di mediazione con la piazza. In occasione degli scontri dell'11 marzo, invece, il primo cittadino viene totalmente esautorato. Zangheri dichiara senza mezzi termini:
>
> *« Occorre distinguere tra gli atti di teppismo che vanno perseguiti per quello che sono, con l'intervento della polizia e con le norme del codice penale. Altra è la lotta nelle università, anche se svolta in forme esagitate. Qui, come nel caso di ogni altra lotta sociale, la polizia non deve intervenire perché non è un problema di ordine pubblico. Occorre anche ribadire che in Italia non esiste la pena di morte. Tanto più grave è dunque quanto è avvenuto ieri, in una città dove da trent'anni non si spara in occasione di lotte sociali e di lotte studentesche ».*
>
> Il sindaco lascia intendere come, collegando questa serie di coincidenze, si possa pensare a un disegno di « provocazione » per destabilizzare la città felsinea. Non parla di complotto vero e proprio (cosa alla quale egli non ha mai pensato), ma di uno scenario vago per il quale da un lato si chiama la polizia in occasioni in cui non è necessaria e non si avverte l'amministrazione comunale degli avvenimenti in corso, dall'altro si manifestano in città le ali più radicali del disagio giovanile, capitanate dall'Autonomia, che dispiega una forza e violenza con atti di bieco teppismo[627].

[627] MENNEAS Franca, *Omicidio Francesco Lorusso*, *op. cit.*, p. 86 (édition numérique).

Toutefois, les jours suivants sont marqués par des revirements et des louvoiements de la part des communistes bolonais : doublés à leur gauche par le Mouvement, dépassés par les initiatives des forces de l'ordre, inquiets de l'action déstabilisante des groupes d'extrême droite et soucieux de protéger l'image d'une ville bien administrée ainsi que la respectabilité du Parti, les communistes donc, apparaissent embarrassés et dépassés par les événements.

Samedi 12 mars : Alice bâillonnée

La nouvelle de la mort de Lorusso et des événements de Bologne se propage vite dans toute l'Italie, notamment grâce aux radio libres : une manifestation nationale est convoquée à Rome le lendemain, le 12 mars. À bord de six autobus, de nombreux militants bolonais se rendent dans la capitale italienne où la tension est à un niveau maximal : des manifestants dévalisent une armurerie et échangent des tirs avec les forces de l'ordre, provoquant de nombreux blessés des deux côtés. Dans le chef-lieu émilien, les affrontements continuent et donnent lieu à une succession d'événements graves, comme l'évoque le compte-rendu de *Fatti nostri* :

> *Sabato 12 marzo*
>
> k : Alle ore 17 mentre si sta svolgendo un meeting alla Facoltà di Lettere e Filosofia la polizia di Cossiga attacca l'università da tre parti : da Via Zamboni, da Via G. Petroni, e da L.go Respighi. Di nuovo in Piazza Verdi vengono erette barricate. Dopo duri scontri verso le 20 la polizia che intanto ha occupato tutte le strade adiacenti entra in Piazza Verdi che viene poco dopo riconquistata dai compagni.
> La città è in stato d'assedio, i poliziotti attaccano gruppi di passanti in Via Rizzoli, Piazza Maggiore, Via Indipendenza, Via U. Bassi, ecc. Piccoli scontri durano fino a mezzanotte. Vengono erette altre barricate a P.ta S. Donato, unica zona lasciata libera dalla polizia.
> a : Verso le 22.30, viene assaltata un'armeria (questa è l'unica iniziativa che il movimento non ha riconosciuto) ; alle 23.15 viene chiusa R. Alice, d'ora in poi a gruppi i compagni abbandonano la zona universitaria in quanto l'ultimatum della Questura per attaccare

in forza l'università scade all'1 (intanto sono arrivati il battaglione Padova e rinforzi da altre città)[628].

Durant cette journée incroyablement agitée, Radio Alice continue de diffuser sur ses ondes des témoignages en direct et appelle ses auditeurs à l'« interaction[629] ». Des témoignages directs de *compagni* de passage à la rédaction de la radio[630], ou bien par l'intermédiaire d'appels téléphoniques passés depuis Bologne mais également depuis Rome : la rébellion semble se diffuser dans tout le pays. *Fatti nostri* retranscrit ce chassé-croisés d'appels :

(Musica) in diretta da Roma :

.... giù le serrande, quindi una specie di stato di assedio, c'è polizia dappertutto, in tutti i punti nevralgici della città. L'altra notizia molto grave è che anche l'esercito a Roma è stato mobilitato. Tutti i soldati sono stati consegnati nelle caserme, sono state bloccate tutte le libere uscite e quindi bene o male si sta creando più che un dato materiale di allarme, una situazione psicologica tale da rendere la città quasi estranea a qualsiasi tipo di manifestazione, all'impotenza, all'importanza di questa manifestazione per cercare di costruire intorno agli studenti una specie di cordone sanitario. [...]

Bologna :

Allora la polizia e i carabinieri hanno circondato l'università. Tutti i compagni che sono all'interno delle facoltà occupate o nei dintorni, è bene che stiano in gruppo concentrato in Piazza Verdi. [...]

Roma :

---

628 *Ibid.*, p. 43.

629 «*...qui alla radio avremmo bisogno di entrare in contatto con alcuni compagni di Radio Alice che sono all'università. Sappiamo che state ascoltando la radio e quindi in Piazza Scaravilli [...], a Economia e Commercio, ci dovrebbe essere un'assemblea in questo momento, e lì ci sono dei compagni della radio e... cioè, cercate di rintracciarli, ditegli di mettersi in contatto con la radio.* » ; « [...] *tutti i compagni che sappiano qualche cosa dei fatti, avvenimenti, eccetera, che stanno accadendo, eccetera, possono telefonare su alla radio che ci fanno veramente felici...*», piste « *Alice invita all'interazione* », *Alice è il diavolo* (CD Audio).

630 « *È arrivato adesso un compagno alla redazione della Radio e ci racconta appunto cosa ha visto questa mattina in piazza e poi intorno alla manifestazione, al corteo*. », piste « *Il corteo della mattina* », *ibid*.

> – Pronto ? Ancora il concentramento è fermo a Piazza Esedra, luogo dell'appuntamento. C'è la volontà da parte della polizia di non fare passare il corteo per le vie del centro, cioè, praticamente Via Nazionale è completamente bloccata dalla polizia e, novità, guardie di finanza anche, schierate in assetto di guerra, diciamo. [...]
>
> *Bologna* :
>
> [...] Senti, allora la polizia sta caricando da Via Petroni e poi da Via Zamboni. Ha buttato i lacrimogeni, allora da Via Petroni. Poi si è schierata in fondo in Via Zamboni sopra, cioè dove c'è il S. Donato, non so, vicino alle Torri.
> – Ho capito. Senti, i compagni dove sono in questo momento ?
> – I compagni stanno in Piazza Verdi e stanno a fare contrattacco, e poi stanno vicino a Economia e Commercio si sono schierati in fila, e si sono messi con i sanpietrini in centro. Poi senti, ancora c'è, dì magari ecco non so, c'è da dire che se è possibile far venir un maggior numero di compagni per sostenerci perché non è che siamo molti. [...][631]

Le quartier universitaire est pris d'assaut par les forces de l'ordre qui, comme en 1968 à Paris, pénètrent dans les facultés. Il s'agit là d'un tournant symbolique : l'intervention des forces de l'ordre au sein de l'Université est hautement problématique car elle contrevient à la liberté académique. Autour de *Piazza Verdi*, la situation est chaotique : les barricades incendiées et les nappes de fumée lacrymogène donnent l'impression d'une situation prérévolutionnaire. Un *compagno* au téléphone parle de « *sbandamento completo* », de « *macello*[632] » : les manifestants sont pris au dépourvu et fortement désorganisés. Outre le quartier universitaire, l'agitation se répand dans tout le centre-ville de Bologne, et ce malgré l'absence des *leaders* du *Movimento*, pour la plupart à Rome :

> – Qui per adesso in Via Rizzoli è tutto fermo, però chiaramente i quadri del movimento non ci sono più in quanto 350 sono andati a Roma, i più incazzati, quindi è arrivata soltanto la gente che ci starebbe ma ha un po' paura. Ecco il perché si limitano a slogan : comunque la situazione è molto tesa, quindi, per adesso...
> – Ma c'è allora la polizia in mezzo che è circondata dai compagni.

631 AA.VV. (Autori molti compagni), *Fatti nostri*, *op. cit.*, p. 66-67.

632 *Ibid.*, p. 69.

> – Esatto. Non solo dai compagni. Non solo dai compagni, ma sono donne, sono ragazzi, sono vecchi, tutti quanti molto incazzati, molto incazzati e a questo punto qua un applauso signori, un applauso[633].

Un appel téléphonique « illustre », celui de Franco Bonvicini (en alternance avec un certain Gabriele), dessinateur des *Sturmtruppen*, évoque cette diffusion de la rébellion en dehors des rangs du Mouvement qui, avec des formes de protestation originales, décontenancent la police :

> – Allora dunque qui in Via Rizzoli all'inizio i dimostranti hanno chiuso la polizia, hanno cominciato a chiudere la polizia verso le Due Torri. Era bellissimo perché avanzavano si mettevano a sedere, prendendosi beffe della polizia, la quale era molto disorientata. [...] Vi ripasso Gabriele, ciao. [...]
> – Dunque hanno sparato qui in Via Rizzoli senza nessun motivo perché non c'erano dei compagni (...) evidentemente, per cui mi sembra che la cittadinanza (...) stiano facendo commenti molto duri nei confronti della polizia. Perché proprio qui hanno fatto delle cose che non c'entravano. Invaso delle case di fumo senza nessun motivo. Si vuole provocare il casino proprio, ecco. (...)
> – [...] I dimostranti prima hanno avuto un attimo di esitazione che è naturale perché nessuno era preparato con fazzoletti, e con limoni, in quanto praticamente era tutta gente normale, non c'era nessun ultra, hai capito ? Quindi non sono questa volta gli ultra. È una cosa interessantissima questa, che la gente sta cambiando opinione, cioè mentre ieri il popolo diceva : basta con questi estremisti che disfano le vetrine, oggi dice : basta con questa polizia che rompe le palle. [...]
> –... addirittura un vecchietto con un'armonica a bocca che suonava bandiera rossa, si è messo alla testa del corteo e in questo momento stanno procedendo verso le Due Torri. Non so che cazzo succederà. Una cosa da film[634]. [...]

Il en va de même pour les scènes de saccage et d' « *esproprio proletario* » qui ne sont pas uniquement du fait des membres du *Movimento* :

> – Io mezz'ora fa stavo in Via Zamboni e ho visto assaltare il bar Titanus, gente che arriva là con sacchi, fregava bottiglie, cioccolatini. Era anche gente anziana, donne, uomini a un certo punto è arrivato il padrone con il figlio, il figlio sembrava pure armato, alcuni

[633] *Ibid.*, p. 71.

[634] *Ibid.*, p. 71-72.

> compagni sono scappati dicendo « attenzione, è armato ». Sono arrivati anziani, donne con sacchi e hanno fregato bottiglie[635].

Si certains Bolonais sympathisent avec les étudiants, d'autres s'opposent violemment à eux :

> – A piazza Maggiore stamattina quando c'erano gli studenti che volevano entrare, c'era il cordone degli operai che non li facevano entrare, quella è stata la cosa più schifosa che i bolognesi potessero fare. E io ne avevo uno schifo, ma uno schifo enorme. Finalmente adesso sento da voi le notizie che almeno questa popolazione si sta muovendo, e questo veramente comincia un po' a rasserenarmi. [...] Pensavo a una Bologna che è contro i suoi stessi figli, lo capisci[636] ?

C'est là l'enjeu principal pour membres du Mouvement qui sont restés dans le chef-lieu émilien : tenter de convaincre la population bolonaise de s'allier à leur revendications et, surtout, de dénoncer ce qui pour eux s'apparente à une escalade répressive orchestrée par les pouvoirs publics. *Fatti nostri* retranscrit de nombreux appels téléphoniques qui témoignent des abus de pouvoir et parfois de la violence aveugle des forces de l'ordre : coups de matraques au hasard sur les passants, grenades lacrymogènes tirées à hauteur d'homme ou dans les fenêtres ouvertes des maisons *via D'Azeglio*.

Certains cadres du *Movimento* se rendent vite compte de l'erreur stratégique d'envoyer les 350 « *compagni più duri* » à Rome : « [...] *in realtà la Roma era qui a Bologna*[637] », comme l'évoque un témoignage éclairant. Un renversement géostratégique est à l'œuvre : l'espace de quelques jours, Bologne devient la capitale de la rébellion, le point focal vers lequel convergent tous les enjeux politiques. Aussi, l'erreur d'appréciation du *Movimento* est-elle une faute tactique irréparable, couronnée par la scène glaçante de l'irruption des forces de l'ordre dans les locaux de Radio Alice. Il faut écouter les enregistrements pour se rendre compte de l'effroi provoqué par cette intervention ; comme l'avait

---

635 *Ibid.*, p. 83.

636 *Ibid.*, p. 77.

637 *Ibid.*, p. 81.

déjà souligné le dessinateur Bonvi dans son témoignage téléphonique, la réalité est dépassée par la fiction :

> [...] Siamo assediati dalla polizia in questa maniera, non so se avete visto il film eh... porca vacca come cazzo si chiamava... quello sulla Germania... il caso Katharina Blum... ecco gli stessi identici elmetti, gli stessi identici giubbotti antiproiettile, le Beretta puntate e cose di questo genere, veramente assurdo, veramente incredibile, (voci) veramente da film (ancora voci di fondo), giuro che se non battessero alla porta qui fuori penserei di essere al cinema[638]...

On sent la peur, l'incrédulité, une certaine forme d'excitation propre à la poussée d'adrénaline, dans la voix de l'animateur Valerio Minnella, avant que la retransmission s'arrête brutalement :

> III C : Sono entrati, sono qui !!!
> II C : Sono entrati !!! sono entrati ! Siamo con le mani alzate, sono entrati siamo con le mani alzate...
> II C : Ecco hanno strappato il microfono...
> Polizia : In alto eh !
> II C : Abbiamo le mani in alto, ci hanno detto che è un posto di mandanti...

Avec sa voix ainsi subitement bâillonnée, en ce 12 mars 1977, c'est le *Movimento* tout entier qui entre dans une phase de *catalepsie*.

Dimanche 13 mars : la contre-mise en scène guerrière

Si d'autres radios libres prennent le relais de Radio Alice et diffusent les témoignages[639], les acteurs du *Movimento* sont de plus en plus spectateurs de leur défaite. À l'aube, près de 3000 carabiniers et policiers occupent le quartier universitaire et font un véritable siège militaire : les chars d'assaut[640] qui déboulent dans *via Zamboni* sont un

---

[638] *Ibid*., p. 87-88.

[639] Radio Alice tente tant bien que mal de reprendre son activité grâce à un nouveau « *Collettivo 12 marzo* » mais ses émissions sont parasitées par un sifflement aigu diffusé sur sa fréquence, voir : *ibid.*, p. 103.

[640] Trois « *autoblindo* » et trois chars M113 américains, d'après : https://www.bibliotecasalaborsa.it/cronologia/bologna/1977/blindati_in_via_zamboni_la_polizia_occupa_la_zona_universitaria.

choc tant visuel que symbolique. L'image rappelle de manière renversée (du moins pour les membres du *Movimento*) la libération de la ville par les forces américaines le 21 avril 1945 : ici, ce sont donc les autorités italiennes et l'administration communiste qui veulent reconquérir et occuper une portion libre de la ville, la réserve des *Indiani metropolitani*. D'après le journal *Lotta Continua*, ces événements évoquent très clairement un unique précédent : l'occupation fasciste. Les barricades sont démontées au bulldozer, les rues sont lavées au jet d'eau ; le climat reste très tendu également autour de *Piazza Maggiore* où les forces de l'ordre dispersent militants et badauds avec force grenades lacrymogènes. *Fatti nostri* retranscrit un témoignage passé sur les ondes de Radio Ricerca Aperta quant à l'ambiance intimidante entretenue par certains membres des forces de l'ordre :

> Un quarto d'ora fa, in Via Zamboni c'è stata una ragazza che è stata fermata dai carabinieri e molto probabilmente è stata arrestata.
> Commetteva il fatto di guardare i carri armati che erano nella città universitaria.
> Allora lei si era messa sul marciapiede e si sporgeva per guardare meglio i carri armati e l'esercito, logicamente i soldati che c'erano dentro. Allora dal gruppetto della PS che praticamente stava sulla strada sono cominciate a partire delle ingiurie nei confronti della ragazza. Qualcuno ha cominciato a dire « senti, ci vediamo stasera, ti do 5000 lire », al che la ragazza che guardava ha detto « ma vaffanculo » o una cosa del genere.
> Allora subito dopo è partito, mi pare il comandante della PS che era in borghese e ha preso per un braccio la ragazza e se l'è tirata dentro la città universitaria dichiarandola in arresto per oltraggio a pubblico ufficiale. Poi gli unici passanti che eravamo là davanti siamo stati caricati e siamo scappati per una via che non conosco, però[641]…

De son côté, les dirigeants communistes continuent de soutenir la thèse de la mise en danger des institutions démocratiques par voie de communiqué de presse, en justifiant ainsi l'intervention armée par la présence de « provocateurs ». Le communiqué explicite également la nécessité d'une forme de restriction préventive de la liberté de circuler dans le centre-ville bolonais :

> La situazione nella città si presenta tuttora grave e preoccupante dopo gli scontri che ieri si sono verificati nella zona universitaria e in alcune zone del centro e per la presenza di gruppi armati di provocatori. Si tratta di un attacco esplicito contro le istituzioni demo-

641 AA.VV. (Autori molti compagni), *Fatti nostri*, *op. cit.*, p. 106. Andrea Pazienza ironise d'ailleurs sur cette scène avec une vignette dans le même ouvrage, p. 102.

> cratiche e contro la convivenza nella città. È necessario che in tutti i cittadini vi sia la consapevolezza della pericolosità della situazione e della necessità di isolare la provocazione nei confronti della quale deve esserci un intervento delle forze dell'ordine che ristabilisca l'agibilità democratica e la convivenza civile. Per questo bisogna evitare concentramenti nel centro cittadino che oggettivamente faciliterebbero il verificarsi di nuovi atti di violenza e provocherebbero l'intervento delle forze dell'ordine, accentuando il clima di tensione e di violenza[642].

Pourtant, les militants communistes ne se rallient pas tous aux directives du parti ; nombre d'entre eux entretiennent des rapports quotidiens avec le Mouvement, débattent, échangent des idées et partagent des idéaux. La ligne de fracture entre *Movimento* et PCI est donc, du moins *à la base*, une ligne en pointillés, comme l'atteste cet autre témoignage radiophonique du 13 mars : l'ARCI est dans un premier temps prête à aider des sympathisants du Mouvement qui veulent fabriquer un poste de transmission de fortune (Ou une sorte de relais ? Le témoignage est plutôt confus) pour contourner le brouillage des fréquences de la nouvelle radio *Collettivo 12 Marzo*. C'est sans compter sur l'intervention de la hiérarchie communiste :

> [...] A questo punto siamo riusciti a fare un impianto di fortuna dopo aver insistito a lungo con l'ARCI, in un primo momento sembrava ci dicessero di sì, poi il presidente dell'ARCI ci ha detto di no assolutamente, tra l'altro uno del PCI lì vicino lo spingeva abbastanza a prendere questa posizione. Tutto il filo lunghissimo che avevamo steso sul tetto non è servito a nulla, vogliamo sapere se si sente, abbiamo la possibilità di spostare la frequenza della radio[643].

Des incompréhensions et des frictions entre *Movimento* et militants plus traditionnels qui s'étaient déjà manifestées le jour précédent, lorsque Giovanni Lorusso, frère de Francesco, accompagné par un cortège de 4000 personnes, veut prendre la parole lors du meeting syndicaliste de *Piazza Maggiore* organisé pour débattre de la mort de Lorusso. Le service d'ordre du PCI s'oppose à l'arrivée du Mouvement, défend *sa place*, avant de céder à la pression de la foule ; mais personne ne donne la parole à Giovanni Lorusso qui, comme Alice quelques heures après lui, est condamné au mutisme. Aussi, la guerre tactique qui se

642 *Ibid.*, p. 108-109.

643 *Ibid.*, p. 110.

met en place dans le centre-ville bolonais repose-t-elle sur deux éléments fondamentaux, sur le contrôle de deux espaces : le territoire urbain et l'éther des communications.

Lundi 14 mars : les funérailles de Lorusso

Le sort réservé aux funérailles de Francesco Lorusso illustre parfaitement cette question du territoire. La cérémonie est reléguée aux marges de la ville : une ordonnance préfectorale interdit tout rassemblement ainsi que la constitution d'une chambre ardente dans le centre-ville bolonais. Près de 10 000 personnes se recueillent ainsi *Piazza della Pace*, à quelques pas du cimetière monumental de la *Certosa*, où est ensuite inhumé Lorusso. Le PCI n'est pas présent lors de la cérémonie, contrairement au PSI qui envoie une délégation. Malgré la gravité et la solennité du moment, l'agitation politique et citadine n'est pas terminée, comme l'évoque un document du *Collettivo di controinformazione del Movimento* :

> Da notare che il sindacato ha indetto un'ora di sciopero con assemblee in fabbrica, proprio in coincidenza con l'orario del funerale... Gli studenti hanno inviato delegazioni nelle più grosse fabbriche, per spiegare l'accaduto e richiedere un prolungamento dello sciopero. Nonostante tutto vi è stata una forte partecipazione da parte di operai, cittadini e studenti. Al tentativo di isolamento del funerale, si è sommato lo sciopero dell'ATC, che ha di fatto impedito la partecipazione di molte persone. Nel pomeriggio gli studenti si sono riuniti al quartiere S. Donato per tenere un'assemblea che poi è stata impedita dalla polizia la quale, dopo aver bloccato il ponte, ha circondato il quartiere[644].

Les forces de l'ordre mettent donc en place une véritable tactique de verrouillage des points stratégiques : un détachement de la *Celere* de Padoue occupe le pont de *San Donato* reliant le quartier périphérique au centre-ville ; un hélicoptère est également mobilisé pour surveiller la foule qui est en train de se former. De nombreux militants sont perquisitionnés : ceux en possession de citrons (pour se protéger des fumées lacrymogènes) sont placés en état d'arrestation[645]. À la fin du mois de mars, à l'occasion du Congrès de la Fé-

[644] *Ibid.*, p. 133.

[645] Pour ces éléments, voir : https://www.bibliotecasalaborsa.it/cronologia/bologna/1977/funerali_in_periferia_per_francesco_lorusso.

dération de Bologne du PCI (25, 26, 27 mars), le secrétaire Renzo Imbeni introduit ainsi les travaux :

> I gravissimi avvenimenti che hanno colpito, ferito, profondamente la città di Bologna e quella di Roma sono stati l'espressione di un attacco organizzato, perpetrato in forme violente contro lo stato democratico, le sue istituzioni, contro il movimento operaio e popolare. Si sono aggredite a Roma, capitale d'Italia, sede del Governo, del Parlamento, e Bologna, capoluogo della Regione, governata da trent'anni dalle forze di sinistra, simbolo in Italia e nel Mondo della nostra forza e del nostro patrimonio. La scelta è evidente, ha il carattere della premeditazione, non è affatto casuale[646].

Cette thèse officielle du PCI nous apparaît comme une ligne de défense bancale : si les événements qui ont eu lieu à Bologne et à Rome ont sans doute, l'espace de quelques jours, mis en difficulté les pouvoirs publics et les institutions, Imbeni semble oublier la cause première du déchaînement de violence, à savoir la mort de Lorusso. En dressant le portrait d'un *Movimento* adversaire du « mouvement ouvrier et populaire », le secrétaire de la Fédération communiste fait montre d'ignorance, ou plus vraisemblablement de mauvaise foi : au moment même où il prononce son discours, les membres du Mouvement continuent de distribuer des tracts dans les usines pour tenter de rapprocher les étudiants et les ouvriers.

1.2. Le *Convegno contro la repressione* : une dernière fête ?

Il cerchio di gesso

Les déclarations d'Imbeni inaugurent une période de débats houleux entre les communistes et les sympathisants du Mouvement, marquée par un chassé-croisé d'interventions dans les revues militantes et la presse. Malgré la période de crispations, le niveau des débats est élevé et ceux qui y participent sont souvent de grandes figures de la vie intellectuelle et politique italienne. À bien des égards, l'on assiste au divorce entre deux gauches irréconciliables qui se renvoient la responsabilité : le PCI accuse le Mouvement

[646] Ouvrage collectif, *'77, storia di un assalto al cielo*, *op. cit.*, p. 110-111.

de faire le lit du terrorisme, le Mouvement accuse le PCI de faire le jeu de la DC et de donner son blanc-seing à toutes les dérives autoritaires[647]. La revue *Il cerchio di gesso*[648] (dont le nom fait référence aux cercles de craie entourant les trous des projectiles sur le mur criblé de *Via Mascarella*) naît dans ce moment de tension mais également de grande ébullition intellectuelle :

> Per la terza volta in quindici anni (dopo il 1963-1964 di De Lorenzo e il 1969 di Piazza Fontana) la borghesia manovra – con la strategia della tensione – l'attacco alle posizioni conquistate dal movimento operaio. La tecnica è sempre la stessa : la provocazione, la pianificazione del disordine sociale, la paralisi del funzionamento dello Stato (che nasconde una reale funzionalità dello Stato e dei suoi corpi alle esigenze di classe), l'esplosione della violenza. Oggi come ieri il potere dimostra di poter gestire, come e dove vuole, la programmazione della violenza. Dall'uccisione di Francesco Lorusso – se guardiamo a posteriori lo svolgimento del dramma – tutto è successo secondo una logica inesorabile che ha costretto le « forze politiche e sociali organizzate » ad accettare il terreno di scontro dell'avversario. In una situazione di apparente disordine, di confusione estrema, di cambiamento di ruoli, emerge tra il fumo dei lacrimogeni e i colpi delle P. 38, coi poliziotti vestiti da autonomi, la realtà dura della sconfitta : il potere è riuscito nella più ambiziosa delle operazioni ha trasformato la crisi della società capitalistica, lo scontro sociale, in un problema di ordine pubblico. Un'operazione fredda e spietata, ma splendida ; non sappiamo se sia maggiormente da ammirare il perfetto « senso dello Stato » della classe dominante o piuttosto da compiangere l'ingenuità delle « forze politiche e sociali organizzate »[649].

Dans les propos de Stame émerge de façon claire la tactique victorieuse de la bourgeoisie (à laquelle est donc alliée le PCI du « *compromesso storico* »), une tactique basée sur une sorte de *contre-renversement carnavalesque* : les causes et les conséquences, la chronologie des événements et les responsabilités sont inversées ; c'est la grande ductilité du sys-

---

[647] À propos de ce divorce : « *La rivista [il cerchio di gesso] svolge un ruolo importante perché sulle sue pagine, soprattutto negli interventi di Federico Stame e Gianni Scalia, si sviluppa una riflessione che conduce una parte dell'intellinghenzia di estrema sinistra fuori dal comunismo, verso un pensiero radicale e libertario.* », GRISPIGNI Marco, *1997*, *op. cit.*, p. 49.

[648] La revue est fondée notamment par Gianni Scalia, Pietro Bonfiglioli, Roberto Roversi et Federico Stame. Pour de plus amples informations et un accès à la revue numérisée, voir : http://badigit.comune.bologna.it/books/cerchio-di-gesso/.

[649] STAME Federico, « *La conoscenza giusta* », in *Il cerchio di gesso*, n. 1, juin 1977, p. 12. Intellectuel situé à la gauche du Parti communiste, Stame fait partie des animateurs de la revue *Quaderni piacentini*, fondée en 1962 par Piergiorgio Bellocchio.

tème capitaliste qui s'exprime à travers cette opération de « transformation » d'une crise politique en un problème d'ordre public. Une sorte de tour de passe-passe qui, de façon tout à fait carnavalesque, repose sur une mise en scène (répressive et guerrière, en l'occurrence), ainsi que sur l'art du *travestissement*, comme l'évoque Stame avec la présence de policiers infiltrés et grimés en manifestants :

> Aver opposto la classe operaia al dissenso espresso dalle masse è stata la grande astuzia del potere ; questo pensavamo lunedì 16 maggio in Piazza Maggiore a Bologna, osservando il presidio operaio intorno al palazzo del Comune democratico (il Comune rosso) contro gli studenti. È fin troppo facile ricordare che i nemici della sinistra sono altri. In questo quadro le responsabilità degli estremisti, dei violenti, degli autonomi sono poche perché essi sono pochi, mentre grande è la responsabilità della sinistra storica perché essa è grande, anche se mai come ora è apparsa un colosso di argilla. E va ricordato che la violenza non è la causa, ma sempre e soltanto il prodotto di una situazione di conflitto[650].

Le poète Roberto Roversi est également l'un des prestigieux animateurs du *Cerchio di gesso*, comme en témoigne son poème *Il Libro Paradiso* qu'il commence à écrire après la mort de Lorusso et qui paraît dans le premier numéro de la revue. Le titre de la composition fait allusion au *Liber Paradisus*, texte médiéval qui, en 1256, proclame l'abolition de l'esclavage dans la cité bolonaise. La fresque *civile* du poète est une prosopopée achronique où les démocrates-chrétiens deviennent des Wisigoths ou des Huns (« *I democristiani non governano l'Italia / ma la gestiscono / In trent'anni l'hanno succhiata leccata masticata / peggio dei Visigoti / e di Attila che correva a cavallo.* ») ; un poème où s'entrechoquent les imaginaires historiques, les racines antiques et telluriques de la ville *felsinea* ((« *1. La creta, la selenite e l'arenaria. / Di qui nasce il colore di Bologna. / Nei tramonti brucia torri e aria* »), le Moyen-Âge et l'époque contemporaine la plus immédiate. Le destin d'une ville qui, pour Roversi, illustre celui d'un « monde renversé » :

> 33. Oggi è già domani.
> Sono in molti a parlare dell'uomo che cammina col
> suo passo di polvere e con la pazienza di un frate
> per raccogliere cipolle e inoltre per salire sull'albero

[650] *Ibid.*, p. 14.

delle ciliege.
Da lì si guarda il mondo.
Ma il mondo è rovesciato.

75. A che punto è la città ?
La città in un angolo singhiozza.
Improvvisamente da via Saragozza
le autoblindo entrano a Bologna.
C'è un ragazzo sul marmo, giustiziato.

76. A che punto è la città ?
La città si ferisce
camminando
sopra i cristalli di cento vetrine[651].

La rédaction de la revue joue un rôle prépondérant dans la préparation théorique et politique du *Convegno de la repressione*, en relayant tout d'abord un « *Documento per Radio Alice* » dénonçant la répression dans le numéro de juin[652] : parmi les signataires on trouve Nanni Balestrini, Franco Basaglia, Franco Berardi, Ludovico Geymonat, le *Living Theatre*, Jean-Paul Sartre, Cesare Zavattini. Cet appel sera d'ailleurs suivi par celui des intellectuels français qui paraît le 5 juillet 1977 à la une de *Lotta Continua* :

Questa è la repressione del compromesso storico

---

[651] ROVERSI Roberto, « *Il Libro Paradiso* », *ibid.*, p. 30.

[652] « *La soppressione di Radio Alice, seguita a breve distanza da quella di altre emittenti liberi locali come Radio Ricerca Aperta e dalla minaccia di estendere tali provvedimenti su scala nazionale, è un attentato alle libertà democratiche conquistate dalla Resistenza. Questa misura di polizia, aggravata dai contestuali arresti di tutti i redattori e i tecnici presenti nelle sedi radiofoniche, è una aperta violazione dell'ordinamento costituzionale che garantisce a tutti il diritto di manifestare liberamente il proprio pensiero "con ogni mezzo di diffusione". È importante sottolineare che la chiusura autoritaria di una libera emittente radiofonica equivale sostanzialmente al sequestro definitivo della testata di un giornale, così come l'arresto dei redattori e dei tecnici equivale all'arresto dell'intero corpo redazionale e dei tipografi. In questo caso il provvedimento è tanto più grave in quanto colpisce forme di comunicazione innovative che intendono sperimentare l'immediatezza dell'informazione. Al di là d'ogni giudizio di merito sui contenuti delle trasmissioni e sulle eventuali ipotesi di reato, per le quali la legge ordinaria prevede responsabilità specifiche e individuali, è inammissibile il ricorso ad una procedura che si configura oggettivamente come eccezionale. Nella consapevolezza che queste misure repressive costituiscono il primo passo verso lo snaturamento delle garanzie costituzionali e che in un momento così grave è essenziale la più ferma difesa dei principi fondamentali di libertà, si chiede la scarcerazione immediata degli arrestati e la riapertura delle testate radiofoniche soppresse. Bologna, 18 marzo 1977.* », *Cerchio di gesso*, *ibid.*, p. 17.

Appello di Jean Paul Sartre e di altri intellettuali francesi per i compagni in carcere in Italia

Nel momento in cui, per la seconda volta, si tiene a Belgrado la conferenza Est-Ovest, noi vogliamo attirare l'attenzione sui gravi avvenimenti che si svolgono attualmente in Italia e – più particolarmente – sulla repressione che si sta abbattendo sui militanti operai e sui dissidenti intellettuali in lotta contro il compromesso storico.

In queste condizioni che vuol dire oggi, in Italia, « compromesso storico » ? Il « socialismo dal volto umano » ha, negli ultimi mesi, svelato il suo vero aspetto : da un lato sviluppo di un sistema di controllo repressivo su una classe operaia ed un proletariato giovanile che rifiutano di pagare il prezzo della crisi, dall'altro progetto di spartizione dello Stato con la DC (banche ed esercito alla DC ; polizia, controllo sociale e territoriale al PCI) per mezzo di un reale partito « unico » ; è contro questo stato di fatto che si sono ribellati in questi ultimi mesi i giovani proletari e i dissidenti intellettuali in Italia.

Come si è arrivata a questa situazione ? Cosa è successo esattamente ? Dal mese di febbraio l'Italia è scossa dalla rivolta dei giovani proletari, dei disoccupati e degli studenti, dei dimenticati dal compromesso storico e dal gioco istituzionale. Alla politica dell'austerità e dei sacrifici essi hanno risposto con l'occupazione delle università, le manifestazioni di massa, la lotta contro il lavoro nero, gli scioperi selvaggi, il sabotaggio e l'assenteismo nelle fabbriche, usando tutta la feroce ironia e la creatività di quelli che, esclusi dal potere, non hanno più niente da perdere : « Sacrifici ! Sacrifici ! « , « Lama, frustaci ! », « I ladri democristiani sono innocenti, siamo noi i veri delinquenti ! », « Più chiese, meno case ! ». La risposta della polizia e della DC e del PCI è stata senza ombra di ambiguità : divieto di ogni manifestazione a Roma, stato d'assedio permanente a Bologna, con autoblindo per le strade, colpi d'arma da fuoco sulla folla.

È contro questa provocazione permanente che il movimento ha dovuto difendersi. A coloro che li accusano di essere finanziati dalla CIA e dal KGB gli esclusi dal compromesso storico rispondono : « Il nostro complotto è la nostra intelligenza, il vostro è quello che serve ad utilizzare il nostro movimento di rivolta per avviare l'escalation del terrore ».

> J.P. Sartre, M. Foucault, F. Guattari, G. Deleuze, R. Barthes, F. Vahl, P. Sollers, D. Roche, P. Gavi, M.A. Macciocchi, C. Guillerme ed altri[653].

L'appel des intellectuels français provoque de nombreux remous au sein du débat public italien, comme l'illustre par exemple la réaction d'Umberto Eco dans *L'Espresso* qui accuse les Français d'être trop caricaturaux dans leurs accusations :

> Quando mi è pervenuto il testo dell'appello Guattari, dopo varie esitazioni, non lo ho firmato e ho spiegato il perché agli amici francesi. Mi andava bene di protestare contro certe disinvolte perquisizioni in case editrici e case di scrittori che avevano pubblicato testi di Radio Alice. Ma per arrivare a questa protesta il manifesto francese iniziava delineando un catastrofico scenario della realtà italiana, dominato da un partito unico repressore di ogni dissenso. [...] l'Italia non è l'URSS. [...] Guattari è venuto a Bologna e ha polemizzato col PCI senza essere ricondotto alla frontiera, Roversi attacca Zangheri sull'*Unità*. Il dibattito è ampio[654].

Le débat est ample, en effet, et les communistes ne tardent pas à répondre aux intellectuels français ainsi qu'aux accusations de la revue *Il cerchio di gesso*, par médias interposés. Dans la lettre de Roversi adressée au maire Zangheri (mentionnée par Eco) parue dans *L'Unità*, le poète dit que Bologne est sortie des événements avec « les os brisés » car l'administration n'a pas joué son rôle de garant de la *civitas* ; Bologne a ainsi été laissée à la merci des rumeurs, des intimidations, des instrumentalisations. Au lieu de céder à la clôture répressive, la ville (et donc l'administration communiste), aurait mieux

---

653 « *Questa è la repressione del compromesso storico* », in *Lotta Continua*, N. 150, année VI, Mardi 5 juillet 1977. Pour la précision, l'appel continue ensuite page 8 et rappelle l'ampleur des opérations répressives déployées en Italie et que les auteurs n'hésitent pas à définir comme une « chasse aux sorcières » : « *Bisogna ricordare che : – Trecento militanti, tra i quali numerosi operai, sono attualmente in carcere in Italia ; – i loro difensori sono sistematicamente perseguitati : arresto degli avvocati Cappelli, Senese, Spazzali e di altri nove militanti del Soccorso Rosso, forme di repressione queste che si ispirano ai metodi utilizzati in Germania. – Criminalizzazione dei professori e degli studenti dell'Istituto di Scienze politiche di Padova di cui dodici sono accusati di "associazione sovversiva" : Guido Bianchini, Luciano Ferrari Bravo, Antonio Negri, ecc. – Perquisizioni nelle case editrici : Area, Erba Voglio, Bertani, con l'arresto di quest'ultimo editore. Fatto senza precedenti : la raccolta delle prove viene tratta da un libro sul movimento di Bologna* [*Fatti nostri*, en l'occurrence]. *Perquisizione delle abitazioni degli scrittori Nanni Balestrini ed Elvio Fachinelli. Arresto di Angelo Pasquini redattore della rivista ZUT. – Chiusura dell'emittente Radio Alice di Bologna e sequestro del materiale, arresto di dodici redattori di Radio Alice. – Campagna di stampa tendente a : identificare la lotta del movimento e le sue espressioni culturali come un complotto ; incitare lo Stato ad organizzare una vera "caccia alle streghe". I sottoscritti esigono la liberazione immediata di tutti i militanti arrestati, la fine della persecuzione e della campagna di diffamazione contro il movimento e la sua attività culturale proclamando la loro solidarietà con tutti i dissidenti attualmente sotto inchiesta.* »

654 ECO Umberto, « *Conversazione tra barbari* », in *Sette anni di desiderio*, *op. cit.*, p.78-79.

fait de s'ouvrir au dialogue, d'embrasser les contradictions et surtout, le corps assassiné de Lorusso :

> [...] mi aspettavo che il giovane ucciso fosse raccolto dalla città tutta intera. Poi mi aspettavo che il Comune si dichiarasse di tutti dentro a una vigile libertà sforzandosi subito non come intermediario ma come promotore a suggerire la comprensione dei problemi e dei fatti ; e che ancora una volta in questo modo si proponesse come il riferimento unico e vero di tutta la popolazione onesta, in un momento amaro. Mi aspettavo anche che piazza Maggiore fosse e restasse illuminata a giorno, per chiamare, suggerire, parlare, e non lasciata spenta, viscida, fredda, orribile. Mi aspettavo che la città proprio lì, celebrasse subito e ancora una volta il suo grande rito politico di ritrovare la voce per continuare a parlare e a capire, mentre il fuoco era in atto.

Roversi fait définitivement tomber le masque de la ville libre et heureuse et rappelle le sort qu'elle réserve aux étudiants. Le poète convoque ainsi le terrible adage « *Bologna carogna* » que les paysans provinciaux du XIXème siècle écrivaient sur les murs de la ville qu'ils tenaient pour responsables de leur misère :

> [...] la città di Bologna non vive per gli studenti, benché ne accolga sessantamila ; e neppure vive con gli studenti, benché ne accolga sessantamila ; ma vive sopra gli studenti, cioè sui sessantamila studenti ; in questo, con vergogna, come una città terziaria. E perciò se c'è rabbia è una rabbia da distribuire ; e se ci sono errori, questi errori sono di tutti. Così dicendo, anche i tanti concittadini benpensanti (e a ogni livello) invece di discettare con un perbenismo viscido su scarsa o buona voglia di studiare avrebbero dovuto guardarsi allo specchio (magari raccattando un pezzo di vetrina spaccata) e interrogarsi. È mancata una voce che parlasse, e che spiegasse, in quella direzione.

La réponse piquée de Zangheri ne se fait pas attendre, toujours dans les colonnes de *L'Unità* :

> 1) sa che nelle assemblee dei cosiddetti autonomi era proibito a studenti comunisti e appartenenti ad altri movimenti democratici di parlare ? E che si tenta ancora, in qualche caso, di impedirlo ? Per quante ragioni di protesta abbiano gli studenti, e sono moltissime, si può giustificare il fatto che una minoranza, il 5%, poco più poco meno, paralizzi l'attività didattica e politica di alcune facoltà ?

2) sa che venerdì 11 marzo il corteo proveniente dall'Università scandiva lo slogan infame : « La Giunta è rossa del sangue di Francesco ? »
3) sa che sabato 12 marzo sono stati svaligiati una ferramenta ed un'armeria e centinaia di armi circolavano in città ?
4) non ritiene che in queste condizioni quella che egli chiama la « città » abbia dato prova di notevole fermezza e senso di responsabilità evitando di intervenire direttamente per disarmare gli scalmanati ? O essi debbono avere licenza di ingiurare, minacciare, e peggio ?
5) non pensa che la causa del rinnovamento della scuola e della società venga danneggiata gravemente dai disordini, e che proprio a questo mirino gli ispiratori della strategia dell'eversione, che si sta sviluppando nel Paese ?
Tralascio gli argomenti economici. Tutti sanno che Bologna non vive sugli studenti. I prezzi esosi degli affittacamere si ripercuotono sul livello generale dei prezzi, e ricadono anche sui bolognesi[655].

L'impossibilité d'une réconciliation entre les deux gauches est alors doublée par le divorce entre *deux Bologne*.

De l'agonisme à l'agonie

Faisant suite à l'appel des intellectuels français, le congrès contre la répression est organisé du 22 au 24 septembre 1977 dans l'enceinte du *Palazzetto dello Sport* (dont la construction avait été décidée par le maire Giuseppe Dozza), dans le centre-ville de Bologne. À certains égards, l'événement peut être considéré comme une sorte de rentrée pour le *Movimento*, en concomitance avec la fin des vacances estivales et le retour des étudiants à Bologne. En réalité, le *Convegno* correspond au baroud d'honneur du Mouvement et à la fin de nombreux espoirs.

D'un point de vue politique, donc, l'événement est un coup d'épée dans l'eau, si ce n'est une véritable tragédie : les différentes forces qui se rassemblent doivent tenter de trouver un terrain d'entente pour donner une nouvelle direction au *Movimento* et peser davantage sur la scène bolonaise et nationale. Le congrès est un marathon qui voit se succéder les intervenants, dans un chaos généralisé où les différents groupes se laissent aller

655 Pour la correspondance entre Roversi et Zangheri, voir notamment : https://www.zic.it/speciale-marzo-77-il-carteggio-tra-roberto-roversi-e-renato-zangheri/.

à de nombreuses dérives : interruptions, polémiques, échauffourées... On peut aisément imaginer le désordre et la réverbération du brouhaha dans l'enceinte sportive où sont massés plus de dix mille militants. Les polémiques naissent autour de deux concepts qui sont bien souvent la pierre d'achoppement de la gauche radicale : le *leadership* et la stratégie à adopter[656]. La métaphore sportive est ici tout à fait adaptée : si les débats ont lieu sur le parquet du temple du basket-ball bolonais, le *Movimento* et ses « *mille rivoli* » ne parviennent pas à laisser de côté les individualités pour jouer en équipe ; certains en viennent même aux mains. Les factions politiques jouent un mauvais *spectacle* :

> Il Palazzetto dello sport diviene arena e palcoscenico in cui ogni posizione politica recita il suo spettacolo dichiarando che da quel momento praticherà comunque il proprio progetto. [...] La stragrande maggioranza del movimento vive con sentimenti contrastanti le lacerazioni che avvengono nel luogo deputato alla soluzione politica dei principali problemi strategici che attanagliano da mesi il movimento. Per tre giorni si mischiano ed alternano estraneità insofferente e attesa angosciosa sugli esiti del più grande dibattito messo in opera dal movimento[657].

Face à cette impasse, celles et ceux qui gravitent autour de la revue *A/traverso* proposent une sorte de fuite carnavalesque en affirmant que « la révolution est terminée » et que le mouvement a « gagné », comme l'évoque l'un des protagonistes, toujours dans *L'orda d'oro* (vraisemblablement Berardi) :

> « A/traverso » era uscito nel giugno '77 con un numero intitolato : *La rivoluzione è finita, abbiamo vinto*. Molti lessero il titolo come una battuta ironica. In realtà andava preso molto seriamente e alla lettera. Là dove i movimenti rivoluzionari del Ventesimo secolo avevano pensato di potere rovesciare e superare la forma sociale capitalistica, il movimento autonomo poneva le condizioni per una nuova concezione del processo di liberazione. Questa nuova concezione non implicava una rottura del sistema politico di potere, ma la creazione di un'area sociale capace di incarnare l'utopia di una comunità che si sveglia e si riorganizza fuori del modello predominante di scambio economico del lavo-

---

656 « *In quei giorni tutte le espressioni del "ceto politico" del movimento si ripropongono l'annoso problema del risolvere la linea strategica dell'organizzazione e del programma. Tutti i gruppi organizzati arrivano già schierati, ognuno sulla propria posizione prestabilita, con molte tentazioni settarie e poca disponibilità a ricercare una qualche omogeneità.* », BALESTRINI Nanni, MORONI Primo (dir.), *L'orda d'oro*, *op. cit.*, p. 578.

657 *Ibid.*, p. 578.

> ro e del salario. L'estinzione del lavoro diventa la tendenza oggettiva, la possibilità implicita della tecnologia e del sistema sociale del sapere. Non si può più applicare il modello della rivoluzione politica : in questo senso la rivoluzione è finita[658].

Une fuite carnavalesque qui renverse le modèle tactique de la révolution incapable de renverser le système capitaliste, donc. Lors du congrès, cette tendance qui va à l'encontre des représentations et de l'héritage de bon nombre des groupes de la gauche radicale reste minoritaire et ne parvient pas à à une prise de conscience généralisée *qu'il ne faut pas répéter les mêmes erreurs*. Aussi, la fuite à l'impasse qui se profile du côté du politique s'incarne-t-elle, fidèlement à l'esprit des *Indiani metropolitani*, dans la ville même :

> Su questo non avevamo una proposta politica, ma avevamo elaborato il testo di una nuova Costituzione della repubblica italiana, una specie di sceneggiatura dadaista da rappresentare durante i giorni del convegno : voleva essere una specie di lettura dei capitoli della Costituzione dal punto di vista della liberazione in atto. Volevamo montare un palco in piazza Maggiore e lì, in un momento qualsiasi in mezzo alla gente, dichiarare che il nostro contenzioso con lo stato italiano era concluso, che il compromesso storico (l'unica proposta che lo stato aveva fatto) era fallito, e che dunque lo stato si poteva considerare dissolto, che comunque questo si poteva considerare un fatto positivo perché tanto quello che noi volevamo era già in atto, il lavoro operaio scomparirà nei prossimi anni, e dunque rifacciamo la Costituzione a partire da questa consapevolezza di base : il lavoro operaio scompare, rifondiamo la vita umana su altre basi[659].

Pour les créatifs, le changement ne sera possible qu'en comprenant que les modifications du travail auront un impact bien plus large que les querelles de paroisse de la gauche radicale. Il faut chausser d'autres lunettes pour « changer la vie » : la mutation qui s'annonce est plus anthropologique que politique. Dans son numéro de septembre, *A/traverso* invite ses lecteurs à ne pas prendre le pouvoir, en ajoutant un petit « *Non* » devant le gros titre en majuscules « *PRENDERE IL POTERE* », en renversant ainsi les adages révolutionnaires traditionnels ; dans la revue, un article fait écho au titre : « *Per favore, non prendere il potere* ». Pour faire la révolution, il faut nécessairement faire la critique de la révolution :

---

658 *Ibid.*, p. 578-579.

659 *Ibid.*, p. 579-580.

> La storia delle rivoluzioni che conosciamo è storia di violenza sul corpo vivo delle masse in movimento, è imposizione POLITICA di una forma di sviluppo. Niente di più antimaterialistico e dunque repressivo dell'idea che la rivoluzione fondi uno stato che 'mette in forma' la società, la vita delle masse, l'ordine dei bisogni e dei desideri[660].

Le dernier carnaval des *Indiani metropolitani*

La critique des vieux modèles stratégiques est une pratique méta-politique qui permet nouvellement à la veine créative du *Mouvement* de s'exprimer et d'agir de façon décalée, *parodique*. La seule grande réussite qui émerge à l'occasion du *Convegno contro la repressione* est celle des alternatives offertes par les *Indiani metropolitani* qui mettent en scène une grande kermesse populaire, un véritable *carnaval* :

> In quei giorni, circa 80 mila giovani arrivano in città e contribuiscono a trasformare le piazze e le strade in un grande palcoscenico per feste, rappresentazioni teatrali e musicali. In Piazza Maggiore si balla, si canta, si parla con cittadini. I salumieri della zona universitaria, per coprirsi le spalle da eventuali espropri, offrono panini con affettato a prezzo ridotti. Happening, incontri, dibattiti riempiono la [città per] tre giorni ed offrono uno spaccato completo delle anime del Movimento[661].

Les photographies d'Enrico Scuro documentent cette transformation éphémère de la ville : les colonnes de Pomodoro, au milieu de la *Piazza Verdi*, servent de mâts sur lesquels est tendue une grande toile blanche, transformant ainsi la place en un énorme chapiteau, en un tipi indien (des archives vidéo nous montrent d'ailleurs que les colonnes sont peinturlurées en plusieurs sections, comme des totems). La création de ce « *tendone* » est revendiquée sur une petite affichette par le « *collettivo per la sovversione urbana*[662] » : nous retrouvons donc ici la pratique du renversement carnavalesque insérée dans les logiques urbaines. Aussi, tous les éléments du carnaval apparaissent-ils dans les clichés de Scuro : des « grosses têtes » en papier-mâché menant les cortèges, des visages grimés, des travestissements, des instruments de musiques, des drapeaux et des banderoles, des

---

[660] *A/traverso*, septembre 1977, p. 2.

[661] AA.VV., *'77 storia di un assalto al cielo*, *op. cit.*, p. 117.

[662] Voir les photographies de Scuro : https://enricoscuro.it/archivio-anni-settanta/movimento-studenti-1977-bologna/convegno-settembre/#!.

masques de la *Commedia dell'Arte*... Les archives vidéos nous font prendre la mesure de l'affluence des sympathisants du Mouvement : les rues et les places sont bondées, des affiches, des tags et des dessins en tout genre tapissent les murs de la ville. On voit même un manifestant qui caricature un portrait d'Andreotti en l'affublant de moustaches et d'yeux globuleux. En dessous de la fontaine de Neptune, la foule se masse en cercle autour d'acteurs maquillés et mettant en scène un spectacle clownesque ; sous les arcades de *Piazza Maggiore*, des *Indiani* emmitouflés dans leurs sacs de couchage dorment en plein jour, à la surprise d'élégants badauds bolonais. Les petits groupes d'« *umarì*[663] » habitués à discuter sur les marches de la place échangent et sympathisent avec des jeunes manifestants[664]. Sur d'autres images, on voit les animateurs de Radio Alice qui tentent d'installer un poste de radio de fortune sous les *portici* de *Piazza Maggiore* ; on reconnaît également Félix Guattari dans la foule[665]. Franca Rame e Dario Fo, tout sourires, se mêlent eux aussi à la foule : les deux se produisent d'ailleurs sur une *Piazza VIII Agosto* (la « *Piazzola* » du marché, la plus grande esplanade du centre-ville) noire de monde. Dario Fo récite des monologues à tonalité politique ainsi que des extraits de la *Resurrezione di Lazzaro*, tirée de *Mistero Buffo* : il est d'ailleurs intéressant de noter que ce spectacle à grand succès, malgré ses *giullarate* et son grammelot d'inspiration médiévale, et donc apparemment éloigné du monde contemporain, présente en réalité des contenus hautement politiques et subversifs. Comme dans le cas du *Gorilla quadrumàno*, le spectacle théâtral est « plastique » et se modifie en fonction du contexte et des conditions d'énonciation : à l'occasion du *Convegno* bolonais, Dario Fo adapte donc la *Resurrezione di Lazzaro* et la transforme en une critique de la rigidité et du manque de dialectique des *Autonomi*. Franca Rame récite un monologue dédié à la mémoire d'une *partigiana* bolonaise martyre de la Résistance[666].

---

663 « *Umarèl* » au singulier. Les « *umarells* » (comme le veut le pluriel – anglicisé ? – actuellement en vogue), spécialisés dans l'observation des travaux en cours dans le centre historique, sont devenus depuis quelques années un symbole attachant du folklore bolonais.

664 Voir : https://www.youtube.com/watch?v=0gQttZhLlsg.

665 Voir : https://www.youtube.com/watch?v=P3JwHPVCzOI.

666 Voir la note de bas de page 11, in VALENTINI Chiara, *Storia di Dario Fo*, Milan, Feltrinelli, 1997, p. 179. Pour le monologue de Franca Rame, la note fait mention d'une certaine Pasini, torturée et tuée pendant la guerre ; en réalité, il s'agit plus probablement de la figure d'Irma Bandiera.

Dans *Lettere a nessuno*, Antonio Moresco évoque de façon quelque peu différente l'ambiance du congrès bolonais ; un ambiance où, sous la plume désabusée de l'ancien militant politique, émergent la violence et la trivialité dignes d'une cour des miracles :

> Poi c'è stato il raduno di Bologna del '77. [...] Si diceva che Moravia morisse dalla voglia di venire, e che avesse già fatto e disfatto le valigie molte volte. Ma era un rischio farsi vedere, quasi tutti venivano sbeffeggiati in assemblea, tranne qualche francese vitalistico alla Guattari, o qualcun altro che sognava per un momento di spiazzare e far fuori tutti gli altri manovrando la truppa con l'ideologia, e poi lo scrivevano i giornali... Inoltre si attendeva il finimondo, per il giorno conclusivo del convegno. I romani erano saliti con intenti minacciosi, per mettere a ferro e fuoco la città e prendere così in mano le fila del cosiddetto movimento. I padovani davano cornate a tutti. Gli abitanti di Bologna avevano creato il vuoto, come i russi con Napoleone, stavano tappati nelle case, o avevano lasciato per qualche giorno la città. I marciapiedi erano ingombri di sacchi a pelo, anche l'università. In piazza Verdi c'erano grandi pentoloni per la truppa. E c'erano autonomi, desideranti, macrobiotici, necrobiotici... Io ero al Palasport occupato dall'Autonomia. C'erano risse immense tra le varie fazioni, volavano sedie o aste di bandiere. Bifo, dal suo nascondino parigino, cercava di far leggere un suo proclama dadaista tra i fischi e gli sghignazzi, ma qualcuno ricordava con rispetto che solo pochi mesi prima girava armato tra le barricate, e quindi non gli si potevano negare perlomeno cinque minuiti d'attenzione. [...] Gli abruzzesi giravano con grandi roncole da pastori, l'Mls[667] veniva ogni giorno ad assalire il palazzetto e ne veniva ogni volta ricacciato. Si schieravano all'esterno con spranghe di ferro sotto i trench. Di notte alcuni danzavano nudi nelle strade, si accucciavano a defecare sull'asfalto, mentre il pullman bloccato dietro di loro attendeva immobile e a motore acceso, a fari spalancati[668].

Quoiqu'en dise Moresco, malgré ses « dérives », le carnaval bolonais autour du *Convegno* est une réussite marquée par un esprit festif sans violences : mais à bien des égards, ce qui devait marquer un nouveau départ est en réalité le chant du cygne d'un *Mouvement* dont l'élan est brisé :

> Il corteo che chiude il convegno, imponente e suggestivo, sfila per ore e ore. Nonostante l'aggressività verbale degli slogan non c'è scontro con la polizia. Alla fine un sottile senso di amarezza, di delusione, di frustrazione riaccompagna la gente nei propri territo-

[667] *Movimento Lavoratori per il Socialismo*, parti politique extraparlementaire issu, en 1976, du *Movimento studentesco*.

[668] MORESCO Antonio, *Lettere a nessuno*, Milan, Mondadori, 2008 [1997], p. 43-45 (version numérique).

ri e luoghi di vita e di lotta. Tutti si ripromettono di continuare, di andare avanti, ma nessuno sa nascondere a se stesso la drammatica domanda : avanti come ? avanti dove[669] ?

Un élan brisé qui se transforme même en fuite, en débandade, dans la narration de Moresco :

> [...] Ma la manifestazione conclusiva, inaspettatamente, sfilò senza incidenti nella città deserta, e alla fine molti, infuriati, fracassavano le molotov sopra le grate dei tombini, facevano sparire spranghe, restituivano pistole. Dario Fo stava già suonando il piffero in una grande piazza, mentre la gente sfollava verso le corriere[670].

Le compte-rendu de Scòzzari parle sans détours d'une défaite à la Caporetto et rejoint le ton désabusé d'un Moresco :

> In settembre si tenne una bella tre giorni sull'antirepressione. L'*intero* '77 italiano si concentrò a Bologna per cercare di capire chi lo stava fottendo e come aveva fatto a farlo così bene e così in fretta. I portici, dalle Due Torri all'università, furono tappezzati di sacchi a pelo. « L'enorme creatività del movimento » si ridusse nello sfilare e saltellare truccati e vestiti da pagliacci, con cimbali biacca e tamburi, tra sestuple ali di carabinieri zeppi di anfetamine e con una grandissima voglia di spaccar teste. Da oltralpe portarono un costruttivo contributo al nulla i gemelli siamesi Deleuze (in spirito) e Guattari, rizomi infruttiferi. La Tre Giorni sancì la schizofrenia tra Autonomia Organizzata, finalmente dotatasi di iniziali maiuscole pure lei e che si concentrò al Palasport, e il movimento, che dovette ripiegare, tutti giù per terra, sul crescentone di Piazza Maggiore, il marciapiedone centrale esaltato dai comunisti per impedire alla gente di dire in giro che Loro non prestano attenzione ai bisogni. Televisione e giornali ebbero occhi unicamente per i bufali del palasport, marchiati come pericolosi e quindi più appetibili per lo show. Fu uno dei primi esperimenti riusciti di deliberata concimazione dell'isteria italiana, imbastita di ignoranza, vero, palpabile odio di classe, terrore del forestiero, vita microscopica, mancanza di curiosità, perdita della meraviglia, inerzia culturale. Insomma isteria più imbecillaggine. La Bologna effervescente e ribalda, cane riottoso convinto di non avere collari, non ne era cosciente, né tantomeno aveva strumenti per rintuzzare le manovre : il nemico azzannava su molti fronti, abituato a infrangere speranze e progetti. Non si stava

669 BALESTRINI Nanni, MORONI Primo (dir.), *L'orda d'oro*, *op. cit.*, p. 581.

670 MORESCO Antonio, *Lettere a nessuno*, *op. cit.*, p. 46 (version numérique).

difendendo da niente, i ragazzini sono ridicoli, sono brufoli innocui ; semplicemente stava imparando, si stava *nutrendo* per le battaglie successive. Eccola, Caporetto[671].

2. Bologne, centre de la tension et cible du terrorisme

2.1. Une nouvelle « stratégie de la tension » ?

La vitrine brisée

Si l'échec politique du *Convegno contro la repressione* est un tournant qui, pour de nombreux observateurs, marque la fin du chapitre des *Indiani metropolitani* et le début d'un durcissement violent au sein des groupes de la gauche radicale, il convient toutefois de remettre en question ce découpage chronologique quelque peu schématique. Dans l'introduction de l'ouvrage *La vetrina infranta*[672], Mirco Dondi rappelle que de nombreux épisodes d'agitation et de violence troublent Bologne bien avant les événements de mars 1977 : les pratiques d'auto-réduction dans le quartier du *Pilastro*, les occupations de maisons par les étudiants se soldant souvent par des échauffourées avec les forces de l'ordre, ou encore les récurrentes agressions néo-fascistes. Le 5 décembre 1974, l'assassinat d'un brigadier des carabiniers par une frange liée à *Autonomia operaia*, Andrea Lombardini, dans la commune d'Argelato, fait déjà basculer Bologne dans l'escalade de la violence terroriste[673]. Il est toutefois important de souligner que l'on relève moins d'incidents qu'à Rome ou à Milan dans le chef-lieu émilien : d'ailleurs, les *Brigate Rosse* n'opèrent pas sur le territoire bolonais. Il n'en reste pas moins que la situation est « tout sauf tranquille[674] », et ce bien avant l'émergence de *Prima Linea* en 1976-1977 :

---

671 SCÒZZARI Filippo, *Prima pagare poi ricordare*, *op. cit.*, p. 193-194.

672 Nous renvoyons ici à nouveau aux travaux de Luca Pastore pour une analyse complète de la violence à Bologne dans les années 1970.

673 DONDI Mirco, « *L'eversione rossa nel contesto nazionale e l'attacco ai giornalisti* » (introduction), in PASTORE Luca, *La vetrina infranta. La violenza politica a Bologna negli anni del terrorismo rosso, 1974-1979*, Bologne, Edizioni Pendragon, 2013, p. 11.

674 *Ibid*.

> Nella città petroniana l'estrema sinistra è presente, ha i suoi luoghi di ritrovo frequentati anche da un pubblico più ampio, ma non si trova in cortocircuiti di tensioni. La sua attività si muove fra centri culturali, manifestazioni e pratiche di autoriduzione. Mancano inizialmente proprio quei nuclei più intransigenti – come a Milano è il Collettivo politico metropolitano – in gradi di influenzare una parte dei movimenti a sinistra del Pci verso soluzioni violente. Allo stesso modo, l'assenza di una vera e propria guerriglia metropolitana offre meno occasioni per l'avvicinamento alla lotta armata, ma sotto la cenere cova la presenza di un estremismo rosso non controllabile e con adesioni evidenti. Da questo humus esce, tra la seconda metà del 1976 e il '77, il seguito dei militanti bolognesi di Prima Linea, la seconda organizzazione terroristica per aderenti e attentati dopo le Br[675].

Dondi rappelle les raisons de la montée incontrôlable du terrorisme rouge : la stratégie de la tension qui procède à son origine par le terrorisme noir pousse certaines franges de l'extrême gauche à se radicaliser et à considérer la lutte armée non plus seulement comme une option mais bien comme une nécessité : ainsi, les *Brigate Rosse* prennent un tournant militaire en 1976 avec l'ascension de Mario Moretti au détriment de Renato Curcio et Alberto Franceschini, tous deux emprisonnés. En outre, l'impunité dont bénéficient le *squadrismo* et le *neosquadrismo*, en Lombardie surtout, participe de cette logique d'escalade de la tension. Cette impunité n'est d'ailleurs pas étrangère au fait que l'Italie est marquée par des tentatives répétées de coup d'État et de déstabilisation visant à faciliter l'émergence d'un pouvoir autoritaire[676]. Enfin, la lutte armée bénéficie également de l'aura de mystère qu'elle jette autour d'elle, en exerçant une fascination ambiguë chez les intellectuels, au sein des sphères des médias et de l'État ; une fascination interclassiste et résumée par les propos de Germano Maccari, l'un des geôliers d'Aldo Moro devant la *Commissione stragi e terrorismo* : « *Voi non mi credereste se vi dicessi in quante case di persone che oggi hanno un ruolo molto importante nell'informazione, o comunque un ruolo importante nella società, si faceva a gara per avere a cena uno come me*[677] ». Soulignons toutefois, par souci de rigueur scientifique, que la *strategia della tensione* se différencie

---

[675] *Ibid.*, p. 19-20.

[676] *Ibid.*, p. 14.

[677] *Ibid.*, p. 16. Dondi rappelle également le déchirement de la famille Donat Cattin pour illustrer l'ambiguïté sociologique de la lutte armée : si le père Carlo est vice-secrétaire de la Démocratie chrétienne, le fils Marco s'engage dans les rangs de *Prima Linea* et participe à l'assassinat du juge Emilio Alessandrini à Milan, en 1979.

en quelque sorte de la « *strategia della tensione* ». Il ne s'agit pas là d'un simple jeu de ponctuation : l'expression désormais bien connue (et dont le sens est souvent galvaudé) apparaît sous la plume du journaliste Leslie Finer dans *The Observer*, quelques jours avant l'attentat de Piazza Fontana à Milan. La stratégie de la tension se définit comme une tentative de « droitiser » l'opinion publique en créant un climat d'insécurité et de peur (par l'intermédiaire d'attentats, notamment) afin de faciliter éventuellement l'émergence d'un pouvoir autoritaire[678]. Les historiens ont démontré que la stratégie de la tension *stricto sensu* est délimitée chronologiquement par les années 1969-1974, c'est à dire de l'attentat de *Piazza Fontana* à Milan jusqu'à celui de *Piazza della Loggia* à Brescia (à la rigueur, jusqu'à la bombe sur le train *Italicus* quelques mois plus tard bien que cet attentat soit considéré par certains davantage comme un « *colpo di coda* »). Dans les mots de Guido Crainz :

> Fra il 1973 e il 1974 iniziano a cadere molte delle ragioni che avevano favorito l'arroccamento conservatore di diversi settori del paese, facendo presa su umori antichi dell'anticomunismo e su rinnovate paure di sconvolgimenti profondi. Quelle ansie progressivamente si attenuavano, e sembrava sempre più privo di credibilità un « partito d'ordine » al cui interno variamente confluivano attori sempre più squalificati : da un lato organizzatori di stragi, protagonisti dell'eversione di piazza, uomini e gruppi che avevano avallato o coperto complotti ai danni della Repubblica ; dall'altro, i principali responsabili di un sistema politico che mostrava evidenti segni di degenerazione. Quel sistema, inoltre, appariva drammaticamente inadeguato a far fronte a una crisi profonda, che investiva l'economia e la società, la concreta vita quotidiana e l'immaginario. Si compiva allora un passaggio centrale nella storia dei partiti di massa dell'Italia repubblicana : iniziava un declino che il paese avvertiva più consapevolmente delle forze politiche. Si aggiunga che i processi di modernizzazione rendevano anacronistici alcuni tratti fondanti del conservatorismo tradizionale, della sua cultura e del suo modo di essere. Priva di interlocutori reali su questo versante, la spinta al cambiamento si orienterà progressi-

---

678 « *Con piazza Fontana inizia quella che è stata chiamata la "strategia della tensione" : un inasprimento "forzato" dello scontro sociale volto a spostare a destra l'opinione pubblica, prima ancora che l'asse politico ; e volto a costruire le basi per "governi d'ordine", se non presidenzialismi autoritari o aperte rotture degli assetti costituzionali. Gli attori di quella strategia di più lungo periodo – fatta di attentati terroristici, di aggressioni squadristiche o di un uso illegittimo degli apparati dello Stato – sono già tutti all'opera nella strage di Milano e nella gestione dell'inchiesta giudiziaria e dei processi.* », CRAINZ Guido, *Il paese mancato. Dal miracolo economico agli anni ottanta*, Rome, Donzelli editore, 2003, p. 995-996 (version numérique).

> vamente verso una sinistra che appariva sempre più una risorsa, non un rischio per le istituzioni[679].

Notons également qu'il existe également une sorte de déphasage entre le sort national et le sort de Bologne : si, dans un premier temps, le chef-lieu émilien apparaît comme épargné par les logiques de la stratégie de la tension qui se concentrent sur d'autres villes, dans un second temps (et donc après la stratégie de la tension *stricto sensu*), Bologne est frappée de plein fouet par la violence moléculaire ainsi que par celle de grande ampleur des attentats, dans une sorte de macabre trinité : *Italicus*, *Ustica*, *Bologna Centrale*. Toujours dans les mots de Guido Crainz, c'est le « cauchemar » des « années de plomb » qui supplante la « tension » :

> Alla fine degli anni settanta gli sviluppi futuri apparivano ancora avvolti nelle nebbie, ed era semmai l'incubo degli « anni di piombo » a dominare. Incubo, la parola non sembri oggi esagerata : dal 1978 al 1980 le vittime del terrorismo di sinistra sono più di ottanta e ad esse vanno aggiunti i « combattenti armati » che muoiono in scontri a fuoco o maneggiando esplosivi. Vi sono anche le vittime dell'ultima esplosione del terrorismo neofascista : sono ottantacinque nella strage alla stazione di Bologna nel 1980, e in quello stesso anno altre otto persone vengono uccise dai Nar (Nuclei armati rivoluzionari) e da altre organizzazioni armate di destra[680].

Les événements bolonais de mars 1977 s'inscrivent ainsi dans un cadre national très complexe ; et si la *strategia della tensione* au sens strict n'est plus d'actualité, il n'en reste pas moins que des forces réactionnaires aidées par une nébuleuse d'acteurs occultes et de services déviés de l'État poursuivent leur action. D'aucuns continuent donc d'utiliser l'expression de « *strategia della tensione* » : celle-ci devient donc un outil idéologique, una « *spia* » rhétorique permettant de situer politiquement l'interlocuteur qui l'emploie. Pour certains militants donc, les événements bolonais sont la preuve manifeste d'une continuation du durcissement de l'appareil de l'État et de l'émergence d'un pouvoir répressif et autoritaire. Ils sont également l'occasion d'instrumentalisation et de manipulations en tout genre : nous l'avons déjà évoqué, d'aucuns soutiennent que les cortèges bolonais sont infiltrés ou encore que l'assaut à l'armurerie du quartier universitaire est un coup monté.

---

679 *Ibid.*, p. 1300-1302 (version numérique).

680 *Ibid.*, p. 1563-1564 (version numérique).

Aussi les journées de mars 1977 marquent-elle un tournant ; un tournant « psychologique » auprès de certains militants de la lutte armée ainsi que chez ses sympathisants :

> L'esplosione di violenza nella « città rossa » assunse una importanza decisiva nei variegati percorsi dei militanti della sinistra extraparlamentare : la detenzione o la latitanza per gli incriminati, la prosecuzione o l'abbandono più o meno graduale dell'impegno politico, la vicinanza ai « compagni » o la sensazione della sconfitta, il rifugio nella tossicodipendenza o la volontà di portare fino in fondo la decisione di radicalizzare lo scontro con i nemici. Alcuni si convinsero in quella fase che l'unica identità delle istituzioni fosse quella repressiva, a cui era indispensabile opporre sistematicamente l'arma della « violenza proletaria ». Chi arrivò agli scontri di marzo già convinto della necessità della lotta armata trovò in quei fatti la realizzazione delle teorie sullo scontro aperto con lo stato e i suoi alleati riformisti[681].

Bologne, carrefour du terrorisme aux places désertées

C'est le mois de mars qui transforme donc Bologne en « carrefour du terrorisme », pour reprendre l'expression de Pastore. Le nom de Lorusso sera par la suite souvent évoqué (ou instrumentalisé) à l'occasion d'actes terroristes : l'assassinat de l'agent Settimio Passamonti à Rome, le 21 avril 1977, est ainsi revendiqué comme un acte de représailles : « *Qui c'è un carruba, Lorusso è vendicato*[682] ». Les *Brigate Rosse* s'emparent également de la figure de Lorusso à Bologne, à l'occasion d'un procès sous haute tension, les 4 et 5 avril 1977, qui voit notamment comparaître Renato Curcio et Alberto Franceschini, figures centrales de l'organisation. Moins d'un mois après la mort de Lorusso, la ville est encore dans un climat d'agitation exacerbé ; le procès tombe visiblement au mauvais moment et les membres des BR sont placés dans la prison de *via del Pratello*, jugée plus sûre que celle de *San Giovanni in Monte*. Malgré des mesures de sécurité accrues, la voiture du président du tribunal est incendiée avant le procès, alimentant ainsi la tension déjà palpable. Les mois et les années qui suivent seront marqués par une croissance de la violence dans le chef-lieu émilien jusqu'alors relativement épargné :

---

681 PASTORE Luca, *La vetrina infranta. La violenza politica a Bologna negli anni del terrorismo* rosso, *op. cit.*, p. 207.

682 *Ibid.*, p. 208.

> Si stava mettendo in moto una spirale di attentati e irruzioni armate destinata a condurre il capoluogo felsineo a livelli d'allarme impensabili solo qualche mese addietro, paragonabili a realtà più grandi e con una lunga tradizione di conflittualità alle spalle. Gli attacchi ai cosiddetti « covi del lavoro nero » e alle sedi periferiche del Partito comunista andavano a sommarsi ai bersagli più consueti : le sezioni della Democrazia cristiana e i commissariati di polizia. Intimidazioni anche ripetute venivano dirette contro le figure più in vista, come l'avvocato Adolfo Lammioni, già rappresentante di parte civile al processo Lombardini e difensore d'ufficio dei brigatisti processati in aprile, messo in allarme da un attentato al suo studio legale. Sempre più frequentemente le manifestazioni sfociavano in scontri con le forze dell'ordine nelle stesse vie del centro già teatro della guerriglia di marzo[683].

La tension diffuse et la lutte armée modifient ainsi sensiblement la ville et font changer ses logiques territoriales : *Piazza Verdi* perd sa vocation première de lieu d'échange et de socialisation et devient un lieu d'affrontements, un non-lieu que l'on évite. Si, quelques mois auparavant, les slogans et les affiches des *Indiani metropolitani* se chevauchaient dans un charivari carnavalesque, si les graffitis n'étaient que des palimpsestes modifiables à l'envi, désormais une *crispation* généralisée immobilise la zone universitaire jadis *en mouvement* :

> La zona universitaria cominciava ad acquisire la fama di territorio in ostaggio dei « teppisti », a causa di episodi come l'aggressione a sprangate ai danni del consigliere comunale del Pci Giorgio Ghezzi e di Romano Zanarini, giornalista dell'*Unità*, o le frequenti risse tra militanti comunisti, autonomi e di altre fazioni dell'estrema sinistra. Era sufficiente l'affissione o la rimozione di un manifesto, la distribuzione di un volantino, uno slogan considerato provocatorio per accendere gli animi. Seguirono i blocchi stradali in via Zamboni e nelle strade limitrofe, le violenze contro cittadini e vigili che intervenivano, i tafferugli con le forze dell'ordine richiamate sul posto. In occasione del primo anniversario della morte di Lorusso l'unità venne ritrovata a fatica, e solo momentaneamente : il tempo della manifestazione per le strade cittadine, tanto temuta dall'opinione pubblica quanto relativamente tranquilla. La federazione del Pci in via Barberia, oltre che da polizia e carabinieri, restò presidiata da numerosi militanti comunisti[684].

---

683 *Ibid.*, p. 240.

684 *Ibid.*, p. 240-241.

En ce qui concerne la situation des circuits de l'*eversione* bolonaise, Pastore brosse le portrait d'une sorte de terrorisme « provincial » : la vingtaine ou trentaine de personnes qui opèrent sont en réalité bien connues et participent aux réunions et aux assemblées publiques. Les nombreux sigles à travers lesquels sont revendiqués les attentats sont autant de « masques » permettant de donner l'impression d'une croissance exponentielle de la lutte armée[685]. Cette réalité, somme toute assez circonscrite, est toutefois conditionnée par l'enlèvement d'Aldo Moro, le 16 mars 1978, qui a de fortes répercussions : les forces de l'ordre augmentent et durcissent les contrôles dans tout le pays et à Bologne en particulier. Dans un climat de paranoïa diffuse, on a vite tendance à attribuer tous les épisodes de violence aux *Brigate Rosse*[686]. Cette paranoïa semble s'emparer également des institutions et des médias dans ce que l'on appelle le « *Teorema Calogero* », du nom du magistrat de Padoue qui, en 1979, fait arrêter des intellectuels, des professeurs et des militants (ou anciens militants) associés à l'*Autonomia Operaia* : ils sont accusés d'être les inspirateurs des attentats des *Brigate Rosse* et, dans le cas de Toni Negri, d'être

---

685 « *La maggior parte dei militanti del nuovo terrorismo movimentista agiva nella sfera politica "alla luce del sole", partecipava alle manifestazioni, era presente alle assemblee, tanti sapevano dei militanti che avevano fatto il "salto", definitivo nella lotta armata. Le sigle utilizzate per rivendicare le azioni meno eclatanti variavano in continuazione, suscitando l'idea della moltiplicazione delle iniziative eversive, della diffusione inarrestabile di una conflittualità permanente. In realtà, a Bologna, i terroristi autentici erano pochi manovali e qualche "responsabile" locale destinato ad andare altrove ; venti, trenta persone che si alternavano nel piazzare ordigni artigianali, lanciare molotov e fare irruzioni. Sfruttavano però, qui come altrove, il cono d'ombra offerto dall'ambiguità di chi non fece mai il "balzo" definitivo nel terrorismo, senza però ostacolarlo, lasciandolo proliferare indisturbato, talvolta senza celare il compiacimento per il danno inflitto al nemico.* », *ibid.*, p. 244.

686 Toujours à propos de cette confusion : « [...] *nel 1977 prese forma quello che è stato definito un "terrorismo movimentista", composto da formazioni minori nate per lo più nell'area dell'autonomia : piccoli gruppi, dalla struttura agile e legati a un territorio ristretto, che non condividevano la strategia delle Br né la scelta della clandestinità. Tra la miriade di gruppi minori spiccavano le Brigate comuniste e le Formazioni comuniste combattenti, formate da militanti proveniente dall'Autonomia milanese e dal gruppo di "Rosso", e Prima linea, la formazione più rilevante di questa galassia, formatasi proprio nel 1977.* », GAGLIARDI Alessio, *Il '77 tra storia e memoria*, *op. cit.*, p. 43.

à l'origine de l'enlèvement et de la mort de Moro[687]. Le théorème visait ainsi à établir une relation d'identité entre *Autonomia* et *Brigate Rosse*, à donner une architecture hiérarchique et centralisée au terrorisme de gauche dont la direction stratégique incomberait à Negri. Dans cette reconstruction, les penseurs associés à la mouvance de l'*Autonomia* étaient donc, plus que des « *fiancheggiatori* » ou des sympathisants, des responsables ; et des « preuves logiques », déduites des rapprochements tissés entre productions théoriques et actes terroristes, pouvaient suffire et supplanter l'absence de preuves factuelles. La presse s'empare du théorème et le transforme en feuilleton ; *Amnesty International* conteste la validité du procès et souligne des entorses aux droits de l'Homme. Suite au témoignage du *brigatista* Patrizio Peci, Toni Negri est innocenté[688] et l'édifice du théorème s'affaisse peu à peu. Il est toutefois exact de souligner que certains intellectuels et militants ne « mâchent pas leurs mots » et en appellent parfois à la violence physique et armée ; au lendemain des luttes de la fin des années 1960, la violence est encore un langage faisant partie de l'héritage traditionnel de la révolution. Un outil stratégique, également, dont on discute l'usage et les modalités dans les *assemblee* et qui ne discrédite pas ceux qui, plus ou moins allusivement, de façon plus ou moins réaliste, s'y réfèrent : l'affrontement est une possibilité qu'il ne faut pas exclure du champ politique, une éventualité à laquelle il faut bien au contraire se préparer. C'est bien pourquoi il est nécessaire de séparer les types de violence : il y a une différence nette entre les appels à la prise du pouvoir, la violence urbaine, les jets de pierre et de cocktails molotov, et le terrorisme paramilitaire des organisations comme les *Brigate Rosse*.

---

687 « *Il 7 aprile, la polizia arrestava Toni Negri, Franco Piperno, Oreste Scalzone, Emilio Vesce, Mario Dalmaviva, Giuseppe Nicotri, Lauso Zagato, Luciano Ferrari Bravo, Lanfranco Pace, Lucio Castellano, Luigi Rosati, Valerio Morucci ed altri 10 esponenti dell'area dell'Autonomia Operaia. Alcuni di essi, in realtà, avevano smesso da qualche anno di fare politica, ma, tutti, avevano militato con ruoli direttivi in Potop [Potere Operaio] e su questo si incentrava l'accusa. Il sostituto procuratore della Repubblica di Padova Pietro Calogero sosteneva che il convegno di Rosolina avesse rappresentato solo un dissenso passeggero, mentre, in realtà, Potop si era ricomposto nell'Autonomia Operaia e, contemporaneamente, era passato alla clandestinità, fondendosi con le Br, (con le quali aveva dato vita alla rivista "Controinformazione"). Dunque esisteva un'unica direzione strategica del terrorismo di sinistra, di cui gli ex dirigenti Potop erano membri e Negri il maggior dirigente. [...] Nasceva il "teorema Calogero" basato essenzialmente sull'esame dei testi scritti degli esponenti autonomi e dei documenti delle Br, fra i quali, il magistrato era convinto di rinvenire una sostanziale identità di vedute. L'inchiesta era partita dalla testimonianza di un sindacalista veneto ex militante di Potop passato al Pci, Antonio Romito. Poi si aggiungevano docenti della facoltà di Negri che deponevano su circostanze generiche come la contiguità fra gli accusati e l'ala più violenta degli studenti. "L'Unità", "La Repubblica" e "Il Giorno" sposarono senza riserve il "teorema Calogero".* », GIANNULLI Aldo, *Bombe a inchiostro*, Turin, Rizzoli, 2008, chapitre 9 « *Il caso 7 aprile* ».

688 On l'avait accusé d'être l'auteur de l'appel téléphonique à l'épouse Moro ; en réalité, d'après le témoignage de Peci, le véritable auteur est Mario Moretti.

Si le chef-lieu émilien n'est pas marqué par des attentats à l'arme à feu durant le mois d'avril 1978, les saccages, les blessés et les dégâts matériels augmentent sensiblement[689]. À la suite de Pastore, signalons ici quelques faits marquants de la vertigineuse escalade de violence qui s'empare de Bologne : le 4 mai 1978, Roberto Rigobello, un jeune ouvrier proche de l'*Autonomia* bolonaise, est abattu par la police alors qu'il prend part à une tentative de hold-up dans une filiale de la *Banca del Monte di Bologna e Ravenna*, *via della Beverara*. Le 13 mai, deux hommes armés pénètrent dans le cinéma *Odeon* du centre-ville et se font donner l'argent de la caisse ; l'appel téléphonique qui revendique les faits auprès de l'Ansa se conclut par un « *Onore al compagno Rigobello*[690] ». Le 15 mai, trois terroristes tirent sur Antonio Mazzotti, responsable du personnel de la société Menarini (spécialisée dans la construction d'autobus), le blessant grièvement : l'attentat est d'abord revendiqué par un appel téléphonique passé au nom des *Brigate Rosse*, puis le jour suivant arrive la revendication de *Prima Linea*, jugée plus crédible[691]. Le 19 décembre, une opération antiterroriste met à jour une planque de *Prima Linea* située au 9, *via delle Tovaglie* : on retrouve un coffre plein d'armes, de munitions, de perruques, de coupures de journal et de fiches concernant des cibles potentielles ; l'opération se conclut par une dizaine d'arrestations[692]. Le 28 février 1979, Barbara Azzaroni, membre de *Prima Linea* et figure importante du mouvement bolonais, meurt lors d'une opération terroriste dans le *bar dell'Angelo*, à Turin : ses funérailles ont lieu à Bologne, le 6 mars, quelques jours avant le deuxième anniversaire de la mort de Lorusso[693]. S'il s'agit là de l'évocation partielle d'une saison dramatique, l'on se rend bien compte de la cascade d'événements qui se répondent, dans une déclinaison citadine du climat de tension national. Le journaliste Giorgio Battistini de *La Repubblica*, parle justement d'un « *stillicidio* », d'une violence quotidienne qui signe tout bonnement la fin du mythe de « *l'isola felice* » :

---

[689] *Ibid.*, p. 246.

[690] *Ibid.*, p. 252-254.

[691] *Ibid.*, p. 259-263.

[692] *Ibid.*, p. 279.

[693] *Ibid.*, p. 291.

> Dopo la breve stagione del ribellismo di massa per l'uccisione di Francesco Lorusso, dopo la conciliazione del settembre scorso col tranquillo happening dei cinquantamila a dormire sotto i portici, sono arrivate le giornate dello stillicidio terroristico. In ritardo rispetto alle metropoli della lotta politica condotta a colpi di P.38, ma in tempo per un panorama sociale in rapida disgregazione. In città è ormai un rosario quotidiano di ferimenti, sparatorie, rapine « politiche », attentati alle sedi di partiti, sabotaggi negli stabilimenti, promesse telefoniche di attentati[694].

Et Battistini de souligner également la conséquence directe de cette violence, à savoir la mutation territoriale du tissu urbain de la ville, celle-ci s'accompagnant immanquablement de la modification des comportements et de la crispation des tensions sociales. Bologne semble devenir une ville désolée et déserte, l'image en négatif de ce qu'elle avait été jusqu'en 1977 :

> Il quadro urbano ne è sconvolto, le abitudini radicalmente mutate. I locali chiudono presto la sera, portici deserti, pochi passanti, un po' di via-vai verso la mezzanotte all'uscita da cinema sempre più vuoti. Ma anche un minaccioso crescere dell'intolleranza, una richiesta di ordine che si fa pressante, un panorama urbano sconvolto da un benessere già lontano, sotto lo spettro d'una disoccupazione antica. Cos'è successo a Bologna, che ne è della città modello ? È la discesa di un mito[695] ?

Battistini donne également quelques éléments de réponse :

> Nasce anche dal contrasto quotidiano fra una città visibilmente ricca e condizioni di vita studentesche pessime (in attesa di peggiorare) la rabbia che alimenta il terrorismo. Nasce dalle sentenze della magistratura che mandano assolti i fascisti di Ordine nero, da un processo per i « fatti di marzo » che ancora non si conclude (di fronte a ripetute ritrattazioni dei testimoni d'accusa), dalle misure di polizia che hanno decapitato il movimento degli studenti dei cervelli pensanti (per gran parte, e per mesi, in galera o latitanti) lasciando allo sbando gli entusiasmi della primavera settantasette[696].

---

694 BATTISTINI Giorgio, « *A Bologna arriva la paura. Cade il mito dell'isola rossa* », in *La Repubblica*, 19 mai 1978, cité par PASTORE Luca, *ibid*., p. 265.

695 *Ibid.*

696 *Ibid.*

En plus de raisons déjà citées pour expliquer la montée de la violence (une répression accrue mais qui semble moins diligente lorsqu'il s'agit d'inculper les franges du terrorisme noir), le journaliste convoque le problème endémique de la condition de vie des étudiants. Une thématique qui n'est certes pas nouvelle et qui caractérise, de façon presque constitutive, la figure de l'étudiant bolonais sans doute depuis le Moyen-Âge, comme nous l'avons évoqué. La problématique complète toutefois un cadre fait de nombreux facteurs qui peut éventuellement faire balancer dans la violence terroriste : la prise de conscience des injustices grâce à la mise en commun des expériences personnelles, l'exacerbation du politique, l'accès facile à la violence, notamment. La désertion des *Indiani metropolitani* et l'abandon de la « réserve » du quartier universitaire, signent en revanche l'impossibilité pour les jeunes précarisés de donner libre cours à leur créativité, une créativité agissant bien souvent comme canalisation et sublimation de la souffrance quotidienne : il suffit de se rappeler les graffitis du *Settantasette* qui véhiculent pour bon nombre d'entre eux des contenus violents, parfois imprégnés de pulsion de mort, toutefois filtrés par le rictus du *nonsense*. Désormais, dans un quartier universitaire *renversé* où la *Piazza Verdi*, le cœur de la socialisation et de l'*aggregazione* du Mouvement est devenue une zone de non-droit, le *nonsense* fait partie du quotidien.

2.2. L'attentat de la gare

Bologne, de carrefour à cible

Si Bologne n'est pas un centre décisionnel pour l'*eversione* rouge, si elle n'est qu'un « carrefour » fidèle à sa particularité topographique, elle n'en reste pas moins une cible centrale du terrorisme noir. Sur la *Piazza Nettuno*, à côté du *Sacrario* dédié au souvenir des *partigiani*, une plaque commémorative honore aujourd'hui la mémoire des « *vittime del terrorismo fascista* » de trois *stragi* qui ont marqué l'Italie tout entière et Bologne en particulier : l'attentat du train *Italicus* en 1974, l'attentat à la gare de Bologne en 1980 et l'attentat du train 904 en 1984. Cette proximité des deux stations de la mémoire citadine n'est pas anodine : elle vise à signifier une continuité historique entre les actes fascistes de la guerre et les attentats néo-fascistes des « années de plomb ». Les derniers tra-

vaux des historiens ainsi que les conclusions des magistrats responsables des enquêtes s'appliquent d'ailleurs à replacer dans le temps long la logique de la stratégie de la tension en faisant remonter son origine à l'après-guerre : au lendemain de la deuxième Guerre Mondiale, les États-Unis, dans la crainte que certains pays ne basculent dans le giron soviétique, s'appliquent à mener une lutte souterraine contre le communisme en Europe ; une lutte qui passe tout d'abord par la mise en place du plan Marshall. L'Italie est doublement au centre des préoccupations américaines : son Parti communiste est l'un des plus puissants du continent européen et par sa position elle est au centre de l'échiquier géopolitique. Grâce à de complexes synergies entre services secrets américains et italiens, institutions dévoyées, organisations d'extrême droite, personnalités politiques, entrepreneurs et francs-maçons (la loge *Propaganda 2* de Licio Gelli), c'est donc toute une nébuleuse d'acteurs qui s'applique à déstabiliser l'État italien : Bologne « *la rossa* » est en quelque sorte la dernière poupée russe de cette logique de Guerre Froide et devient l'un des centres névralgiques de cette lutte non-conventionnelle contre le communisme[697]. D'après les dernières reconstitutions, la stratégie de la tension n'aurait pas visé à instaurer un régime militaire en Italie ; son objectif aurait plutôt été celui de « déstabiliser pour stabiliser » et non pas de *renverser* :

> L'obiettivo, cioè, non è provocare il crollo della democrazia attraverso una serie crescente di attentati seguiti da un colpo di Stato, ma scaricare le responsabilità degli attentati sulla sinistra, screditarla davanti all'opinione pubblica, isolare politicamente il Pci e metterlo ai margini, impedendogli di avvicinarsi all'area di governo. Non si vuole cioè abbattere il sistema democratico, ma dar vita a una sorta di democrazia blindata in cui la sinistra comunista non conti nulla, in cui sia isolata e impotente[698].

Le 4 août 1974, une bombe explose à bord du train de nuit *Espresso 1486 Italicus* à la sortie d'un tunnel, dans les environs de San Benedetto Val di Sambro, à quelques ki-

---

697 « *È la lotta al comunismo il filo rosso che unisce tutti i luttuosi eventi di quegli anni ; un comunismo che se da una parte ha dimostrato di essere nemico della libertà in tutti i paesi dov'è andato al potere, dall'altra in Italia è stato anche un potente strumento di partecipazione democratica e modernizzazione. Per questo, stragismo e golpismo sono in realtà anche gli strumenti a cui si ricorre per bloccare quel crescente protagonismo popolare che caratterizza la vita italiana ; tanto più a partire dall'avvio del movimento di contestazione tra il 1968 e il 1969. Non è infatti un caso che proprio nei primi mesi del 1969 inizia quella catena di attentati che porterà prima a piazza Fontana e poi alle stragi successive.* », VENTRONE Angelo (dir.), *L'Italia delle stragi. Le trame eversive nella ricostruzione dei magistrati protagonisti delle inchieste (1969-1980)*, Rome, Donzelli Editore, 2019, p. XVII-XVIII.

698 *Ibid.*, p. XX.

lomètres de Bologne : l'explosion tue douze personnes et en blesse quarante-huit. L'attentat est revendiqué par l'organisation néo-fasciste *Ordine Nero* dans un tract rédigé par Italo Bono, un militant néo-fasciste bolonais, qui promet de « *[seppellire] la democrazia sotto una montagna di morti*[699] ». Il n'est pas à exclure que l'objectif de l'attentat ait été différent : il est vraisemblable que la bombe aurait dû exploser à l'intérieur du tunnel sous les Apennins, ce qui aurait provoqué des conséquences encore plus dramatiques ; une autre hypothèse défend que la bombe aurait dû exploser à l'arrivée en gare de Bologne[700]. Le 27 juin 1980, un avion effectuant la liaison Bologne-Palerme s'abîme en mer, près de l'île d'Ustica : quatre-vingt-une victimes périssent dans la *strage*, un drame qui, quarante ans plus tard, après de nombreuses enquêtes et hypothèses (l'avion a-t-il été abattu par un missile français destiné à l'origine à celui de Mouammar Khadafi ?) et malgré le combat acharné des familles des victimes, n'a toujours pas livré ses secrets. Le 2 août de la même année, une explosion retentit dans la *Stazione Centrale* de Bologne :

> Alle 10.25 del 2 agosto, l'esplosione di un ordigno ad alto potenziale, collocato nella sala d'aspetto di seconda classe della stazione centrale di Bologna, provoca il crollo dell'intera ala sinistra dell'edificio. Vengono distrutti le sale d'aspetto di prima e seconda classe, gli uffici dell'azienda di ristorazione e parte della pensilina. L'esplosione, violentissima, investe anche il treno Ancona-Chiasso in sosta sul primo binario. Nell'attentato, il più grave della storia repubblicana, muoiono 85 persone e oltre duecento rimangono ferite[701].

Comme pour mieux souligner la continuité historique que nous venons de mentionner, de nombreux témoignages évoquent la réaction immédiate des Bolonais qui rappelle l'abnégation des *partigiani* :

> Il fatto produce enorme impressione e la reazione della città di Bologna è straordinaria : i soccorsi, immediatamente avviati, rappresentano ancora oggi un esempio di abnegazione che vede il coinvolgimento dell'intera popolazione. La prima ambulanza raggiunge il piazzale della stazione due minuti dopo l'esplosione, ma ancora prima dell'ar-

---

[699] Voir : *ibid.*, p. 136.

[700] Voir : *ibid.*, p. 132 ainsi que DONDI Mirco, *L'eco del boato. Storia della strategia della tensione, 1965-1974*, Rome – Bari, Laterza, 2015, p. 374.

[701] ZINCANI Vito, « *Stazione di Bologna (2 agosto 1980)* », in *L'Italia delle stragi*, *op. cit.*, p. 161.

> rivo dei vigili del fuoco e delle forze dell'ordine sono semplici cittadini a prestare i primi soccorsi impiegando auto private per trasportare i feriti[702].

L'éditeur Luigi Bernardi insiste également sur cette caractéristique de la ville décorée de la « *Medaglia d'Oro al Valore Militare per la Resistenza* » et qui sait répondre à une menace qui pourrait constituer un tournant historique :

> L'episodio che più mi è rimasto impresso è legato alla strage della stazione. Bologna fu devastata da un qualcosa di troppo grande e impensabile, ma nella tremenda tragedia la città si unì. Subito dopo lo scoppio l'intera popolazione andò ad aiutare con una compostezza tipica degli emiliani. Riguardando le immagini di allora si può vedere la gente che con le lacrime agli occhi scava tra le macerie e estrae i corpi senza vita. Il 2 agosto fu il giorno in cui Bologna, dopo la rottura degli anni precedenti, si ricostituì come entità unica[703].

Le magistrat Zincani en charge de la réouverture des procès concernant l'attentat de la gare de Bologne souligne que, malgré les condamnations des exécutants de l'attentat, il est difficile de remonter aux motifs et aux mandataires, du fait notamment de tout un appareil de *depistaggi* et d'intoxications visant à compliquer et à ralentir les enquêtes. Des rumeurs et des fausses pistes (la présumée piste palestinienne dans l'attentat de la gare de Bologne, par exemple) comme autant de filtres interposés à dessein et parfois avec succès, par des acteurs appartenant à l'architecture complexe (et encore largement opaque aujourd'hui) d'un « État dans l'État »[704]. Le compte-rendu de Zincani illustre bien que la vérité des procès n'est pas superposable à la vérité historique :

> Assume infatti particolare significato che, anche nel caso di Bologna, le principali difficoltà incontrate dai giudici siano state create dall'opera di intossicazione proveniente

---

[702] *Ibid*.

[703] RUBINI Oderso, TINTI Andrea (dir.), *Non disperdetevi*, *op. cit.*, p. 288.

[704] « *Nel definire il ruolo svolto dai Servizi segreti nella vicenda, l'istruttoria sulla strage alla stazione di Bologna – dopo aver premesso che "è sempre difficile parlare di un organismo che ha tra le sue fondamentali caratteristiche quella di confondere moltiplicando le tracce e distruggere mentre agisce le prove" – ha ritenuto sostenibile processualmente una tesi ben precisa, fondata su molteplici indizi, deduzioni logiche, testimonianze e riscontri oggettivi. La tesi che si fosse costituito in Italia un potere invisibile il quale – essendo collegato al tempo stesso alla criminalità organizzata, al terrorismo, ad ambienti politico-militari, a settori dei Servizi segreti e della massoneria deviata – ha potuto conseguire un'incredibile capacità di controllo sui meccanismi istituzionali. Fino a diventare uno Stato nello Stato.* », ZINCANI Vito, « *Stazione di Bologna (2 agosto 1980)* », *op. cit.*, p. 180.

> dagli organi preposti alla sicurezza dello Stato. Ovvero, proprio da chi, per dovere istituzionale, avrebbe dovuto prevenire gli attentati e comunque fornire informazioni idonee a orientare le indagini della polizia giudiziaria. Per questa ragione, anche per la strage del 2 agosto 1980 non sembra impropria la definizione di *strage di Stato*[705].

Le choix de frapper un samedi en fin de matinée, en plein chassé-croisé des vacances, dans l'une des gares les plus fréquentées du pays, traduit bien la volonté de provoquer un nombre très élevé de victimes ; mais Bologne est également un objectif symbolique et politique :

> La stessa data dell'esplosione, di poco successiva alla chiusura dell'indagine sul precedente attentato al treno Italicus e al rinvio a giudizio di alcuni estremisti di destra, e la scelta di Bologna, città « rossa » governata dal Partito comunista, non sono prive di significato[706].

À ce propos, Rubini et Tinti recueillent le témoignage du journaliste bolonais Gianni Gherardi :

> Bologna era al centro di un disegno ben preciso. Non credo si possa parlare di casualità considerando la strage dell'Italicus e quella del 2 agosto. Però chi cercava di colpire Bologna non fece i conti con la città, che reagì in modo molto fermo per riaffermare la democrazia. Mi ricordo ancora il discorso del sindaco Zangheri ai funerali delle vittime della stazione. Fu un discorso molto duro, con il Presidente della Repubblica Pertini che teneva la mano come a sorreggere il leggio, quasi a sottolineare una solidarietà che non era solo formale. La città non si piegò[707].

Comme lors de tous les grands événements qui marquent Bologne, *Piazza Maggiore* (la « *piazza, bella piazza* » de Lolli) est encore au centre de l'attention. Le 6 août 1980, à l'occasion de la cérémonie des funérailles aux victimes, le maire de Bologne Renato Zangheri s'adresse au Président de la République italienne Sandro Pertini sur le parvis de la Basilique *San Petronio* :

---

[705] *Ibid*., p. 163.

[706] *Ibid*., p. 165.

[707] RUBINI Oderso, TINTI Andrea (dir.), *Non disperdetevi*, *op. cit.*, p. 260.

> Signor presidente della Repubblica, torniamo su questa piazza dove di fronte ad altri morti avevamo detto che la strage dell'Italicus non avrebbe mai dovuto ripetersi. Se si è ripetuta, nonostante la lotta e la volontà democratica del nostro popolo, e in misura più grande e se possibile più atroce, questo è motivo per noi di amarezza e dolore più cocente. [...] Ma perché con questa insistenza a Bologna ? Questo luogo di esperienze e di battaglie democratiche e di progresso è un ostacolo tale sulla loro via, da doverlo ad ogni costo travolgere ? Sarà travolto[708].

Pertini, le Président *partigiano* héros de la Résistance[709], se positionne à côté de Zangheri et se cramponne au pupitre : un geste qui traduit à la fois l'émotion et la fermeté, comme pour soutenir les paroles du maire bolonais. Le centre d'*aggregazione* du *Movimento*, le cœur vibrant de la ville, vacille : la place n'est plus le lieu de la communion festive mais bien celui de la communion dans la souffrance. D'ailleurs, la place siffle et hue les représentants des autorités (à l'exception de Pertini et dans une certaine mesure de Zangheri) et demande des comptes aux institutions dans une confusion généralisée qui accroît la douleur et l'incompréhension. Si *Piazza Maggiore* n'est pas touchée directement par les attentats, après *Piazza Fontana* à Milan et *Piazza della Loggia* à Brescia, les places italiennes deviennent des lieux de terreur. En ce sens, la stratégie de la tension parvient à ses fins : la peur de se réunir dans les lieux bondés de la socialisation devient palpable, la *disgregazione* est en marche. Si la contre-culture et la contre-information avaient absorbé l'attentat de *Piazza Fontana* (citons le livre *La Strage di Stato : controinchiesta*, paru en 1970), les choses sont bien différentes concernant l'explosion de la gare de Bologne. Mis à part quelques rares exceptions, les sphères de la contre-culture restent figées dans une sorte de mutisme dans les mois qui succèdent l'attentat du 2 août 1980, comme si la fin de la saison de l'*aggregazione* sur les places citadines signait l'impossibilité d'élaborer politiquement et artistiquement le traumatisme. Comme si la bombe avait également laissé une énorme béance dans l'histoire de la contre-culture bolonaise, incapable de produire une traduction artistique, cathartique, « *civile* » de l'événement.

---

[708] Le discours complet de Zangheri est disponible ici : https://bologna.repubblica.it/cronaca/2015/08/07/news/zangheri_funerali-120593715/.

[709] D'ailleurs célébré par Andrea Pazienza qui fait de « Pert » un attachant personnage de bande-dessinée, entre bonhomie et pré-sénilité.

3. Le *Movimento* en perdition

3.1. La « *strage* » de l'héroïne

La Traumfabrik face au cauchemar

La *disgregazione* galopante du post-1977 découle également de ce que d'aucuns définissent comme un autre type de *strage* : Bologne est tout particulièrement frappée par l'héroïne qui décime notamment la jeunesse gravitant autour du *Movimento*. L'un des enjeux historiographies les plus décisifs actuellement réside dans la reconstruction de cette saison tragique : si l'héroïne circule déjà au cours des années 1970 en Italie, sa présence devient massive à la fin du *Movimento del '77*. En 1976, on compte dix mille dépendants à l'héroïne en Italie ; ils sont entre soixante et soixante-dix mille en 1978[710]. Pour certains acteurs du Mouvement, cette concomitance temporelle n'est pas le fruit du hasard : la consommation d'héroïne aurait été sciemment encouragée par les services secrets américains, avec le blanc-seing des pouvoirs italiens, afin d'anéantir les ferments révolutionnaires agitant la péninsule depuis l'*Autunno caldo*. Cette thèse est évidemment sujette à de fortes controverses et expose l'historien au péril de la « *dietrologia* » et de la théorie du complot.

Revenons tout d'abord sur l'arrivée de cette nouvelle substance dans les milieux créatifs bolonais ; la plume acérée de Scòzzari nous offre un témoignage impitoyable « de l'intérieur » :

> E con Patrizia alla Traumfabrik fece il suo ingresso, pompa e circostanza, l'eroina. Tah ta tataan. Giù tutti, cani. Fate la riverenza. Giù, alla pecora. E guai chi si alza. I miei ragazzi non è che fossero proprio alieni dalla tentazione ma, insomma, fino a quel momento avevano marciato ad afgano, quando lo trovavano, e sull'asse del water avevano vomitato solo oppio, se erano riusciti a rimpinzarsene. Patrizia faccia elegante cominciò a farsi di fronte a quelle anime studiose e indifese. Il primo a cadere ipnotizzato fu Gianluca. Bruciò le tappe così alla svelta che già due settimane dopo lo chiamavo « Steringa », come le siringhine da insulina di cui era diventato ghiotto[711].

[710] BALESTRINI Nanni, MORONI Primo (dir.), *L'orda d'oro*, *op. cit.*, p. 666.

[711] SCÒZZARI Filippo, *Prima pagare poi ricordare*, *op. cit.*, p. 198.

La nouvelle drogue suscite la curiosité des habitués de la Traumfabrik, comme celle de nombreux *Indiani metropolitani* et créatifs, fidèles aux enseignements des contre-cultures, déjà enclins aux expérimentations des états de conscience altérés. Une nouvelle drogue qui s'insère également dans des réflexes sociaux et provoque de bien connus « effets de groupe » ; ainsi, des mécanismes psychologiques se mettent rapidement en branle pour répondre aux sollicitations de cette nouvelle « mode » :

> Con un esempio come la Karletta sotto gli occhi impossibile resistere, anche noi vogliamo diventare così *spettacolari*, perché negarcelo ? Anche noi *dobbiamo*. E poi il metadone, non costa un cazzo. C'è pure da diventarci ricchi, con un mercato che si evolve così in fretta... E poi, chissà, con la nostra siringhina che spunta dal taschino della giacca, sai quante fighelle si faranno ammaliare dalla nostra aria da birilli marci e navigatissimi[712]...

Scòzzari évoque également l'initiation à l'héroïne, le « dépucelage » d'Andrea Pazienza ; une scène d'autant plus dramatique que la mort de ce dernier sera provoquée une dizaine d'années plus tard par une overdose de la même substance :

> Davanti ai miei occhi orripilati il buon Tino gli sverginò il gomito, impartendogli in seduta unica una lezione magistrale su filtri, aghi, limoni, accendini, cucchiaini, lacci emostatici e sull'accorta manualità che deve soprassedere a fuori vena, risucchi e richiamini. Miele alle orecchie di Paz [...][713].

La diffusion incontrôlée de l'héroïne provoque bien vite des épidémies d'hépatites et la propagation du SIDA. Comme les places italiennes, « l'usine à rêves » subit un *renversement* et bascule du côté du cauchemar :

> La prima di Clavature ad andarsene fu una delle Sandre. Faccino strano, carino. Un atteggiamento nei miei confronti un po' affettuoso e un po' falso. Un'eleganza irreprensibile, si vedeva che i suoi ci tenevano. Epatite fulminante. [...] L'altra Sandra [...] la trovarono nei gabinetti di un bar del centro. L'epatite li beccò a uno a uno. Tino Rusco, ri-

712 *Ibid.*

713 *Ibid.*

coverato per AIDS, scappò dal reparto ma visse poco lo stesso. Qualcuno ribuscò l'epatite[714].

Des témoignages discordants

Scòzzari nourrit peu de doutes quant aux implications des autorités italiennes dans la diffusion de l'héroïne ; et si, selon ses dires, il n'y a pas eu effectivement de participation active, le fumettista pointe un certain « laissez-faire » tout aussi coupable. Aussi porte-il de graves accusations aux instances du Parti communiste italien et aux « apprentis sorciers » de l'administration bolonaise :

> [...] il Pci & la questura immaginarono che forse un po' più d'eroina in città sarebbe stata una mano santa per spegnere bronci e vogliette per un tot d'anni. Giusto quel tanto. Già che c'è, approfittiamone, no ? Poi vediamo, abbiamo ricette per ogni evenienza della vita. Intanto lasciamo che si addormentino, non opponiamoci a questa strana sostanza che non capiamo cosè, dichiè, perchiè, perché. Non facciamo niente. Stiamo sempre in tempo a chiedere scusa. Chiusisi ancora meglio gli occhi e, per non sapere né leggere né scrivere, apertosi il culo, gli apprendisti stregoni di via Barberia attesero fiduciosi gli eventi. In Sicilia e a Marsiglia raddoppiarono i turni, richiamarono i chimici dalle ferie, assunsero nuove maestranze e si fregarono le mani. Era iniziata l'Età dell'Oro, gemmata dal terrore degli idioti[715].

De nombreux témoignages de protagonistes du *Movimento* bolonais évoquent le caractère soudain de l'arrivée de l'héroïne dans le chef-lieu émilien et nourrissent des fortes suspicions quant à ce phénomène qui bouleverse les réseaux de drogues citadins ; ainsi le journaliste et ancien conseiller communal (*Rifondazione Comunista*) Valerio Monteventi :

> Un'altra differenza sostanziale tra ieri e oggi fu l'arrivo dell'eroina sulle piazze. L'eroina fece una « strage ». È un particolare che anch'io avevo rimosso, poi quest'anno abbiamo organizzato una serie di iniziative in ricordo del '77 e la storia dell'eroina mi è stata riportata a galla da diverse persone. L'eroina fino ad allora non era disponibile in quantità industriali. Moltissimi ci saltarono dentro. Oggi a distanza di tanti anni è difficile spiegare perché ci fu questa invasione di droga. Da una parte c'era sicuramente un'ala del

[714] *Ibid.*, p. 221.

[715] *Ibid.*, p. 172-173.

> ‘Movimento’ che teorizzava l’uso della droga psicoattiva, affermando che le sostanze ti davano la possibilità di liberare maggiormente la mente e portare alla realtà lo slogan : « la fantasia al potere », ma dall’altra c’era chi la rifiutava. Però è inconfutabile che non furono i settori del ‘Movimento’ a diffondere l’eroina. In pochissimi mesi si capì che era una droga micidiale. Sicuramente fu una delle cause che determinò la fine di tutto[716].

L’écrivain Pino Cacucci utilise également l’expression de « quantités industrielles » pour décrire le déferlement d’héroïne sur Bologne et nourrit également des doutes quant à son origine :

> Un altro dettaglio che mi ha fatto pensare negli anni è stato l’arrivo preciso e puntuale di grandi quantità di droga in città. Quando iniziò la crisi del « Movimento » e cominciarono a volare le pallottole, casualmente arrivò l’eroina in una quantità industriale. Questo altro fattore determinò lo sfaldamento del « Movimento », perché trovò un terreno molto fertile dove instaurarsi. Si passò da un’area di disperazione alla cosiddetta « sorella eroina », che riusciva a placare il disagio[717].

Il est particulièrement intéressant de noter que les témoignages sont toutefois discordants quant il s’agit d’évoquer les raisons de l’arrivée de l’héroïne à Bologne. Alessandro Raffini (chanteur des Gaznevada) souligne lui aussi l’impétuosité du phénomène mais évoque également, de façon implicite, la possibilité de causes obscures :

> Raffini : « C’erano sì dei tossicodipendenti, ma l’eroina fino ad allora era arrivata a Bologna per iniziativa di chi si faceva, gente che andava a prendere la roba per sé e per gli amici in Oriente. Erano quantitativi scarsi, canali di portata modesta, ma da un certo punto in poi, nel 1977, l’eroina arrivò come un fiume in piena : si trovava dappertutto, per la strada, in piazza, e tutti cominciavano a farsi ». C’è chi dà voce alla teoria del complotto ordito dal potere per scavare la fossa al movimento, con la roba che arriva a quintali al momento giusto a sedare i bollenti spiriti, e chi se la prende con l’inerzia più o meno consapevole delle autorità. [...] Per Raffini c’è anche la prova temporale di questa singolare coincidenza fra lo spegnersi della rivolta e l’avvento dell’ero : « L’eroina prima non si trovava facilmente, poi, all’improvviso, dopo il marzo 1977, dopo le barricate, eccola a fiumi, disponibile come non era mai stata fino ad allora »[718].

---

716 RUBINI Oderso, TINTI Andrea (dir.), *Non disperdetevi*, *op. cit.*, p. 72-73.

717 *Ibid.*, p. 53.

718 GIUBILEI Franco, *Vita da Paz*, *op. cit.*, p. 105-106.

Giorgio Lavagna, l'autre voix de *Gaznevada*, ami et co-occupant de la Traumfabrik avec Raffini, défend pourtant une vision diamétralement opposée ; il en va de même pour « Ambrogio » Vitali, animateur d'*A/traverso* et fondateur de Radio Alice :

> Lavagna stronca gli argomenti dell'amico con cui ha vissuto l'occupazione di via Clavature, la band, le storie : « L'eroina è un fenomeno di mercato, furono i Beatles a cominciare, e la teoria del complotto è un delirio ». Neanche Ambrogio Vitali crede ai complotti : « Quello era un periodo in cui le droghe si provavano tutte, per sapere, per vedere che effetto facevano, per fare esperienze nuove, perché andava fatto. Tutto : dal fumo agli acidi, dalla coca alle anfe all'eroina. È andata che c'era una cultura e un ambiente dispostissimi ad accogliere queste sostanze, ma che ci sia stato il progetto di qualche servizio segreto architettato in modo da affossare il movimento a me fa abbastanza ridere »[719].

Franco Berardi défend sensiblement la même thèse en insistant sur la nature économique du phénomène. Les réseaux du trafic de drogues répondent à des logiques de marché et perçoivent, au lendemain du *Movimento del '77*, une sorte d'« appel d'air » et misent donc sur la ville de Bologne pour faire fructifier leurs affaires :

> Non ho mai creduto nell'idea che esistesse un piano di diffusione della droga per addormentare il movimento, le cose non funzionano così. È vero che c'è una coincidenza fra crisi del movimento e diffusione dell'eroina, ma questo non è interpretabile come un complotto : quando si dissolvono i legami di comunità che riempiono la vita, il vuoto che resta lo rimpiazza qualcos'altro. L'eroina è un'esperienza straordinaria, che nella prima fase può avere la stessa potenza che può avere l'innamoramento o l'esperienza insurrezionale, e dopo due anni di eccitazione collettiva di un corpo di migliaia di persone è probabile che uno su due sia possibile preda di una sostanza del genere. I mercanti d'eroina annusano l'aria e sanno che è il momento giusto per creare il mercato[720].

Ces témoignages paraissent en mai 2016 ; il est surprenant de remarquer que moins d'un an plus tard, en avril 2017, la version des faits de Giorgio Lavagna change du tout au tout. Voici que le chanteur mentionne un certaine opération *Bluemoon* :

---

[719] *Ibid.*

[720] *Ibid.*, p. 107.

> Più forte del Movimento, *Bluemoon* invase la città. In centro, in periferia, si moltiplicarono i bar divenuti punti di spaccio. I militanti reagirono organizzando aggressioni agli spacciatori, ma dopo pochi mesi, gli stessi picchiatori diventavano spacciatori loro stessi. Il primo morto per eroina della Traumfabrik fu una ragazza, S. e, nei mesi e negli anni, ce ne furono altri, fa cui uno famosissimo, Andrea Pazienza, amico, fratello, complice. [...] Alla storia della diffusione dell'eroina in Italia, con i cinquecentomila tossicodipendenti certificati (il numero stimato è un milione, ma secondo me sono stati il doppio), bisognerebbe dedicare molto più spazio di quello che potrei io e in questa sede[721].

Le fantôme de l'opération *Bluemoon*

Le conditionnel est ici de mise tant l'incertitude est grande, les témoignages contradictoires que nous venons de citer étant bien le signe qu'il s'agit là d'une histoire encore à écrire. Entre 1969 et 1974, la stratégie de la tension est mise en échec, la popularité de la gauche et du Pci en particulier n'est pas démentie et continue même de s'accroître malgré les attentats et le climat de peur. Les services secrets américains décident alors d'opérer une revirement tactique : avec la complicité de certains secteurs de l'État italien, la mission *Bluemoon* est lancée, une mission qui s'inscrit, comme la stratégie de la tension, dans la guerre non conventionnelle à la dissidence de gauche. Cette thèse est défendue principalement par deux sources : l'une est le documentaire *Operazione Blue Moon – Eroina di Stato*[722], diffusé le 25 juin 2013 sur *Rai Storia* ; l'autre est l'ouvrage *Guerra e Storia* publié en 2017 par le journaliste Alessandro de Pascale, dont le chapitre intitulé « *Droga di Stato* » n'est en réalité qu'une ré-élaboration des éléments présentés dans le documentaire de *Rai Storia*.

[721] Ouvrage collectif, *'77 Anno Cannibale*, *op. cit.*, p. 97.

[722] D'ANGELO P., VIRDIS M., *Operazione Blue Moon – Eroina di Stato* (documentaire), produit par Blue Film et Matite Spezzate (en collaboration avec Rai Storia), 2013, 43 min.

À l'occasion d'une réunion dans le massif des Vosges, à l'automne 1972, à laquelle participent les services de plusieurs nations occidentales, Roberto Cavallaro[723] est informé du lancement imminent de l'opération *Bluemoon* par des militaires sur un camp d'entraînement. Le magistrat Guido Salvini, responsable entre autres de la réouverture des procès pour l'attentat de *Piazza Fontana*, cite le témoignage de Cavallaro et résume ainsi l'objectif défini par l'opération *Bluemoon* : « *la droga come arma contro gli oppositori*[724] ». Dans le documentaire, Cavallaro s'exprime également et parle d'une « [...] *introduzione regolata, regolata non per legge ma disciplinata piuttosto da accordi interni di intelligence, di sostanze stupefacenti da destinare a un pubblico giovane, evidentemente, per diminuire la capacità di resistenza psicologica nei confronti di chi deteneva comunque la gestione del paese, o dei paesi in questo caso* ». Cette mission aurait ainsi eu l'objectif de terrasser les ferments révolutionnaires du Mouvement *de l'intérieur*, en y introduisant l'héroïne et en planifiant sa diffusion par capillarité ; il ne s'agirait pas là d'une première, le mouvement des *Black Panthers* ayant été précédemment anéanti par le même procédé. Dès les années 1960, les sphères de la contre-culture et les mouvements de contestation américains sont largement noyautés par les services secrets américains. D'ailleurs, pour Giuseppe De Lutiis (historien spécialiste des services secrets italiens et du terrorisme), la figure fondamentale qui agit comme lien entre les USA et l'Italie, comme véritable exécutant de *Bluemoon*, est un certain Ronald Stark, ami de Timothy Leary, qui jouera un rôle fondamental dans la diffusion du LSD en Europe. D'après une note de l'agence SISDE (*Servizio per le Informazioni e la Sicurezza Democratica*), Stark parvient à infiltrer plusieurs groupes de la gauche extra-parlementaire (il interagit notamment avec les *Brigade Rosse* et *Azione Rivoluzionaria*). Cette histoire complexe, souterraine, n'a pas encore livré tous ses secrets et reste en chantier : bien qu'elle ne repose que sur un seul témoignage direct, celui de Cavallaro, il nous semble toutefois que les éléments rapportés par Salvini et De Lutiis, entre autres, sont à prendre en considération. Le

---

723 « *Roberto Cavallaro, giovane veronese, finito il liceo emigra in Francia. Rientrando in Italia, rompe con l'Msi e fonda il gruppo Alfa, un'organizzazione di squadristi che negli anni "caldi" compie numerose azioni violente. Anche lui successivamente entra in contatto con il Sid di Miceli, partecipando al tentato golpe della "Rosa dei Venti". Avrebbe così fatto parte anche dei Nuclei di Difesa dello Stato (NdS), struttura supersegreta e parallela di Stay Behind della Nato, che avrebbe fatto capo allo Stato maggiore dell'esercito, con il supporto logistico dei carabinieri, formata da ex militari e da civili, molti dei quali strettamente legati alla destra eversiva e alcuni addirittura a libro paga della Cia.* », DE PASCALE Alessandro, *Guerra & droga*, Rome, Castelvecchi, 2017, p. 257.

724 Interview à Guido Salvini dans le documentaire diffusé sur *Rai Storia*.

sérieux de ces deux personnalités, peu enclines aux théories du complot, indique qu'il est possible, voire probable, que cette opération *Bluemoon* ait bien fait partie de l'arsenal de la guerre non conventionnelle orchestrée par les services secrets américains. Son application, dans un contexte de guerre froide et de stratégie de la tension, ne nous semble pas improbable. Toutefois, l'*enquête*, qu'elle soit historique ou judiciaire, est ici confrontée à des difficultés qui l'obligent à rester dans le domaine de l'hypothétique.

Il est néanmoins certain que l'héroïne a eu, dès son arrivée sur les places italiennes, un rôle *politique* : nombre des protagonistes du *Movimento* ont d'emblée la certitude qu'il s'agit d'une drogue différente qui ne peut s'inscrire dans les habituelles logiques d'expérimentation et de développement de la conscience. Avec la diffusion grandissante de l'héroïne, c'est donc toute la philosophie de dérivation *hippie* autour des stupéfiants qui s'érode. Une philosophie portée par les revues comme *Re Nudo*, où l'on pouvait lire des articles participant de la diffusion des savoirs et des pratiques ; ou encore dans le manuel des contre-cultures *Ma l'amor mio non muore* (1971) qui proposait un « *Ricettario* » indiquant « *Come cucinare con l'erba e la merda*[725] » ou encore un « *Manuale pratico del viaggiatore inesperto*[726] », pour ceux désireux d'expérimenter le LSD. Dans l'ouvrage, le chapitre dédié aux drogues (une sorte de catalogue) s'intitule « *Lo stato di grazia* », titre qui témoigne des représentations positives associées aux substances. On y trouve déjà l'entrée « *Eroina* » qui offre une description précise et scientifique du produit, de ses aspects, de ses effets, de la façon dont elle est produite et commercialisée ; mais il s'agit là d'une description « antédiluvienne » : l'héroïne, bien que l'on connaisse

[725] AA.VV., *Ma l'amor mio non muore. Origini documenti strategie della « cultura alternativa » e dell'« underground » in Italia*, Rome, DeriveApprodi, 2008 [1971], p. 103.

[726] *Ibid.*, p. 130.

ses dangers et bien que les routes du trafic la fasse déjà passer par Milan et Gênes, reste une drogue lointaine et surtout américaine[727].

L'héroïne ne peut donc s'inscrire dans le mode de vie que les hippies appelaient de leurs vœux : au lieu d'ouvrir « les portes de la perception », elle est une force asservissante qui provoque une forte dépendance et anéantit celles et ceux qui se proposaient pourtant de libérer les forces vives d'un mouvement révolutionnaire. C'est pourquoi certains militants la définissent vite comme « l'alliée du capital » ; l'héroïne, en plus de sa dangerosité, est une drogue qui marginalise ses usagers, une force *désagrégeante* qui met en crise la vocation sociale du *Movimento*. On en veut pour preuve cet épisode marquant du documentaire « *Nudi per la follia* » cité précédemment : en 1976, au *Parco Lambro* de Milan, des héroïnomanes sont passés à tabac par les *autonomi* les plus intransigeants ; d'autres festivaliers les défendent en revanche et affirment qu'il faut aider ces « *potenzial[i] compagn[i]* ».

---

727 « *Eroina — Diacteilmorfina. Dal tedesco heroisch che vuol dire grande e potente. È un derivato semisintetico della morfina, ottenuta dall'azione dell'anidride acetica sulla morfina. Il risultato è una polvere cristallina bianca, profumata e dal sapore leggermente amaro, solubile nell'acqua. L'eroina messicana è però marrone. L'eroina fu scoperta in Germania dalla Bayer Co. nel 1898 nel corso di alcune ricerche sulle sostanze analgesiche ; si notò in quella occasione che l'eroina alleviava i sintomi di carenza della morfina per cui fu usata nel trattamento di disintossicazione. Solo alcuni anni dopo si scoprì che essa era altrettanto tossica della morfina. Tuttavia il suo uso si era frattanto diffuso fra le "élite criminali" particolarmente quelle orientali ; e la parola "junk" che significa eroina entrò così nel linguaggio della mala fin dal 1900. Nel '24 venne proibita la produzione di eroina negli U.S.A. e nel 1956 vennero ritirati dalle farmacie tutti gli* stocks *esistenti. Oggi l'uso medico di questa sostanza è praticamente inesistente. L'eroina è l'unico oppiaceo che, come la cocaina, può essere annusato, oltre che iniettato per via endovenosa. Quando viene annusata, l'eroina produce vistosi stati di euforia, ma dato che il suo odore è piuttosto amaro, molti, fra gli stessi consumatori, la trovano sgradevole. L'eroina riduce gli istinti sessuali, la aggressività e anche la fame. Porta velocemente all'assuefazione. Le infezioni derivanti da aghi o siringhe non sterili sono molto frequenti (vedi* Cocaina*). Per gli altri pericoli vedi la voce infezioni. Negli Stati Uniti, nonostante che solo il dieci per cento dei consumatori di eroina abbia più di quaranta anni, essa viene considerata una droga per vecchi. Secondo alcune ricerche del FBN [*Federal Bureau of Narcotics*] il traffico principale di eroina ha il suo epicentro in Turchia dove viene coltivato legalmente il* Papaver Somniferum*. Altri produttori minori sono il Messico e la Tailandia. Dalla Turchia o dalla Siria vengono esportati pani di oppio grezzo di circa un etto. Da lì la droga viene spedita a Marsiglia e quindi trasformata in eroina con un processo chimico molto complicato. Dalla Francia la droga arriva a Milano e a Genova e, da qui, via mare viene spedita negli Stati Uniti dove la Mafia e le istituzioni capitaliste interessate provvedono alla sua distribuzione. Secondo alcune ricerche del FBN la Mafia e i* businessmen *americani controllano più dell'ottanta per cento del traffico di droga. Dato l'alto margine di guadagno che la vendita di questa sostanza procura, molto spesso gli stessi organi preposti alla repressione del traffico di stupefacenti vengono corrotti e divengono essi stessi anelli di questa catena speculativa tipica del tardo capitalismo mitteleuropeo ed americano.* », *ibid.,* p. 100-101.

3.2. Contre-révolution et contre-renversement

Le *Movimento* responsable d'un « *'77 rovesciato* » ?

L'héroïne est à la fois le signe et le symptôme d'un bouleversement plus ample, d'un changement de paradigme qui dépasse le sort de Bologne et de l'Italie : sur l'échiquier politique, le *Movimento del '77* n'est qu'une force parmi d'autres, loin d'être hégémonique. Si certains acteurs se meuvent dans les zones d'ombres de la stratégie de la tension (ou de ce qu'il en reste), d'autres manœuvrent en toute légalité et s'opposent aux aspirations de changement portées par le Mouvement : la dizaine d'années d'antagonisme politique, de dissidence des contre-cultures américaines et européennes provoquent une réaction politique des forces conservatrices. Les chocs pétroliers et la *stagflation* des années 1970 s'ajoutent à ce cadre troublé et relancent la critique du modèle keynésien : à la fin de la décennie, une véritable *révolution* économique et politique se met en place. Le diagnostic de David Harvey n'est pas loin de celui de Franco Berardi : si le philosophe bolonais parle de « *anno spartiacque* » pour 1977, Harvey situe à peine quelques années plus tard son « *turning-point* » historique : « *Future historians may well look upon the years 1978–80 as a revolutionary turning-point in the world's social and economic history*[728] ». La fin des années 1970 annonce donc de grands bouleversements et l'avènement de politiques de libéralisation, de privatisation, de dérégulation et de désengagement de l'État. Ce tournant est incarné à l'internationale par le binôme Ronald Reagan - Margaret Thatcher, dans ce que d'aucuns ont appelé une « contre-révolution néolibérale » ou une

---

[728] HARVEY David, *A brief history of neoliberalism*, Oxford, Oxford University Press, 2005, p. 17 (version numérique). Harvey poursuit ainsi : « *In 1978, Deng Xiaoping took the first momentous steps towards the liberalization of a communist-ruled economy in a country that accounted for a fifth of the world's population. The path that Deng defined was to transform China in two decades from a closed backwater to an open centre of capitalist dynamism with sustained growth rates unparalleled in human history. On the other side of the Pacific, and in quite different circumstances, a relatively obscure (but now renowned) figure named Paul Volcker took command at the US Federal Reserve in July 1979, and within a few months dramatically changed monetary policy. The Fed thereafter took the lead in the fight against inflation no matter what its consequences (particularly as concerned unemployment). Across the Atlantic, Margaret Thatcher had already been elected Prime Minister of Britain in May 1979, with a mandate to curb trade union power and put an end to the miserable inflationary stagnation that had enveloped the country for the preceding decade. Then, in 1980, Ronald Reagan was elected President of the United States and, armed with geniality and personal charisma, set the US on course to revitalize its economy by supporting Volcker's moves at the Fed and adding his own particular blend of policies to curb the power of labour, deregulate industry, agriculture, and resource extraction, and liberate the powers of finance both internally and on the world stage. From these several epicentres, revolutionary impulses seemingly spread and reverberated to remake the world around us in a totally different image.* », p. 17-18. Pour la traduction française, voir : *Brève histoire du néolibéralisme*, Paris, Les Prairies Ordinaires, 2014.

« révolution conservatrice ». La Première ministre britannique lance d'ailleurs un slogan qui fera date, « *there is no alternative* » : voici donc qu'après des années de *mouvement(s)* incarnant la possibilité, ou du moins l'espoir d'un changement, on affirme de façon radicale l'inexistence de toute alternative. La *fixité* supplante ainsi le *mouvement* : d'ailleurs, ce slogan annonce en partie le fonctionnement des nations occidentales pour les quarante années à venir, à savoir la *fausse alternance* de partis politiques de gauche et de droite s'éloignant de plus en plus de leurs racines idéologiques pour s'aligner sur une doctrine commune et consensuelle, à savoir la défense de la croissance, de la productivité, du libre-échange et de la mondialisation. Une fixité qui trouvera également sa justification idéologique à la fin des années 1980 avec l'élaboration de la théorie de la « fin de l'histoire » par Francis Fukuyama : la fin du bloc soviétique, la disparition des dictatures européennes et sud-américaines au profit de l'avènement de régimes démocratiques insérés dans les logiques de marché de la mondialisation tendraient à empêcher l'émergence de nouveaux conflits.

La révolution néo-libérale a donc tout d'un *contre-renversement* : le *carnavalesque* des places et du *Movimento del '77* est supplanté par le *spectacle* du divertissement et de la télévision[729] avec, dans les années 1980, le grand essor des chaînes privées. Selon Toni Negri, c'est en quelque sorte Alice qui a ouvert la voie à Berlusconi :

> In realtà abbiamo confuso la democratizzazione della comunicazione con vaghe pretese di libertà (ben concrete solo dal punto di vista capitalistico), la riappropriazione dell'informazione con la sua modernizzazione. Ci siamo mossi secondo una teoria dei due tempi – prima la liberalizzazione, poi la democratizzazione – che era la concezione certamente più lontana ed estranea ai comportamenti dell'autonomia. Sicché ci siamo fatti giocare completamente, siamo diventati la causa della liberalizzazione dell'etere, i produttori, quindi, delle forme più scandalose di esproprio del sapere e di inculcamento delle teorie di regime. Siamo stati noi nel '77 ad avere determinato Berlusconi, questa è la realtà[730].

Cette idée revient souvent dans les discours des défenseurs comme des détracteurs du *Movimento del '77* (et encore tout récemment dans un livre de l'historien Scotto di Lu-

---

[729] La télévision à couleurs fait d'ailleurs son apparition en Italie entre 1976 et 1977.

[730] BALESTRINI Nanni, MORONI Primo (dir.), *L'orda d'oro*, *op. cit.*, p. 636.

zio[731]) : l'incomplète transformation des moyens de communication (ou des modèles politiques, des mœurs etc., en fonction de l'angle d'attaque) n'est en réalité qu'une porte ouverte, une « passe décisive » à ceux qui défendent un modèle diamétralement opposé. Ces considérations rejoignent d'ailleurs les propos des dirigeants communistes accusant le Mouvement d'être un « allié objectif » de la réaction. Ces critiques nous semblent toutefois très caricaturales : s'il est vrai que certaines pratiques sont massivement récupérées par des acteurs étrangers ou contraires aux aspirations politiques du *Movimento* (pensons à l'essor des radios privées reprenant les innovations des radios libres), il nous semble faux et injuste de faire retomber la faute sur le *Movimento* lui-même, comme s'il avait une sorte de responsabilité voire d'intentionnalité dans ces développements postérieurs[732]. Dans le champ du politique et des idées, perdre ne signifie pas forcément *laisser gagner* : comme nous l'avons dit, le Mouvement n'est pas seul en piste et la contre-révolution affirme ici toute sa force et sa plasticité, sa capacité à digérer même les plus grands tiraillements qui naissent en son sein, comme le souligne Paolo Virno :

---

731 Voir la section « *Una risata ci ha seppelliti* » (huitième chapitre), SCOTTO DI LUZIO Adolfo, *Nel groviglio degli anni Ottanta. Politica e illusioni di una generazione nata troppo tardi*, Turin, Einaudi, 2020. Selon Scotto di Luzio, le *Movimento del '77* signe le discrédit définitif du politique et la possibilité du « *dileggio* », de « *l'aggressione verbale* », de « *l'uso intimidatorio dello sberleffo* » (p. 177-178) jusqu'alors réservés à la sphère de l'instruction. Si, jusqu'à la fin des années 1960, la classe ouvrière et ses représentants gardent une forme de prestige et sont épargnés par le rire iconoclaste des étudiants, il n'en n'est rien en 1977 : « *Per la prima volta nella storia politica dell'Italia contemporanea, un movimento "di sinistra" si metteva "fuori e contro" l'organizzazione della classe operaia e ne ridicolizzava i vertici. [...] Quello che sarebbe rimasto invece era il discredito. E le sue fonti non stavano precisamente nell'ideologia ma in una nuova generale postura, insieme psicologica e morale, dei singoli nei confronti della politica e dei suoi rappresentanti.* » (p. 178-179). Selon l'historien, la force de ce « *capovolgimento* » (p. 180) ironique et protéiforme, découlant de nombreuses références culturelles, et surréaliste influence la sphère de « *l'acculturazione politica di massa* » (*ibid.*). « *Questo è un punto cruciale della nostra storia pubblica. La rottura che si determina quell'anno [1977] è produttiva di effetti di lunga durata per l'Italia a cavallo tra XX e XXI secolo. Su questo punto, ad esempio, ancora Toni Negri non ha dubbi : "Siamo stati noi nel '77 ad aver determinato Berlusconi. Questa è la realtà". È difficile non consentire con lui, almeno su questo punto* » (*ibid.*).

732 À propos de ces interprétations, Alessio Gagliardi écrit : « *Sono suggestioni affascinanti. Viene il dubbio però che, nella loro aleatorietà, siano ben poco compatibili con un discorso storico rigoroso : gli "avversari" del '77 (il mercato, il capitalismo, i partiti politici) hanno realmente realizzato "tante parole d'ordine dei movimento" ? O, piuttosto, il '77 è stato un fenomeno di protesta che si contrapponeva ai suoi "avversari" (fisici o virtuali) permeato anche da un certo spirito del tempo, e l'imporsi del discorso dell'avversario non deriva dalla particolare natura di quella contestazione ma, banalmente, è l'effetto della sua sconfitta ? I cambiamenti nei comportamenti, nelle aspettative e nelle rappresentazioni che sarebbero stati inseriti nella categoria del "riflusso" erano in parte già avviati prima del 1977. La contestazione fu il tentativo, condotto da un magma composito socialmente e politicamente, di esprimere un'opposizione. E nel farlo si servì di repertori d'azione e culturali estremamente eterogenei, in cui le eredità delle mobilitazioni del lungo '68 e dalle culture politiche della sinistra rivoluzionaria si intrecciavano con i nuovi paradigmi delle culture critiche e con attitudini e tendenze culturali che avevano iniziato ad attraversare i segmenti più dinamici della società italiana, spesso con un connotato opposto a quello critico, antagonista, anticapitalista e a suo modo comunista che il '77 volle attribuirsi.* », GAGLIARDI Alessio, *Il '77 tra storia e memoria*, *op. cit.*, p. 106.

> La « controrivoluzione » è, letteralmente, una *rivoluzione al contrario*. Vale a dire : un'innovazione impetuosa dei modi di produrre, delle forme di vita, delle relazioni sociali che, però, rassoda e rilancia il comando capitalistico. La « controrivoluzione », proprio come il suo opposto simmetrico, non lascia niente immutato. Determina un lungo *stato di eccezione*, in cui sembra accelerarsi la scansione degli eventi. Costruisce attivamente un suo peculiare « ordine nuovo ». Forgia mentalità, attitudini culturali, gusti, usi e costumi, insomma un inedito *common sense*. Va alla radice delle cose, e lavora con metodo[733].

De façon surprenante et quasi ironique, la contre-révolution *renverse le renversement carnavalesque* du *Movimento*, et c'est bien pourquoi Virno parle de « chef d'œuvre » tactique :

> Il capolavoro della « controrivoluzione » italiana sta nell'aver trasformato in requisiti professionali, ingredienti della produzione di plusvalore, lievito del nuovo ciclo di sviluppo capitalistico, le propensioni collettive che, nel « movimento del '77 », si erano invece manifestate come intransigente antagonismo. Il neoliberismo italiano degli anni ottanta è una sorta di '77 rovesciato. E viceversa : quell'antica stagione di conflitti continua a rappresentare, ancora oggi, l'altra faccia della medaglia postfordista, la faccia ribelle. Il movimento del '77 costituisce, per usare una bella espressione di Hannah Arendt, un « futuro alle spalle », il *ricordo* di quelle che potrebbero essere le lotte di classe *prossime venture*[734].

Marcuse avait, dès 1964, identifié cette capacité de la société capitaliste à renverser ce qui tente de la renverser de l'intérieur, une tendance à récupérer, digérer, intégrer toute forme

---

[733] BALESTRINI Nanni, MORONI Primo (dir.), *L'orda d'oro*, *op. cit.*, p. 639.

[734] *Ibid.*, p. 641. Toujours Virno, à propos de la contre-révolution italienne : « *La "controrivoluzione" italiana comincia nei tardi anni settanta e dura fino a oggi. Presenta numerose stratificazioni. Come un camaleonte, cambia più volte aspetto : "compromesso storico" tra Dc e Pc, craxismo trionfante, riforma del sistema politico in seguito al crollo dei regimi dell'Est. Tuttavia, non è difficile cogliere a occhio nudo i Leitmotiv che ricorrono in tutte le sue fasi. Il nucleo unitario della "controrivoluzione" italiana degli anni ottanta e novanta consiste : a) nella piena affermazione del modo di produzione postfordista (tecnologie elettroniche, decentramento e flessibilità dei processi lavorativi, il sapere e la comunicazione come principale risorsa economica ecc.) ; b) nella gestione capitalistica della secca riduzione del tempo di lavoro socialmente necessario (part-time, prepensionamenti, disoccupazione strutturale, precariato di lunga durata ecc.) ; nella crisi drastica, e per molti versi irreversibile, della democrazia rappresentativa. La Seconda repubblica affonda le sue radici in questa base materiale. È il tentativo di adeguare la forma e le procedure di governo alle trasformazioni già avvenute nei luoghi di produzione e nel mercato del lavoro. Con la Seconda repubblica, la « controrivoluzione » postfordista si dota infine di una propria costituzione e, così, giunge a compimento.* », *ibid.*, p. 640.

d'antagonisme, une tendance à créer de l'« unidimensionnel ». La responsabilité des transformations incomplètes n'échoit donc pas aux mouvements qui se sont développés dans les années 1960/1970 mais bien à la société capitaliste elle-même :

> Il semble cependant que la société industrielle avancée prive la critique de sa véritable base. Le progrès technique renforce tout un système de domination et de coordination qui, à son tour, dirige le progrès et crée des formes de vie (et de pouvoir) qui semblent réconcilier avec le système les forces opposantes, et de ce fait rendre vaine toute protestation au nom des perspectives historiques, au nom de la libération de l'homme. La société contemporaine paraît donc capable d'empêcher tout changement social – toute transformation au sens qualitatif qui établirait des institutions essentiellement différentes, une nouvelle orientation pour le processus productif, de nouveaux modes de vie. Qu'elle endigue le changement social est peut-être le phénomène le plus étrange de la société industrielle avancée. L'intégration des forces opposées est le résultat en même temps que la cause première de ce phénomène dont témoignent la notion d'intérêt national, acceptée comme expression de la volonté générale, la politique bipartite, le déclin du pluralisme, la collusion du capital et du travail à l'intérieur d'un État fort[735].

Comme nous l'avons évoqué en introduction, la critique de Mai 68 en France repose souvent sur le même type de mécanisme. Aussi Kristin Ross s'attaque-t-elle aux arguments fallacieux qui font de Mai 68 le « nettoyage de printemps du capitalisme » ; son raisonnement peut s'appliquer tel quel pour le cas du *Movimento del '77* italien :

> Seul un petit nombre de commentateurs se sont étonnés de la généalogie fantaisiste et de la curieuse théorie historique selon laquelle Mai devenait l'initiateur de l'individualisme contemporain et de l'épanouissement de la vie privée. Comme l'observe Jean-Franklin Narot, cette généalogie repose essentiellement sur la disparition des liens historiques de causalité au profit d'une simple succession temporelle : ce qui vient avant est la cause ; ce qui vient après est l'effet ou le produit. Les caractéristiques des années 1980 sont forcément déjà comprises dans Mai 68, puisqu'elles lui succèdent chronologiquement. Dans cette philosophie de l'histoire, le passé n'existe que pour mieux justifier et magnifier le présent[736].

---

[735] MARCUSE Herbert, *L'homme unidimensionnel*, Paris, éditions de Minuit, 1968, p. 18.

[736] ROSS Kristin, *Mai 68 et ses vies ultérieures*, Marseille, Agone, 2010, p. 285.

Avec l'usage du discours indirect libre, Ross met le doigt sur un élément fondamental, à savoir l'espèce de mauvaise foi qui sous-tend cette critique faite à Mai 68 et au *Movimento del '77*, une critique qui trahit bien souvent une sorte de jubilation implicite, révélant ainsi son caractère idéologique :

> Les résultats de vos actes ont été totalement à l'encontre de ce que vous vouliez ! Pauvres imbéciles. Vous pensiez agir contre le capitalisme mais, à la suite de la victoire d'une « ruse » anarchiste de l'Histoire, vos efforts ont en fait constitué une des étapes clés, sinon l'étape clé, permettant d'accomplir la synthèse pacifique de toutes les relations sociales (économiques, politiques et culturelles) sous l'égide du marché. Si vous vous étiez abstenus d'agir [...] la modernisation capitaliste aurait tout de même abouti aux résultats (sociologiques et culturels) que nous connaissons. [...] Mais en étant suffisamment stupides pour avoir tenté de miner ou de supprimer le capitalisme, vous avez en fait accéléré son avènement[737] !

Pis encore lorsque les trajectoires biographiques et les revirements idéologiques de certaines figures de Mai 68 semblent étayer ces discours : si les *leaders* d'alors ont changé de bord politique, c'est bien qu'ils avaient tort alors et qu'ils ont raison maintenant, l'histoire (et y compris l'histoire personnelle) étant toujours implicitement considérée comme un *progrès*. Toutefois, les fausses équations qui sous-tendent cet argumentaire ne tiennent pas et il semble même aberrant qu'elles ne soient que très rarement contestées : comment la défense de la vie collective peut-elle préfigurer le triomphe de l'individualisme ? Comment le féminisme peut-il être à l'origine de l'objectivation des femmes à l'œuvre sur les chaînes privées de la télévision italienne ? Comment la défense du communisme peut-elle être l'apologie du capitalisme néolibéral ? Certes, il ne convient pas non plus de nier les zones d'ombres et les paradoxes propres à toute lutte politique : le « *privato è politico* » et les pratiques qui s'y réfèrent ont sans doute permis, malgré eux, un essor de la sphère privée au détriment de la sphère collective : mais il n'y a aucune intentionnalité dans cette facilitation, il y a *accident* dans un parcours de lutte politique qui n'a pu être mené a terme. Il y a au contraire *récupération active* de la part des opposants politiques qui parviennent à retourner les acquis de leurs adversaires. Il s'agit là d'un passage décisif : l'*establishment*, cet ensemble d'institutions *figées* dont le but est de *se maintenir*, s'op-

[737] *Ibid.*, p. 287.

pose ontologiquement au *Movimento* mais recèle un dynamisme propre, à savoir sa capacité à absorber les coups de boutoir venant de l'intérieur et à ajuster ses structures *pour que rien ne change*. Cette plasticité, cette ductilité est une sorte de moteur interne, de *modus operandi* : un *renversement carnavalesque* permanent.

II. Pouvoir germinatif du *Movimento del '77*

1. Bologne *« la rock »*

1.1. Un renouveau musical

1977 comme point de départ

La mort de Lorusso, l'escalade de la violence, la défaite politique marquée d'un côté par la répression, de l'autre par la débandade du *Convegno contro la repressione*, sont autant d'indicateurs qui nous font dire, avec Franco Berardi, que l'année 1977 est effectivement une année « *spartiacque* », un moment de passage auquel succède le contre-renversement de la fin des années 1970. Toutefois, cette rupture n'est pas totalisante ou exclusive, certaines permanences résistent : pour garder une approche rhizomatique, on pourrait affirmer que, malgré la perte de vitalité de la tige politique du *Movimento*, d'autres rejets continuent de se développer selon des temporalités différentes. Les causalités plurielles et complexes ne répondent pas unilatéralement au modèle linéaire de « *l'anno spartiacque* » : toutes les graines ne germent pas au même moment, certaines ont la faculté de surprendre et de déjouer les prévisions. Aussi suffit-il de changer de champ d'analyse pour remettre partiellement en cause cette construction chronologique : pour Oderso Rubini, producteur musical bolonais et ami du *Movimento*, l'année 1977 n'est pas exclusivement un aboutissement ou une fin : elle constitue également un nouveau départ. La fin de la saison politique n'annonce donc pas uniquement l'ère des multiples « post » ; deux chronologies, deux visions cohabitent ici et s'articulent, malgré leur différences, dans un rapport de cohérence :

> Da un punto di vista politico concordo abbastanza con la visione di Bifo perché è ovvio che lì c'è stata una rottura traumatica, per tanti motivi [...] I risultati di quella rottura ce li siamo portati dietro per tantissimo tempo... Mentre invece da un punto di vista creativo la cosa è completamente diversa perché in realtà noi partiamo da lì. Cioè, un gruppo di persone che si occupavano [...] di musica o di arte o di fumetto o di cinema eccetera... Prendiamo lo spunto da quella rottura per provare a costruire, andare avanti nel nostro

> percorso come provare a costruire qualcosa di più importante dal punto di vista proprio dei contenuti artistici. Infatti, noi come etichetta Italian Records nasciamo alla fine del 1977, dopo il Convegno contro la repressione, costituiamo una cooperativa che era fatta da tutta una serie di persone e ognuna aveva delle peculiarità diverse : c'era chi si occupava di cinema, ed era il gruppo legato a Gianni Celati, che era docente del DAMS, c'era chi si occupava di grafica, c'era chi si occupava di musica, io e un altro nostro socio che avevamo frequentato il corso di musica elettronica del conservatorio di Bologna, e c'era anche chi si occupava di contabilità ovviamente, c'era anche quell'aspetto lì[738].

La rupture est en même temps un nouveau point de départ, donc. Les propos de Rubini nous permettent de faire émerger la question d'une temporalité différente entre le politique et le domaine créatif : le second pourrait être moins immédiat et pourrait avoir besoin de plus de temps pour se constituer, comme s'il procédait plus par sédimentation, par accumulation avant de pouvoir s'affirmer. Et pour cause : il doit se doter de structures et s'organiser comme secteur, il faut « s'occuper », « construire », « naître ». Il y a d'ailleurs une dimension strictement entrepreneuriale dans la naissance du nouveau secteur musical bolonais, sans lequel les groupes qui répètent dans les caves de la ville resteraient confinés à l'*underground* : après deux années d'expérimentations *do it yourself*, de cassettes et d'enregistrements improvisés, vient le temps de se « professionnaliser » : la Harpo's Bazaar devient Italian Records, se dote de nouveaux moyens techniques, administratifs, humains. Certes, le champ du politique doit lui aussi, de façon analogue, se doter de représentants, de collectifs, d'idéologies et de références communes ; comme nous l'avons vu, l'apparition du *Movimento* bolonais est tout sauf une autogenèse, elle plonge ses racines dans des décennies de militantisme et de contre-cultures. Pour autant, il semble que le secteur culturel bolonais ait besoin d'un temps nécessaire pour s'imprégner, pour s'imbiber des nouveautés proposées par le *Movimento*. Il y a une sorte de passage de témoin, les réflexions du *Movimento* permettant la création d'une nouvelle réalité artistique là où le politique s'est déjà frayé un chemin. Les créatifs du DAMS reprennent ainsi la tâche là où l'ont laissée les collectifs A/traverso et Radio Alice, notamment en ce qui concerne le domaine de la communication[739] :

---

[738] Interview à Oderso Rubini réalisée le 19 septembre 2017 à Bologne.

[739] « *Quel tipo di comunicazione che cominciamo a elaborare in quegli anni diventa una comunicazione che si espande a livello nazionale... Il Male, Cannibale, tutte le riviste che non c'erano prima, non c'era quel tipo di editoria in Italia... nasce in quegli anni lì.* », interview à Rubini.

> Tutto quello che c'è stato prima è servito ad arrivare a costruire e a far partire questa cosa. C'è un processo, un percorso che è anche abbastanza lungo, nel senso che noi partiamo nel '77 ma la vera attività discografica imprenditoriale la iniziamo poi nell''80. Per cui dal '77 all''80 c'è tutto un susseguirsi di eventi, di cose, di attività che noi facciamo però senza sapere bene dove potremo arrivare.

Cette imbibition, c'est donc tout le contraire d'un *reflux* : Rubini répond d'ailleurs à cette vision des « *anni del riflusso* » lorsque nous lui posons la question : « *No, per noi no... È la lettura che viene data fuori da Bologna di questa roba qua... Poi, per noi è stato un momento comunque molto fortunato forse anche propizio* [...] ». Cette métaphore liquide revient d'ailleurs souvent dans les propos, comme une sorte de métaphore filée inconsciente et partagée : Rubini, mentionne ainsi la « *seconda ondata* » de la bande-dessinée italienne autour du groupe Valvoline en 1983 (après les années de Pazienza, Scòzzari, de *Cannibale* et *Il Male*). Cet impensé renvoie-t-il (ou préfigure-t-il, en fonction de la date de sa formulation) en quelque sorte « la société liquide » de Zygmunt Bauman ? Quoi qu'il en soit, après le politique, les expériences musicales au départ de Bologne se diffusent *par capillarité* :

> Abbiamo avuto, credo, un ruolo importante all'interno di tutta la filiera della musica italiana, della musica indipendente italiana perché comunque noi nasciamo fuori dai due grandi centri della musica di Roma e Milano, nasciamo a Bologna... Già questo era una cosa particolare... Grazie a questa nostra presenza e a questa nostra attività, scateniamo, facciamo da catalizzatore di un fenomeno che comunque era già diffuso in tutta Italia e per cui in tante altre città italiane nascono poi dei gruppi di produzione, cito Firenze, cito Pordenone, cito Torino, cito Milano ovviamente, c'era Roma, Napoli, Catania anche... In qualche maniera diamo il « la ». Cioè, facciamo capire a tutti che si può anche fare musica da un punto di vista produttivo, industriale, senza dover essere per forza a Roma o Milano... Milano la discografia, Roma cinema-televisione ovviamente...

Dans le domaine des arts, il y a donc afflux et non pas uniquement reflux ; les eaux ne se retirent pas, elle se répandent et semblent même abonder jusqu'à gagner des rives lointaines, internationales :

> Il nome scelto per l'etichetta, Italian Records, [...] era una chiarissima dichiarazione d'intenti per cercare fin da subito di dare una dimensione internazionale al nostro lavoro e ai nostri artisti. Quell'ideale incubatore di risorse creative che era stata Bologna tra il 1975 e il 1980, fuori dai modelli musicali e discografici consolidati, provava a concretizzare un'idea di impresa alternativa, assumendosi di fatto l'onere e l'onore di rappresentare e raccontare, in un breve ma determinante lasso di tempo, le esigenze e le voglie di tanti giovani musicisti ammaliati dal punk e dalla sua filosofia, per diventare la capitale del 'nuovo rock' (?) italiano[740].

Les origines : Harpo's Bazaar

La naissance d'Harpo's Bazaar est la démonstration que différentes temporalités peuvent coexister : cette naissance se joue pendant le *Convegno contro la repressione*, à l'occasion duquel des étudiants du DAMS (Leonardo Giuliano, Francesca Piva, Giovanni Natale, Aldo Castelpietra) achètent un fourgon Renault pour réaliser un « *diario visivo* », c'est-à-dire une retranscription esthétique de l'événement politique. Pendant les jours du congrès, le véhicule, flanqué des visages des Marx Brothers réalisés au pochoir, circule dans les rues de la ville pour enregistrer des témoignages en tout genre. La référence aux comiques américains est en réalité une intertexualité toute bolonaise car elle renvoie au titre de l'essai de Gianni Celati (dont certains membres du groupe fréquentent les cours au DAMS), *Harpo's Bazaar. Teatro comico dei fratelli Marx*[741]. Par la suite, le groupe s'entoure d'autres figures du milieu créatif bolonais : Carlo « Cialdo » Capelli (musicien, ancien membre du groupe de Lucio Dalla), Oderso Rubini (étudiant d'ingénierie électronique ayant fréquenté le cours de Musique Électronique au Conservatoire de Bologne), Anna Persiani (étudiante du DAMS et graphiste), entre autres : ce nouveau « *piccolo gruppo* » gravite autour d'un « *vecchio stanzone* » situé au 22, *via San Felice* et rapidement transformé en studio d'enregistrement[742]. Les débuts d'Harpo's Bazaar ont toutes les

---

740 RUBINI Oderso, *Italian Records. The singles 7" collection (1980-1984)* (coffret cd), Spittle Records - Goodfellas, 2013, p. 3 (livret).

741 Voir : https://www.bibliotecasalaborsa.it/cronologia/bologna/1977/la_cooperativa_culturale_harpos_bazaar.

742 RUBINI Oderso, TINTI Andrea (dir.), *Non disperdetev*i, *op. cit.*, p. 7. Il est intéressant de noter que le studio d'enregistrement d'Harpo's Bazaar/Italian Records n'est situé qu'à quelques centaines de mètres de l'emplacement de l'ancien studio de Radio Alice. Si cette proximité n'est due qu'au hasard, si elle est dictée par la dimension réduite du centre-ville bolonais « à taille humaine », il est toutefois intéressant de remarquer la densité des *landmarks* qui imprègnent le tissu citadin.

caractéristiques du *do it yourself* propre aux expériences créatives du *Movimento* : les faiblesses techniques sont compensées par la force du collectif, une grande débrouillardise et une fluidité dans la répartition des tâches ; le label discographique naissant prend d'ailleurs la forme d'une coopérative. Le portrait que fait Rubini de Gianni Gitti, la caution technique de l'équipe, oscille entre celui d'un *factotum* et d'un savant fou aux multiples masques ; sous la plume du producteur, l'énumération *ad nauseam* de références techniques accompagnant le portrait est tout à fait carnavalesque :

> L'officiante, legittimato nel ruolo da una consolidata attività di professionista autodidatta e poliedrico (operatore, fonico, montatore, fotografo e tante altre cose), sarà un piccolo Archimede indigeno di qualche anno più grande (Gianni Gitti), il cui laboratorio in via Schiavonia era un vero bazar di macchine professionali : mix Argentini, registratori multi traccia Studer, moviola Prevost, giuntatrice Catozzi, cavalletto Cartoni, cineprese 16 e 35 Arriflex, i primi videotape, lampade al quarzo Shapiro, registratore Nagra, macchina fotografica Nikon con la più completa serie di obiettivi. Tutte queste strumentazioni, con la professionalità di Gitti e la sua disponibilità erano una vera manna[743].

Rubini expose d'ailleurs sa théorie :

> Personalmente ritengo che, se il '77 viene identificato come l'ultima grande e significativa forma di movimento culturale e politico sviluppatasi in Italia, questa peculiarità sia stata determinata dalla fortunata sintesi di due elementi naturalmente distanti (e in qualche modo tra loro antitetici) : ragione & istinto. La politica, i cui strumenti primari sono l'arte dialettica e il ragionamento, teorizza un percorso e poi ne cerca la concreta applicazione. L'atto creativo invece è istinto puro : il subconscio elabora e filtra le emozioni fino a farle esplodere come d'incanto in tutta la sua forza. In quegli anni queste due cose si sono mirabilmente intrecciate e mescolate, alimentandosi l'una dell'altra. Bisognava essere lì, in quel momento, per elaborarne la straordinarietà e coglierne l'intensità[744].

---

[743] *Ibid*.

[744] *Ibid*.

Les productions d'Harpo's Bazaar (ou Harpo's Music)[745] constituent de véritables « *pietre miliari* » pour le panorama bolonais mais également pour la musique italienne *underground* dans son ensemble : les sonorités rock mâtinées de new wave, avec une attention toute particulière pour les synthétiseurs, les textes pour l'immense majorité en italien, annoncent déjà l'âge d'or du rock florentin des années 1980 avec des groupes comme Litfiba ou Diaframma. Ce n'est donc pas un hasard si les expérimentations musicales qui naissent dans le studio de *via San Felice* attirent vite l'attention de réalités milanaises comme la Cramps Records de Gianni Sassi ou la Dischi Ricordi avec laquelle Harpo's Bazaar signe un accord de distribution. Le « *piccolo gruppo* » bolonais croît rapidement et comme pour affirmer son aspiration à un rôle d'envergure national devient *Italian Records*.

1.2. Le Festival Bologna Rock

Retour au *Palazzetto dello Sport*

Les créatifs d'Harpo's Bazaar organisent le 2 avril 1979 un événement sans précédent à Bologne : un festival de musique rock qui rassemble les plus grands noms de la scène bolonaise. Le slogan du festival insiste d'ailleurs sur ce caractère exceptionnel : « *non succedeva da quasi cinque secoli* ». L'événement baptisé « *Bologna Rock : dalle cantine all'asfalto* » traduit bien la volonté de réaliser un coup d'éclat et de mettre en lumière la réalité *underground* de la ville, de la faire *émerger*. L'affiche *do it yourself* du festival, représente une sorte d'invasion extraterrestre s'abattant sur Bologne (dont la silhouette « *turrita* » est vraisemblablement découpée dans une gravure ancienne) : des soucoupes volantes foudroient le centre-ville de leurs rais lumineux tandis que l'immense « R » en forme d'éclair du mot « rock », dans une fureur iconoclaste, transperce et brise en deux la *torre degli Asinelli*... La population bolonaise est prévenue[746].

---

[745] Par ordre de parution et avec beaucoup de titres éponymes : *Inascoltable* (Skiantos, 1977), *Luti Chroma* (Luti Chroma, 1978), *MONO tono* (Skiantos, 1978), *Wind Open Rock* (Windopen, 1979), *Naptha Unlimited* (Naphta, 1979), *Gaznevada* (Gaznevada, 1979), *Cadavere* (Sorella Maldestra, 1979), *Bologna Rock* (l'enregistrement du festival du même nom, 1979).

[746] Voir : Annexe 5.

Les groupes annoncés sur le prospectus sont les suivants : Skiantos, Luti Chroma, Cheaters, RAF Punk, Evasione 4, Rusk und Brusk, Grusbird, Naphta, Joe Sirinka & the Flebos, Effusione Algida, Lazys, Atrox, Confusional Jazz Rock Quartet, Habemus Papam Rock, Business Group, Bieki, Mantra, Rhutter Gropp, Andy J. Forest Blues Band, Gaznevada, Frigos. Il est d'ailleurs difficile de savoir si tous les artistes annoncés se sont effectivement produits : renvoient-ils tous à des formations ayant véritablement existé ou certains sont-ils des prête-noms plus ou moins fantaisistes (nés, pourquoi pas, sous l'influence de Roberto « Freak » Antoni) ? Il semble donc que les seuls artistes qui se produisent effectivement au *Bologna Rock* sont : Skiantos, Wind Open, Luti Chroma, Gaznevada, Bieki, Rusk und Brusk (connus pour leur titre incontournable « *Merda a mezza gamba* »), Naphta, Confusional Quartet (tous vêtus de blanc comme les « droogies » d'*Orange Mécanique*), l'harmoniciste américain Andy J. Forest (& the Stumblers), Frigos, Cheaters (avec leur chanteur grimé comme une sorte d'épigone de David Bowie). Le Festival est un franc succès qui met le *sottobosco* bolonais sous les projecteurs ; l'événement est très fort d'un point de vue symbolique : il représente un nouveau départ dans le lieu même qui avait vu le *Movimento* politique se déchirer. La soirée débute à 19h00 avec le groupe Bieki (dont le nom témoigne de l'utilisation de la lettre « k » typique de la poétique du *Movimento*). Stefano Mazzanti, le guitariste de la formation, se souvient d'un moment historique et particulièrement punk, où l'énergie du moment prime sur la précision technique et la justesse musicale :

> Il ricordo più particolare è che, salito sul palco, visto che noi Bieki aprivamo il concerto, chiesi al tecnico mixer di aspettare perché dovevo accordare la chitarra e lui mi rispose « che cazzo te ne frega, suona ! ». Lì per lì, ci rimasi male ma poi ripensandoci credo che non era importante fare un buon concerto ma quello che noi tutti potevamo esprimere profondamente, al di là dei tecnicismi, era la nostra voglia di esserci con le nostre idee e la nostra visione della vita che permeava trasversalmente la Bologna di allora[747].

Les Gaznevada proposent quant à eux un spectacle musical et vidéo :

> Suonammo quindi in cinque, per ultimi, cominciando con un'esecuzione terroristica di « Nevada Gaz », mentre sul soffitto del Palasport di Bologna venivano proiettate le

[747] Entretien privé avec Stefano Mazzanti, 8 juillet 2020.

> scene più truculente di The Texas Chainsaw Massacre. Un trionfo che eclissò persino la performance di facile presa sul pubblico degli Skiantos, in linea con il rock demenziale che propugnavano[748].

La « *spaghettata* » des Skiantos

Les Skiantos, justement, sont la tête d'affiche du Festival mais leur exhibition que tous attendent avec impatience ne se passe pas du tout comme prévu. Le groupe se présente sur scène avec un réfrigérateur, une télévision, une table et une cuisinière sur laquelle bout une casserole de pâtes : au lieu de jouer leurs chansons, les musiciens s'improvisent cuisiniers et préparent des spaghetti. La provocation est tout à fait situationniste et carnavalesque : d'ailleurs, les Skiantos sont coiffés de passoires, réinterprétant ainsi la figure du fou dont le chef est couvert d'un entonnoir dans la culture populaire. Cette image bien connue est d'ascendance médiévale : l'entonnoir, symbole de transmission du savoir, est placé à l'envers sur la tête des forcenés, cette « *vessie pleine d'air* » qui ne fonctionne pas correctement. Le tableau de Jérôme Bosch *La Lithotomie*, également connu sous le nom de *La cure de la folie* (vers 1949), présente ce *topos* de l'entonnoir : un médecin s'applique à trépaner un patient pour extraire de son crâne une « pierre de folie » prétendument responsable de son haut mal. Toutefois, ce n'est pas le fou qui est coiffé de l'entonnoir mais bien le médecin, dans un double renversement : en réalité, le fou présumé est sans doute la personne la plus saine du tableau ; le moine à sa gauche porte une cruche contenant à n'en point douter de l'alcool, tandis que la nonne qui l'observe ennuyée est, elle, coiffée d'un livre... Bosch dénonce ainsi le charlatanisme des pratiques médicales qui s'apparentent à de la superstition. Tout au long de son œuvre, le peintre néerlandais continuera de dépeindre des personnages coiffés d'entonnoirs : parfois, l'objet ne laisse dépasser plus que les bras ou les jambes, donnant ainsi à voir de véritables entonnoirs sur pattes. D'une manière générale, il semble que les fous et les personnages carnavalesques soient souvent représentés avec des couvre-chefs fantaisistes dans l'iconographie médiévale ; c'est notamment le cas dans *Le combat de Carnaval et de Carême* de Bruegel l'Ancien (1559) : paniers en osier, casseroles, marmites, perruques bricolées, cônes et tissus bariolés, rares sont les chapeaux normaux dans cette représentation de la

[748] LAVAGNA Giorgio, in *'77 anno cannibale*, *op. cit.*, p. 97.

fête populaire. Le *scolapasta* des Skiantos s'inscrit donc dans la lignée de ces couvre-chefs médiévaux : symbole de leur folie démentielle, symbole parodique d'une certaine italianité et de la bonne chaire rabelaisienne (et bolonaise).

Dans le *Palazzetto dello Sport*, lieu de l'*agonisme* par excellence, qu'il soit sportif ou politique, la violence symbolique ne manque pas non plus lors du non-concert des Skiantos qui déchaîne le public : les photos d'Enrico Scuro laissent deviner les détritus qui jonchent la scène, sans doute envoyés par le public mécontent et pour le plus grand bonheur du groupe, coutumier du fait. Il est d'ailleurs souvent fait mention d'un « *gavettone* », d'un seau d'eau renversé sur la console de mixage empêchant définitivement la reprise d'une exhibition déjà fortement compromise. Un montage vidéo de la soirée[749] donne à voir quelques extraits de la provocation des Skiantos ; Stefano « Sbarbo » Cavedoni déclare sans détours : « *era tempo che desideravo prendere per il culo tutti voi, sono felice oggi !* ». Roberto « Freak » Antoni, tente quant à lui d'apaiser les esprits... en jetant de l'huile sur le feu : « *Perché non vi offendiate troppo, qualcuno di voi può venire sul palco a mangiare qualcosa... Ci sono gli spaghetti !* », et Cavedoni de répondre, avec la même verve démentielle : « *Soltanto qualcuno, però !* ». Un autre membre du groupe, Andrea « Jimmy Bellafronte » Setti, raconte à propos du *Bologna Rock* :

> Ripensando al Bologna Rock posso affermare che senza ombra di dubbio è stato un grande evento. Al Palasport ci saranno state oltre 5000 persone che guardavano sul palco un branco di gruppi scatenati. Noi eravamo l'attrazione principale, facemmo una performance che fu interrotta più volte, ma fu assolutamente divertente. La famosa spaghettata voleva essere un segnale di rottura, come lo sono sempre stati gli Skiantos. Abbiamo sempre fatto un discorso monolitico, indirizzato verso tutti e tutto. Un messaggio diretto e preciso : « Quando si può dobbiamo demolire il conformismo e le barriere che ingabbiano qualsiasi cosa ». La spaghettata sul palco non l'abbiamo fatta solo al Bologna Rock, ma tante altre volte ed era un momento molto divertente perché assolutamente spiazzante. Poteva durare mezz'ora, durante la quale succedeva di tutto. La spaghettata era uno dei simboli degli Skiantos[750].

---

[749] La vidéo est disponible ici : https://www.youtube.com/watch?v=AHb0dmNbVNs&t=1393s.

[750] RUBINI Oderso, TINTI Andrea (dir.), *Non disperdetevi*, *op. cit.,* p. 63.

Toutefois, Roberto « Freak » Antoni analyse l'épisode avec plus de distance critique, en affirmant qu'il s'est agi autant d'un triomphe que d'un moment « *spartiacque* » pour le groupe :

> Il 2 aprile 1979 alla kermesse di Bologna Rock gli Skiantos decisero di chiudere definitivamente con quel gioco. Fu un momento molto drammatico. Dal giorno successivo a quella spaghettata sul palco molte persone, ritenute amiche, ci tolsero il saluto. La provocazione era stata troppo forte e inaccettabile per tanti. Non capimmo che il pubblico, che ritenevamo nostro complice, non fosse preparato a quell'affronto. Fu la fine del gioco. Ci rendemmo conto che ogni bel divertimento dura poco. La nostra provocazione aveva toccato, a secondo dei punti di vista, il fondo e l'apice nello stesso momento[751].

Antoni comprend le risque pour le groupe de devenir une « *macchietta* », une caricature de soi-même, en reproduisant toujours les mêmes performances situationnistes. Le chanteur perçoit ici, avec une certaine finesse, la nature fondamentalement éphémère de la provocation carnavalesque et le risque d'un *renversement du renversement* :

> La Bologna in note è sicuramente rappresentata dai vari Dalla, Guccini, Carboni, Morandi, però a livello alternativo gli Skiantos sono stati senza ombra di dubbio i portabandiera di un movimento artistico, vivendo però la contraddizione di non essere assolutamente delle rockstar. Ecco perché ad un certo punto il gruppo si fermò. Ci accorgemmo, nei primi anni ottanta, di esserci infilati nel meccanismo che volevamo ostacolare. Gli Skiantos erano diventati una pantomima dell'idea originale. La nostra provocazione era stata assimilata. Lo stesso pubblico si presentava carico di verdura da lanciare sul palco. Tutto si era ribaltato[752].

Antoni et Testoni quittent provisoirement le groupe en 1980. Dans l'album *Kinotto* (1979), Antoni chante une chanson prophétique, « *Non farò mai quello che vuoi* », exprimant cette sorte de fuite en avant nécessaire et réitérée :

> Vorrei prenderti a calci nel sedere
> Dove hai fatto tutte le punture
> Ti darei dei pugni con piacere
> Forse ci provo, forse ci provo

[751] *Ibid.*, p. 12-13.

[752] *Ibid.*, p. 12.

Sei diventato come un controllore
Non stai nemmeno ad ascoltare
L'unica cosa che ti dà piacere
è criticare, criticare, criticare
Non farò mai, no mai
Quello che vuoi
Non farò mai, no mai
Quello che vuoi[753].

1.3. Le mouvement punk à Bologne

Une hostilité endémique

Durant les années 1970, l'Italie est copieusement évitée par les promoteurs de concerts étrangers, du fait de l'hostilité de son public coutumier des sifflets et des quolibets, du fait des pratiques d'auto-réduction et de la violence politique : il arrive parois que des cocktails molotov soient jetés sur scène. Le concert de Led Zeppelin au Vélodrome Vigorelli à Milan en 1971 est tristement resté dans les annales : 2000 carabiniers et policiers s'opposent à une foule incontrôlable de près de 15000 personnes qui s'en prend aux musiciens italiens qui précèdent l'exhibition du quatuor anglais, parmi lesquels les Bolonais Lucio Dalla et Gianni Morandi. Le critique musical Riccardo Bertoncelli[754] raconte à propos de ce dernier :

> Quella sera presentò una canzone, « Al bar si muore », che non era proprio una canzonetta. Tentò quindi di metterla sul piano politico : salì sul palco e disse qualcosa come « Buonasera, compagni », e fu preso a pomodorate. Al pubblico non fregava niente dei compagni o del PCI[755]...

Le concert dégénère : certains artistes refusent de se produire, Led Zeppelin entre en scène dans une atmosphère déjà électrique. Des échauffourées éclatent entre le public et

---

[753] SKIANTOS, « *Non farò mai quello che vuoi* », *Kinotto* (album), Cramps Records, 1979.

[754] Le fameux Bertoncelli rendu célèbre par « *L'avvelenata* » de Guccini.

[755] Interview de Riccardo Bertoncelli, 5 juillet 2019 : https://www.rockol.it/news-688482/led-zeppelin-l-inferno-al-vigorelli-raccontato-da-bertoncelli.

les forces de l'ordre, un nuage de gaz lacrymogène se répand dans l'enceinte du vélodrome pendant que certains tentent de mettre le feu à la scène... Cette situation très dangereuse continue jusqu'à tard dans la nuit aux abords du Vigorelli. Bertoncelli pointe du doigt les organisateurs, coupables d'impréparation, ainsi que les forces de l'ordre qu'il accuse de se défouler sur le public (« [...] *molto spesso i ragazzi venivano manganellati in quanto ragazzi, e non solo ai concerti. Io ho fatto tante manifestazioni senza mai essere violento e le ho sempre prese*[756] »). Deux semaines avant le concert de Led Zeppelin, le critique avait d'ailleurs assisté à un affrontement analogue entre *autoriduttori* et forces de l'ordre répondant à la même dynamique, à l'occasion du concert de Chicago, toujours au Vigorelli :

> Tutto prevedibilissimo. Solo che in occasione del concerto dei Led Zeppelin ci fu un accanimento a delinquere. Perché non solo la serata fu organizzata appena quindici giorni dopo, ma anche con una fascia di pubblico decisamente più ribelle. I Chicago in fondo potevano essere considerati un gruppo colto, raffinato, gli Zeppelin erano rocker puri. E tu chiami un frangia di rocker e gli metti prima il Cantagiro, quasi a prenderli per il culo ? Fu una grave forma di impreparazione. L'impresariato rock, in Italia, nasce con gli anni Ottanta : quelle degli anni Settanta furono per certi versi delle prove, finite anche drammaticamente. Ho visto un concerto di Lou Reed al Palalido di Milano, quello famoso del 1976 : dal secondo anello gli tirarono una pietra che, se l'avesse colpito, in qualsiasi parte del corpo, l'avrebbe fatto a pezzi. Questa era la situazione, in quegli anni. Si fa fatica a spiegarla oggi, sembrano delle esagerazioni[757]...

Le concert de Patti Smith le 9 septembre 1979 relance la saison des grands concerts à Bologne, non sans crainte de débordements : l'exhibition qui devait d'ailleurs se tenir au *Palazzetto dello Sport* est déplacée au *Stadio Comunale* pour contenir l'affluence massive de spectateurs. Les photos d'Enrico Scuro montrent des scènes rappelant la kermesse du *Convegno contro la repressione*, avec de nombreux jeunes qui élisent le *crescentone* de *Piazza Maggiore* pour dormir dans leurs sacs de couchage[758].

---

[756] *Ibid*.

[757] *Ibid*.

[758] Voir : https://enricoscuro.it/archivio-anni-settanta/raduni-giovanili-anni-70/patti-smith-bologna/#!.

Le concert de The Clash contesté

Le 1er juin 1980, c'est autour de The Clash de se produire sur la même place, dans le cadre de la programmation musicale « *Ritmicità*[759] » organisée par la municipalité communiste. Il s'agit d'un moment marquant pour le *sottobosco* musical bolonais pétri de culture punk, comme l'évoque Saverio Pasotti, guitariste de Windopen :

> Il concerto dei Clash in Piazza Maggiore è stato l'inizio per tanti musicisti e per tanti giovani, che si sono avvicinati per la prima volta ad un genere musicale. La piazza era piena e tra il pubblico c'erano tantissimi adolescenti. Quel live colpì pure noi, che eravamo già un po' smaliziati, figuriamoci che impatto ebbe sui giovanissimi. Segnò la vita di tanti[760].

Toutefois, le concert ne se passe pas comme prévu : l'antagonisme radical des punks bolonais surprend les organisateurs, Joe Strummer et consorts, ainsi que tous les admirateurs du groupe venant des quatre coins de l'Italie. Helena Velena (militante transgenre, connue sous le nom de Giampaolo « Giampy[761] » Giorgetti avant sa transition, fondatrice du groupe RAF Punk, du label Attack Punk Records notamment, animatrice de Radio Alice pendant le *Movimento del '77* et habituée de la Traumfabrik) et Steno (chanteur du groupe Nabat), entre autres, dénoncent la machination de l'administration communiste qui tente d'acheter le consensus de la jeunesse en offrant sur un plateau d'argent le concert gratuit de l'un des groupes les plus en vogue du moment[762]. Il s'agit d'une opération politique qui dévoie le message du mouvement punk, en invitant d'ailleurs un groupe vendu aux *majors* et au *business* :

---

759 Parfois orthographié *Ritmicittà.*

760 RUBINI Oderso, TINTI Andrea (dir.), *Non disperdetevi*, *op. cit*., p. 149.

761 Ce surnom se décline d'ailleurs sous d'innombrables variantes orthographiques : Giampi, Gianpi, Jumpy…

762 Le journaliste Gianni Gherardi fait le même constat : « *Il partito comunista rimase immobile, cercando di recuperare, negli anni successivi, lo strappo avvenuto, ma a distanza di vent'anni non sono in grado di affermare se ci siano riusciti. Durante la campagna elettorale del 1980 il comune organizzò il concerto dei Clash in Piazza Maggiore, che forse non hanno mai suonato, durante tutta la loro carriera, in una cornice così suggestiva. Era la rivolta musicale britannica regalata su un piatto d'argento, per far capire ai ragazzi quanto il Comune fosse loro vicino.* », *ibid*., p. 257.

> Ad un certo punto il Comune ci diede i Clash, « aggratisse », in Piazza Maggiore. Un maestrale colpo « Zangheropolese ». Dove altro « il governo della città » ti passa la rivoluzione, la punta di diamante della ribellione punk, a portar la street credibility a mille ??? A parte Joe Strummer e la t-shirt « Brigade Rosse » (l'ho già detto che gli inglesi sono sintatticamente ignoranti verso le altre lingue), noi sapevamo che i Clash non erano affatto la rivoluzione, ma un meraviglioso business in casa CBS (the name is CRASS, not Clash, you can stuff your punk credentials... eccetera, eccetera, era già in full effect nei nostri cuori), oltre che il perfetto esempio della moderazione compromissoria PCIsta per cui... Per cui sabotammo il concerto, quasi spaccammo in due la scena nascente confliggendo con i punks meno politicizzati che arrivavano da ogni parte d'Italia, però il testo del mio volantino di rivendicazione a nome BO Punx fu pubblicato integralmente su « Ciao 2001 » (mai capito il perché ma andò stramegabenissimo così), e quindi si diffuse la notizia che a Bologna la scena punk non era calci sputi e spille da balia ma, apriti cielo, « anarchia politicizzata »[763] !!!

Helena Velena fait ici référence à divers éléments qu'il nous convient d'expliciter : le 30 avril 1978, à l'occasion du festival *Love Music Hate Racism* au *Victoria Park* de Londres, Joe Strummer porte un t-shirt rouge sur lequel est inscrit « *Brigade Rosse* » [sic] accompagné d'une étoile blanche sur laquelle figure le fusil Kalashnikov estampillé RAF de l'organisation terroriste allemande *Rote Armee Fraktion*. S'agit-il d'une prise de position politique, d'une déclaration (certes maladroite, du fait de la faute d'orthographe) de soutien au terrorisme révolutionnaire ? Ou s'agit-il plutôt d'une utilisation esthétisante et provocatrice de symboles politiques dont le punk est friand depuis ses débuts ? En effet, les croix gammées ou les symboles nazis, notamment, sont très tôt arborés par certains groupes (comme les Sex Pistols) pour *choquer le bourgeois*[764]. Quoi qu'il en soit, Helena Velena voit en ce geste l'expression de la faible politisation du Clash confirmée par leur contrat avec le label CBS. En revanche, le groupe Crass est resté fidèle à ses racines *underground* et défend une vision plus authentique du punk : Helena Velena cite ainsi le début du morceau « *White punks on hope* » (1979) qui prend à parti The Clash « qui prend

---

[763] *Ibid.*, p. 58.

[764] Citons ici à ce propos Giorgio Lavagna, chanteur de Gaznevada : « *Adoravo tutti i* memorabilia *del Terzo Reich : spillette, medaglie, mostrine, fibbie. Mi facevano impazzire le uniformi delle SS, le fotografie delle grandi adunate e, soprattutto, il simbolo della svastica, il vortice nero, il super-sole nemico. [...] Era tutto questo in flagrante contraddizione col mio impegno di militante comunista ? Forse sì, ma non per me :* io non ero affatto *nazista, neanche un po', aborrivo l'ideologia nazista. Ero solo attratto da tutto il resto, dalla messinscena.* », AA. VV., *'77 anno cannibale*, *op. cit.*, p. 88.

l'argent » et l'intime donc à « enfiler sa réputation punk »[765]. Enfin, le tract mentionné reprend les éléments suscités mais insiste également sur un élément important ; les chansons des Clash chantées en anglais sont inoffensives car incompréhensibles pour le public italien. Les paroles du punk doivent être écoutées et comprises car elles véhiculent un message :

> Questo concerto è stato organizzato per fotterci, e non solo per avere voti, per ingraziarsi le masse giovanili, per acquistare il bisogno di musica (ma non è solo musica che noi vogliamo) PER DARCI IL PUNK CHE FA COMODO A LORO : gli stantii Clash, venduti al sistema, hanno scelto loro perché doveva essere un gruppone superfamoso ad attirare la folla e perché ancora una volta non si desse importanza alle parole, innocue nel loro incomprensibile inglese. [...]

Dans un extrait du documentaire *Mamma dammi la benza : le radici del punk italiano* d'Angelo Rastelli, Steno se rappelle l'événement et affirme : « *Ci sentivamo rapiti, depredati da tutto quello che erano i nostri valori che con tanta fatica avevamo messo insieme*...[766]». L'extrait présente également des images d'archives tournées le jour du concert : on y voit un jeune Steno prendre le micro et déclarer, en riant à moitié, qu'il parle au nom des nihilistes :

> Io parlo a nome dei nichilisti... In ogni caso, noi ci poniamo solidali con gli altri, noi siamo per la linea dura, per l'opposizione totale al Comune perché pensiamo che il Comune sia una grossa macchina d'integrazione giovanile visto che il PC vuol dire Comune in ogni caso, anche se ci sono legati dei partiti, è un partito finito, un partito marcio che probabilmente un domani non avrà più niente da dire...

Ce discours, certes bancal et improvisé, met toutefois en évidence un élément fondamental : « *la linea dura* », c'est-à-dire la radicalité du milieu punk bolonais. Une radicalité qui ne passe pas forcément auprès du reste du public persuadé de se rendre au concert du plus grand groupe de punk. Cette radicalité bolonaise nous semble procéder d'un renversement carnavalesque hérité du *Movimento del '77* : The Clash est détrôné, ses incohérences

---

765 « *They said that we were trash, / well the name is Crass, not Clash. / They can stuff their punk credentials / cause it's them that take the cash* », CRASS, « *White punks on hope* », *Stations of the Crass* (album), Crass records, 1979.

766 L'extrait est disponible ici : https://www.youtube.com/watch?v=fP_aKU3YMgM&t=41s.

idéologiques sont révélées au grand jour. Un renversement qui, en rencontrant la négativité radicale du punk (et des nihilistes, en l'occurrence), dévoile les manipulations et les compromissions : le concert *n'est pas* un concert de punk mais une mascarade, The Clash *n'est pas* un groupe de punk mais bien un groupe de pop-rock comme les autres. En somme, les punks bolonais sont « plus royalistes que le roi », plus punk que les rois du punk eux-mêmes.

Les ramifications bolonaises

En janvier 1982, la revue Frigidaire consacre un reportage à « *Bologna la punk* » et laisse la parole aux jeunes punks du chef-lieu émilien, sans commentaires ni jugements. Seule une petite introduction vient agrémenter cette sorte de prise de température de l'*underground* bolonais, une introduction qui, de façon très intéressante, insiste sur la particularité géographique de la ville. Bologne est à la fois une petite Berlin, une ouverture sur un ailleurs plus ou moins fantasmé, et un point d'ancrage territorial où entrent en contact diverses réalités italiennes, pour la plupart provinciales :

> Il punk bolognese identifica Bologna come una piccola Berlino [...]. Ha i suoi santuari, ben lontani dalla drogatissima e ormai impraticabile Piazza Maggiore : uno è il « Disco d'Oro », in Via Marconi, il posto in cui, a prezzi da strozzinaggio può procurarsi i dischi più introvabili o in cui può lasciare, in conto deposito, i « badges » che ha trovato a Londra e che vuole rivendere. Altri ritrovi sono l'« Oz », o il « Tilt club », a Casalecchio, dove, oltre ai suoi amici di periferia, incontra gli altri « sbandati » di Ferrara, Rimini, Forlì, Milano, La Spezia, che guardano pure loro a Bologna come ad un appetibile surrogato di Berlino[767].

Les propos des punks bolonais témoignent à la fois d'une continuité idéologique avec le *Movimento*, de la reconnaissance d'un certain héritage, mais également d'une sorte de pas de côté ; il s'agit là d'une dimension fondamentale et paradoxale sur laquelle il nous convient d'insister. Tout d'abord, les punks de Bologne ne se réfèrent plus à la sociabilité

[767] BALDRATI Mauro, FABBRI Patrizia, « *Bologna la punk* », *Frigidaire*, Primo Carnera Editore, n. 14, janvier 1982, p. 60.

de la *piazza* mais plutôt à la petite dimension de l'espace autogéré précurseur du « *centro sociale* » :

> [...] non intendiamo perderci in grandi battaglie per il conseguimento di grandi ideali che mobilitino grandi masse, o meglio, non solo : ritengo che sia importante conquistare degli spazi propri, autogestirli e all'interno di questi muoverci con delle azioni, e viverci il meglio possibile anche a livello individuale[768].

D'ailleurs, dans l'introduction susmentionnée, c'est bien le concept de « périphérie » qui ressort au profit de celui de la centralité. Le punk n'en reste pas moins intrinsèquement urbain, lié à l'imaginaire des friches et des marges. Il y aurait énormément à dire sur le rapport entre le punk et la ville : Riccardo Pedrini, ancien guitariste du groupe Nabat également connu sous le pseudonyme de Wu Ming 5, s'attarde longuement sur ce lien fort. Nous le citons ici longuement car son analyse rejoint de nombreux point centraux des nôtres :

> Il rapporto del punk con la città è talmente profondo da chiedersi se e in quale misura sia *davvero* necessario sottolinearlo ulteriormente. [...] La retorica del punk controculturale vedeva se stessa come un virus, una disfunzione patologica che si estende attraverso le vene e le arterie o, meglio, il sistema nervoso dell'organismo-città fino a raggiungere i gangli più importanti, fino a toccare il centro del cervello, proprio là ove risiedeva (e risiede) una precisa volontà di contraffazione del vero e di oppressione. E, da un altro punto di vista, il punk vedeva se stesso come un ordigno ben confezionato, una bomba a tempo pronta a esplodere e a far crollare dalle fondamenta la *machina machinarum* dell'esistente. D'altra parte il legame con la città aveva risvolti che potremmo chiamare, in senso lato, affettivi. I muri, il vetro, il ferro, l'asfalto costituivano in senso stretto l'ambiente del punk. Nulla d'interessante, per definizione, poteva accadere al di fuori e al di là della cerchia urbana. E il punk, propriamente, costituiva la porta d'accesso a una città altra, a un mondo ctonio, sotterraneo, il mondo della *cospirazione* vera o presunta, il mondo del possibile contro il mondo frustrante del necessario. Gli itinerari su cui si svolgevano le giornate erano percorsi che solo apparentemente intersecavano quelli della *Bologna di superficie*, in tutta la loro ufficialità greve ed evidente. E pure esisteva, a fianco di questa dislocazione spaziale, una dislocazione temporale, una cronicità parallela per cui e in cui le cose *accadevano* e gli eventi si *svolgevano*. Di contro, le uniche

[768] C'est ici « *Bounty Scarponacci, 20 anni* » qui s'exprime, *ibid*.

> cose che accadevano nella Bologna ufficiale erano i fatti di cronaca dell'ordinaria e quotidiana oppressione.
>
> L'intera vicenda del punk bolognese può essere letta dunque come un tentativo di riempire le mura e l'asfalto delle strade di una sostanza diversa, di una materia che non fosse cibo da supermercato svilito e insapore o merce pressata, smerciata e subita - contraffatta o meno che fosse. […] Secondo Certeau esiste del resto una retorica propria del camminare, una retorica che al senso proprio dei luoghi (posto che sia davvero determinato univocamente e *una volta per tutte*) sostituisce un senso figurato legato ai modi specifici in cui ci si appropria di quegli stessi luoghi - nello specifico del punk, una retorica che viveva della figura della negazione, dell'interdizione, dell'appropriazione dello spazio e degli spazi impedita e trattenuta. Un camminare soggetto a blocchi motori, alla preoccupazione paralizzante e castrante del *dove si mettono i piedi*, un incedere problematico e sghembo che del punk è tratto del tutto tipico. Ma la volontà di *muoversi* prevarrà su questo incedere patologico, ed è proprio per questo che ora il punk bolognese è un pezzo di fottuta storia e un coacervo di reperti culturali che delineano i contorni di qualcosa pronto ad aggiungersi, così come è, a un *patrimonio culturale* del cazzo[769].

Dans ces propos, l'attention et « l'affection » portées au milieu urbain débouchent sur une dimension tellurique et « ctonienne » évoquant la dynamique de corruption-régénération propre au Carnaval. L'importance de la mort et de ses symboles dans l'esthétique punk dérive sans doute en partie de cette composante ; rappelons d'ailleurs que la polysémie étymologique du mot « punk », qui peut signifier tour à tour « ordure », « rebut », « prostituée », renvoie au registre bas du Carnaval. La création d'une « contre-ville » opposée à la ville officielle procède d'une redéfinition de l'espace et de la temporalité, un mécanisme à nouveau typique du renversement carnavalesque comme nous l'avons abordé. La mention de Michel de Certeau et de la thématique de la marche rappelle très fortement la « dérive psychogéographique » et les pratiques situationnistes visant justement à explorer la ville autrement. Enfin, Pedrini cite en italique le « *co/spirare* » de dérivation attraversienne : malgré cette reprise manifeste d'un slogan phare du *Movimento del '77*, Pedrini insiste paradoxalement sur un *renversement* de l'héritage des contre-cultures des années 1960-1970 :

> È difficile, oggi, rendersi conto della portata rivoluzionaria, all'epoca, insita nel semplice fatto di radersi i capelli, mettersi un paio di pantaloni a tubo, andarsene in giro con

[769] PEDRINI Riccardo, *Ordigni*, *op. cit.*, p. 24-25.

> i vestiti trafitti da un bel po' di spille da balia. Significava rifiutare in blocco, inconsapevolmente o meno, anni e anni di controcultura, rifiutare la « liberazione del corpo » come mille altre utopie, significava invertire scientemente un'immagine giovanile allora dominante. Tutti avevano i capelli lunghi. Tutti portavano i jeans a campana. Tutti si occupavano di politica. La società circostante rimaneva, nondimeno, un luogo frustrante, poco divertente e intrinsecamente repressivo. In fondo, avevano visto bene quegli autonomi che davano la caccia ai primi punk bolognesi : quella generazione di alieni dai capelli corti e magari colorati significava l'azzeramento, l'annichilamento, colpiva a trecentosessanta gradi tutt'attorno e reagiva negativamente a qualsiasi stimolo *positivo*[770].

Un renversement qui se traduit donc par de nouveaux canons esthétiques et stylistiques :

> Il panorama sartoriale e stilistico del 1977 era infinitamente più semplice di quello odierno. […] Il look « giovane » tra virgolette era ben definito. Ammetteva due varianti : quella costosa di chi andava in discoteca e quella trasandata dei politicizzati. Il punk era l'esatto contrario di entrambe le varianti e di tutto quello che avevano finito per significare[771].

Revenons donc au reportage de la revue *Frigidaire* : malgré l'affirmation d'un « *bisogno di aggregazione*[772] » chez les punks bolonais similaire à celui que pouvaient revendiquer les *Indiani metropolitani* du *Movimento*, on trouve également la revendication d'une différence radicale qui entraîne inévitablement une forme de clôture quasi tribale et la raréfaction des échanges avec les « gens normaux » et les « passants » (selon les termes utilisés par le journaliste), ces mêmes passants que les Sex Pistols voulaient « détruire »[773] :

> Non esiste rapporto, ci vedono come mostri. Soprattutto noi ragazzi giovani, ci guardano come se non credessero ai loro occhi. Questa è una situazione che non ci piace, intendiamoci, non l'abbiamo cercata noi. Ma non vogliamo certo modificare il nostro modo

---

770 PEDRINI Riccardo, *Ordigni. Storia del punk a Bologna*, Rome, Castelvecchi, 1998, p. 21-22.

771 *Ibid.*, p. 22-23.

772 « *Grog, 17 anni : – Com'è il tuo rapporto con la gente ? Beh, cerchiamo di conoscerci, di incontrarci, perché sentiamo molto il bisogno di aggregazione, specialmente per i ragazzi più giovani che vivono in periferia. Qua a Bologna ci troviamo con punks di Milano, Ferrara, Forlì, e facciamo scambi di esperienze e di gruppi.* », « *Bologna la punk* », in *Frigidaire*, *op. cit.*, p. 61.

773 « *I want to destroy the passerby / 'cause I want to be anarchy* », SEX PISTOLS, « *Anarchy in the UK* », *Never Mind the Bollocks, Here's the Sex Pistols* (album), Virgin, 1977.

> di essere per cercare un rapporto. Noi siamo diversi, rifiutiamo di allinearci, e teniamo a dimostrare questa diversità[774].

Nous assistons donc ici à la négation du « parlez à vos voisins » de Mai 68 ; bien au contraire, l'émergence de divers groupes et de diverses sous-cultures fracture encore plus le paysage contre-culturel. De ce morcellement naissent parfois des affrontements :

> – E con altri gruppi tipo skin, o mods ?
> A Bologna non sono numerosi, comunque non abbiamo scazzi, come per esempio a Ferrara, dove i punks si sono picchiati coi mods. Il nostro problema, oltre alla pula e carabinieri, sono i fascisti. Ci attaccano in squadre, tentano di devastare i locali in cui ci ritroviamo per ascoltare musica e ballare, come il Tilt, l'Oz, ci provocano. Noi ci difendiamo, perché non ci interessa attaccarli e cercare la violenza, che rifiutiamo, ma non stiamo certo lì a farci menare come degli idioti[775].

On retrouve cette division presque fractale ou rhizomatique du mouvement punk, une division qui résulte tout d'abord de l'existence de plusieurs « vagues » du phénomène comme le souligne Gianpi[776], 19 ans :

> – Cosa risponderesti a chi ti dice state vivendo in ritardo un fenomeno già visto, già vissuto e finito ?
> Stronzate. Di solito chi ha queste idee si riferisce al periodo Sex Pistols e alla presunta morte del punk avvenuta dopo il loro scioglimento. Ma in quel periodo il punk non esisteva. Era punk rock. Difatti chi ancora si rifà a quel periodo si veste come i Sex Pistols, svastiche, croci uncinate, sputa sempre sui gruppi ecc. Il punk è nato due anni fa, e da allora è venuti avanti : se vai a Londra oggi vedi molti gruppi nuovi, come ci sono in Germania, in Olanda, in Svizzera. Prima i gruppi erano composti da gente vecchia, che suonava già, e che all'arrivo di quel trand [sic] si misero a suonare musica più veloce e si tagliarono i capelli, e la storia filava, si vendevano dischi[777].

---

774 *Ibid.*

775 *Ibid.*

776 S'agit-il de Jumpy Velena ? Il est difficile de l'affirmer avec certitude du fait du mystère qui plane autour de l'année de naissance d'Helena Velena.

777 *Ibid*., p. 61. Il s'agit sans doute d'Helena Velena, née Giampaolo Giorgetti et qui pendant les années 1980 se fait appeler Jumpy Velena.

En 1982, les Sex Pistols se sont déjà séparés depuis quatre ans, Sid Vicious est mort (ainsi que sa compagne Nancy Spungen, sans doute assassinée par ce dernier) : le punk rock n'est plus, place au punk tout court[778]. D'ailleurs, pour certains des nouveaux punks, les Sex Pistols n'étaient qu'un phénomène marketing créé de toutes pièces par Malcolm McLaren et Vivienne Westwood : malgré la force devastatrice du groupe de Johnny Rotten, capable de le faire sortir de toutes les catégories et de tous les conditionnements, il y a une part de vérité dans cette reconstruction[779].

Les stratifications de l'*underground* (pour garder une métaphore tellurique) s'accompagnent donc de ruptures, de contaminations et de dérivations qui complexifient ultérieurement le paysage, surtout pour celles et ceux qui l'observent de l'extérieur. Dans l'ouvrage de référence *Subculture. The meaning of style*[780] qui paraît en 1979, Dick Hebdige livre une brillante analyse sociologique et sémiotique des sous-cultures de la jeunesse britannique et s'attarde sur les multiples divisions : *skins*, *teddy boys*, *mods*, *ska*, *rude boys*... Certaines d'entre elles ne sont d'ailleurs que des reprises de phénomènes passés : les *teddy boys* apparaissent pour la première fois au début des années 1950, les *mods* à la fin de la même décennie. Autant de « tribus » qui coexistent pacifiquement, s'ignorent ou s'opposent férocement. Les affrontements qui ont lieu répondent souvent à une sorte de violence rituelle : ces phénomènes s'exportent en Italie où les factions « rejouent » les oppositions des *subcultures* britanniques. Signalons également au passage que

---

[778] On parle également de « post-punk » ou de « punk *hardcore* » pour définir les nouvelles vagues du mouvement qui se diffusent à partir de l'année 1980.

[779] Voir notamment SAVAGE Jon, *England's Dreaming. Sex Pistols and Punk Rock*, Londres, Faber and Faber, 1991.

[780] HEBDIGE Dick, *Subculture. The meaning of style*, Londres, Methuen & Co, 1979.

Hebdige met en exergue l'importance décisive du Carnaval de Notting Hill dans la genèse du mouvement punk en Angleterre[781].

> – Esistono ancora fenomeni di punk rock ?
> Sì, ma l'avvento di nuove mode li sta spazzando via. A un punk che prende coscienza politica di sé non interessano le mode, le boutiques, mentre vedi molti punk, o che si autodefiniscono tali, che diventano mods, skin, ska ecc. Questa cosa talvolta avviene anche tra i nichilisti, che cominciano ad ascoltare gruppi skin e capita che qualcuno diventi skin. Quei pochi che sono rimasti punk lo hanno fatto per una maturazione politica ben precisa, ed è grazie a loro che il punk sta crescendo. Vorrei che fosse chiaro che punk non è punk rock, perché oggi si fa troppa confusione. Ci fanno ridere quegli articoli sui giornali « illuminati » che parlano di noi come dei gruppi giovanili che si dividono la città assieme ai mods, ai new romantics, ai teddys e altre cazzate ; o che fanno del colore descrivendoci come ragazzi allo sbando, maledetti col ventre gonfio di birra o drogati che vomitano in mezzo alla strada. Questo è un modo stronzo di svendere la nostra immagine, perlopiù dettato da una profonda ignoranza sul nostro modo di essere[782].

---

781 Ce même Carnaval devient en 1975 synonyme d'affrontement entre jeunes et forces de l'ordre sur fond de tensions raciales. Les événements de cette année, auxquels Joe Strummer et consorts prennent part, déterminent indirectement la création de la chanson « *White Riot* », un classique de The Clash : « *Traditionally held on the Bank Holiday which falls on the last weekend of August, the carnival is one of the few places where England's blacks can relax on their own terms in an otherwise cold, often hostile climate. By 1975, the carnival had been marked by the worsening relations between young blacks and the police. But this year, the police changed their tactics, increasing their presence from just under 200 the previous year to nearly 1,600 : the result was a mood of anger and resentment which grew over the two-day event. 'Coming down, coming down,' the crowd chanted spontaneously on the Sunday, repeating the phrase over and over again as they passed through Notting Hill's crumbling, narrow stucco terraces. The next day, it did. After 5 p.m. on Monday 30th, most of the visitors had gone, leaving a hard core of black youth. When the police moved in to make an arrest, all hell broke loose, in the first major riot mainland Britain had seen since the riots there in 1958 : 456 injured and 60 arrests. 'It was a lovely day,' says Strummer, 'me and Bernie and Paul were under the Westway and we were grooving to the Reggae. About twenty coppers came through in a line and I saw this coke can go over and hit one of them on the head. Immediately, twenty more were in the air: then the crowd parted to get away from the targets and the women began to scream. The three of us were thrown back against the wire netting as the crowd surged back. I thought we were all going to fall in this bay underneath the Westway, but the wire held. 'I lost Paul and Bernie for a minute. Chaos was breaking out all over the Grove : Ladbroke Road was lined with rebels, and cop cars were speeding through, these Rover 2000s, and they were being pelted with rocks and cobble stones and cans as they came through, it was like a bowling alley. I ducked in the Elgin and said, "Gimme a couple of drinks here!" I downed one and took the second outside, and I saw Paul throw a plastic cone at a police motorcycle. He hit the front wheel of the bike but the guy managed to carry on. 'Then Paul and I were standing in Lancaster Road : we hadn't noticed that all the white faces had gone. Suddenly this young posse came up : "Hey man, what you got in that pocket there?" I had this transistor radio, but I had this brick in the other pocket, and I said : "Don't say that shit to me." They shrunk back because I was shouting really loud. That was when I realized I had to write a song called "White Riot" because it wasn't our fight. It was the one day of the year when the blacks were going to get their own back against the really atrocious way that the police behaved.* », SAVAGE Jon, *England's Dreaming. op. cit.*, 1991, p. 419-421 (édition numérique). Pour la traduction française voir : *England's Dreaming : les Sex Pistols et le punk*, Paris, éditions Allia, 2002.

782 *Ibid.*

Nous retrouvons donc ici l'importance de se vêtir différemment pour revendiquer son appartenance à tel ou tel groupe. L'apparence constitue déjà une prise de position, une déclaration, un refus des conventions et de l'ordre établi ; l'enquête de *Frigidaire* est agrémentée de photographies qui donnent à voir les attributs stylistiques des punks bolonais : blousons rapiécés et décorés de slogans (« *Punks not dead* », « *fuck off* », « *no dream no future* »...), ceintures cloutées, badges, épingles à nourrice... Il est certes assez particulier de voir de jeunes Italiens arborer ces attributs « classiques » de l'habillement punk britannique et des mots d'ordre en anglais : le photographe de *Frigidaire* a d'ailleurs eu la bonne idée de réaliser ses clichés en noir et blanc et de les mettre en scène dans la rue la plus éloignée esthétiquement des canons médiévaux du centre-ville bolonais, la moderne *via Marconi* remodelée après les bombardements de la Seconde Guerre mondiale. C'est sur cette artère qu'est située la boutique *Disco d'Oro*, haut lieu d'*aggregazione* et dont la vitrine sert abondamment de décor pour la séance photo. Cette émulation du mouvement britannique n'empêche pas Pedrini d'affirmer, non sans humour, la nature intrinsèquement bolonaise du punk :

> Be', io ho questa sensazione, che il punk sia nato a Bologna. Fatevi un viaggio in autobus alle otto di mattina in un piovoso novembre con gli Heartbreakers a manetta nel walkman. Il punk non può essere nato altro che qui, nella grassa tortellinesca Bologna, resa livida dall'ora e dalle facce della gente[783].

Comme l'indique Steno (toujours dans l'article de *Frigidaire*), le système de codes du punk, s'il naît en Angleterre, se répand en dehors des frontières britanniques, trouve des résonances et *parle* également aux Italiens, aux Suisses, aux Allemands. Ce langage, une fois réapproprié, permet d'affirmer de nouveaux sentiments d'appartenance :

> Il modo di vestire, come la musica, cioè l'aggregazione attorno ai gruppi è importantissimo per noi. Vestire punk è dimostrare la propria diversità, il rifiuto di adeguarsi alla cosiddetta norma, una forma di ribellione che parte dalla persona. Inoltre, è un modo per riconoscerci, diciamo una forma di dialogo senza parole. I punks non sono tutti uguali. Abbiamo modi di vita e idee diverse, gusti diversi, e i nostri segni di riconoscimento sono sui giubotti, nei distintivi, nel taglio dei capelli. Per esempio se vedo un punk di

[783] PEDRINI Riccardo, *Ordigni*, *op. cit.*, p. 16.

qualsiasi città italiana, o inglese, svizzero, tedesco, attraverso i suoi simboli posso capire di che tendenza è, come la pensa, come vive[784].

Nabat, RAF Punk et Attack Punk Records

Dans l'article de *Frigidaire*, la polémique envers les groupes bolonais qui incarnaient la première vague du punk ne manque pas. Alfredo, 18 ans, souligne l'influence néfaste de l'Italian Records qui aurait précipité la fin de groupes prometteurs en les convertissant à l'idéologie commerciale des maisons de disques :

> – Che ne pensi di gruppi rock tipo Gaz Nevada ?
> Gaz Nevada ? Non abbiamo rapporti con loro. Sono dei cazzoni, non ci interessano, come non abbiamo nessun contatto con l'Italian Record, né ci interessa averlo. L'Italian Record ha contribuito alla rovina di molti gruppi della prima ondata punk ; esempio tipico i Luti Chroma.
> – In che senso ?
> Perché ha cercato di spostare i gruppi verso altri generi, più commerciali, per lanciarli sul mercato e vendere dischi. Con questa politica noi non c'entriamo, le case discografiche non ci interessano[785].

Les groupes phares de la deuxième vague du punk bolonais renvoient presque toujours à un imaginaire politique : RAF Punk (en référence à la *Rote Armee Fraktion*), Stalag 17 (nom d'un camp de prisonniers de l'Allemagne Nazie rendu célèbre en 1953 par le film éponyme de Billy Wilder), Nabat (« le tocsin », littéralement, nom d'un mouvement anarchiste ukrainien fondé en 1917). C'est justement Nabat, précurseur du sous-genre du punk Oi! en Italie, qui agite une nouvelle bannière idéologique, celle du nihilisme[786], seule réponse possible face à la noirceur du quotidien. La répression, les addictions et l'aliénation se répandent dans la ville émilienne qui, depuis la fin violente du *Movimento*, n'est plus « *l'isola felice* » qu'elle prétendait être : bien loin de l'image de carte postale des *cantau-*

---

[784] « *Bologna la punk* » in *Frigidaire*, *op. cit.*, p. 62.

[785] *Ibid*.

[786] « *Prima che la scena nella sua totalità divenga monoliticamente anarcocrassianpacifista eccetera Steno tira fuori quindi la storia del nichilismo. La denominazione che i transfughi dalla chiesa ufficiale del punk (ormai incarnata da Giampi e dai Raf) scelsero per sé, a mo' di bucherellata bandiera, era significativa e romanticamente affascinante. Nichilismo : il nulla, l'azzeramento, l'ekpyrosis, il primo movimento rivoluzionario nella Russia zarista : dava l'idea di un qualcosa di cupo, segreto, sofferto e violento.* » PEDRINI Riccardo, *Ordigni*, *op. cit.*, p.55.

tori, elle devient la « *Laida Bologna* », comme le chante Steno qui s'en prend au « *potere salumiere* » des commerçants et de la bourgeoisie dont les intérêts sont défendus par le maire Imbenino de la « *giunta sinistrese* » : « *Merda per me, caro assessore, merda per me primo cittadino ! Imbenino !*[787] ». Le premier EP produit par le groupe en 1982 s'attaquait déjà frontalement à la municipalité bolonaise et invitait son auditoire à « descendre dans la rue » : « *Fuoco alla corte del sindaco di questa sporca città !*[788] ». Le renversement est ici total ; il n'est plus temps de célébrer l'image romantique d'une ville corrompue, *Bononia delenda est* : « *Laida, laida gran Bologna, contro di te voglio la tua fine...* ». La couverture de l'EP « *Laida Bologna* » illustre d'ailleurs cette volonté d'annihilation de la ville : le blason de la cité (où figure la devise « *Bologna libertas* ») est transpercé par la clé à molette symbole du groupe ; le lion héraldique assiste impuissant[789].

Comme pour répondre de façon mimétique à la laideur qui imprègne le quotidien, comme pour s'en faire la caisse de résonance, l'harmonie musicale se rompt : les arrangements deviennent minimalistes, les sonorités sont de plus en plus agressives et corrosives. La qualité des enregistrements laisse à désirer car l'urgence du *do it yourself* s'établit contre toute forme de production musicale : le punk ne peut être réduit à l'état de *produit*, de bien de consommation. Si les groupes de la première vague du punk rock bolonais revendiquaient une certaine « inécoutabilité », comme les Skiantos avec leur premier album *Inascoltable*, leur musique n'en restait pas moins « *orecchiabile* » malgré les décibels des voix éraillées et les distorsions des guitares. Les groupes de punk de la deuxième vague sont beaucoup plus radicaux et s'établissent désormais contre tout et même *contre la musique* ; à propos du groupe RAF Punk[790], Riccardo Pedrini écrit :

---

[787] NABAT, « *Laida Bologna* », *Laida Bologna* (EP), C.A.S. Records, 1984. Nous renvoyons à notre article que nous reprenons ici partiellement : RUSSO Ugo, « *"Chiedi a 77 se non sai come si fa" : punk rock et parodie politique en Émilie-Romagne (1977-1985*) », *art. cit.*

[788] NABAT, « *Scenderemo nelle strade* », *Scenderemo nelle strade* (EP), C.A.S. Records, 1982.

[789] Voir : Annexe 6.

[790] Steno faisait d'ailleurs partie de RAF Punk (en tant que bassiste) : suite à un différend, il quitte le groupe de Jumpy Velena et fonde Nabat.

> La band pareva intenta a suonare contro se stessa, in modo caotico, viscerale e affascinante. I musicisti sembravano, ed erano effettivamente, in lotta contro se stessi, contro gli altri musicisti, contro gli strumenti, contro l'amplificazione, oltre ovviamente che contro il sistema. Questo conferiva alla musica una qualità agonistica, una tensione e un'urgenza incredibili[791].

C'est autour de RAF Punk et de la figure de Jumpy Velena, qui se réclame non pas du nihilisme mais plutôt du situationnisme[792] (et donc dans un parfait prolongement du *Movimento*), qu'émerge véritablement la scène punk bolonaise, après une série de concerts organisés à la discothèque Tilt de Casalecchio où se produisent notamment les groupes Anna Falkss, Rip Off, Uxidi, Rage, Nabat :

> La breve stagione del Tilt aveva lasciato dietro di sé la consapevolezza che esisteva una scena, un palcoscenico e che quel viaggio non era precluso a chi avesse voglia di fare un po' di rumore. Una politica e un'estetica : era questo di cui si andava alla ricerca, e dipendevano, politica ed estetica, l'una dall'altra. La prima fanzine realizzata un poco più ambiziosamente delle altre fu « Attack » - manco a dirlo, motore di tutta la faccenda Giorgetti e i Raf Punk. Era una fanzine molto bella, dal punto di vista, *ehm*, artistico. I contenuti, per chi riusciva a coglierli, erano altrettanto significativi. Sembrava impossibile che una scena così giovane, in pochi mesi, avesse delineato con tale precisione e ricchezza una serie di motivi etici ed estetici che proiettavano il punk bolognese molte miglia al di sopra della paludosa situazione culturale politico-musicale in cui si era costretti a vivere. Skiantos, Italian Records, Gaznevada : era quella la musica bolognese di allora, non scordiamolo. Non scordiamolo *mai*[793].

Pedrini insiste ici sur la fusion qu'opère le punk entre *politique* et *poétique*, une prérogative directement héritée du *Movimento del '77* mais qui, si l'on en croit ses dires (et ses piques), aurait été abandonnée par le milieu (ou le « bourbier ») de la première vague du punk rock bolonais. Si la création d'un fanzine se rattache aux pratiques du mouvement punk britannique, elle renvoie forcément aux pratiques du *Movimento*, *a fortiori* quand l'on sait que Jumpy Velena a fait partie de l'expérience Radio Alice en compagnie du

---

791 PEDRINI Riccardo, *Ordigni*, *op. cit.*, p. 50.

792 Voir par exemple l'interview à Helena Velena : « *Ma io e Laura con Bounty avevamo fondato i Raf Punk e col nostro service ex di Vasco Rossi da 1000 watt coi woofer a metro cubo dai coni giganteschi, portavamo ovunque il verbo rumoroso e gridato dell'anarchismo situazionista Crassiano.* », RUBINI Oderso, TINTI Andrea, *Non disperdetevi*, *op. cit.*, p. 57.

793 PEDRINI Riccardo, *Ordigni*, *op. cit.*, p. 49.

« *piccolo gruppo* » d'*A/traverso*. Aussi, la création du label autogéré Attack Punk Records est-elle en partie une réponse à l' « institutionnalisation » de la scène musicale du *Movimento del '77*.

En 1982 sort la première compilation de l'Attack Punk Records, *Schiavi nella città più libera del mondo*. L'antithèse du titre est un *renversement* poétique et politique des propos tenus par le maire Zangheri qui, à l'occasion du *Convegno contro la repressione*, avait déclaré que Bologne était « la ville la plus libre du monde[794] » : bien au contraire, l'Attack Punk Records affirme que l'esclavage est de retour dans la ville du *Liber paradisus*. La couverture de l'EP, dans une parfaite esthétique punk, est un collage qui montre en fond les ruines de la gare éventrée par l'attentat terroriste[795] ; au deuxième plan, une formation de forces de l'ordre semble prête à en découdre ; au premier plan, enfin, les lettres du titre sont distribuées sur une rangées de fessiers dénudés qui semblent prêts à être suppliciés[796]. Outre l'image éculée de « *l'isola felice* » bolonaise, c'est également à la représentation de la « ville martyre » que s'attaque la couverture ; Helena Velena insiste en revanche sur la moquerie, une moquerie qui n'en reste pas moins une dégradation carnavalesque :

> E più netta ancora, fu poco dopo, la risposta data dalla copertina del nostro primo vinile, il primo vero disco punk italiano della storia, quello Schiavi nella città più libera nel mondo (dice niente il titolo ???) che sovrapponeva una grande quantità di culi nudi beffardi alla foto della stazione di Bologna, quel 2 Agosto. Perché pure quella cristallizzazione di Bologna Città Martire ci pesava, dato che all'antifascismo punk militante noi cercavamo di unire pure un antiborghesismo anti-bottegaio che ci faceva già identificare, 20 anni prima, il Pci nel partito trasversale interclassista e NON di sinistra che già era governo locale in tutti i sensi negativi. E lo sarebbe stato quindi prima o poi anche a livello nazionale, con lo stesso carico di mediocrità riformista e sotto sotto giaccacravattamente pre-pro-global, pure nell'apparenza contraria[797].

---

[794] Voir notamment : BALESTRINI Nanni, MORONI Primo (dir.), *L'orda d'oro*, *op. cit.*, p. 577.

[795] Voici donc l'un des rares exemples de réponse esthétique de la contre-culture bolonaise à l'attentat terroriste.

[796] Voir : Annexe 7.

[797] RUBINI Oderso, TINTI Andrea (dir.), *Non disperdetevi*, *op. cit.*, p. 56-57.

Sur la compilation sont présents quatre groupes (Anna Falkss, Bacteria, RAF Punk, Stalag 17) et figurent huit morceaux, pour une durée expéditive de quinze minutes. La qualité des enregistrements est apocalyptique : le vrombissement constant des fréquences basses et l'acidité des fréquences aiguës des guitares produisent une sorte de lave en fusion qui dévore tout sur son passage et semble même précipiter l'exécution frénétique des (non-)musiciens. Les textes sont incompréhensibles (et introuvables), dévorés par ce magma sonore et par le phrasé impétueux des chanteurs qui mangent des syllabes ; on devine ça et là quelques bribes, surtout les titres répétés parfois *ad libitum* : « *Centro sociale occupato !* » (Anna Falkss), « *Non vogliamo più pagare !* » (Bacteria)... L'un des deux morceaux de RAF Punk (« *W la resistenza* »), s'ouvre sur un hurlement *a cappella* plutôt surprenant : « *Pertini è un partigiano ! Viva la resistenza !* », comme si les punks bolonais, tout en critiquant l'image de la ville martyre, voulaient également se réapproprier l'héritage de la résistance italienne.

Ce jeu paradoxal illustre bien le fonctionnement du mouvement punk bolonais qui procède toujours d'une double dynamique de *renversement et filiation* par rapport aux héritages du *Movimento* : comme le carnaval, il se régénère à travers l'abaissement en faisant sien ce qu'il dégrade. Le passage de témoin entre le *Movimento del '77* et la deuxième vague du mouvement punk bolonais est manifeste : malgré les divisions rhizomatiques, il y a bien une *continuité* qui s'affirme à travers la fusion entre politique et poétique, une continuité qui nous permet d'éclairer la périodisation du post-77 sous une autre lumière. Cette continuité s'affirme d'ailleurs également à travers le haut niveau de polémique qu'entretiennent les punks envers l'administration bolonaise et le Pci en général. L'« esprit » du *Movimento* semble ainsi continuer à vivre à travers le punk, et Helena Velena de chanter les louanges de l'indicible particularité de Bologne :

> [...] anni di piombo non erano, anzi... [...] dopo il Convegno di settembre solo il punk cominciò a ricostruire sulla morte sociocerebrale del Riflusso. E altro che Era Rampante Craxiana, quelli per noi furono anni davvero ruggenti. Con ingenuità e pionierismo il sabato pomeriggio davanti al Disco d'Oro in via Marconi, ma tutta la settimana a produrre aggratis per militanza materiale antagonista al Cassero della Fai di Porta Santo Stefano [...] e poi in giro per l'Europa a suonare, più o meno circa aggratis, continuamente, anche se non c'era un palco, a momenti neppure un impianto. Per le piazze di paese e nelle case occupate e in tutti i posti conflittuali, o per raccattare soldi per pagare

> le spese ai compagni arrestati, pure, e sia detto con orgoglio, a quelli delle B.R., mentre magari le bande rock e new wave marcivano in canti o a sognare il « Meraviglioso Centro Multimediale ». Ma a noi era lo spirito di Bologna che ci mandava avanti. Niente soldi ma molte idee, poche paranoie e molta voglia di sperimentare, conoscere, capire. Fosse il Dams, la città studentesca, fosse la reazione alla giunta Pcista e ai suoi celati esperimenti di trasformismo, con appariscenti spruzzi di demagogico populismo, [...] fosse anche l'alchemica fusione tra la razionalità padana (hihi) e il sangue caldo, anarchico e avvinazzato della Romagna, fatto sta che fu un periodo unico, che non poteva, e non poté, succedere altrove[798].

2. Les *centri sociali occupati,* un *continuum* ?

Dans « *Centro sociale occupato* », le groupe Anna Falkss pose une question centrale : la question de l'espace et de son occupation. Il s'agit là d'une véritable marotte pour le punk qui se décline selon plusieurs modalités allant de la simple « administration », lorsque l'espace est concédé par les autorités locales, à l'autogestion, lorsque celui-ci est au contraire conquis et occupé de force :

> Per non morire di solitudine
> Per distruggere la mentalità
> Dei bar e delle discoteche
> Per gestirci i nostri spazi
> Per destabilizzare il sistema
> Centro sociale autogestito
> Centro sociale occupato
> I giovani crepano d'ero
> I giovani crepano di pare
> Voi credete che è crisi dei valori
> Ma sta crisi ce l'avete voi
> Il mio credo è il mutuo appoggio
> Centro sociale occupato[799] !

[798] RUBINI Oderso, TINTI Andrea (dir.), *Non disperdetevi*, *op. cit.*, p. 60.

[799] ANNA FALKSS, « *Centro sociale occupato* », *Schiavi nella città più libera del mondo* (EP), Attack Punk Records, 1982.

Le *Movimento del '77* s'était déjà affirmé grâce à des points de fixation disséminés dans la ville et faisant réseau, des lieux d'*aggregazione* qui, comme les places de la ville, ont joué un rôle décisif dans les phénomènes de politisation et dans la diffusion des pratiques créatives. Les occupations commencent d'ailleurs avant l'année 1977, comme l'évoquent Serafino d'Onofrio et Valerio Monteventi dans *Berretta rossa*. En avril 1976, des jeunes ouvriers de Santa Viola et Borgo Panigale ainsi que des jeunes du quartier Saffi occupent un ancien centre récréatif communal abandonné en face du parc de *via Berretta Rossa*, derrière le cimetière de la *Certosa*. Les néo-arrivants prennent possession de l'édifice abandonné et le rénovent ; bien vite, le centre s'anime et attire les habitants du quartier grâce à de nombreuses initiatives : assemblées, concerts, tournois de football[800]... Cette prémonition de l'*aggregazione* bigarrée du *Movimento del '77* est couronnée par deux jours de fête, les 10 et 11 juillet 1976. Une fête ironiquement intitulée « *Non dell'Unità* » qui préfigure elle aussi un autre élément décisif de l'année 1977, à savoir les rapports houleux entre les sympathisants du *Movimento* et les communistes :

> L'exploit della Berretta rossa piacque a tanti giovani bolognesi, ma molto meno agli esponenti della vicina sezione del PCI, i quali iniziarono a far circolare in quartiere la voce che durante la festa, per attirare i ragazzi, sarebbero state distribuite « bibite drogate ». Pochi giorni dopo, una delegazione del Consiglio del quartiere Saffi fece visita al centro. Venivano per intimare lo sgombero, facendosi forti di una delibera che prevedeva l'abbattimento dell'edificio per costruire un parcheggio[801].

Aussi les auteurs parlent-ils de « *rodaggio del movimento del '77* » ; plus loin, ils évoquent « *l'antipasto del '77* » en racontant l'occupation d'un immeuble de l'administration provinciale situé au 18, *viale Vicini* débutant en septembre 1976, à l'initiative du collectif du centre *Berretta rossa*, puis celle d'un autre immeuble au 23, *via Galliera*, suite à

---

800 D'ONOFRIO Serafino, MONTEVENTI Valerio, *Berretta rossa. Storia di Bologna attraverso i centri sociali*, Bologne, Edizioni Pendragon, 2011, p. 16 et suivantes.

801 *Ibid.*, p. 16.

une manifestation[802]... De telles occupations, à la fois antérieures et postérieures (comme nous allons l'aborder) à l'année 1977, nous permettent de redéfinir la temporalité du *Movimento* et d'insister à nouveau sur la conception d'un *lungo Settantasette*. Malgré la fin abrupte du Mouvement après les faits de mars, malgré la fermeture de certains de ses lieux (le bar *Goliardo* des féministes, l'appartement de Radio Alice), les occupations ne s'arrêtent donc pas : bien au contraire, elles fleurissent au tournant du début des années 1980. Cette dynamique de continuité est d'ailleurs parfaitement illustrée par la Traumfabrik qui reste en activité jusqu'en 1983 et agit comme un trait d'union entre l'année 1977 et les expériences créatives postérieures. Le mouvement punk représente un autre trait d'union, ses activités et son militantisme s'appuyant sur une forte présence territoriale avec plusieurs « bastions » : le groupe RAF Punk élit justement le *Cassero* de *Porta Santo Stefano* (concédé aux anarchistes bolonais en 1971 qui y créent le *circolo Bernieri*) comme centre névralgique de son activité multimédiale. Le *Punkreas* constitue un autre bastion incontournable (qui donnera d'ailleurs son nom à la première *fanzine* punk bolonaise[803]) :

> La scena punk specificamente bolognese non è stata la più importante sotto il profilo musicale, ma lo è stata decisamente per il suo contributo alla formazione di una coscienza punk. Un ruolo importante lo hanno avuto le case occupate e l'altissimo grado di socializzazione che determinavano, e la presenza di una pre-esistente scena politicizzata, sia anarchica libertaria, sia legata all'Autonomia. Qualcosa lo si deve anche al Punkreas, un locale che aprì nel novembre 1978. Nato sulle ceneri di un circolo anarchico chiamato La talpa, trovava spazio in uno scantinato (sotto il livello della strada) in via de' Grifoni, proprio a fianco all'ex sede dei fascistelli del Fronte della gioventù. La gestione del Punkreas era portata avanti da due gruppi, uno che era aperto ad ogni tipo di esperienza

[802] « *Il corteo attraversa il centro e la manifestazione si dirige in via Galliera 23. Sostiamo davanti ad un palazzo ristrutturato e completamente vuoto, di proprietà della Luigi Morara S.p.A. Una speculazione edilizia schifosa. Un edificio enorme, completamente vuoto, che potrebbe ospitare un centinaio di persone. Parte la tarantella. Occupiamo il palazzo e ci mettiamo dentro alcune famiglie senza casa. Sono appartamenti principeschi e ci regaliamo una notte pazza, in pieno centro, in mezzo ai palazzi patrizi di Bologna, a pochi metri dalla sezione del PCI. Si sparge la voce. Da tutta Bologna, arrivano centinaia di studenti fuori sede, musicisti e compagni. È una Woodstock in scatola. La musica esplode, supera i vetri e si sparge in strada. Balliamo e beviamo, convinti che non durerà a lungo. Alle 5 del mattino, arriva ancora gente e ci sentiamo appagati e felici. Poi il palazzo si svuota. Albeggia, le famiglie occupanti cercano di riposare un po'. Ma arriva la polizia che caccia fuori tutti. Non ci rassegniamo. Vogliamo la tarantella anche oggi. Dall'università parte un corteo di morti di sonno. Ritorniamo in viale Vicini 18. Rientriamo nell'edificio della Provincia. E chi si è visto, si è visto. Ci buttiamo per terra, a dormire. Dopo qualche giorno, altri senza casa occupano uno stabile in via Zamboni*. », *ibid.*, p. 37- 38.

[803] Une revue éphémère ne connaît que trois numéros en 1979. À noter que Punkreas est également le nom d'un groupe incontournable de la scène punk italienne fondé en 1989 dans la province de Milan.

> mediale, l'altro che era più strettamente punk. Il Punkreas era un cantinone senza prese d'aria e uscite di sicurezza, ma per il rock bolognese, già da allora alla ricerca disperata di spazi, poteva bastare. Fumi vari, birra a volontà, pigia pigia, decibel al massimo, quattro o cinque concerti la settimana, erano i suoi ingredienti. Ma non furono sufficienti a proteggerlo dai frequentissimi controlli della polizia e dalle visite degli « esattori » SIAE. Rimase aperto fino al marzo del '79[804].

De façon similaire, l'entourage du groupe Nabat s'établit à l'*osteria dell'Orsa* avec, chose rare, la complicité de ses nouveaux gérants[805]. Peu de gens savent que ce restaurant aujourd'hui incontournable pour les étudiants du quartier universitaire ou pour les touristes de passage a été un haut lieu de l'*underground* bolonais. Car, comme pour le *Punkreas*, c'est bien *sous-terre* que tout se joue :

> Si univano dei tavoli nella parte sotterranea dell'osteria, ci si attaccava con amplificatori anche alla voce... non c'era un vero e proprio impianto voce ma tutto usciva dagli amplificatori... e facevamo delle vere e proprie « punk nights » con quattro, cinque, anche sei gruppi. Suonavano sempre gli stessi gruppi perché Bologna aveva in totale una quindicina di band, grosso modo, di punk, quindi con una turnazione diciamo tutti suonavano di sabato sera qui all'osteria dell'orsa[806].

Non ne parlons donc pas ici exclusivement d'occupations au sens strict : les structures promues comme lieux d'*aggregazione* ne sont pas toutes squattées et ne donnent pas forcément lieu à la création de *centri sociali*. S'offre ainsi tout un panel de situations plus ou moins légales : si les occupations sont souvent dénoncées (par les propriétaires ou le voisinage), elle sont parfois tolérées voire encadrées dans le temps par des procédures d'accompagnement (les pouvoirs publics peuvent parfois céder les espaces squattés en concession aux collectifs pendant plusieurs années). Certaines expériences s'établissent dans la plus totale légalité : c'est par exemple le cas pour le mouvement LGBT bolonais.

---

804 D'ONOFRIO Serafino, MONTEVENTI Valerio, *Berretta rossa*, *op. cit.*, p. 24.

805 « *Non ci voleva quasi nessuno in città. Tutte le osterie, appena ci vedevano così agghindati, il più delle volte storcevano il naso e poi magari ci mandavano fuori, no, i gestori... Quindi non era facile per noi avere uno spazio dove trovarci e allora adottammo degli spazi pubblici, tipo La Torinese, che è una gelateria del centro, però anche lì avevamo diversi problemi di tranquillità nel senso che spesso avevamo dei rompicoglioni che venivano a romperci le palle...* » ; interview à Steno dans le documentaire « *Laida Bologna* » réalisé par Michele Galardini et disponible ici : https://www.youtube.com/watch?v=4_APdgRY7iM.

806 *Ibid*.

Dans le sillage du *Movimento del '77*, le « *Collettivo frocialista* » est créé sous l'impulsion du Chilien Samuel Pinto, *alias* Lola Punales. Le collectif est d'abord accueilli par une section du PSI au 24, *via Castiglione* ; en juin 1982, après des contentieux avec l'Arci, Legambiente et des collectifs de citadins mécontents[807], l'occupation légale du *Cassero* de *Porta Saragozza* est actée et donne naissance au *circolo* du même nom, « *Il Cassero* », haut-lieu de la culture LGBT jusqu'en 2002[808].

L'ouvrage *Berretta rossa* rapporte ainsi de nombreuses anecdotes oubliées et redonne vie aux trajectoires surprenantes d'illustres inconnus, montrant la vivacité de la contre-ville créée par les occupations : une contre-ville protéiforme, qui s'établit dans des palais et des taudis, des caves et des greniers, des immeubles et des entrepôts... Citons ici, parmi tant d'autres, l'histoire de Gilberto Centi, animateur nocturne et solitaire de Radio Carolina (située *via Michelino*, à l'étage d'une fonderie), une radio du *Movimento* qui commence son activité après la fermeture de Radio Alice. Centi, dans sa solitude radiophonique de véritable « *biasanòt*[809] », tisse des mondes poétiques :

> Solo Gilberto Centi ci passava intere notti, mixando pregevoli selezioni musicali a invenzioni linguistiche che davano alle parole il loro splendore evocativo e simbolico. L'incessante ricerca notturna di Centi spaziava dalla parola-utopia alla parola metropolitana, fino alla parola-poesia, per far cessare il « digiuno linguistico » di quei tempi[810].

La radio ferme en 1982 suite à des difficultés économiques. Gilberto Centi continue toutefois son activité et son projet de « *censimento della poesia* » visant à entrer en contact avec tous les poètes de Bologne au sein du collectif *Molozio Nono* occupant une maison située au 19, *via del Fossato* :

> Gilberto viveva, con un « bastardino », in una stanzetta traballante delle dimensioni di un ripostiglio, dove gli oggetti si incastravano millimetricamente in una sorta di « ordine

[807] Le bastion abrite un musée dédié à la Madone de San Luca : d'aucuns voient d'un mauvais œil l'installation d'un centre dédié à la culture gay dans la même enceinte.

[808] Pour l'histoire du *Cassero* et du mouvement LGBT bolonais, voir notamment : https://www.cassero.it/chi-siamo/storia/.

[809] C'est le terme dialectal bolonais pour indiquer les noctambules qui, littéralement, « mastiquent la nuit ».

[810] D'ONOFRIO Serafino, MONTEVENTI Valerio, *Berretta rossa, op. cit.*, p. 56.

dimesso », a rischio perenne di « effetto domino » o di crollo da castello di carte. C'era qualcosa di tecnologico in quei dieci metri quadrati, anche se Gilberto continuava a scrivere, battendo sui tasti di una vecchia Olivetti 22, con il sottofondo della musica gracchiante di una radiolina mai spenta. Come se avesse ricostruito una saletta di trasmissione di una radio e, dalla sua consolle di via del Fossato, regalava a tutti gli strani inquilini del suo condominio la musica, con un artigianale sistema di filodiffusione[811].

Le risque d'une clôture solipsiste

Cette image du poète Centi, enfermé non pas dans sa tour d'ivoire mais dans son débarras précaire, pourrait toutefois illustrer un inconvénient ou un risque, celui de la clôture solipsiste. Si les occupations et les maisons d'artistes ont pour vocation première le partage d'expériences et l'*aggregazione*, elles n'en restent pas moins des espaces qui demeurent la plupart du temps invisibles : connus de quelques initiés, ces espaces privés ne peuvent se substituer complètement aux places citadines. C'est cette difficulté que Paolo Virno pointe du doigt ; les *centri sociali*, malgré leur tentative de perpétuer les héritages du *Movimento*, constituent une sorte de retrait ou de repli qui cantonnent les descendants des *Indiani metropolitani* à des « réserves indiennes » :

I centri sociali, moltiplicatisi in tutto il paese fin dai primi anni ottanta, hanno dato corpo a una scelta di *secessione* : secessione dalle forme di vita dominanti, dai miti e dai riti dei vincitori, dal frastuono mediatico. Questa secessione si è espressa come marginalità volontaria, ghetto, mondo a parte. Un « centro sociale » è, in concreto, un edificio sfitto occupato dai giovani e trasformato in sede di attività alternative : concerti, teatro, mensa collettiva, accoglienza degli immigrati extracomunitari, dibattiti ecc. In alcuni casi i « centri » hanno dato luogo a piccole imprese artigiane, ricalcando così l'antico modello delle « cooperative » socialiste di inizio secolo. In generale, hanno promosso (o meglio, soltanto evocato) una sorta di sfera pubblica non filtrata dagli apparati statali. Sfera pubblica : vale a dire un ambito in cui discutere liberamente di questioni di comune interesse, dalla crisi economica alle fogne del quartiere, dalla Yugoslavia alla droga. Negli ultimi tempi, gran parte dei « centri » usufruisce delle reti informatiche alternative, che mettono in circolazione documenti politici, sussurri e grida del « sottosuolo » sociale, resoconti di lotte, messaggi individuali. Nel suo insieme, l'esperienza dei centri sociali è stata un tentativo di dare autonoma fisionomia e positivo contenuto al crescente tempo

811 *Ibid.*, p. 58.

> di non lavoro. Tentativo inibito, però, dalla vocazione a costituire una « riserva indiana » che, quasi sempre, ha contraddistinto (e intristito) quella esperienza[812].

Cette sécession dont parle Virno résulte notamment du nihilisme de dérivation punk dont le mouvement des *centri sociali* est imprégné. Il s'agit là d'un antagonisme différent de celui proposé par les collectifs politiques et les mouvances terroristes des années 1970 qui veulent s'attaquer « au cœur de l'État » : les *centri sociali* s'établissent certes *contre* la société capitaliste, mais également *tout contre* elle, dans ses interstices et ses zones d'ombre, aux marges des villes. En plus du renversement centre-périphérie, une autre inversion se joue ici : les expériences politiques et poétiques du *Movimento* visaient à obtenir une visibilité maximale en colonisant l'espace public, les pratiques des occupations se jouent plutôt dans une relative invisibilité, dans l'espace privé des initiés. Cette sécession n'est-elle donc pas tout simplement synonyme de « reflux » ? Il est indéniable que le choix du retrait découle de la défaite politique ; il est également indéniable que ce retrait réduit la possibilité d'atteindre le plus grand nombre et de fédérer un large mouvement. Toutefois, le concept de reflux ne rend pas compte de la continuité avec les pratiques du *Movimento* ni de la grande vitalité des occupations et des *centri sociali* : en effet, c'est tout un réseau national qui se met en place dans les années 1980, un contre-réseau rhizomatique qui fait perdurer les combats politiques et fait naître des expériences créatives.

Il serait donc sans doute plus juste de filer la métaphore aquatique d'une autre façon : si le *Movimento del '77* a constitué une sorte de déferlante, nous avons vu que celle-ci ne naît pas de rien, son énergie découlant d'années de pratiques politiques et poétiques en amont. De la même façon, cette énergie ne s'évapore pas totalement, *quelque chose reste* et ce malgré la défaite politique, la violence et les addictions de la fin des années 1970. Ce quelque chose est certes moins impétueux et moins visible ; mais il faut sans doute envisager cette *continuité discontinue* comme celle d'un cours d'eau qui peut connaître des passages torrentueux, former des méandres, se diviser en plusieurs bras ou parfois même disparaître sous terre (« *underground* », justement) avant de resurgir plus loin. Il s'agirait alors de parler non pas de reflux mais de *perte*, en insistant sur le fait qu'aux pertes peuvent répondre des *résurgences*.

---

[812] BALESTRINI Nanni, MORONI Primo (dir.), *L'orda d'oro*, *op. cit.*, p. 652-653.

3. La grande saison de la bande-dessinée

3.1. Un foisonnement de revues

Cannibale

Si l'année 1977 constitue un nouveau départ pour la scène musicale bolonaise, il en va de même pour le milieu de la bande-dessinée : c'est autour de l'aventure Traumfabrik que se tissent les destins du *fumetto underground* de la fin des années 1970 et de la décennie suivante. Les deux scènes artistiques naissent ainsi en même temps, dans une perpétuelle dynamique de contamination et d'émulation : si Kerouac et les écrivains de la *Beat Generation* composaient sur le rythme frénétique du *bebop*, les *fumettisti* de *via Clavature*, Scòzzari et Pazienza en tête, dessinent au son des vinyles qu'écoutent à longueur de journée les musiciens du Centro d'Urlo Metropolitano (futurs Gaznevada), au grand dam de Scòzzari, d'ailleurs. La musique rock gardera cette importance capitale pour la bande-dessinée bolonaise et italienne : dans *Giallo Scolastico*, une aventure de la saga *Zanardi*, Andrea Pazienza fait dire à son personnage Colasanti (qui vient se se procurer la revue *Frigidaire*, celle-là même où sont publiées les aventures de *Zanardi*, dans un savant agencement de mises en abyme successives) : « *Mm... Pazienza è proprio il massimo... Pratikamente una Rock star* »[813].

Si Bologne est véritablement à l'avant-garde[814], La fortune des revues indépendantes italiennes découle d'une rencontre avec la scène romaine : en 1977, le graphiste Stefano Tamburini et le *fumettista* Massimo Mattioli donnent vie à *Cannibale*. Le titre vise à inscrire sciemment la nouvelle revue dans l'héritage des avant-gardes historiques :

---

[813] PAZIENZA Andrea, « *Giallo Metropolitano* », in *Zanardi 1981-1984*, *Tutto Pazienza*, Rome, Fandango Libri, 2016, p. 26.

[814] Comme le souligne Sergio Brancato : « *Non a caso, a Bologna nascono e si affermano le tendenze allora più avanzate del nuovo comicdom italiano, superando la scena milanese (appesantita da una qual certa dimensione « istituzionale ») e anche quella romana, seppure quest'ultima così ricca – anche considerando l'effervescenza politica degli atenei capitolini – di iniziative destinate ad avere un considerevole impatto sull'economia del medium disegnato.* », AA. VV.,*'77 anno cannibale*, *op. cit.*, p. 17.

> Nasce così nel maggio del 1977, sotto l'ala di Stampa Alternativa, che mette a disposizione tipografia e il suo canale di distribuzione, il giornale di fumetti *Cannibale*. La prima uscita è contrassegnata in maniera bizzarra col numero 3, proponendosi come ideale prosecuzione dell'omonima rivista dadaista di Picabia – uscita con soli due numeri nel 1920 – legando così le avanguardie europee d'inizio secolo con le neoavanguardie del Movimento del '77 italiano[815].

Filippo Scòzzari se souvient de cet emprunt onomastique révélateur :

> Poco prima degli stati generali di settembre parlai ad Andrea di un giornalino autogestito nel quale mi apprestavo a entrare, *Cannibale*, che 'sto Tamburini aveva battezzato scippando il nome a una storica rivista dada francese, *Le Canibal* [sic]. S'era formato uno strano arco diastaltico tra il '77 italiano e quei nostri antichi *cousin* tanto ribaldi e sovversivi e Stefano, coi radar sempre molto accesi, aveva beccato anche quella particolare onda[816].

Sur invitation de Scòzzari, Tamburini et Mattioli se rendent à la Traumfabrik et font la connaissance de Pazienza ; le groupe de *Cannibale* se forme peu à peu selon une sorte de dynamique de cooptation par « coup de foudre » amical et artistique : bien vite, Gaetano (« Tanino ») Liberatore, ami de Pazienza du temps du lycée artistique de Pescara, s'ajoute à la bande[817]. La revue s'inspire largement de deux filons chers à ses auteurs : la revue française *Métal Hurlant* et les œuvres surréalistes et déconstruites de Moebius d'une part, la bande-dessinée *underground* américaine peuplée d'*outcasts* d'autre part (Robert Crumb est une référence incontournable). À partir du troisième numéro (effectif[818]) de *Cannibale*, la colonne vertébrale du projet est définie : Tamburini, Mattioli, Scòzzari, Pazienza, Liberatore. C'est dans ce numéro qu'apparaît pour la première fois l'un des personnages les plus importants de la bande-dessinée italienne, création de Tamburini : RanXerox, le

---

[815] MORDENTE Michele, *ibid.*, p. 114.

[816] SCÒZZARI Filippo, Prima pagare poi ricordare, *op. cit.*, p. 200.

[817] « *Ad ogni modo, come era avvenuto nei precedenti "*first encounters*" della banda, anche questa volta presentazione, accettazione, accensione di amicizia eterna furono pratiche vidimate in meno di dieci minuti. Negli asili nido lo scoccare dei legami è più veloce, ma di poco. Liberatore fu però l'ultimo a godere di questa velocità. Il quartetto si era perfezionato a quintetto.* », *ibid.*, p. 213.

[818] Le troisième *Cannibale* sort sans numéro, alors que le deuxième était estampillé numéro « 4-5-6-7 » du fait de ses quatre couvertures dessinées par le quatuor Tamburini, Mattioli, Scozzari, Pazienza.

« *coatto sintetico* », mi-malfrat de banlieue romaine, mi-robot cyberpunk, resté dans les mémoires comme l'un des symboles du *Movimento* :

> *Rank Xerox* – insieme col *Pentothal* di Pazienza – è frutto e simbolo iconico del Movimento del '77. L'idea per il personaggio è ispirata all'autore da una scena cui assiste nell'Università, di ritorno dopo una serie di scontri con la polizia. Qui, alcuni studenti riversano la propria rabbia prendendo a calci una macchina per fotocopie e Tamburini immagina un robot costruito con parti di una fotocopiatrice, più reattivo e bellico di quella macchina inerme. Battezza il personaggio come la nota casa di fotocopiatrici e lo caratterizza graficamente con gli stilemi del *coatto*, il tipico bullo di borgata che si avvicina al Movimento non per ideali politici, ma per insoddisfazione o scambi di droga. È quello che definirà « il nuovo soggetto sociale degli anni '80 »[819].

Cannibale ne sort pas à cadence régulière, les ventes sont insuffisantes et les premières difficultés économiques émergent vite ; la revue éphémère ne dure que deux ans mais elle a toutefois le temps de taper dans l'œil d'Oreste del Buono (fondateur de *Linus*) et d'un certain Vincenzo Sparagna :

> « Stefano [Tamburini] mi portò in Clavature un ritaglio di *Paese Sera*, un articoletto in cui un certo Vincenzo Sparagna si dichiarava entusiasta del *Cannibale* a quattro copertine, il primo che sotto l'egida di *Stampa Alternativa* era arrivato alle edicole in maniera non troppo artigianale. La cosa aveva mandato Tamburo in visibilio [...]. Che un giornale « ufficiale » sprecasse piombo per suo figlio era una gioia che andava condivisa. Prese una puntina da ingegnere e con la sua forza mostruosa crocifisse le tre colonnine dell'articolo sul muro. Rimasero a ingiallircisi per quasi un anno[820].

Il Male

La revue *Il Male*, alors dirigée par Vincino, entre ainsi en piste pour venir en aide au quintette de la revue romano-bolonaise, en orchestrant une sorte de « *joint-venture* » dans le secteur des revues alternatives : *Cannibale* devient un supplément de *Il Male*, cette opération permettant à la première d'avoir une distribution plus régulière et un sou-

---

819 MORDENTE Michele, in AA. VV., *'77 anno cannibale*, *op. cit.*, p. 119-120. Notons que *RanXerox* est publié en France par les éditions Albin Michel et reçoit le prix de la presse à Angoulême en 1983.

820 *Ibid.*, p. 229.

tien économique assuré[821]. Bien vite, Scòzzari et Pazienza sont directement embauchés par la revue-mère pour laquelle ils multiplient les vignettes et les histoires[822]. *Il Male* est fondé à Rome en 1977 (comme *Cannibale*, donc) par Vauro Senesi et Pino Zac, ancien collaborateur du *Canard Enchaîné* : la revue satirique est vite connue pour ses fausses unes qui lui causent des ennuis judiciaires. Par exemple, la une parodique impliquant le Pape Jean-Paul II vaut à l'un des journalistes, Calogero « Lillo » Venezia, d'être incarcéré pour outrage à la religion (« *vilipendio alla religione* »). Scòzzari évoque la genèse de certaines de ces célèbres contrefaçons journalistiques, placées au centre de la revue et facilement détachables :

> Poi alla riunione di redazione per la quinta uscita, Marcello Borsetti, uno dei quattro grafici, aveva suggerito il lampo del « falso » : un finto numero di *Repubblica* dava la notizia che lo stato si era estinto. Però, al di là dell'incazzatura del permalosissimo Scalfari, ai botteghini non era successo un bel nulla, e la cinghia continuò a esser stretta. Un pochino meglio era andata col falso *Corriere dello Sport* sui Mondiali Annullati, da un'idea di Iacopo Fo. A molti italiani non era parso vero che il 2 a 1 beccato in Argentina dall'adorata Azzurra Nazionale potesse essere annullato per doping e la partita rigiocata (i brocchissimi olandesi si erano iniettati nei piedi il Droperone, una droga che rendeva magiche le legnose estremità). [...] Ai primi di Settembre '78 Sparagna ebbe una grande idea e lui e Vincino, solitari ai comandi perché gli altri erano ancora al mare, fecero uscire il falso dell'*Unità*, « *Basta con la DC !* », e finalmente le edicole esplosero. Furono bruciate 48000 copie in un battibaleno, perché Orsini non se l'era sentita di aumentare la tiratura[823].

---

[821] *Quelli de* Il Male *ci avevano già messo gli occhi addosso e quando Stefano [Tamburini] si decise a concertare con Vincino una qualche forma d'aiuto per il suo* Canni *pericolante, la cosa fu decisa quasi al volo. Ai primi del 1978* Cannibale *entrò a far parte legalmente della Società* Il Male *e questo sulla carta garantì un minimo d'attenzione da parte di Parrini, il Distributore Nazionale, una nostra presenza nelle edicole meno aleatoria e un minimo di fondi in più, coi quali per esempio ci permettemmo la prima e unica locandina nella storia di* Canni*, un favoloso Pippo di Andrea, con spino, occhiali da sole, sandaletti e uccello fuori dalla patta, dotato dello stesso muso e degli stessi dentoni del suo padrone.* », SCÒZZARI Filippo, *Prima pagare poi ricordare*, *op. cit.*, p. 242-243.

[822] « *Andrea cominciò a inanellare una serie infinita di capolavori, vignette, storielline e storiellone. Fu su Il Male che perfezionò il suo look e il suo segno e ancor meglio che in Cannibale entrò nella testa dei suoi aficionados. Praticamente ogni sua vignetta divenne un modo di dire, e con le sue battute arricchì un bel po' la lingua italiana. A puntate, per otto settimane, fece impazzire i lettori con le due pagine del suo Partigiano, farneticazione di lui che da solo cerca di resistere ai comunisti che hanno invaso il Gargano, un incanto.* », *ibid.*, p. 148.

[823] *Ibid.*, p. 248.

Le plus célèbre détournement reste sans doute celui des unes de *La Stampa*, *Paese Sera* et *Il Giorno*, qui annoncent le 9 mai 1979 l'arrestation d'Ugo Tognazzi : « *Arrestato Ugo Tognazzi. È il capo delle BR* ». Une photo de l'acteur menotté est accompagnée par les titres choquants des sous-tribunes : « *Quando la comicità diventa eversione* », « "*Mi dichiaro prigioniero politico*" » pour *Paese Sera*, « *C'era da aspettarselo* » pour *Il Giorno*, « *"Colta" dai carabinieri la primula rossa del terrorismo* » pour *La Stampa*... La pratique du détournement, de dérivation situationniste, est éminemment carnavalesque : avec ces « *fake news* » *ante litteram*, elle révèle le sensationnalisme feuilletonnant qui commence à s'affirmer dans les journaux depuis l'attentat de *Piazza Fontana*, parfois au détriment de la recherche de vérité (voir notamment l'affaire Pietro Valpreda dont la presse fait ses choux gras). En plus de ces fausses nouvelles, la rédaction multiplie les inventions loufoques, comme par exemple une scission au sein de la revue, prétendument dictée par des divergences politiques, donnant naissance à deux publications séparées : *Il Male Popolare*, pour la faction de gauche, *Il Male d'Élite* pour les rédacteurs de droite. Un gag qui, tout en faisant notamment écho aux luttes intestines des collectifs politiques du *Movimento*, fait mouche :

> La stampa italiana sulle lotte intestine si buttò a pesce. Tutto, pur di smerdare quei cialtroni ma riuscì solo a tirar loro la volata : *Il Male* « scisso » vendette quasi il doppio, anche in virtù del fatto che 1+1 persino in editoria fa 2[824].

Frigidaire

Forts de ces expériences, Filippo Scòzzari, Stefano Tamburini et Vicenzo Sparagna, l'un des responsables de *Il Male*, veulent mettre sur pied une nouvelle revue sur les cendres de *Cannibale*, une revue inspirée du format du magazine français *Actuel*. Ce sont surtout les enquêtes particulières et originales du périodique français qui frappent Scòzzari, suite à une lecture fortuite dans l'appartement de Franco Berardi :

> Poco prima di andarmi a sfogare con Sparagna, durante una mia visita in via Marsili avevo messo le mani su un volumone francese di *Actuel*, un *Almanac* strepitoso infarcito

[824] *Ibid.*, p. 262.

> di articoli e curiosità e stranezze *di tutto il pianeta*. [...] *Actuel* era stato per anni una sorta di *Re Nudo* francese che alla fine aveva dovuto chiudere pure lui. Messisi in salamoia, avevano ragionato su se stessi e dopo un bel po' avevano sfornato quell'enciclopedico numero, in cui si descrivevano realtà microscopiche e alienissime, ma vere, di questa terra. Niente fiction, ma fette inusitate e oblique del *gateau* realtà[825].

Le premier numéro de *Frigidaire* est publié en novembre 1980 et affirme clairement une identité visuelle riche en expérimentations graphiques signées Tamburini et qui sera la véritable marque de fabrique de la revue : couleurs vives, titrages, découpages, agrandissements, déformations, juxtapositions... Un véritable « *zibaldone* » tant au niveau de l'esthétique qu'au niveau des contenus à la *Actuel* ; un numéro que Scòzzari décrit ainsi :

> Se si legge il primo numero di *Frigidaire*, ci si accorge che sono presenti già i caratteri distintivi di una pubblicazione che per più di un decennio sarebbe stata tanto amata, e discussa, dai suoi lettori quanto ferocemente osteggiata e odiata dalle merde. Fumetti rivoluzionari, come no, a pacchi, ma anche interventi su praticamente ogni comportamento umano, dalle poesie de 'na russa, ai nuovi scrittori africani, dai luoghi del rimorchio frocesco romano al teatro di Cantor, all'insidioso affermarsi dell'Aids prima ancora che la gente imparasse che cos'era, all'invasione dell'Afghanistan, alla morte dei poeti, ai grandi bluff della ricerca scientifica, ai miracoli e delitti della parola[826].

Dans l'éditorial du premier numéro, « *Viaggiare tra le merci* », Sparagna revendique lui aussi le « pot-pourri » de *Frigidaire*, le mélange de ses différentes matières premières disposées tant bien que mal comme sur les compartiments d'un réfrigérateur :

> Trovare un filo che leghi e renda razionale questo aggregato opportunamente messo in frigidaire è impresa discutibile, se non impossibile. La rivista che hai davanti è ordinata infatti per scomparti, alcuni più lontani, altri più vicini al cuore del freddo, la zona di congelamento. Non necessariamente questi compartimenti comunicano tra loro. Come non necessariamente le diverse parti del mondo sono legate l'una all'altra[827].

---

[825] *Ibid.*, p. 275.

[826] *Ibid.*, p. 293.

[827] SPARAGNA Vincenzo, *Frigidaire. L'incredibile storia e le sorprendenti avventure della più rivoluzionaria rivista d'arte del mondo*, Milan, RCS Libri, 2008, p. 29.

Cette abondance rabelaisienne d'ingrédients s'accompagne d'une volonté de mettre en lumière des sujets bas et triviaux, de transformer les tabous en révélations journalistiques : le sexe, la drogue, les déviances, la criminalité, deviennent ainsi des totems de la revue. Ces éléments font de *Frigidaire* une revue subversive, tout à fait dans le prolongement du carnavalesque du *Movimento*, d'autant que la matière poétique et la matière politique sont intimement liées, les frasques de Zanardi ou de RanXerox servant de contrepoints licencieux aux reportages sulfureux. Les penchants érotiques, le goût pour le truculent, l'ironie diffuse n'excluent pas, tout au contraire, de précieuses pages culturelles (notamment des interviews à Louis-Ferdinand Céline et William Burroughs) ou des enquêtes exclusives de grande qualité aux quatre coins de la planète : Maurizio Torrealta, l'un des fondateurs de Radio Alice, participe ainsi à la revue en qualité d'envoyé spécial aux États-Unis[828]. C'est bien cette ouverture sur l'international et plus précisément les immersions dans des réalités reculées, circonscrites, ignorées, qui constituent l'une des grandes richesses de *Frigidaire*. Comme l'annonce Sparagna dans le premier éditorial, le kaléidoscope de la revue fait donc également écho à la complexité du globe qui, malgré la mondialisation et ses dynamiques d'uniformisation, reste une sorte de miroir brisé avec ses innombrables facettes et ses éclats tranchants. S'établit ainsi une tension entre la dimension ultralocalisée et la dimension internationale, entre le microcosme de la revue et le macrocosme du monde, dans une forme d'engagement qui prolonge les idéaux des années 1960 et 1970 :

> Chi pensa che fosse inevitabile in quegli anni « di riflusso » farsi inghiottire dal disimpegno cretino, ammaliare dalle false sirene della carriera e del successo, dovrebbe riflettere su *Frigidaire* e sulla sua picaresca avventura estetico-politica senza frontiere[829].

Vincenzo Sparagna s'était déjà illustré, à l'époque de *Il Male*, dans la création de unes parodiques : en 1979, il crée une fausse une de *Trybuna Ludu* (le journal officiel du parti ouvrier unifié polonais) annonçant la dissolution du Parti communiste, ou encore une fausse *Pravda* distribuée clandestinement en URSS en 1980 proclamant la fin du régime soviétique : « *la Russia ha sconfitto i demoni. Né Unione, né Socialiste, né Sovietiche,*

---

[828] Torrealta n'est pas le seul envoyé spécial de la revue provenant directement du *Movimento del '77* bolonais : rappelons ainsi l'importance des interviews démentielles d'un certain Arturo Starnazza, plus connu sous le nom de Roberto « Freak » Antoni.

[829] *Ibid.*, p. 70.

solo Repubbliche[830] ». Avec *Frigidaire* et le support de Jean-François Bizot de la revue *Actuel*, Sparagna récidive en 1984 en préparant une fausse *Krasnaïa Zvezda* (*Étoile Rouge*), le journal des forces armées soviétiques, en pleine période de guerre en Afghanistan. Un dessin de Liberatore représente un soldat russe brisant sa Kalashnikov sur son genou : « *Basta con la guerra ! Tutti a casa !* »... Sparagna et ses complices, le journaliste ukrainien Savik Shuster et le photographe Cesare Dagliana, après un dangereux voyage en transitant par le Pakistan, arrivent à Kaboul et mènent à bien leur mission d'infiltration :

> Infine la nostra falsa Stella Rossa arrivò a Kabul e alle più remote guarnigioni sovietiche. [...] L'Unione Sovietica, pur con tutti i suoi bombardieri e servizi segreti, era stata beffata da Frigidaire. Il piccolo Davide aveva piazzato la sua pietra nell'occhio del mostruoso Golia[831].

De telles pratiques illustrent parfaitement la « picaresque aventure esthético-politique » évoquée par Sparagna et s'inscrivent dans l'héritage des expérimentations sur la communication inaugurées par les radios libres ou les revues du *Movimento* : les fausses unes, en reprenant les stylèmes visuels et les tics langagiers des organes de propagande soviétiques, parviennent à renverser leurs messages habituels dans une parfaite « *guerriglia informativa* ».

Les filiations avec le *Mouvement* sont donc nombreuses et manifestes : la référence au futurisme et aux avant-gardes artistiques ne manquent pas (rappelons d'ailleurs que les rédacteurs de *Cannibale* s'étaient mis en scène dans un montage photographique en substituant leurs visages à ceux des futuristes) :

> Il Futurismo fu usato da noi senza alcun tipo di feticismo, come uno specchietto per le allodole, una specie di patente culturale inventata. [...] Per *Frigidaire* il Futurismo era un vecchio tessuto sul quale si poteva ricamare senza miti o modelli, come una sottoveste

---

[830] « *[Sparagna] era fresco reduce da un avventurosissimo viaggio in Polonia, durante il quale aveva attacchinato sulle chiese di Cracovia e Varsavia un falso di* Trybuna Ludu*, l'organo ufficiale del Poup, il Partito Operaio Unificato Polacco. [...] Aveva rischiato veramente grosso...* », SCÒZZARI Filippo, *Prima pagare poi ricordare*, *op. cit.*, p. 267 ; voir également le site internet de Frigolandia : www.frigolandia.eu/.

[831] SPARAGNA Vincenzo, *Frigidaire*, *op. cit.*, p. 107.

> della nonna indossata da una nipote beffarda. In più il Futurismo era stato un movimento orgogliosamente italiano, ma che aveva influenzato tutta l'Europa. E questo carattere italiano del nostro essere cosmopoliti lo sentivamo parte integrante del progetto *Frigidaire*[832].

Le futurisme est ainsi un pré-texte, un palimpseste et un déguisement sur lequel les rédacteurs de *Frigidaire* tissent de nouveaux motifs et peuvent se permettre de donner naissance à une nouvelle « avant-garde » artistique. Pazienza et Sparagna créent ainsi le *Maivismo* dont voici le manifeste :

> Noi certificati artisti maivisti sopportiamo che :
> Tutta l'arte rifà il verso a sé stessa
> Vista un'opera ne hai viste 7-8.
> E visto che ciò dura da secoli e secoli,
> riteniamo urgentissimo darci un taglio.
> BASTA CON QUESTE COSE GIÀ VISTE !!!
> La vera arte è quella Maivista !!
> Un'opera, non appena vista, diventa un [sic] opera
> Giavista, perché resti almeno Pokovista, è
> Fondamentale che :
> Non tiri l'occhio.
> Non attragga minimamente.
> Non suggestioni, scateni, evochi, ricordi.
> Non si capisca.
> Non denunci, provochi, ammetta.
> Non abbia tempo né età.
> Sia del maestro Vincenzo Sparagna.
> Venga recensita da Andrea Pazienza.
> Roma maggio 1985.
> Prof.ri Vicenzo Sparagna
> &
> Andrea Pazienza[833].

En Mars 1985, *Frizzer*, une revue née de la côte de *Frigidaire*, présente son premier numéro avec un slogan de Pazienza : « *È dedicata a tutti quelli che nel '77 avevano*

---

[832] *Ibid.*, p. 79.

[833] *Ibid.*, p. 137.

venti anni e ora ne hanno diciotto ». Ce vieillissement à l'envers, cette enfance perpétuelle (et carnavalesque, nous l'avons vu) propre au *Movimento del '77*, Pazienza tâche de les transmettre à leur tour en animant le « *Centro d'Arti Applicate Zio Feininger*[834] », un cours de dessin et de graphisme inauguré à Bologne par l'Arci et le groupe *Valvoline*, porte-bannière de la « deuxième vague » du *fumetto* bolonais. Le groupe fondé en 1983 par Lorenzo Mattotti, qui s'était illustré avec un supplément à la revue *Alter Alter* intitulé « *Valvoline Motorcomics* », compte parmi ses membres de futurs grands noms du panorama artistique italien et international : Giorgio Carpinteri, Daniele Brolli, Marcello Jori, Igort et Jerry Kramsky. Une expérience qui agit comme un véritable passage de témoin entre deux générations de *fumettisti* et fait à nouveau de Bologne un centre en matière d'attractivité et d'innovation culturelle, à la manière du DAMS à la fin des années 1970. Aux dires de ses anciens étudiants, le « *Corso Feininger* » est une expérience heureuse, malgré le récit sarcastique et auto-ironique qu'en fait Pazienza dans *Gli ultimi giorni di Pompeo* : son *alter ego*, qui peine à s'orienter dans les couloirs de l'institut et à retrouver sa salle de cours, préfère se piquer dans les toilettes plutôt que d'avoir à faire face à ses « baies séchées » d'élèves :

> I musi sono lunghi perché il ritardo è pà-zesco, e la classe stronza. Ma essa stronzèa principalmente pei ritardi dello stipendiato. Insomma, lo si contesta, egli appella ma non ricorda i nomi. Per lui sono tante bacche secche. Quest'uomo diventa amico di qualcuno solo perché è l'unico del quale ricordi il nome. Chiama tuti ciccio, e ciccie, e solo di questo tale, Enrico, mettiamo, poiché si chiama costì anche il su babbo (di Pompi) rammenta il nome[835].

[834] En référence à Lyonel Feininger, peintre expressionniste germano-américain.

[835] PAZIENZA Andrea, *Gli ultimi giorni di Pompeo*, *Tutto Pazienza,* Rome, Repubblica - L'Espresso, 2016, p. 58-59.

3.2. Le cas d'Andrea Pazienza

De Pentothal à Zanardi

Après l'année 1977, la poétique bolonaise de Pazienza évolue : si *Pentothal* représentait les mésaventures d'un universitaire méridional paumé et pris dans le tourbillon du *Movimento*, les aventures de Zanardi sont une plongée dans le monde des « *maragli* » bolonais, des caïds avides de drogue, de sexe et de violence. Ce glissement correspond bien à un changement de focale analogue à celui opéré par la deuxième vague du mouvement punk ; la fuite centrifuge vers la périphérie remplace l'attraction centripète du centre. C'est ce que met en évidence Franco Berardi :

> *Pentothal* racconta molto Bologna. Nel '77 c'è una tenerezza che Pazienza rappresenta, e che a Bologna è prevalente rispetto alla violenza di altre realtà dello stesso periodo. Zanardi invece è la cultura giovanile che non ha più la capacità di produrre tenerezza, a cui è stata tolta la voglia di cambiare il mondo, una premonizione di violenza senza senso. [...] *Pentothal* rende il centro di Bologna, *Zanardi* la periferia : è come se la storia passasse dalla dimensione culturale alta a quella del sottoproletariato bolognese. Con *Zanardi* ha anticipato quello che negli anni Ottanta viene fuori di tremendo : penso a Zanardi che brucia la scuola in « Notte di Carnevale ». Sul piano culturale è punk in quanto registra il marciume della società. Paz ha saputo cogliere tutti gli aspetti del poliedro : quello *sixties* legato all'idea libertaria dei movimenti e poi, con *Zanardi*, il branco, la rabbia, anticipando quello che sarebbe arrivato dopo. Non mi stupisce affatto che i ragazzini di oggi apprezzino ancora la sua opera. Andrea à stato capace di afferrare tutta la parabola, dall'ideale libertario alla degenerazione successiva[836].

On retrouve dans ces propos la scansion temporelle de l'avant et de l'après 1977 propre à Berardi : il est vrai que *Zanardi*, tout en s'inscrivant dans un contexte bolonais, marque une sorte de triple rupture, territoriale, culturelle et sociale. Bologne imprègne les aventures mais s'efface en même temps : plus de célébrations graphiques des attributs de la ville (tours, arcades, graffitis du *Movimento*) mais des indices, ça et là, d'une *bolognesità* plus sibylline et moins iconographique : un discret « *Forza Bologna* » tagué sur la maison

[836] GIUBILEI Franco, *Vita da Paz*, *op. cit.*, p. 136-137.

d'un marchand d'armes dans *Lupi*[837], l'évocation des lycées Augusto Righi ou Enrico Fermi (celui-ci étant situé en périphérie et fréquenté par Zanardi et ses sbires), ou encore du journal *Il resto del Carlino*. La *bolognesità* passe davantage par le langage et les inflexions argotiques des personnages : « s*barbo* », « *telare* », « *busone* » dans *Giallo Scolastico*[838], « *bona lè* » dans *Pacco*[839], « *Che due stramaroni !* » dans *Verde Matematico*[840], « *ràgaz* » dans *Lupi*[841], « *Ma ssoccia !!* » dans *La prima delle tre*[842].

Les personnages mettent en acte cette fuite centrifuge de Bologne dès qu'il en ont l'occasion, au gré de leurs aventures qui les emmènent souvent en dehors de la ville, dans le Gargano (vraisemblablement à San Severo, ville ou a grandi Pazienza) dans *Pacco*, à Côme dans *Lupi*, à Scandicci dans *La prima delle tre*... À cette fuite constante s'ajoute une modification radicale des phénomènes d'*aggregazione* : les trois jeunes hommes sont plus malfaiteurs associés qu'ils ne sont amis, liés par des intérêts et des dynamiques de violence dont le souffre-douleur Petrilli fait souvent les frais. Leur Bologne n'est plus celle des places et de la socialisation : bien au contraire, le trio se retrouve dans un petit local, un « *clebbino* » confidentiel où ils se droguent, préparent leur frasques et invitent des « *sbarbe* » plus ou moins consentantes. Zanardi et ses acolytes incarnent la négation de leurs aînés *Indiani metropolitani*, l'hyperbole de la bande-dessinée donnant ainsi à voir une jeunesse italienne rattrapée par la loi du plus fort, hypnotisée par les paillettes de la télévision à couleurs, éblouie par les lueurs des boîtes de nuit, avide de cocaïne et d'héroïne. Pazienza flatte savamment les penchants morbides de ses jeunes lecteurs en dépeignant des scènes de viol et d'assassinat, tout en constatant, sans doute avec une pointe d'amertume, que l'Utopie a perdu. Une apathie nihiliste se répand tout au long des histoires de Zanardi, comme l'annonce d'ailleurs de façon prophétique la première vignette

---

837 PAZIENZA Andrea, *Zanardi 1981-1984*, *Tutto Pazienza*, Rome, Repubblica - L'Espresso, p. 106.

838 *Ibid.*, p. 30-31 : « blanc-bec », « se casser », « pédale ».

839 *Ibid.*, p. 35 : « ça suffit ».

840 *Ibid*., p. 50 : hyperbole de « *che due maroni* », typique expression bolonaise indiquant l'irritation, l'agacement : « ça me casse les couilles ».

841 *Ibid.*, p. 113 : « les gars ».

842 PAZIENZA Andrea, *Zanardi 1985-1988*, *Tutto Pazienza*, Repubblica - L'Espresso, p. 31 : « *soccia* », dérivé de « *sócc'mel* », intercalaire le plus usité à Bologne. Si son origine étymologique fait allusion à une pratique érotique (littéralement : « *succhiamelo* »), son usage a perdu toute connotation sexuelle, à la manière du « putain » français.

de l'histoire *Giallo scolastico*, l'entrée en scène de « Zanna » dans *Frigidaire* : « *Perché il freddo, quello vero, sa essere qui, in fondo al mio cuore di sbarbo*[843] ».

Zanardi est un personnage terrible, une sorte d'arlequin qui aurait renoué avec ses origines infernales : son nez acéré, son regard impénétrable et sa mèche de cheveux blonds forment un masque changeant. Car, contrairement aux visages figés de la *Commedia dell'Arte*, le profil de « Zanna » évolue au gré des vignettes et de la fantaisie de Pazienza qui décompose graphiquement le moindre rictus de son personnage. Un masque fuyant comme l'est d'ailleurs également le patronyme passe-partout : Zanardi est l'un des noms de famille les plus communs à Bologne (c'est d'ailleurs celui de l'un des maires historiques, Francesco Zanardi le « *sindaco del pane* »). Zanardi est ainsi un démon insaisissable et omniprésent, l'intelligence froide qui échafaude les plans maléfiques : si le dessin de Pazienza se laisse toujours aller à quelques fantaisies et coups de génie, la narration rythmée (ou « mathématique », pour paraphraser le titre de *Verde matematico*) le plie à la rigueur des dynamiques de vengeance, de *beffa* et de *contro-beffa*. Les aventures de Zanardi sont des *gialli* renversés, sans coupables ni justice rendue : la seule résolution consiste toujours dans la victoire finale du mal et dans l'impunité de Zanardi, Colasanti et Petrilli (même si celui-ci est parfois sacrifié pour la cause, comme dans *Notte di Carnevale* où il périt dans l'incendie du pensionnat).

> Pazienza racconta storie di adolescenze sorprendenti costruite sul lato freddo della giovinezza, quello emerso dopo gli anni dell'agitazione politica e culturale, quando i nodi collettivi si sciolsero per lasciare posto a mille derive individuali. In *Giallo scolastico* e nelle altre storie di Zanardi i coetanei sono l'unica realtà che conta ; gli adulti sono pure figure di contorno dai comportamenti ipocriti e spesso squallidi. Le droghe sono ben presenti, ma sono affrontate come un consumo piacevole e tendenzialmente esclusivo e non come un simbolo (tantomeno generazionale). La vita di questi ragazzi non chiede un significato, perché le loro storie sono strutturate come avventure autoreferenziali, momentanee e impegnative. Quasi tutti hanno a che fare con incroci di piani rapidi e di azioni fulminee – finalizzati a un desiderio breve, come una vendetta o una beffa – in uno stato di sospensione identitaria che rende i tre ragazzi solo formalmente degli studenti all'ultimo anno di liceo scientifico « Enrico Fermi »[844].

---

[843] PAZIENZA Andrea, *Zanardi 1981-1984*, *op. cit.*, p. 21.

[844] CRISTANTE Stefano, *Andrea Pazienza e l'arte del fuggiasco*, *op. cit.*, p. 68-69.

L'un des adultes que Zanardi, Colasanti et Petrilli croisent est Andrea Pazienza lui-même, devenu personnage d'encre et de papier pour l'occasion, dans *La prima delle tre*. Au cinéma, Paz se plaint du bruit que fait Zanardi qui grignote pendant la séance : à la sortie du film, les deux s'affrontent et Zanardi ratatine son auteur (et Petrilli de dire, en se référant à Colasanti : « *Gli fai fuori il suo autore preferito !*[845] »). Après s'être rabibochés, Paz et Zanna se retrouvent côte à côte en voiture, sur les traces du *mostro di Firenze*. Le premier dit alors au second (visiblement irrité par la prolixité et la fatuité de Pazienza personnage – « *che cima !* », soufflera-t-il ironiquement à la fin de l'histoire) :

> Sei di Bologna ?!? Nàààà !! Ora ricordo dove t'ho visto ! In palestra da Lodi ! Sono stato dieci anni a BO ! Ora vivo in un paese qui vicino, si fa per dire ! Aria buona, vino buono, due palle a questo modo[846] ! [...]

La fuite centrifuge de Zanardi, sans cesse répétée, révèle ainsi son origine biographique : Andrea Pazienza quitte Bologne à l'automne 1984 et se réfugie à Montepulciano, en Toscane, dans ce qui s'apparente au début à une condamnation. Dans une interview réalisée par le journaliste et critique Red Ronnie au Festival Lucca Comics de l'année 1984, Pazienza confie qu'il a été « *depositato* » à Montepulciano, « *al confino*[847] ».

---

[845] PAZIENZA Andrea, *Zanardi 1985-1988*, *op. cit.*, p. 31.

[846] *Ibid.*, p. 38.

[847] L'interview, intitulée « *la sofferenza dell'abbandono* » et diffusée dans l'émission *Roxy Music,* est disponible ici : http://www.andreapazienza.it/paz-tv/video/paz-tastic-la-sofferenza-dell-abbandono-parte-1.html.

III. « *Sazia e disperata* » : de l'*Emilia rossa* à l'*Emilia Paranoica*

1. Du *dissidio* de Pazienza au morcellement territorial de Tondelli

1.1. Les derniers jours de Pompeo/Pazienza

L'interview de Red Ronnie à Pazienza est à la fois dérangeante et déchirante : le journaliste insiste assez lourdement pour que le *fumettista* raconte « ses peines de cœur ». Pazienza est à fleur de peau et, tout en essayant de botter en touche, se livre à son interlocuteur : Elisabetta Pellerano, « Betta » son grand amour et le fantasme féminin qui parcourt toute son œuvre, l'a quitté et s'est mise avec Marcello Jori, ami de Paz, peintre prometteur du groupe *Valvoline* qui commence à se faire un nom et à exposer dans les galeries[848] : c'est d'ailleurs Jori lui-même qui annonce la chose à Pazienza. C'est certainement du fait de cette blessure sentimentale et narcissique que ses problèmes liées à la drogue empirent ; Andrea avoue d'ailleurs, à demi-mot et à travers le filtre de l'ironie, qu'il a des créditeurs, ou plutôt des débiteurs, aux trousses... :

> Red Ronnie : « Ma perché te ne sei andato da Bologna ? »
> Andrea Pazienza : « Me ne sono andato da Bologna perché ero inseguito da creditori... (ride) No no, ero inseguito dai debitori, mi dovevano dare così tanti soldi che a un certo punto non se n'è potuto più e me ne sono andato, ho detto non è possibile ! Dove vado mi danno i soldi, mi inseguono, prendi i soldi ! Prendi i soldi ! No no basta ! Voglio fare il pezzente ! Voglio fare il tossico ! Lasciatemi stare[849] ! »

Pazienza est également victime du qu'en-dira-t-on : il aurait été arrêté en possession de drogue et aurait vendu la mèche à la police en soufflant les noms de ses fournisseurs, un acte considéré comme grave y compris par les militants politiques les plus durs pour qui il ne faut pas collaborer avec les forces de l'ordre, « par principe ». À ce propos, Bifo raconte :

---

[848] La réussite de Jori alimente un grand complexe de Pazienza qui, convaincu que les *fumettisti* sont des artistes de seconde zone, tentera lui aussi la voie de la peinture plus traditionnelle, sans succès. Dans l'interview, Pazienza dit à propos de Jori : « *Quel ragazzo ha tutto il culo del mondo !* », *ibid*.

[849] *Ibid*.

> Doveva essere il 1983 quando un amico mi riferì una storia di droghe in cui c'entrava anche Andrea. Girava voce che la polizia lo avesse preso in un appartamento di via del Pratello con della roba, e qualcuno diceva che avesse fatto il nome di chi gliel'aveva venduta. La prima volta che vidi Andrea glielo dissi : lo incontro in via Sabotino, lui era sulla moto e io su un motorino Solex, e gli faccio : « Guarda, Andrea, che io e te non siamo più amici », e allora io ero il politico integerrimo che non avrebbe mai fatto il nome dello spacciatore, al che lui ribatte : « Non è vero, non voglio più vederti ». Poi sono tornato a casa mia e me lo sono trovato davanti : mi aveva inseguito, raggiunto, superato e sfidato a duello. Aveva quasi fermato il traffico a porta D'Azeglio, mi aspettava sui viali a gambe larghe. Mi ha detto con la faccia truce : « Scendi dal Solex », al che ho risposto : « Pazienza, tu sei pazzo, sei grosso il doppio di me, mi rovini ». [...] Per me era stata un'amichevole battuta, per lui la reprimenda del capo. In seguito mi ha anche spiegato che era stato per quello che gli avevo detto che se ne era andato da Bologna, ma in realtà la sua era una teatralizzazione, in lui c'era molto l'elemento cavalleresco, dell'onore che si gioca sui valori di una cavalleria psichedelica. Da allora non ci siamo più visti, mi telefonò qualche anno dopo, per dirmi che era stato invitato in un carcere romano a un'iniziativa con i detenuti, e mi disse anche che se n'era andato da Bologna per colpa mia, riconfermandomi nel ruolo di figura quasi paterna, di maestro, che mi aveva affibbiato, come quando era venuto a dirmi che forse non era mai stato comunista. Lui viveva sempre le cose in modo cavalleresco, lo stile pazienzesco è un mostrare i muscoli in un'esibizione di bellezza, lo si vede bene nei suoi disegni[850].

Pazienza quitte ainsi Bologne et se réfugie chez ses parents à San Severo, durant l'été 1984, pour se désintoxiquer, et ensuite entre Rome et Montepulciano, où il s'établit enfin avec sa nouvelle compagne Marina Comandini qu'il épouse en 1986. Si ces événements renvoient à la sphère privée d'Andrea Pazienza, la vie du dessinateur nous semble toutefois représentative de la dynamique centrifuge qui marque de nombreuses trajectoires biographiques durant les années 1980. D'ailleurs, *Gli ultimi giorni di Pompeo* est la sublimation artistique de cette fuite de Bologne : *Pompeo*, un « *artista pieno di pilla*[851] » résidant à Bologne, tente de se suicider en s'injectant une dose mortelle de drogue[852] ;

---

[850] GIUBILEI Franco, *Vita da Paz*, *op. cit.*, p. 176-177. Marina Comandini, la veuve d'Andrea Pazienza, raconte une version différente de cet épisode : « [...] *un giorno [Andrea] incontra Bifo, che gli dice : "Perché, non lo sai che tutta Bologna dice che sei un infame ?" con un tono di grande disprezzo. Andrea gli ha dato un pugno, e fu il loro ultimo incontro.* », *ibid*.

[851] PAZIENZA Andrea, *Gli ultimi giorni di Pompeo*, *op. cit.*, p. 16.

[852] « *Da una busta trasse quindi due siringhe sterili da cinque cc. In due cucchiai disciolse tre grammi di polvere bianca e due di brown, abbondando in quest'ultima di limone giacché gli interessava sciogliere il taglio, per un totale di oltre quattro grammi milanesi* », ibid., p. 17.

dans un *flash-back* coïncidant avec la perte de connaissance du personnage, la narration s'attarde sur le quotidien sordide de Pompeo, peuplé de *dealers* et de drogués :

> Sono in balìa della feccia del pianeta, della peggio gente, e passo tra loro la maggior parte del mio tempo, dò relazione alle merde, permetto a chiunque di importunarmi, basta che abbia la roba... E un tempo ero così schizzinoso[853]...

Un quotidien qui fait bien plus écho au « *no future* » des punks qu'à « *l'assalto al cielo* » des *Indiani metropolitani* :

> Spade usate, unghie nere, sguardi spenti, mani lunghe, case schife, denti marci, deliri, frammenti, passati, presenti, e nessun futuro mai [...][854]

> Un futuro... Puah, mi affatica solo il pensiero...
> Tutto il mio futuro è in un c.c.[855]

Cette absence de futur est incarnée par Bologne, toile de fond maussade : si Pazienza renoue avec l'obsession graphique de la *skyline* du chef-lieu émilien où se découpent les *due torri*, la ville semble plongée dans un coma profond :

> Mentre il cielo trascolora, Sirio appare in basso alla luna e tutta la città s'apparecchia per la lunga notte, i rumori catturati in spesse nuvole di smog, un tappeto di brace luminosa e fredda[856].

> Notte. La city esausta e bene illuminata sembra un congelatore pieno di bistecche[857].

La *Torre degli Asinelli* s'étire de plus en plus au long des représentations, jusqu'à s'essentialiser et devenir une aiguille – celle d'une seringue ? – dans un tourbillon de nuages :

---

[853] *Ibid.*, p. 71.

[854] *Ibid.*, p. 72.

[855] *Ibid.*, p. 94-95.

[856] *Ibid.*, p. 50-51.

[857] *Ibid.*, p. 68.

> Sono le ore una, e tre quarti. La città si arrotola nel freddo, la nebbia è tutta nelle case[858].

Piazza Verdi n'est plus que l'ombre de ce qu'elle était durant l'agitation du *Movimento del '77* : l'interminable queue des étudiants qui zébrait la place dans *Pentothal* a disparu au profit des pigeons qui « *scagazzano sulle opere di Pomodoro*[859] ». *Piazza Verdi*, jadis lieu d'*aggregazione*, devient le lieu de l'*évitement* de personnages aux patronymes indéfinis (et tout à fait bolonais pour la plupart) : « *[Pompeo] [v]ede qualche Raffini, Dondini, Cannarella, Burattini, Buldrini, Renzini, ma non si ferma se non che per un caffè*[860] ». Dans un renversement total, la *piazza* devient le symbole métonymique de l'*ennui* : « *Ah, che due piazze !*[861] », cette interjection surprenante remplaçant la plus commune (et plus vulgaire) « *Ah che due palle !* ». Le seul lieu de Bologne qui semble donner un peu de confort à Pompeo est le *casolare* de *via Emilia Ponente*, celui-là même où Pazienza vit durant sa permanence bolonaise. Situé loin du centre-ville, l'édifice est une sorte de microcosme en suspens :

> In quella stradetta s'affacciano qualche casuccia, dei giardinetti, un palazzotto. Il cielo è bianco e pieno di fili neri. Sbatacchia la portiera, s'avvia al focolare, entra nel bar Cirenaica, che è già come fosse casa sua, per la confidenza che ha col luogo, e col gesto dei famigli di questo, che poi è il locale in contributo alla costruzione, vecchia del '920, in armonia col portoncino dell'abitazioni, e un negozietto di fiori[862].

Des citations poétiques émaillent la narration de Pompeo/Pazienza, comme autant de fragments nostalgiques des années du DAMS : Essénine, Pasternak et Maïakovski, évidemment, le poète suicidé[863]. Si Pazienza fait montre de « désinvolture littéraire » en utilisant les citations comme une sorte de matière première (voire de vernis

---

[858] *Ibid.*, p. 101. Voir : Annexe 9.n

[859] *Ibid.*, p. 31.

[860] *Ibid.*

[861] *Ibid.*

[862] *Ibid.*, p. 23.

[863] Marina Comandini fait remarquer que les citations proviennent d'un disque enregistré par Carmelo Bene : « *Andrea lo ascoltava di continuo. Se ne imbeveva. È la colonna sonora di* Pompeo », voir FARINA Roberto cité par CRISTANTE Stefano, *Andrea Pazienza e l'arte del fuggiasco*, *op. cit.*, p. 113.

intellectuel[864]), sa prose n'en reste pas moins surprenante et inventive, dans un italien pseudo-savant au charme suranné, à la façon d'un *novello Balanzone*. Ainsi, lorsque Pompeo évite les voitures en traversant la route :

> Pompi, cui l'indifferenza non evita di raccapricciarsi all'uopo, considera lo schifo e naviga trasecolato lasciando stavolta ai mezzi il trattenerlo alla vita evitandolo sinistramente[865].

Ou lorsqu'il rencontre Mallardo, une connaissance à la mine déconfite :

> Assiso sui gradini d'una bi/cocca, uno sfaccendato alza l'occhi su Pompi e ce li rimane. Occhi da calo-calo. Al nostro il 50% dell'interesse al tipo scema. l'altro mezzo l'avvicina al soggetto comunque[866].

Cette langue boursouflée est évidemment auto-ironique, parodique ; on remarque, d'ailleurs, un emploi tout à fait *demenziale* de la barre latérale attraversienne dans ce « *bi/cocca* ». Elle est également pleine de néologismes :

> Pompeo è nel traffico, segue una bizzarra strategia topografico stradale, taglia, scorcia, sensovieta, supera, s'incanala, viadotta, inversiona[867].

Le titre de l'œuvre est déjà en soi un de pied-de-nez linguistique polysémique, comme l'évoque Daniele Barbieri dans la postface « *Lo straniamento e il Dams, Pompeo e Andrea* » :

> Addirittura già nel titolo, Gli ultimi giorni di Pompeo sembra buttare in vacca una tragedia antica [...] là dove l'orecchio si aspetterebbe di trovare « Pompei », arriva un nome di persona un po' ridicolo, questo « Pompeo » che richiama sin troppo esplicitamente la

---

[864] « *Pazienza dimostra una notevole disinvoltura letteraria, adattando i versi del poeta russo alla propria immaginazione grafica, e servendosi di loro come tessere di un proprio mosaico descrittivo e interpretativo.* », *ibid.*, p. 108.

[865] PAZIENZA Andrea, *Gli ultimi giorni di Pompeo*, *op. cit.*, p. 26.

[866] *Ibid.*, p. 28.

[867] *Ibid.*, p. 27.

> pompa e il pomposo, ma anche le *pompe*, nel senso gergale, da tossico, delle siringhe nel momento in cui se ne fa uso[868].

La forme de *Pompeo* fait tout a fait écho a cette langue virevoltante : si l'on retrouve le trait protéiforme de Pazienza qui excelle autant dans le minimalisme que dans l'expressionnisme démesuré, c'est surtout le choix du *papier*, de la matière première du dessin, qui interpelle et reprend les enseignements de l'esthétique *do it yourself* :

> Persino il supporto materiale del disegno, il foglio di carta, non è scontato né rassicurante : da tavola 34 a 52, e poi ancora da tavola 94 a 107, Pazienza scarica il suo inchiostro funambolico su foglietti quadrettati, i cui segni sono ben visibili nella stampa finale. L'opzione di mantenere il proprio segno ugualmente sofisticato pur in presenza di una superficie graficamente plebea come il foglio a quadretti amplifica le qualità del disegno stesso, e trasmette una misteriosa intimità al lettore, di nuovo messo a fianco del disegnatore a osservarne l'azione, mentre l'artista sceglie i suoi materiali e fa scelte impreviste, miscelando la guida sapiente del segno con risorse all'apparenza arrangiate e frettolose, figlie di un'urgenza[869].

Reprenons le fil de l'histoire de Pompeo : la tentative de suicide par surdose échoue et le personnage est transporté *in extremis* à l'*Ospedale Maggiore* par sa vieille femme de ménage accompagnée de sa fille. Pompeo décide alors de fuir Bologne pour de bon : il prend l'autoroute et se dirige vers la Toscane. Il s'arrête au bord de la route, dans un *locus amoenus* niché dans la province de Sienne (et donc non loin de Montepulciano ?), se dirige dans un bois, trouve un bouleau au tronc incliné autour duquel il passe une chaîne :

> Era lì seduto e pensava. Pensava che erano i suoi ultimi pensieri. E a chi poteva o doveva dedicarli. Sentiva la sua faccia e il vento e la terra. Sorrise. Uno sbuffo dalle sue labbra spazzò via un minuscolo insetto dalle catene... Ecco, le catene gli facevano paura. Qualche lacrima, per prendere un po' di tempo ? Si buttò come fosse stato, all'improvviso, spintonato[870].

---

[868] *Ibid.*, p. 134. Difficile d'ailleurs de ne pas penser aux connotations érotiques du nom, également : *Pompeo* (souvent abrégé en *Pompi*) évoque la « *pompa* » (branlette) ainsi que le « *pompino* » (pipe).

[869] CRISTANTE Stefano, *Andrea Pazienza e l'arte del fuggiasco*, *op. cit.*, p. 91-92.

[870] PAZIENZA Andrea, *Pompeo*, *op. cit.*, p. 129.

Le suicide de Pompeo est consommé mais l'histoire n'est pas complètement terminée ; Pazienza, comme une sorte de *deus ex machina*, reprend la plume (ou le feutre pantone) et s'adresse directement au lecteur... *bas les masques* :

> Postilla dell'autore a « Gli ultimi giorni di Pompeo »
>
> Cari voi che mi avete seguito sin qui. Così finisce l'ultima puntata di Pompeo e, presumo, anche un lungo capitolo della mia vita. Questi s'era aperto « fumettisticamente » nel Settantasette con Pentothal (del quale Pompeo è, forse, l'alter ego invecchiato), e, tra alti e bassi, chiude adesso, nove anni dopo. Anni che, come si dice, sono « volati ». In questi anni ho scoperto diverse cosucce. Intanto, di non essere un genio. Perché sì, lo confesso, da ragazzo ci speravo. Invece no, sono un fesso qualsiasi. Però, c'è sempre un però, è vero, sono un disegnatore eclettico. Un disegnatore eclettico-sfaticato. Poi ho scoperto di non essere attendibile, e di non essere tante altre cose, deficenze [sic] a volte gravi delle quali chiedo a qualcuno di perdonarmi. [...] Ora che vivo in campagna come un cretino non sono più depresso e quindi saluto volentieri gli amici che mi rimastono [sic] qua e là nelle città. Le amiche soprattutto. Di me, volendo, si può dire tutto il male che si vuole, però tante di quelle cose non sono vere. Capisco viceversa la delusione di qualcuno quando si è accorto che il fumettaro per cui tifava altri non era che il fesso di cui sopra. Ora, naturalmente, che son fesso me lo posso dire io da solo, perché sono sempre in grado di stracciare il novanta per cento dei vostri. Però (di però ce ne possono essere i pacchi), non ho mai pensato al soldo, mentre disegnavo, casomai subito prima, o subito dopo, mai durante. Voglio dire che alla fine ho sempre fatto quel che ho voluto, senza badare acché 'ste cose si potessero poi rivendere di su o di giù. Ora che vivo in campagna i ragazzi di qui mi chiamano « vecchio Paz » e, faccio per dire, ho ventinove anni. Andrea Pazienza, 1984 1985 1986[871]

Rétrospectivement, il y a quelque chose de troublant dans cette postille : Pazienza, transformé en une sorte de « vieux sage », prend de la hauteur et se décale par rapport à son personnage ; Pompeo n'est qu'un *alter ego* de papier, sa tentative d'overdose et son suicide ne sont que des fantaisies, des expériences de pensées, des « faisons comme si ». La drogue et les tracas associés à Bologne semblent définitivement des « chapitres[872] » clos, Andrea et Marina Comandini se marient et voyagent aux quatre coins du monde. Mais voilà, quelques années plus tard, en 1988, Pazienza meurt d'une overdose, à Montepul-

[871] *Ibid.*, p. 130-131.

[872] Le fait que Pazienza utilise un terme attenant à la narration pour parler de sa propre vie est révélateur de la perméabilité entre sa propre trajectoire personnelle et celle de ses masques *fumettistici*.

ciano, « rattrapé par ses anciens démons », comme le veut la formule consacrée. Si l'on fait abstraction des images éculées du poète maudit, de la *rock-star* fauchée par la mort dans la fleur de l'âge, la trajectoire biographique d'Andrea Pazienza mais également et surtout celle de Pompeo, illustrent le drame vécu par beaucoup d'anonymes dans les années 1980 : le SIDA, l'hépatite, les addictions, la répression et la dépression, la « *paranoia* » sous toutes ses déclinaisons mortelles :

> Pompeo trema. il Narcon lo ha scaraventato in astinenza. Ora pensa, finalmente, e soffre, ricorda, e soffre. Come un istrice trafitto dai suoi stessi aculei[873].

1.2. Pier Vittorio Tondelli et les *Indiani provinciali*

La dérive continentale des *Altri libertini*

Si, comme le souligne Franco Berardi, l'année 1977 est effectivement l'année de la « prémonition », c'est bien que, malgré l'effervescence des places et la créativité des *Indiani metropolitani*, la souffrance d'un Pompeo est déjà contenue dans les plis du *Movimento*. La nouvelle *Viaggio* de Pier Vittorio Tondelli, parue dans *Altri libertini* en 1980, illustre bien cette réalité et permet de faire bouger légèrement les lignes de la périodisation du « pré » et du « post ». Le prologue imprime tout de suite au récit une dynamique, un mouvement de *fuite* sur la dorsale régionale de la *via Emilia*, fixation symbolique des errances du personnage originaire (comme Tondelli) de Correggio, dans la province de Reggio Emilia. L'influence de Kerouac est plus que manifeste :

> Notte raminga e fuggitiva lanciata veloce lungo le strade d'Emilia a spolmonare quel che ho dentro, notte solitaria e vagabonda a pensierare in auto verso la prateria, lasciare che le storie riempiano la testa che così poi si riposa, come stare sulle piazze a spiare la gente che passeggia e fa salotto e guarda in aria, tante fantasie una sopra e sotto all'altra, però non s'affatica nulla. Correre allora, la macchina va dove vuole, svolta su e giù dalla via Emilia incontro alle colline e alle montagne oppure verso i fiumi e le bonifiche e i canneti[874].

---

[873] *Ibid.*, p. 121.

[874] TONDELLI Pier Vittorio, *Altri libertini*, *op. cit.*, p. 67.

Suite à ce prologue émilien agissant comme une sorte de piste de décollage, le narrateur est propulsé à Bruxelles, Amsterdam, Francfort, Munich... Le protagoniste de la nouvelle Tondelli est ainsi une sorte de *Boccalone* augmenté : si l'*alter ego* de Palandri appartenait au « *popolo dei camminatori* », les errances de celui de Tondelli, grâce au *Biglietto transalpino delle Ferrovie dello Stato* (B.I.G.E.) dont il est muni, prennent une dimension continentale. Dans ce voyage constant[875], Bologne, malgré son caractère central du fait de l'origine géographique du personnage et de la présence de l'Université, n'est qu'une étape marquée par la difficulté. Pour le protagoniste et son ami Gigi, le retour dans le chef-lieu émilien du protagoniste, à l'automne 1974, est synonyme de tracas :

> Gigi ha ripreso a bucarsi e spesse volte lo seguo anch'io. Finisco alla Montagnola che in quel periodo stan rimettendo a nuovo e non c'è tanto giro. Non fatico ad andare a battere, l'unico ostacolo è che son schifiltoso e al massimo ne rimorchio uno perché poi mi viene a piacere troppo e dimentico di chiedere i soldi, e comunque, alla Montagnola, sotto un bel lampione scrostato nasce l'amore con Sammy che è studente alla John Hopkins, dove pare insegni in quegli anni anche Francesco Guccini[876].

En plus de la misère étudiante et de la précarité liée au logement, les personnages sont déjà confrontés au problème de l'héroïne, et ce bien avant l'année 1977. Il faut bien évidemment distinguer la nouvelle de fiction de la réalité historique : malgré l'origine biographique de l'œuvre de Tondelli, celle-ci ne peut être considérée comme un témoignage. Toutefois, *Viaggio* nous semble documenter avec force la « face cachée » des années de préparation du *Movimento*, illustrer une forme de « *riflusso* » pré-existant à la décennie 1980[877] et remettre en cause le mythe de *l'isola felice.* D'ailleurs, les personnages de Tondelli passent complètement à côté du *Movimento del '77* : « *Il settantasette inizia con Dilo ed io a Paris, chez les folles*[878] ». À son retour à Bologne, l'*alter ego* de Tondelli n'est pas

---

875 Après les villes de l'Europe du nord, le voyage (entrecoupé de permanences bolonaises) se poursuit au Maroc, à Paris et à Londres.

876 TONDELLI Pier Vittorio, *Altri libertini*, *op. cit.*, p. 88-89.

877 Ajoutons ici une réserve ou du moins une réflexion ultérieure : la nouvelle paraît en 1980 ; elle est donc, en partie, fille du contexte post-1977, même si les faits qu'elle relate se produisent entre 1974 et 1977.

878 TONDELLI Pier Vittorio, *Altri libertini*, *op. cit.*, p. 114.

emporté par l'enthousiasme des occupations, il n'est pas concerné par la lutte politique et reste hanté par des pensées morbides liées au suicide de l'un de ses amis parisiens :

> A Bologna ci è difficile inserirci nuovamente in quello che si era lasciato e non appena a febbraio si occupa l'università dico a Dilo « non me la sento, ho bisogno di stare solo con te e basta, cerca di capire amore » e lui dice « ti capisco, ma vieni anche tu che è bello vedrai, stanotte si dorme là e così anche domani e c'è posto per noi, ce lo siamo conquistato, perdio non lo capisci ? » ma io proprio non capisco e finisce che resto chiuso in casa anche a marzo e il mio pensiero è continuamente al corpo di Michel che sotto terra si decompone e si scioglie e io non riesco a sopportare questo pensiero di morte [...][879].

Le narrateur est déjà plongé dans une sorte de « *no future* » dépressif et dans l'ignorance la plus totale quant aux faits bolonais :

> A Milano Gigi e Anna sono contenti di rivedermi e mi chiedono notizie di quello che si fa a Bologna che a stare a sentire i giornali succede la rivoluzione, ma io dico non so nulla e loro capiscono che sono a secco, terribilmente a secco[880].

Viaggio illustre ainsi le décalage des *pendolari* et des provinciaux disséminés le long de la *via Emilia* qui effleurent souvent la réalité bolonaise sans pour autant y participer activement. S'ils obéissent à d'autres rythmes et à d'autres rites, du fait du décalage territorial, les jeunes de la province émilienne sont touchés par la même difficulté du quotidien que les étudiants du chef-lieu, comme l'illustre la nouvelle qui ouvre *Altri libertini*, *Postoristoro*. Au bar de la gare de Reggio Emilia peuplé de *nighthawks* peu recommandables, Giusy et Bibbo attendent avec impatience Guerrino, leur *dealer* qui doit arriver de Bologne avec « *la roba* ». Mais la drogue est interceptée à Vérone, Giusy est contraint de contracter malgré lui avec le mafieux Salvino (et de lui offrir son corps, également) pour procurer une dose à son ami en crise de manque et qui a perdu connaissance dans les toilettes :

---

[879] *Ibid.*, p. 116-117.

[880] *Ibid.*, p. 117-118.

> Giusy gli stringe il laccio ma le vene non escono, gli incavi lividi e neri e più su macchie gialle di sangue rappreso, niente da fare. Allora gli afferra il cazzo, lo tira su e giù, tenta di masturbarlo, farglielo diventare duro, Bibo continua a sudare e svuotarsi di merda acquosa e sbavare e sempre grida di tenerlo lontano da quel buco che sta scivolando, lentamente ma scivola, perdio è già nella merda fino alla pancia e ficca le unghie nelle braccia di Rino che bestemmia e guarda Giusy, la sua mano che scopre il cazzo del Bibo. « Ma che fai, sei pazzo[881] ? »

Il y a quelque chose d'à la fois terrible et comique dans cette scène finale où Giusy est obligé de masturber son ami pour trouver une veine et le piquer. C'est un tout autre carnaval qui se joue ici : la trivialité de la sexualité et de la matière fécale n'indiquent aucune possibilité de régénération. Seul un fix de drogue parvient à sauver, de façon tout à fait temporaire, Bibo du danger du trou infernal des toilettes. À la fin des années 1980, Tondelli décrira la fin de cette parabole d'une génération anéantie par les drogues, la maladie : dans *Camere separate* (1989), Thomas, l'amant de Leo (l'*alter ego* de l'auteur) meurt à 25 ans, atteint du SIDA (et sans que la maladie soit jamais mentionnée). À la manière d'un Ginsberg (« *I saw the best minds of my generation destroyed by madness...* »), Tondelli (qui évoque la relation destructrice qui lie Leo à son amant Hermann) revient sur cet anéantissement qui a tout d'une malédiction :

> Erano solamente due ragazzi che correvano incontro all'annientamento con una determinazione che non ammetteva ostacoli. Erano due bellezze che godevano nell'essere offese e violentate poiché entrambi ritenevano che il mondo non li meritasse e che nessuno potesse essere in grado di capire la loro qualità. Erano in guerra contro i valori della società e contro la normalità. Erano ribelli e si sentivano diversi. La loro relazione era precisamente una guerra separata.
>
> In realtà, come l'inesorabile scorrere degli anni avrebbe dimostrato, erano solamente due ragazzi avvolti in una pazzia che avrebbe, uno dopo l'altro, cancellato dalla faccia della terra i loro amici e quella che credevano la parte più brillante della propria generazione. Anno dopo anno avrebbero visto morire i loro coetanei di ventisette, ventotto, trenta, trentadue anni. Per overdose, per delirio alcolico, per infarto, per collasso, per assassinio. E quando la vita sembrava avere preso definitivamente il sopravvento con matrimoni, carriere ben avviate, lavoro di successo ecco che il passato tornava inesorabilmente,

[881] *Ibid.*, p. 31-32.

> un giorno, una notte, durante un viaggio, a colpire fatalmente come l'esito di una colpa non condonata[882].

Les déclinaisons provinciales du *Movimento*

Malgré la forte présence d'une pulsion de mort sans régénération possible, la production de Tondelli offre également des représentations carnavalesques plus en ligne avec celles inaugurées par le *Movimento* bolonais. Dans *Altri libertini*, une nouvelle au titre évocateur, *Mimi e istrioni*, présente les Splash, un groupe de prostituées hautes en couleur qui reproduisent la sociabilité typique du *Movimento* en investissant la place centrale de Reggio Emilia ; mais la réalité provinciale fait la vie dure aux jeunes marginalisés en quête d'*aggregazione* :

> La sera allora ci si da appuntamento sui gradini della fontana di Piazza Camillo Prampolini che è un po' come dire il cuore di Reggio e infatti lì ci sta il palazzo del municipio e il duomo col suo sagrato e i piletti che sembran tanti priapini e una volta noi ne abbiamo colorato uno coi gessetti che sembrava proprio un cazzo circonciso, tutto rosso come lo si era conciato. La piazza è grande e un tempo era anche più vivibile, ora praticamente non c'è nessuno che abbia vent'anni che possa transitarvi liberamente perché tiene in tasca il foglio-di-via e qui in provincia i Carabbenieri non van tanto per il sottile, insomma questo era il centro di ritrovo e svacco pubblico ed è naturale che ora l'abbian ripulito, perché nessuno sopportava che il cuore della propria città venisse così infartato dai capelloni e dalle lesbiche. Comunque noi ci si ritrova ancora, in attesa di piazze migliori [...][883].

La *Piazza San Prospero* et ses six lions de marbre sur le parvis de la basilique deviennent une véritable scène en plein air sur laquelle les Splash font leur « *spettacolo* ». À tour de rôle, elles imitent de vieilles connaissances (connues notamment au hasard de cercles de parole féministes) et donnent vie à de nouvelles *maschere* régionales de la *Commedia dell'Arte* :

---

882 TONDELLI Pier Vittorio, *Camere separate*, Milan, Bompiani, 1989, p. 172-173 (version numérique).

883 TONDELLI Pier Vittorio, *Altri libertini*, *op. cit.*, p. 38.

> E allora la Sylvia salta su e si mette a fare la Silvana che sarebbe una battona bolognese e la Nanni fa la Falana, battona romana, persone vere conosciute ai tempi chiacchieroni delle autocoscienze, e cominciano a dialogare e c'è da sputtanarsi lo stomaco dalle risate a vederle in piedi sui leoni più alti che si passan la battuta. Poi la Benny si mette anche lei in piedi e racconta la vecchia storia del pompino volante sulla bianchina che è il suo pezzo forte e come fa la checca lei nessuno è tanto capace[884].

La nouvelle donne ainsi à voir une sorte d'interprétation *reggiana* des pratiques du movimento bolonais : les Splash participent à *New Mondina Centroradio*[885], une radio libre dont la programmation anarchique fait évidemment penser à Radio Alice (le nom-talisman du personnage de Carroll étant d'ailleurs cité) :

> Trasmettiamo tutte insieme molto spesso la notte e chiacchieriamo e predichiamo con la favella lesta come proprio ubriacate dall'etere. La Sylvia di solito maneggia il mixer, io i dischi e la Nanni ci parla su, ma poi tutte interveniamo come fossimo sempre in ogni tempo e in ogni luogo dalle alpi alle piramidi cioè, dal manzanarre al reno ; però si fan anche cose più serie culturali e si vanvera soprattutto delle nostre povere eroine Cindirella e Joan-of-arc oppure Alice o la Virginawulf o quella sfigata poveraccia dell'Epifania che ogni anno tutte le feste gliele fanno portar via[886].

La petite ville de province connaît des ferments analogues à ceux du chef-lieu émilien, son microcosme se divise de la même façon rhizomatique. Ce ne sont pas *cent fleurs qui s'épanouissent* mais d'innombrables champignons, selon la métaphore de Tondelli :

> [...] come quando in un sottobosco ben docciato e acquazzonato nascono funghetti trallallero-trallallà, così in città nostra tutto uno sbocciare di cappelle e prataoili, cioè collettivi giovanili e gruppi autogestiti, sempre la solita gente variazionale s'intende, che saltella qua e là nel solito farsi e disfarsi ermafrodita che vede ad esempio New Mondina Centroradio fondersi con Radio Salomè e dare i natali alla piccolina, cioè Radiolilith ; il [collettivo di fotografia e cinema] Meliès frazionarsi in tre sottogruppi, il Vertovmenia, i più documentisti, i Godardiani, quelli che non si capisce bene, e i Gruppotapes Selvaggi in cui andiamo spesso e volentieri pure noi. Ma la crème della crème tutta a costituire il PERFORMANCE GROUP che si occupa di cose belle e strane che succedono da ogni

884 *Ibid.*, p. 39-40.

885 La référence aux « *mondine* », ouvrières des rizières de la plaine du Pô, ancre la nouvelle dans un imaginaire tout à fait *reggiano*.

886 *Ibid.*, p. 41.

> parte, ma soprattutto in questa terra qui. E diventano davvero bravi e competenti, ognuno con le sue mansioni e specializzazioni, pronti a lanciare un Happening internazionale la 1° RASSEGNA INF-ART, giornate di arte infinita, che vedrà coinvolta tutta la città. Così cominciamo a leggere libri e sfogliare ciclostilati e farci un poco di retroterra e dopo, passato l'esame di ammissione, prendiamo ad andare alle riunioni dove c'è gente venuta anche di lontano attratta dall'aura di questo gruppo che davvero sembra il migliore[887].

À nouveau, il s'agit là de littérature et non pas de témoignage historique et rien n'indique que la « *rassegna inf-art* » ait vraiment existé. La nouvelle illustre toutefois la non-exclusivité bolonaise (ou romaine) du *Movimento* et l'importance peu documentée des réalités provinciales. Les pratiques et les idées se diffusent et perdurent dans le temps, des ponts existent bel et bien entre les diverses réalités, notamment matérialisés par les étudiants du chef-lieu bolonais : c'est d'ailleurs le cas de Pier Vittorio Tondelli qui, ancien étudiant du DAMS, illustre parfaitement ce trait d'union entre Bologne et sa province intégrée. L'auteur se fait ainsi le porte-voix, en quelque sorte, de la diffusion par capillarité des eaux du *Movimento après* l'année 1977 et enregistre toute la série de vagues et de vaguelettes anarchiques qui inondent la province émilienne, et plus largement l'Italie, et plus largement encore l'Europe entière. *Un weekend postmoderno* (1989) regroupe une série de réflexions et d'articles parus dans de nombreuses revues au cours des années 1980 (le recueil est sous-titré « *cronache dagli anni ottanta* ») et nous permet de jeter une autre lumière sur la fin du *Movimento* et sur le « *riflusso* ». Ainsi, à Correggio, en 1980, Tondelli décrit un carnaval aux caractéristiques bien familières :

> A Correggio, una quindicina di ragazzi s'è presa la briga di fare carnevale senza avvertire nessuno, senza finanziamenti, senza manifesti per le vie del borgo o strombazzamenti in giro : nessuna radio libera ci ha messo lo zampino, nessun inviato stampa. Così un sabato pomeriggio arrivano in piazza un carro trainato da una povera ciuca, gente stranissima ma riconoscibile, due oche tenute al guinzaglio e lerce di pantano, qualche gallina che razzola fra i coriandoli e scavalca i ranghi scassati del corteo inseguita dai bambinetti che provocano, i crudeli, facendo : « Coccodè ».
> Davanti al carro, che ha sopra dei cestoni di vimini con frittelle e robe mangerecce e leccornie grasse e festose per le pance della gente, ci stanno due o tre tizi intabarrati e truccati con borotalco e crema Nivea che smartellano su un paio di bidoni con mazze di le-

[887] *Ibid.*, p. 53.

> gno e fanno un gran casino e tutto un bum-bumbùum che la gente pensa, un po' in campana : l'FLM anche di sabato, oibò !
> E invece, dietro, pifferi e flauti e campanacci e robaccia sonora e materiale-rumore e petardi e girandole e filastrocche popolari : « Venite venite, il gran carnevale a sentire. » Tutta la truppa che urla, grida e sbertuccia la gente timidotta, perché in piazza ci stanno anche quelli dignitosi e fighetti che non si scomporrebbero nemmeno se arrivasse il padreterno con tutti i Troni e le Dominazioni in tenuta gran gala : be', questi se ne prendono dalle stregacce e dalle maliarde di tutti i colori, offese, spergiuri e improperi, perché, come si sa, carnevale è licenza è corporalità, è abbassamento e digestione di tutto ciò che è alto e colto e gerarchico e tribunalesco[888].

Nous avons ici peu à ajouter tant la filiation avec les pratiques carnavalesques du *Movimento* est patente. Tondelli poursuit d'ailleurs en citant Bakhtine et en illustrant les conséquences symboliques et politiques (un « *golpe* ») du renversement carnavalesque :

> Carnevale è allacciamento di intensità fra la gente, senza nessuna distinzione, è ribaltamento e scoronazione dell'autorità : questo, almeno, scriveva Michail Bachtin, e questo sembra aleggiare sotto i portici quando due pazzi della ghenga assaltano il balcone del municipio che sovrasta il corso, spingendo una scala a pioli di dieci e passa metri, e salendovi sopra ululando come forsennati ; e tutti, sotto, a reggere la scala, che se poi il poveretto salta giù, si rompe l'osso del collo, davvero un golpe andato molto male[889].

Enfin, tout comme Tondelli l'ex étudiant du DAMS, les responsables de ce carnaval improvisé ne sont autre que des disciples du déjà mentionné Camporesi :

> Gli organizzatori e gli attori di questo carnevale improvvisato escono da esperienze di lavoro teatrale, da laboratori di recitazione e di mimo, dai seminari universitari di Piero Camporesi sulla tradizione popolare in Emilia[890].

Du « *piccolo gruppo* » d'initiés, le carnaval s'élargit, brasse et emporte la population de Correggio, comme une « pieuvre » ou comme un torrent :

---

888 TONDELLI Pier Vittorio, *Un weekend postmoderno. Cronache dagli anni ottanta*, Milan, Bompiani, 1989 [2014], p. 32-33.

889 *Ibid.*, p. 33.

890 *Ibid.*, p. 34.

> Così che Carnevale si allarga come una piovra, su e giù per i borghi e le contrade e le piazzette, e ramazza bambini e gente e anche i punkettini e i dark del paese, tutti lì inaspettatamente a divertirsi[891].

Un carnaval de tribus bigarrées

Les « *punkettini* » et les « *dark* » de Correggio sont l'une des manifestations du foisonnement rhizomatique de la contre-culture des années 1980, foisonnement au cœur des analyses de *Weekend postmoderno*. Tondelli parle ainsi de différentes « *bande e tribù* », de « *fauna d'arte* » et brosse le portrait d'un mouvement certes divisé en *mille rivoli* mais qui témoigne d'une grande vitalité et ce malgré les années du « post » et, en l'occurrence, du « postmodernisme ». L'on sent bien la fascination qu'exercent ces tribus, avec leurs rites et leurs attributs, sur Tondelli qui leur réserve une attention méticuleuse, à la frontière entre sociologie et sémiologie.

Dans l'article *The society*, Tondelli évoque par exemple le retour de la cravate (« *la cravatta come simbolo di mutamento* »), jadis symbole des conventions vestimentaires, dans la mode des jeunes et examine sous toutes ses coutures, à la manière de Barthes, cet accessoire *mythique* et ses significations[892]. Aussi, la décennie 1980 est-elle caractérisée par une accumulation postmoderniste et bigarrée donnant à voir « *un mix di tutti i look preesistenti* » :

> La giovanile ed eclettica fauna del « postmoderno di mezzo » mischia e confonde immagini, atteggiamenti e toni con la prerogativa non già di sconfessarsi ciclicamente nel passaggio da un look all'altro, quanto piuttosto di trovare una inedita vitalità espressiva proprio nel fluttuare delle combinazioni e nell'attraversamento dei detriti vestimentali. [...] Il tratto caratteristico del « postmoderno di mezzo » risiede dunque nel vorticoso

---

[891] *Ibid.*

[892] « *La cravatta new wave è dunque rigorosamente nera, sottilissima, in seta. Apre la strada a un recupero del preppy, adatto ora non solo ai rampolli dei campus americani, ma anche a impiegatini e, soprattuto, ai commessi d'abbigliamento. Il nodo è solitamente strettissimo e a forma di trapezio rovesciato ; il nodo triangolare invece, proprio non va. Recentemente ho visto diversi modi in cui ragazzi delle ultime e postmoderne leve usano indossare una bella cravatta. A Londra, all'Heaven Club, le regimental sono usate come cinture per pantaloni larghissimi e lunghi al polpaccio. Inoltre, cravatte coloratissime anche fra i capelli e attorno alla fronte, in un look demenziale, ma efficace. A Firenze, che come si predica da un po' è la capitale italiana degli anni ottanta, i più accorti, tra la fauna d'arte, usano invece indossare la cravatta al disopra del colletto della camicia, non rispettano gli accostamenti classici di colori, prediligendo fantasie cachemire su losanghe, pois su camicie stampate, azzardando addirittura cravatte color salmone su sfondi amaranto, o disegni color lilla sul turchese o sul giallo canarino e fluorescente.* », *ibid.*, p. 193.

> missaggio di tutti i look preesistenti e nel trovare proprio nelle sovrapposizioni nuovi stimoli estetici. Tutto ciò sembra dipendere dal fatto che stiamo finalmente assaporando i piaceri dell'era elettronica, cioè della fulmineità dei segnali, della loro iperscambiabilità e, di conseguenza, del loro azzeramento ideologico e semantico in funzione della sublimità del sembiante[893].

Ce pot-pourri vestimentaire est le symptôme de ce « nouvel hellénisme » qui se retrouve dans la structure de *Weekend postmoderno,* objet littéraire hybride, à mi-chemin entre l'encyclopédie, le guide touristique, le *fanzine* et le catalogue de papier glacé. On passe ainsi d'Alan Stivell à Tolkien, des jeux vidéos à Fellini, du groupe *Valvoline* à la compagnie théâtrale Krypton, de la Biennale de Venise à Nick Cave... Ce kaléidoscope de phénomènes culturels imbriqués participe de la création d'un nouveau monde : le « week-end » de Tondelli n'est pas seulement un voyage à travers la chronologie des années 1980 mais également un voyage inscrit dans l'espace[894]. Les dynamiques politiques et poétiques sont ainsi indissociables des logiques territoriales, comme le confirme le titre du dixième chapitre du recueil, « *Geografia letteraria* ». C'est d'ailleurs ce que précise Tondelli lui-même dans la présentation de l'ouvrage rapportée en quatrième de couverture :

> Un weekend postmoderno è un viaggio, per frammenti, reportage, illuminazioni interiori, riflessioni, descrizioni partecipi e dirette, nella parte degli anni ottanta più creativa e sperimentale. È un viaggio nella provincia italiana, fra i suoi gruppi teatrali, fra i suoi artisti, i film makers, i videoartisti, le garage band, i fumettari, i pubblicitari, la fauna trend che da Pordenone a Lecce, da Udine a Napoli, da Firenze a Bologna, ha contribuito a rivestire quegli stessi anni ottanta, vacui e superficiali in apparenza, di contenuti e sperimentazioni, al punto da proporre come capitale morale del decennio non più una città, ma l'intera provincia italiana[895].

Cette province italienne, c'est surtout l'Émilie-Romagne pour Tondelli : Correggio, Reggio Emilia, Rimini[896]... Les *résurgences* de la continuité discontinue du *Movimen-*

---

[893] *Ibid.*, p. 196-197.

[894] Tondelli joue ici sur la polysémie du concept de « week-end » : s'il désigne au départ les jours de la « fin de semaine », il est également devenu synonyme de bref voyage.

[895] TONDELLI Pier Vittorio, *Un weekend postmoderno*, op. cit., quatrième de couverture.

[896] Tondelli consacre d'ailleurs un roman éponyme, *Rimini* (1985), à la ville romagnole.

to se manifestent désormais tout au long de la *via Emilia* ; quelque chose a manifestement survécu et s'est diffusé malgré la défaite politique du Mouvement. Cet effet de réverbération territoriale se matérialise ainsi quotidiennement, sur les places des bourgs de province comme dans la moiteur des discothèques : le recueil fragmentaire de Tondelli semble reproduire le rythme d'un *zapping* radiophonique ou télévisuel mettant ainsi en contact des réalités parfois radicalement dissemblables. Dans cette confusion généralisée, seuls les regards attentifs pourront cueillir les imbrications et les implications culturelles, sociales, géographiques.

L'un des phénomènes qui tient le plus à cœur à Tondelli est sans doute celui de l'explosion des discothèques « *kolossal* » qui, dans la campagne padane et le long de la *via Emilia*, côtoient et remplacent peu à peu les *balere* traditionnelles ; la (post-)modernité et ses nouvelles formes d'*aggregazione* déferlent à la manière d'un fleuve en crue, perturbant ainsi des us et coutumes ancrés dans le territoire. Dans la nouvelle *Viaggio* (*Altri libertini*), Tondelli donnait déjà une description inspirée de ces nouveaux « phares » au milieu de la province ponctuant le *road-trip* de son *alter ego* :

> Poi tra Reggio e Parma lasciare andare il tiramento di testa e provare a indovinare il numero dei bar, compresi quelli all'interno delle discoteche o dei dancing all'aperto ora che è agosto e hanno alzato persino le verande per godersi meglio le zanzare e il puzzo della campagna grassa e concimata. Lungo la via Emilia ne incontro le indicazioni luminose e intermittenti, i parcheggi ampi e infine le strutture di cemento e neon violacei e spot arancioni e grandifari allo iodio che si alzano dritti e oscillano avanti e indietro così che i coni di luce si intrecciano alti nel cielo e pare allora di stare a Broadway o nel Sunset Boulevard in una notte di quelle buone con dive magnati produttori e grandi miti[897].

L'Amérique n'est jamais loin de la *via Emilia* et les considérations de Tondelli rappellent ici celle de Guccini pour qui l'artère est une porte ouverte sur un Ouest américain fantasmé. Outre les bars et les discothèques, la diffusion des *birrerie* remplaçant les *osterie* dans la province émilienne est un autre phénomène important ; il ne s'agit pas seulement d'une nouvelle mode mais bien de l'indice d'une mutation culturelle voire « anthropologique » :

[897] TONDELLI Pier Vittorio, *Altri libertini*, *op. cit.*, p. 67-68.

> Il successo di questi locali che stanno modificando antropologicamente l'ebbro e ricco paesaggio emiliano [...] appare dunque legato alla nuova ondata rock che sconvolge soprattutto le province più oscure e che quindi abbisogna di locali per sperimentare e chiacchierare e riciclare : locali che non possono più essere le osterie (ormai tutte di lusso, con trine e merletti e bicchieri di cristallo), ma appunto birrerie con hot-dog e mescite libere al bancone ; luoghi culturalmente più affini ai locali anglosassoni in cui il rock è nato ; luoghi in cui è sempre presente una pedana per le esibizioni musicali o un pianoforte per strimpellare quello che si ha in testa. Le « nuove birrerie », infatti, non solo offrono bicchieroni di Chimay o di Guinness, ma producono – come, per esempio, il circolo Fra i Quali di Correggio – anche interventi musicali, performance e varie spontaneità estetiche. Si vengono quindi a costituire più come veri e propri « circoli culturali » che solo o esclusivamente come locali del tempo libero. La novità può anche stare tutta in questo spazio, in una lattina di birra che sa tanto di rock[898].

Les discothèques et les brasseries qui supplantent les *balere* et les *osterie* sont certes le signe d'une vitalité des pratiques culturelles mais également le symptôme de la prégnance du modèle capitaliste. La réverbération territoriale des pratiques culturelles correspond ainsi partiellement à des logiques d'uniformisation ; mondialisation et diffusion rhizomatique des contre-cultures s'entrelacent et font naître des phénomènes difficiles à décrypter, la frontière entre pratique conscientisée et mode passagère étant parfois très labile. Selon Tondelli, les jeunes Modénais réussissent à maintenir un équilibre entre tradition et modernité, entre italianité et américanité, entre province et empire, entre microcosme et macrocosme[899] :

> I giovani di Modena, i ragazzi dell'Emilia, in questo senso hanno mantenuto una loro identità, un codice di comportamento che, pur sviluppandosi da radici contadine, conserva le immagini della cultura dei padri innestandole nel panorama della contemporaneità, e quindi, in definitiva, trapassa continuamente dalla provincia alla metropoli [...]. Ma i ragazzi di Modena, i giovani d'Emilia, sembrano, nella loro tranquilla normalità, nella celebrazione dei riti provinciali del sabato sera, dell'uscita al caffè, del bar, del giro in Vespa, avere cambiato il volto della loro città, non rinunciando alle abitudini, ma

[898] Chapitre « *Birrerie* » (1981), *op. cit*., p. 293.

[899] L'équivalence « italianité = tradition, américanité = modernité » étant ici une fausse évidence sur laquelle il faudrait s'attarder longuement.

> riversando sugli stessi riti del « piccolo mondo » la consapevolezza di vivere in una provincia sempre più americanizzata[900].

On note chez Tondelli une confiance presque aveugle dans la capacité des jeune Émiliens à résister à l'uniformisation, une confiance basée sur leur caractère prétendument hors du commun. Les anciens duchés parviennent ainsi à s'intégrer au continent européen et au modèle de la métropole diffuse tout en maintenant leur particularismes :

> Ma i giovani di Modena, i ragazzi d'Emilia, al di là delle differenze, appaiono come una collettività ricca di senso, di talento e, anche, di forza. Nella loro globalità, rendono l'idea di un cambiamento d'immagine della città in senso europeo, arricchiscono i « ducati » di una nuova vitalità, di una nuova frenesia e danno alla grande città della notte – in certi magici momenti – l'aspetto reale di una metropoli in cui l'ariosità del carattere emiliano, la sua storia, la sua ricchezza si confondono eccitantemente con i segni, i colori, i suoni di una contemporaneità che pare, una volta tanto, concreta e ottimistica[901].

L'enthousiasme et la curiosité de Tondelli laissent toutefois transparaître les écueils des logiques d'uniformisation : la défaite politique du *Movimento* et la contre-révolution néolibérale enfantent également (et surtout ?) des monstres. Située à l'extrémité de la *via Emilia*, Rimini apparaît comme le symbole et le point de fixation territorial de cette monstruosité à la fois obscène et fascinante. La capitale romagnole du divertissement et des *vitelloni* est, selon Tondelli, « comme Hollywood », c'est-à-dire l'équivalent italien (et européen) de la vitrine du capitalisme américain. D'ailleurs, en 1978, Fabrizio De André faisait déjà de Rimini une porte ouverte sur l'Amérique dans sa chanson et dans son album éponymes : Teresa, serveuse éplorée contrainte d'avorter et d'oublier l'amour fugace d'un été, regarde la mer au loin et se met à penser à Christophe Colomb, à Cuba, au port de New York : « *Non regalate terre promesse a chi non le mantiene*[902] »… Dans *Un weekend postmoderno*, Rimini apparaît comme une sorte de nouvelle cour des miracles, un *paese dei balocchi* ; c'est désormais la société de consommation qui s'offre en *spectacle*, avec ses accumulations carnavalesques de tribus, de modes et de rites sociaux :

---

[900] Chapitre « *Modena* » (1986), *ibid.*, p. 77-78.

[901] *Ibid.*, p. 80.

[902] DE ANDRÉ Fabrizio, « *Rimini* », *Rimini* (album), Ricordi, 1978.

> Ed eccoli qui : i meravigliosi gigolo baffuti che abbiamo incontrato all'ippodromo la sera precedente [...] ; i soavi body builder che passeggiano coi bicipiti sempre in trazione come i signorini dei geroglifici egiziani ; i rockettari dal cuore di panna, i giovinetti delle Vespe e dei motocicli e di « Coca-Cola è », gli skin villanacci che bestemmiano in romagnolo se non cedete loro il passo [...]. Ci sono le compagnie di sfaccendati e di veraci, di ragionieri e di metalmec della Bassa Baviera ; ci sono le belle di notte, le pupe, le sbarbe e le falene. Ci sono, naturalmente, le walchirie, le vichinghe e le ciclopesse ; ci sono i gay con le loro spiagge [...] Ci sono le vecchie chire inanellate [...] Ci sono infine, quelle meravigliose cariatidi abbronzatissime e truccatissime ed elegantissime che dai tavoli slumano, attraverso il fiaschettino di whisky, i bei giovanotti in canottiera, tutto un Sunset Boulevard alla rovescia, un riscatto generazionale della ruga, della plastica e della sauna, una sfida del « vissuto » e del « navigato » e della sublime decadenza del corpo a quello che è, nei toni complessivi, un paesaggio di baldanza fisica e prestanza atletica e giovinezza muscolare[903]...

Sur le « *Sunset Boulevard à l'envers* » (!) du *lungomare* de Rimini, les pulsions carnavalesques des corps qui consomment et se consument dans une orgie généralisée des sens, dans un rite cathartique. Si Tondelli parle de « *carnevalata rabelaisiana* », il n'en reste pas moins que le *rabaissement* que le carnaval de Rimini donne à voir ne semble plus offrir de possibilité de régénération sociale et politique :

> E allora la fauna, in questo paese delle meraviglie, cosa fa ? Si mischia come in una Nashville patriottica e poliglotta, si interseca, si ricicla, si bagna, si asciuga, si dissolve, si droga, si eccita, prova variazioni alla « somma idraulica », si pigia in un caleidoscopico plot che nessun romanziere, o cinematografo, ha ancora osato minimamente immaginare. E invece questa Italia un po' sbracata, che culla il sogno di una propria efficienza quantomeno import-export ; questa fauna profondamente provinciale che, nell'orgia ferragostana, insegue le mille vibrazioni del *coitus mediterraneus* ; questi ragazzi che limonano e spinellano e si stravolgono notte e giorno, costituiscono la più ardente, improvvisata e autogestita carnevalata rabelaisiana cui sia possibile partecipare in patria. Per questo, ogni anno si torna a Rimini : perché è questo l'unico luogo in cui è ancora possibile vivere e innestarsi nel continuum del romanzo nazionalpopolare. Per cui voi che siete a Rimini, ora, mandate una cartolina e raccontate. Siete già, o fortunati, in pieno romanzo[904].

---

[903] Chapitre « *Adriatico kitsch* » (1982), *ibid.*, p. 99-100.

[904] *Ibid.*, p. 100-101.

2. Vers une spatialisation du *Movimento*

2.1. « Le devenir est géographique »

La géocritique de Westphal

La lecture de *La géocritique* de Bertrand Westphal peut grandement nous aider à comprendre le postmodernisme de Tondelli : il s'agit d'un livre très dense dont nous ne pourrons donner ici qu'un aperçu. Le concept de postmodernisme est souvent galvaudé du fait de sa polysémie ; Westphal souligne d'ailleurs la difficulté de lui donner une définition précise en affirmant que « le postmodernisme se définit volontiers par son absence même de définition[905] ». S'il est ainsi acté que nous entrons dans le domaine de l'incertitude, quelques éléments nous permettent toutefois d'appréhender le concept ; la fin de la Seconde Guerre mondiale constitue un moment décisif qui rebat les cartes et provoque une mutation d'une grande ampleur du rapport des Hommes au monde :

> Le postmodernisme [...] est né sur les ruines du XXe siècle : des vestiges fumants laissés par les conflits et surtout par la Deuxième Guerre mondiale, mais aussi des décombres cacophoniques de l'unité du langage et de la représentation, dont la crise a été décelée par Wittgenstein et ses successeurs. L'harmonie, fondée sur une perception dite « objective » (positiviste) mais qui, au fond, était idéologique, a vécu et, au moment de son implosion, a libéré toutes les subjectivités, nombreuses. Les discours se sont multipliés dans une belle profusion... et dans une non moins belle confusion[906].

Il s'agit véritablement d'un changement de paradigme : la perception du présent est désormais « éclatée » et provoque « le passage de l'homogène à l'hétérogène[907] ». De surcroît, l'horreur de la guerre, planifiée scientifiquement, a révélé que le temps n'est plus le garant ou l'équivalent du progrès *;* les métaphores traditionnelles de la linéarité, de la continuité, perdent ainsi leur légitimité et c'est tout un échafaudage symbolique qui entre

---

[905] WESTPHAL Bertrand, *La géocritique. Réel, fiction, espace*, Paris, éditions de Minuit, 2007, p. 11.

[906] *Ibid.*, p. 12.

[907] *Ibid.*, p. 28.

en crise. « Le fleuve du temps avait accueilli dans son lit un hôte encombrant : le progrès perverti[908] » :

> Que leur visée soit postmoderne, postcoloniale, néo-humaniste, ou autre, l'épistémologie et l'esthétique contemporaines s'accordent à reconnaître la fin de la métaphore fluviale et ouvrent un nouvel âge d'exploration. Ravivées, les métaphores épousent plusieurs formes. Il en est un certain nombre qui désignent la crise de la temporalité forte et de ses images familières (la profondeur, l'épaisseur; etc.). D'autres substituent à la relation entre instant et durée une connexion du point à la ligne et contribuent ainsi à la translation du régime temporel vers un régime dominé par la spatialité. Les métaphores les plus élaborées popularisent certains schémas, ou diagrammes, qui incluent les conjonctions issues d'une lecture plus complexe du monde et de ses coordonnées[909].

Signalons au passage que Westphal s'attarde également sur la question du « post » chère à Berardi :

> Il est vrai que pour la première fois dans l'histoire de la culture, une époque ne se définit plus de manière autonome ou par rapport à un renouvellement (néo-), mais dans l'optique d'un dépassement inclusif (post-). Cette terminologie flottante renvoie au principe d'incertitude qui a régi paradoxalement les dernières décennies[910].

La crise du temps postmoderne et sa « logique archipélagique[911] », l'affaiblissement de l'historicité traditionnelle dû au découplage du temps et du progrès, provoquent une sorte de retour de l'espace (« *l'espace contre-attaque* », selon la boutade de Westphal). Les métaphores temporelles investissent l'espace, fidèles à l'adage deleuzien affirmant que « le devenir est géographique ». Le XXe siècle est d'ailleurs le siècle des migrations et des diasporas ; les logiques cosmopolites de la globalisation désenclavent le monde, l'émergence du tourisme de masse met en contact, à quelques heures d'avion, des réalités dissemblables. En postulant une homogénéité fantasmée, le *pantopique* Village Global ressemble à une tentative (désespérée ?) de recoller les mille morceaux d'un miroir brisé :

---

908 *Ibid.*, p. 23.

909 *Ibid.*, p. 28-29.

910 *Ibid.*, p. 28.

911 *Ibid.*, p. 32.

dans *Mille plateaux*, Deleuze et Guattari affirment que l'espace est « un tenir-ensemble d'éléments hétérogènes[912] ». La trame spatio-temporelle de l'existence devient ainsi mobile, dialectique, rhizomatique ; l'homme postmoderne déraciné, « nomade », est perpétuellement dans une fuite en avant, dans une *transgression*. Westphal cite à ce propos Michel Serres : « Errants sans racines fixes, nous sommes tous devenus des passants à l'âme arlequine, associant et mêlant les esprits des lieux où nous passâmes, bien ou mal[913] ».

Pour résumer ultérieurement le mouvement de pensée de Wespthal et expliciter la visée de la géocritique, ayons ici recours à une synthèse de la main de l'auteur :

> En synthèse, la géocritique se fonde sur trois principes épistémologiques : 1) la spatialité, comme la temporalité, sont tributaires l'une de l'autre et investissent une dimension spatio-temporelle conjointe (l'espace ne saurait par conséquent être examiné hors du temps, et vice-versa) ; 2) loin d'être monologique, lorsqu'elle se veut crédible, la représentation de l'espace est elle-même inspirée de la nature foncièrement mobile de l'objet dont elle se propose de rendre compte ; de même que le territoire est toujours saisi dans un processus de déterritorialisation et de reterritorialisation (Gilles Deleuze), de même sa représentation sera transgressive : elle ira outre en permanence ; 3) la représentation des espaces que véhiculent les arts et la littérature en particulier donne une leçon sur l'environnement humain car le texte (comme l'image) n'est jamais hors monde : *volens nolens*, il s'y réfère dans un mouvement entre réel et fiction qui, dans un cadre de « pensée faible » (Gianni Vattimo), ne sont pas les deux pôles antagonistes qu'une certaine critique s'est schématiquement ingéniée à imposer (ah, la textolâtrie !)[914].

Les arts et la littérature sont ainsi fondamentaux dans la géocritique ; ceux-ci ne se contentent pas d'émaner du monde et d'en donner une représentation : en structurant les imaginaires, ils structurent également la perception des espaces en retour, ouvrent un

---

912 DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, *Mille plateaux*, Paris, éditions de Minuit, 1980, p. 398. Toujours Westphal : « Le territoire deleuzien est imprévisible dans son aspect et ses manifestations. Il est dépourvu de racine. [...] Cet espace-temps anomique épouse bien les formes fluides du postmoderne. [...] La ligne de fuite alimente une dynamique de l'imprévu et de l'impermanence, qui agit [sur] l'ensemble du territoire. », *La géocritique*, *op. cit.*, p. 88.

913 SERRES Michel, *Atlas*, Paris, Flammarion, 1996 [1994], p. 64. Cité par WESTPHAL Bertrand, *La géocritique*, *op. cit.*, p. 66.

914 WESTPHAL Bertrand, « Lecture des espaces en mouvement : géocritique et cartographie », in *Études de lettres*, Université de Lausanne, 2013, p. 8-9 [en ligne].

éventail de possibilités[915]. Le rapport mimétique devient ainsi un rapport *poétique* où les arts et la littérature *créent* les espaces : « [...] l'écrivain est l'auteur de la ville, le démiurge des lieux. Le poids de l'intertextualité dans la perception d'un espace humain est considérable[916] ».

Un reflux géographique ?

Au lendemain de l'unification italienne, il était coutume de répéter « *fatta l'Italia, bisogna fare gli italiani* » : rien de plus inexact que cet adage. Plus de cent ans après l'Unité, l'Italie n'est pas *faite*, elle n'est qu'une fiction administrative : ses différents « capitales » sont encore en concurrence, ses « duchés » sont peuplés de « tribus », et malgré les logiques d'uniformisation, quelque chose résiste toujours. *Un weekend postmoderno* nous semble illustrer à merveille la pensée de Westphal ; l'écriture tente de donner une consistance à un espace qui se dérobe au regard du nomade en fuite sur la *via Emilia*, elle tente de saisir le *genius loci* d'une région tiraillée entre tradition et modernité, elle tente de *faire tenir ensemble* les différentes strates du mille-feuille territorial et politique : Correggio, Émilie-Romagne, Italie, Europe, Monde... L'attitude de Tondelli est intrinsèquement ambivalente, toujours sur le fil du rasoir, entre célébration des particularismes et des « caractères » régionaux et appel implicite à l'émergence des États-Unis d'Europe. Le pays-continent américain, paradoxe postmoderne par excellence, est bel et bien le fantasme qui concentre les « lignes de désir » tondelliennes :

> Il faudrait faire une place à part à l'Amérique. Bien sûr, elle n'est pas exempte de la domination des arbres et d'une recherche des racines. On le voit jusque dans la littérature, dans la quête d'une identité nationale, et même d'une ascendance ou généalogie européennes (Kérouac repart à la recherche de ses ancêtres). Reste que tout ce qui s'est passé d'important, tout ce qui se passe d'important procède par rhizome américain : beatnik, underground, souterrains, bandes et gangs, poussées latérales successives en connexion immédiate avec un dehors. Différence du livre américain avec le livre européen, même

[915] « Accorder un statut ancillaire à la littérature serait désastreux. Je ne me lasserai pas de répéter que la fiction ne reproduit pas le réel, mais qu'elle actualise des virtualités nouvelles inexprimées jusque-là, qui ensuite *interagissent* avec le réel selon la logique hypertextuelle des interfaces. [...] [L]a fiction détecte les possibles enfouis dans les plis du réel, sachant que ces plis ne sont pas temporalisés. », WESPTHAL Bertrand, *La géocritique*, *op. cit.*, p. 169.

[916] *Ibid.*, p. 255.

> quand l'américain se met à la poursuite des arbres. Différence dans la conception du livre. « *Feuilles d'herbe* ». Et ce ne sont pas en Amérique les mêmes directions : c'est à l'Est que se font la recherche arborescente et le retour au vieux monde. Mais l'Ouest rhizomatique, avec ses Indiens sans ascendance, sa limite toujours fuyante, ses frontières mouvantes et déplacées. Toute une « carte » américaine à l'Ouest, où même les arbres font rhizome. L'Amérique a inversé les directions : elle a mis son orient à l'ouest, comme si la terre était devenue ronde précisément en Amérique ; son Ouest est la frange même de l'Est[917].

Il y aurait tant à dire sur cette Amérique, territoire dialectique contenant tous les paradoxes : l'impérialisme et le festival de Woodstock, la bombe atomique et le LSD, Las Vegas et *Walden*... Nous avons souligné plusieurs fois l'influence manifeste des auteurs de la *Beat Generation* sur l'écriture de Tondelli qui semble lui aussi toujours *en mouvement* : tiraillé entre des départs et des retours réitérés, l'acte créatif est ainsi une sorte de *nostos* sans cesse répété. Dans *Un weekend postmoderno*, le voyage est donc l'élément le plus important : outre l'accumulation de chroniques dédiées aux séjours étrangers de l'auteur (« *Londra* », « *Berlino* », « *Dresda* », « *Barcellona* », « *Ibiza* », « *Tunisia* », « *Budapest* », « *Amsterdam* », « *Vienna* », sans oublier les visites des « *scenari italiani* » de Karpi [sic], Correggio, Rome, Salsomaggiore Terme, Modène, Florence, Rimini, etc.), Tondelli analyse en profondeur le voyage comme concept et condition existentielle : voir à ce propos ses analyses sur la fragilité du « *viaggiatore solitario* » ne pouvant pas laisser son bagage sans surveillance pour aller aux toilettes ou se sentant observé lorsqu'il est seul au restaurant... Au détour des « amas » de détritus (n'est-ce d'ailleurs pas une métaphore assez parlante pour évoquer le chaos du territoire hétérogène ?), la traversée (la *transgression*) offre au voyageur solitaire un véritable cours d'histoire ; l'espace révèle ainsi sa nature, il n'est autre que du temps solidifié et stratifié :

> Altri viaggi solitari : ho imparato in seguito ad apprezzarli, dimenticando fatiche e stordimenti, concentrandomi invece soltanto sulle illuminazioni e sugli abbagli interiori. Così uno spostamento improvvisato da Roma a Bari, in pullman, nonostante la scomodità e la lunghezza del percorso e l'incazzatura per lo sciopero che aveva annullato il volo, diventò un attraversamento di luoghi, piccole città, montagne assolutamente sconosciute che mi parlavano della storia italiana e degli ultimi cento anni più eloquentemente di un

[917] DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, *Mille plateaux*, *op. cit.*, p. 29.

> trattato accademico : il caos della periferia romana, le borgate, le autostrade deserte, lanciate dritte verso il nulla, interrotte di colpo dall'alveare di un torrente, i bufali della Ciociaria, i detriti del consumismo nell'entroterra vesuviano, un accatastamento di frigoriferi squarciati, il silenzio di un piccolo borgo irpino, un giovane punk di Avellino, una studentessa universitaria che torna a casa, la ressa di minute e chiassose reclute sul piazzale della stazione di Bari[918]...

Le voyage est, pour Tondelli, bien plus qu'un divertissement touristique : il s'agit de se mettre en route « *sulle strade dei propri miti* », comme l'indique le chapitre du même nom. Le voyage, s'il est traversée de l'espace-temps, est également traversée de l'héritage symbolique :

> [...] è possibile rintracciare, per i giovani, una struttura del viaggio e una sua mitologia che si costruisce, generazione dopo generazione, attraverso la visione di certi film, la lettura di certi romanzi, la diffusione di certe idee o, più semplicemente, l'emergere di nuove necessità[919].

Après avoir rappelé l'importance fondamentale de la musique pour le déploiement d'expressions artistiques basées sur le voyage (le jazz pour la *Beat Generation*, les Beatles pour le *Lunario del paradiso* de Celati, le rock pour « l'Allemagne américanisée » de Wim Wenders, la folk et la country pour le cinéma américain indépendant des années 1970), Tondelli tire une conclusion intéressante :

> [...] come se quello che spingesse i giovani a viaggiare non fosse solamente il desiderio di evasione dalla realtà di ogni giorno, la necessità di sognare e fantasticare, ma proprio l'effetto di una seduzione profonda, in cui musica, arte, cinema, letteratura, storia, si mescolano in modi sempre nuovi, producendo ogni volta itinerari di fascinazione differenti[920].

Nous rejoignons ici tout à fait Westphal : l'art et la littérature *produisent des itinéraires*, la poétique investit l'espace et le modifie, donnant ainsi véritablement lieu à une « géographie littéraire » (comme le titre de l'un des chapitres du recueil de Tondelli). La géocri-

---

[918] TONDELLI Pier Vittorio, *Un weekend postmoderno*, *op. cit.*, p. 382-383.

[919] *Ibid.*, p. 461.

[920] *Ibid.*, p. 462.

tique confirme ainsi l'intuition du début de notre recherche, à savoir le caractère fondamental de la particularité territoriale de Bologne et de sa région dans l'émergence du *Movimento* : la ville-interface et sa gare, l'Université et le DAMS, la dorsale de la *via Emilia*, la riche région rouge au centre de l'échiquier politique de la Guerre Froide... Une ville et une région codées par des dynamiques de *transgression*, par d'incessantes allées et venues. Avec le *Movimento del '77*, des forces hétérogènes se cristallisent dans le chef-lieu émilien qui agit comme un accumulateur d'énergie ; après la défaite politique, ces forces s'éparpillent en suivant de nouvelles lignes de fuite. Si une telle idée peut sembler absconse, de nombreux exemples nous viennent à l'esprit pour illustrer cette sorte de *double temps* qui rythme les expériences contre-culturelles : si le premier point de fixation territorial de la *Summer of Love* américaine est la Californie, les *hippies* ne tardent pas à faire cap sur des ailleurs radicaux comme l'Inde ou le Népal ; après les événements parisiens de Mai 68, les militants se réinventent dans la région du Larzac ou deviennent des « établis » dans les usines des régions françaises ; il en va de même pour le *Settantasette* bolonais et ses rejetons : les *fumettisti* entre Bologne, Rome et Paris, *Frigidaire* et ses reportages aux quatre coins du globe, les punks dans les périphéries et les sous-sols... Dans le déjà cité *Berretta rossa*, Macchia et Titti, deux anciens militants de *Lotta Continua* et amis de Lorusso, offrent un témoignage qui évoque bien cet éparpillement centrifuge :

> [Macchia :] « Abbiamo fatto come gli anarchici catalani, dopo la guerra di Spagna. Molti di loro, pur di non andare sotto padrone, iniziarono a lavorare in proprio, come artigiani. Quelli di Lotta continua che non hanno avuto successo nei giornali, nella cultura e all'università si sono cercati lavori autonomi, solitari, strani e lontani da questa città ». Titti conferma : « Avevamo fatto carte false per farci assumere in fabbrica, per fare lavoro politico, e poi siamo scappati via. Bruno vende salsicce a Parigi. Mazzeo gestisce una merceria in piazza Mickiewicz. Sgaramba (come il personaggio di *Alto gradimento*) se n'è andato in Togo e lì ha un negozio di frutta e verdura. Superbone, uno che picchiava duro, vive in Martinica e ha quattro figli. Otello fa l'ambulante in piazzola e nei mercati di paese. E poi c'è Maurizio, che, dopo essere stato per anni in Australia, è tornato per fare il cuoco in un agriturismo. Anche Vittorio, oggi, ha un banchetto in piazzola[921].

[921] D'ONOFRIO Serafino, MONTEVENTI Valerio, *Berretta rossa*, *op. cit.*, p. 44-45.

Si le voyage correspond à une quête esthétique et spirituelle, il peut également coïncider avec le temps de la défaite politique ; la quête d'un ailleurs plus authentique surgit alors lorsque l'Utopie politique échoue à transformer la vie. Aussi les lignes de fuites sont-elles ainsi des itinéraires politiques ayant fait le choix de la *minorité*, pour utiliser un autre concept cher à Deleuze et Guattari. Les expériences des communautés autogérées, souvent retirées du monde, mais également celles des *centri sociali* comme autant d'îlots dans le chaos métropolitain, constituent, en ce sens, une réponse archipélagique à la société molaire. Complétons ainsi la métaphore du reflux que nous avons tenté de resémantiser : si nous avons parlé plus haut de « continuité discontinue », de « pertes » et de « résurgences », affirmons ici que, si *riflusso* il y a, « *le reflux est géographique* ». Le *Movimento* et ses ferments contre-culturels se répandent sur le territoire, peut-être à la manière du Pô qui s'élargit et se divise en delta.

2.2. Celati, Ghirri, Cage... sur la route

Gianni Celati…

Comme Tondelli, les créateurs du *Movimento* se mettent en mouvement : après le moment de fixation bolonais, la dérive psycho-géographique chère aux situationnistes retrouve ainsi son importance. Le recueil de nouvelles de Gianni Celati, *Narratori delle pianure* (1985), illustre à merveille cette dynamique territoriale du *riflusso*. Le livre s'ouvre d'ailleurs sur une représentation cartographique des plaines padanes où sont indiqués les noms des localités mentionnées dans les nouvelles. Ainsi, les trajets littéraires de Celati relient Gallarate en Lombardie à l'extrémité du delta du Pô et s'aventurent dans des bourgs qui ne figurent pas d'habitude sur les cartes touristiques. Il est d'ailleurs intéressant de noter que Bologne est l'unique ville importante qui ne figure pas sur la carte, le tracé de la *via Emilia* bifurquant brusquement après Modène et laissant une béance peu coutumière. Le chef-lieu émilien, pourtant un passage obligé, n'est d'ailleurs mentionné

qu'une seule et unique fois dans tout le recueil, au détour d'une phrase[922], comme si Celati et les narrateurs à qui il donne voix s'en détournaient à dessein.

Le recueil est construit sur une série de dynamiques centrifuges et centripètes, d'allers et venues entre le monde et les recoins des plaines du Pô, entre le macrocosme et le microcosme ; l'immense majorité des nouvelles débute d'ailleurs par une mise en mouvement des personnages. Les *incipit* des nouvelles nous donnent ainsi à voir une sorte de phénoménologie de la dérive : il y a tout d'abord les trajets quotidiens des *pendolari*, des employés ou autres vendeurs ambulants...

> Salivano in treno a Codogno tutti i venerdì, e il bambino andava a Milano perché i suoi genitori erano separati ; doveva passare cinque giorni col padre a Codogno e il fine settimana a Milano con la madre[923].

> Una donna ogni giorno va a lavorare in macchina, percorrendo una cinquantina di chilometri tra andata e ritorno. Il momento più difficile della sua giornata è quando al ritorno si ritrova sulle strade di casa, e si mette ad ascoltare il tempo che passa[924].

Ensuite, les voyages plus surprenants de personnages qui, de façon abrupte, émigrent et font entrer dans le quotidien provincial des toponymes et des lieux exotiques :

> C'era uno studente di Parma che una volta ha letto due romanzi di Knut Hamsun e subito dopo s'è messo a scrivere racconti di notte. È emigrato in Francia, a Montpellier, dove ha trovato lavoro in un grande garage con annessa officina di riparazioni[925].

> Un giovanotto di Mirandola, in provincia di Modena, aveva studiato per diventare ingegnere. Quando è diventato ingegnere è stato assunto in una fabbrica di ascensori, e quasi subito è stato mandato in Africa a installare e collaudare un impianto di ascensori in un palazzo governativo[926].

---

[922] « *Mi è stato detto che aveva sbagliato completamente strada ; il treno d'una vecchia linea locale porta da Bologna a Portomaggiore in tre ore soltanto, e da Ferrara si arriva lì con un'ora di macchina.* », CELATI Gianni, « *Il ritorno del viaggiatore* », *Narratori delle pianure*, Milan, Feltrinelli, 2012 [1985], p. 110.

[923] « *Bambini pendolari che si sono perduti* », *ibid.*, p. 21.

[924] « *Tempo che passa* », *ibid.*, p. 46.

[925] « *Parabola per disincantati* », *ibid.*, p. 54.

[926] « *La città di Medina Sabah* », *ibid.*, p. 77.

Cette mise en contact de lieux que tout oppose se réalise également grâce aux ondes radiophoniques qui préfigurent le voyage :

> Ho sentito raccontare la storia d'un radioamatore di Gallarate, provincia di Varese, il quale s'era messo in contatto con qualcuno che abitava su un'isola in mezzo all'Atlantico. I due comunicavano in inglese, lingua che il radioamatore italiano capiva poco. Capiva però che l'altro aveva sempre voglia di descrivergli il luogo in cui abitava e di parlargli delle coste battute dalle onde, dal cielo che spesso era sereno benché piovesse, della pioggia che su quell'isola scendeva orizzontalmente per via del vento, e di ciò che vedeva dalla sua finestra[927].

C'est parfois l'inverse qui se produit, les personnages accomplissant un retour aux racines padanes après des séjours à l'étranger :

> Il figlio d'un farmacista studiava all'estero. Alla morte del padre è tornato a casa per occuparsi della farmacia, diventando farmacista in un piccolo paese nei dintorni di Viadana, provincia di Mantova[928].
>
> Racconterò la storia d'una ragazza giapponese che ho conosciuto a Los Angeles[929].
>
> Quando era a Los Angeles, il narratore di questa storia ha abitato a lungo nella villa d'un produttore cinematografico greco, che produceva film scadenti da esportare nei paesi arabi e in Oriente. L'uomo aveva smesso di scrivere storie perché con quel mestiere non aveva mai ottenuto niente di buono ; aveva deciso di non tornare mai più in Europa e contava di venir chiamato a insegnare in qualche università da quelle parti[930].

Dans la lignée de Westphal, la dérive géographique est toujours une dérive dans le temps (comme le montre d'ailleurs parfaitement la nouvelle « *Tempo che passa* » susmentionnée) :

> Più di settant'anni fa, verso il 1910, mia madre ha attraversato le pianure su un carretto, assieme ai fratelli, il mobilio, i genitori. I luoghi che ha attraversato a quei tempi dove-

---

927 « *L'isola in mezzo all'Atlantico* », *ibid.*, p. 11.

928 « *Idee d'un narratore sul lieto fine* », *ibid.*, p. 57.

929 « *Ragazza giapponese* », *ibid.*, p. 16.

930 « *Storia d'un apprendistato* », *ibid.*, p. 32.

> vano essere ancora pieni di paludi e moltissimi paesi forse non esistevano ancora. Dove non incontravano paludi forse trovavano maceri di canapa o risaie. Le strade dovevano essere poco più larghe dei viottoli tra i campi, con molti gelsi e olmi, probabilmente pochissimi pioppi a quei tempi, forse zone di farnie e lecci[931].
>
> Una notte del mese di maggio nell'anno 1922, migliaia di braccianti agricoli si mettevano in viaggio dalle zone di Codigoro, Massafiscaglia, Migliarino, Goro, Porto Garibaldi, su grandi barconi trainati a riva da cavalli. Da molti altri paesi nell'alba un altro esercito di lavoratori agricoli si metteva in marcia verso Ferrara, a piedi, in bicicletta o su carri. Al mattino quelli dei barconi scendevano sulla darsena dell'Argine Ducale e assieme agli altri entravano in città[932].

Une dérive dans le temps donc, où l'histoire des classes populaires croise l'histoire intime du narrateur :

> In treno nell'alba verso Polesella, ho cominciato il viaggio alla ricerca del paese dove è nata mia madre senza saper bene dove andavo. Sapevo solo approssimativamente in che zona fosse quel paese e non l'avevo trovato su nessuna mappa stradale ; contavo di comprare per strada una cartina a scala più grande per localizzarlo[933].

Y compris la dérive postmoderne de la jeunesse tondellienne s'inscrit dans ce *nostos* constitutif du peuple *padano* décrit par Celati ; après tout, les habitués des discothèques sont eux aussi, à la manière de leurs ancêtres *braccianti*, des « *Giovani umani in fuga* » :

> Nella parte di queste pianure che va verso i monti, a sud del grande fiume, in quel tempo non lontano esisteva un grandissimo locale da ballo con in cima una scritta luminosa che si vedeva in distanza nelle campagne. Da una vicina città delle piastrelle, fatta di strade dritte e fabbriche e quartieri di palazzoni condominiali in mezzo a terreni devastati, arrivavano qui ogni sera migliaia di macchine che riempivano l'enorme piazzale antistante. A fine settimana un po' da ogni parte, dalle tre maggiori città vicine, dalle campagne attorno e dai paesini più lontani nella zona bassa del fiume, arrivavano individui motorizzati a far ressa in quel posto, il quale richiamava più gente di qualsiasi altro locale da ballo della zona[934].

---

931 « *Traversata delle pianure* », *ibid.*, p. 89.

932 « *Un celebre occupatore di città* », *ibid.*, p. 92.

933 « *Il ritorno del viaggiatore* », *ibid.*, p. 105.

934 « *Giovani umani in fuga* », *ibid.*, p. 139.

Les étranges nouvelles de Celati donnent ainsi à voir un peuple en proie à un *nostos* généralisé dans un monde bouffi aux frontières mouvantes, où il est étrangement plus facile de se perdre à Taglio del Po qu'à Los Angeles ; le *nostos* de Celati est alors brisé lorsque le retour s'annonce impossible. Si le personnage de la nouvelle « *Dagli aeroporti* » semble se trouver à l'aise dans les non-lieux du tourisme de masse et des travailleurs intercontinentaux...

> Da molto tempo ormai non aveva più una lingua propria con cui parlare e scrivere. Un lavoro svolto unicamente con parole tecniche d'una lingua straniera, in un continente dove non era mai riuscito a capir bene cosa gli altri dicessero, aveva creato il paesaggio definitivo del suo volto e la musica lenta della sua voce. Poiché era rimasto al mondo più a lungo d'una persona che aveva condiviso i suoi viaggi e la sua vita, un giorno s'era deciso a tornare nel proprio continente d'origine, trovandosi a suo agio soprattutto negli aeroporti, dove finalmente gli pareva d'essere in compagnia di altri con le sue stesse mete[935].

...Il n'en reste pas moins que sa perdition géographique est une perdition psychique ; sans langue et sans terre, il est maudit tel un nouveau Juif errant. Ainsi l'*excipit* de la nouvelle :

> Diceva che lasciando l'altro continente s'era sentito a casa sua soprattutto negli aeroporti. Vedendo attraverso un vetro gli altri passeggeri avviarsi in fila su una pista verso un aereo, ogni volta gli era parso fossero sfollati che si decidevano ad affrontare il viaggio solo perché da quest'altra parte del vetro non restava loro più niente da fare o da dire, come a lui, e come lui già sottomessi al loro destino di viaggiatori o turisti perpetui[936].

Le ton vaguement naïf et *fiabesco* des récits de Celati révèle ainsi une critique assez prononcée des « dérives » de la société postmoderne, de son espace-temps boursouflé, de ses rythmes effrénés, de sa perte de repères : dans « *Bambini pendolari che si sono perduti* », des enfants passent leur temps à chercher des adultes qui ne soient pas ennuyeux. Leur quête impossible les mènent à leur propre perte, enveloppés par l'épais brouillard typique de la plaine du Pô qui les contraint à la stase :

---

935 « *Dagli aeroporti* », *ibid.*, p. 65.

936 *Ibid.*, p. 69-70.

> Hanno dovuto fermarsi. Nella nebbia voltandosi vedevano attorno a sé dovunque una grande parete bianca, in cui non riuscivano più a ritrovarsi l'un con l'altro, e neanche a vedere il proprio corpo, né a percepire bene un richiamo. Avevano freddo e si sentivano soli, ma non potevano andare né avanti né indietro, e dovevano restar lì, in quello stranissimo posto dove s'erano perduti.
> Avevano fatto tanta strada venendo da lontano in cerca di qualcosa che non fosse noioso, senza mai trovare niente, e adesso per giunta chissà quanto tempo ancora avrebbero dovuto restare nella nebbia, col freddo e la malinconia, prima di poter tornare a casa dai loro genitori. Allora è venuto loro il sospetto che la vita potesse essere tutta così[937].

Dans la dernière nouvelle du recueil, ces enfants ont grandi et sont devenus les « *Giovani umani in fuga* » qui, dans leur fuite, se perdent également, suspendus non plus dans le brouillard mais dans le dédale des eaux lagunaires du delta :

> Sempre piangendo hanno cercato di seguire sentieri che non esistevano, camminando in cerca di qualcosa tra le lagune, spesso sprofondando in buche d'acqua o sabbie mobili. Alla sera, affamati e infreddoliti, si addormentavano piangendo e piangevano anche durante il sonno. [...]
> Su quella barca sono andati in alto mare, e hanno lasciato scivolare in acqua il loro amico morto. Dopo non sapevano risolversi a tornare indietro e hanno continuato a remare ; avevano l'idea che, continuando a remare, sarebbero arrivati da qualche parte[938].

... et Luigi Ghirri

Si quelque chose relie Tondelli, Celati et Ghirri, c'est bien une fascination commune pour la *via Emilia*. L'œuvre de Celati est traversée par une obsession pour le territoire et constitue sans doute l'expression photographique la plus juste de la dérive psychogéographique : un rapide tour d'horizon des séries présentées par l'*Archivio Luigi Ghirri* le confirme sans équivoque. Avec la série *Atlante* (1973), Ghirri se concentre sur un objet banal, l'atlas ; en photographiant les infimes détails cachés dans les plis des cartes, en zoomant sur les pictogrammes et les trames d'impression, il met en acte une réflexion sur le voyage et la représentation :

---

[937] *Ibid.*, p. 25.

[938] *Ibid.*, p. 146.

> L'atlante è il libro, il luogo in cui tutti i segni della terra, da quelli naturali a quelli culturali, sono convenzionalmente rappresentati : monti, laghi, piramidi, oceani, città, villaggi, stelle, isole. […] Il viaggio sulla carta geografica, per altro caro a molti scrittori, penso sia uno dei gesti mentali più naturali in tutti noi, fin dall'infanzia. […] In questo lavoro ho voluto compiere un viaggio nel luogo che invece cancella il viaggio stesso, proprio perché tutti i viaggi possibili sono già descritti e gli itinerari sono già tracciati. […] È la fotografia in questo caso che con il suo potere di variare i rapporti con il reale, sempre, sposta i termini del problema evocando una naturalità illusoria. Il viaggio è così dentro l'immagine, dentro al libro[939].

Quand il ne se concentre pas sur les représentations cartographiques, Ghirri photographie des reproductions en miniature des places et des monuments les plus connus de la péninsule italienne dans un parc à loisirs de Rimini. Il s'agit du projet *In Scala* (1977-1979) :

> Ho chiamato così questo lavoro per suggerire immediatamente una lettura, la scala è una convenzione usata abitualmente per riportare, riconoscere le dimensioni di un oggetto nelle sue dimensioni spaziali. Metro per passare dal disegno alla costruzione, metro per riportare il mondo fisico a un grafico interpretabile. La scala ci segnala cioè di una differenza. In questo atlante-sussidiario tridimensionale è in scala l'Italia : monumenti, montagne, ruderi, piazze, chiese, laghi. […] La celebrazione dei miti, dei luoghi delegati ad una « identità territoriale », induce ad una immediata ironia sulla follia di questo viaggio, di questo vedere tutto contemporaneamente, distruggendo con lo sguardo i tempi storici, le distanze chilometriche[940].

Lorsque la fantaisie se mêle à la réalité, le paysage peut devenir *Il Paese dei balocchi* (1979), comme dans les photos consacrées aux décors oniriques d'une fête foraine de Modène. C'est donc toujours la question de la représentation, ou plus précisément *des représentations*, qui anime le travail de Ghirri : l'identité italienne est saturée d'images allant de la *Città ideale* de la Renaissance aux cartes postales Alinari, en passant par les vues de Canaletto et même par les descriptions de Goethe ou Stendhal, des images qui créent donc un patrimoine commun et une certaine idée plus ou moins consensuelle de l'Italie. Le projet *Italia Ailati* (1971-1979) évoque ainsi un « voyage dédoublé » et relève

---

939 Voir : https://archivioluigighirri.com/artworks/atlas.

940 Voir : https://archivioluigighirri.com/artworks/in-scale.

la discordance qui existe entre une « Italie officielle » et une Italie plus confidentielle. « *Ailati* » est d'ailleurs le renversement palindromique d' « *Italia* » : une Italie vue « *de l'autre côté du miroir* » qui concentre l'attention sur ses *marges* (« ai lati ») :

> Viaggiando in treno, ho sempre avvertito con divertimento la distanza che separa il paesaggio visibile dal finestrino e le fotografie che all'interno dello scompartimento rappresentano invariabili Torri di Pisa, cattedrali romaniche, città rinascimentali, montagne, laghi e pini sul mare. Il viaggio era così duplice, quello visto dal finestrino e quello dell'interno dello scompartimento. Forse da questa osservazione ho chiamato questo mio viaggio Italia ailati. Ho cercato, infatti, non solo di dare l'immagine del viaggio fatto dal finestrino, ma di evidenziare anche la sovrapposizione del viaggio nello scompartimento ; […] un'Italia ufficiale statica, sempre presente, e l'altra più nascosta, da vedere in fretta, come spezzone non importante, tra un viaggio e l'altro[941].

Ces réflexions mènent aux photographies les plus connues de la production de Ghirri, celles qui redéfinissent littéralement la perception du territoire italien. Les clichés de *Paesaggio Italiano* (1980-1992) continuent de montrer une Italie prise à la dérobée, une Italie faite de marges et de *seuils* (portails, fenêtres, enclos, vitrines... qui ne demandent qu'à être traversés, *transgressés*) et dont l'apparente quotidienneté est en réalité une porte ouverte sur le monde de la fantaisie. Les lieux sont déserts et baignés d'une lumière caractéristique, comme si les brumes de la plaine du Pô n'étaient jamais loin, même sur les cimes enneigées ou sur les plages aveuglantes. Lorsque les photographies sont habitées par des personnes, ces dernières ressemblent plus à des figurants qu'à des protagonistes : les silhouettes sont fugaces, absentes, de dos. Les photographies de Ghirri prennent ainsi un tour métaphysique et évoquent Giorgio De Chirico ou Edward Hopper :

> A volte nelle nuvole si possono riconoscere le parvenze di animali, oggetti, il profilo di un volto ; sono sorprese che ogni tanto si incontrano guardando nel paesaggio. Le figure ai nostri occhi appaiono precise, anche se, in effetti, sono incerte, mutevoli, lontane dall'essere definite senza particolari e contorni finiti. Pur tuttavia questi profili sospesi sembrano così somiglianti, tanto che la soffice leggerezza delle nuvole pare contenere la segreta geometria di un disegno tracciato da una mano sapiente. Questo lavoro sul paesaggio italiano, vorrei che apparisse un po' così come questi disegni mutevoli ; anche qui una cartografia imprecisa, senza punti cardinali, che riguarda più la percezione di un

[941] Voir : https://archivioluigighirri.com/artworks/italia-ailati.

> luogo che non la sua catalogazione o descrizione, come una geografia sentimentale dove gli itinerari non sono segnati e precisi, ma ubbidiscono agli strani grovigli del vedere[942].

L'un des objectifs de la recherche de Ghirri est donc de constituer une « géographie sentimentale » : cette expression n'est-elle pas d'ailleurs quasi synonyme de « dérive psycho-géographique » ? Il s'agit donc de ré-enchanter le quotidien, les platitudes des cartes postales devant céder la place au relief des souvenirs et des rêves. L'exposition *Esplorazioni sulla via Emilia*, organisée en 1986 à Bologne, Ferrare et Reggio Emilia, ajoute une pierre au mythe de l'artère romaine : il s'agit d'une expérience multimédiale qui voit le concours de nombreux photographes (Olivo Barbieri, Gabriele Basilico, Vincenzo Castella, Giuseppe Chiaramonte, Vittore Fossati, Luigi Ghirri, Guido Guidi, Mimmo Jodice, Klaus Kinold, Claude Nori, Cuchi White, Manfred Willmann), d'écrivains et de poètes coordonnés par Gianni Celati (Ermanno Cavazzoni, Corrado Costa, Daniele del Giudice, Antonio Faeti, Giorgio Messori, Giulia Niccolai, Beppe Sebaste, Antonio Tabucchi, Tonino Guerra), de peintres (Daniele Benati, Omar Galliani), d'un vidéaste et d'un musicien (Nino Criscenti, Lucio Dalla). Ghirri et ses collaborateurs se fondent ainsi dans le mouvement imprimé par la voie consulaire, un mouvement qui est à la fois territorial et historique, les explorations révélant les différentes strates du mille-feuille d'un environnement où s'affrontent, de façon parfois dramatique, tradition et modernité. L'une des photographies les plus marquantes de l'exposition, réalisée par Ghirri à Sassuolo en 1985, présente ainsi une habitation en cours de démolition le long de la *via Emilia* : l'édifice éventré, en équilibre précaire, déverse ses gravats au milieu d'un terrain vague, sous le regard de quelques passants (un cycliste, un groupe de trois hommes autour d'un cyclomoteur – modèle *Piaggio Ciao* ? –). Au dernier plan, des immeubles et des constructions modernes s'élèvent au dessus des peupliers, dans les brumes de la ville[943]. La quatrième de couverture du catalogue de l'exposition (désormais introuvable) présente ainsi ce travail d'équipe :

> La via Emilia tra descrizione del presente e memoria, la via Emilia come pretesto per la fantasia. Un anno e mezzo di lavoro, riflessioni, letture, incontri hanno portato a pubbli-

[942] Voir : https://archivioluigighirri.com/artworks/paesaggio-italiano.

[943] Voir : Annexe 9.

> care questa via Emilia dello sguardo, della rappresentazione. Il tema bellissimo della via Emilia ci ha permesso di mescolare gli effetti dei mestieri : le fotografie non *si mostrano* solamente, ma per di più *mostrano* ; non sono un prodotto artistico solamente, ma per di più sono lenti per ritrovare sguardi speciali. E viceversa la notizia storica, agronomica, antropologica non informa solamente, ma per di più affascina, emoziona, e anche incanta.
>
> La storia della strada, così ricca, lunga, popolata di uomini e di cose, offre una possibilità narrativa, chiama ad una sequenza di sguardi dal miliare di Rimini a Piacenza e poi a ritroso. Il primo percorso, quello romano, evidenzia la ragion d'essere della via consolare come strada di conquista, di rapido avvicinamento alle Gallie e di colonizzazione dei territori circostanti. Più che i rari, fastosi reperti, lo sguardo coglie oggi la persistenza della centuriazione dei campi e cerca la ormai minacciata regolare cadenza degli insediamenti urbani. La via del ritorno è invece quella del viaggio e dell'ospitalità, indirizzata verso le Città Sante d'Oriente e d'Occidente : è questo il percorso del pellegrino e del santo cavaliere crociato che, accompagnato dai santi e inseguito dai demoni, raggiungeva la Terra Santa attraverso una strada piena di racconti, che si percorreva anche per imparare[944].

L'amitié entre Luigi Ghirri et Gianni Celati naît au sein de l'environnement bolonais, les deux artistes ayant des amis communs au DAMS où Celati enseigne. Leur collaboration vagabonde, débutée en 1981, produit un corpus artistique important, imprégné d'une dérive psycho-géographique (italienne, padane, émilienne, romagnole) sans cesse réitérée. Un corpus protéiforme où photographies, expositions, littérature et vidéo se nourrissent de façon réciproque : *Viaggio in Italia* (exposition et livre avec textes de Celati – 1984), *Il profilo delle nuvole* (livre de photographies avec textes de Celati – 1989), le déjà cité *Narratori delle pianure* dont la couverture est – du moins pour les premières éditions – une photo de Celati réalisée par Ghirri... Les carnets remplis par Celati tout au long de ces voyages donnent lieu au livre *Verso la foce* (1989). En 1991, l'auteur s'embarque sur un autobus *Corriera Azzurra* avec ses proches en direction de l'embouchure du Pô, suivi par Ghirri chargé des rituelles photos de groupe : l'aventure donne lieu au documentaire *Strada provinciale delle anime* (1991), du nom d'une route existante et qui « *non porta da nessuna parte* », comme le révèle la narration de Celati. Le film s'interroge sur la nature du voyage moderne, sur ses objectifs : à quoi bon aller à l'autre bout du

[944] Voir : https://archivioluigighirri.com/bibliography/esplorazioni-sulla-via-emilia.

monde si le périple n'offre aucune surprise...? Faut-il voir toutes les attractions incontournables ou vaut-il mieux se perdre...?

> Una volta la gente si sedeva lì di fronte alla chiesa a guardare il passeggio e questo era la sua televisione. Adesso tutti vogliono fare i viaggi a casa di Dio per vedere cosa ? Io dico la verità : questo viaggio che abbiamo fatto non abbiamo visto niente di speciale. Però non mi è dispiaciuto. Abbiamo visto tanti posti... Dappertutto ci sono tante case, come qui... e dappertutto c'è tanta gente come noi.
>
> Abbiamo incontrato una vecchia signora che ci guardava con occhiate così erranti, come se la sua anima provinciale avesse fatto il giro del mondo e non provasse più nessuna curiosità per questi viaggiatori moderni che credono sempre di andare a vedere chissà cosa[945].

Le train de John Cage

La scène musicale bolonaise s'était elle aussi mise en mouvement le long de la *via Emilia* dès juin 1978, avec le projet « *Il treno di John Cage – alla ricerca del silenzio perduto* » : sur une idée du chef d'orchestre bolonais Tito Gotti, le compositeur américain crée un « train préparé » transformé en une sorte d'énorme boîte à musique[946] qui réalise trois voyages musicaux au départ du chef-lieu bolonais : Bologne - Porretta (26 juin), Bologne - Ravenne (27 juin), Bologne - Rimini (28 juin). Il faut dire deux mots de l'initiative de Gotti qui dirige alors les *Feste Musicali* bolonaises depuis 1967, une programmation dédiée à la musique classique mais ouverte à tout type de contaminations artistiques. L'attention et la réflexion de Gotti se portent sur l'espace, les spectacles investissant souvent des lieux insolites et établissant un nouveau rapport entre spectacles et specta-

945 CELATI Gianni, *Strada provinciale delle anime*, RAI - Pierrot e la rosa, 1991.

946 « *Un treno appositamente allestito – a cura del Teatro Comunale di Bologna – raccoglierà i propri rumori e li rielaborerà elettronicamente per i viaggiatori e per coloro che incontrerà nelle stazioni. Raccoglierà anche ed elaborerà i suoni prodotti localmente – p. es. da bande musicali, complessi, singoli esecutori – ma anche dal normale trambusto di una stazione.* », GOTTI Tito, « *Nascita di una preistoria* », in RUBINI Oderso, SIMONINI Massimo (dir.), *Alla ricerca del silenzio perduto*, Bologne, Baskerville, 2008, p. 16.

teurs[947] : en 1973 à San Michele in Bosco, par exemple, l'initiative *Componibile n. 2* voit l'organisation de « *concerti intrecciati, eseguiti quasi in contemporanea*[948] ». L'idée du train s'inscrit ainsi dans le cadre de ces expérimentations qui, outre leur nature musicale, constituent des *happenings* à la frontière entre l'ethnologie et la psycho-géographie :

> [...] Il luogo doveva farsi territorio, epperciò (La Palisse insegni) al movimento dei soggetti ospitati *nel* luogo doveva aggiungersi il movimento *del* luogo nel vasto spazio. Da Bologna (a parte l'aereoplano che territorio e luoghi disdegna e annulla) il più grande e articolato veicolo in partenza è il treno, comunque l'ideale per succhiare le distanze centimetro dopo centimetro, per unire gli uomini e i loro insediamenti. Ciò, sommamente, laddove quei brani vitali si riassumono nelle fermate, occasioni insostituibili per i loro incontri (linee a binario unico !), per gli incontri degli uomini, i luoghi degli *scambi*, viventi e meccanici. Della diligenza, pur carica di alcune analoghe benemerenze, realisticamente non si parla[949].

Le programme des *Feste Musicali* de 1978 précise la nature du projet : « *3 escursioni per treno preparato, variazioni su un tema di Tito Gotti, di John Cage con l'assistenza di Juan Hidalgo e Walter Marchetti*[950] ». À bord du train, Cage agit comme technicien du son (« *regia del suono* ») et dirige l'agencement des « *210 nastri magnetici di Juan Hidalgo e Walter Marchetti elaborati presso la Harpo's Bazaar, con l'assistenza tecnica di Oderso Rubini* ». Il y a là une sorte de court-circuit : Rubini et la Harpo's Bazaar sont projetés « dans la cour des grands », passent de l'*underground* du Mouvement à l'avant-garde musicale internationale ; c'est que le projet du train de John Cage repose justement sur ce type de déraillements et de décloisonnements entre les différents arts[951], comme en té-

---

[947] Dans la lettre présentant le projet adressée à John Cage, Tito Gotti précise : « *Tale ciclo [Feste Musicali] consiste in una serie di spettacoli, diversi da quelli (opere e concerti) organizzati regolarmente nel resto dell'anno, che si distaccano sensibilmente dalle forme di spettacolo tradizionale tanto per la scelta dei luoghi (esente da ogni presupposto accademico) che per la struttura ed i contenuti. Abbiamo sempre eseguito musica di ogni genere, cercando nuovi mezzi per portare la musica stessa alla portata degli abitanti della città.* », *ibid.*, p. 42-43.

[948] Voir : https://www.bibliotecasalaborsa.it/cronologia/bologna/1967/le_feste_musicali_di_tito_gotti.

[949] GOTTI Tito, « *Nascita di una preistoria* », in RUBINI Oderso, SIMONINI Massimo (dir.), *Alla ricerca del silenzio perduto*, *op. cit.*, p. 10.

[950] Voir : http://www.johncage.it/en/1978-cage-train.html#BorisPorena.

[951] Une tendance d'ailleurs déjà présente dans la philosophie de Gotti qui parle explicitement de « *mésalliances nella programmazione* » des *Feste Musicali*, voir : RUBINI Oderso, SIMONINI Massimo (dir.), *Alla ricerca del silenzio perduto*, *op. cit.*, p. 9.

moigne la composition de l'équipe à bord du train : « *Interventi strumentali, vocali, gestuali e visivi di Gianfranco Baruchello, Carlo Capelli, Massimo Coen, Esther Ferrer, Gian Felice Fugazza, Luigi Lanzillotta, Marcello Panni, Cristiano Rossi, Marco Scano, Demetrio Stratos, Enrico Visani, Augusti Vismara, Giorgio Zagnoni* ». Baruchello est un peintre, Esther Ferrer une performeuse, Lanzillotta un violoncelliste, Stratos est le chanteur virtuose du groupe de rock progressif Area... Le train de Cage ne fait donc pas de distinctions entre les arts savants et les arts populaires : ses passages en gare (« *Soste con happening alle stazioni di : Riola, Porretta, Lugo, Ravenna, Bellaria, Rimini* ») sont d'ailleurs l'occasion de petites kermesses populaires : comme en témoignent les photographies et les vidéos des événements, le train est accueilli par des fanfares, des groupes musicaux et des chorales rassemblant petits et grands, dans une atmosphère festive (certains spectateurs/participants sont masqués, grimés). Le projet constitue ainsi une réflexion ethno-musicologue, son objectif étant de « [...] *creare un rapporto fra manifestazione musicale, comunità e territorio, [intendendolo] sia come il territorio visto dai viaggiatori del treno che quello abitato dagli abitanti delle località in cui il treno si fermerà, oltre a un rapporto tra abitanti e viaggiatori, i quali potranno unirsi agli altri durante il viaggio, e così via*[952] ».

L'initiative du train de John Cage présente de nombreux points en commun avec les dérives de Tondelli, Celati et Ghirri : tout en disant quelque chose du territoire de l'Émilie-Romagne, elle s'ouvre sur le monde et met en contact des réalités (musicales, sociales) que tout éloigne en apparence. Tout en réaffirmant le caractère fondamental du nœud ferroviaire bolonais, le train musical apparaît également comme une antithèse des actes terroristes passés (Italicus) et à venir (l'attentat de la gare de Bologne) : un acte de création partagée, un expérience d'*aggregazione.* Sur les quais des gares, à bord du train, des relations se tissent ; Giampaolo Giorgetti (Helena Velena avant sa transition) fait la connaissance de Laura Carroli : c'est de cette rencontre que naîtront le Rhutter Gropp, puis RAF Punk et l'Attack Punk Records[953].

---

952 Tito Gotti cité par CANE Giampiero, « *Sul Binario dell'immaginario* », *ibid.*, p. 21.

953 « *Nel 1978 i giovani punkers bolognesi Giampaolo Giorgetti (meglio conosciuto come Jumpy) e Laura Carroli (che poi prenderà il nome d'arte di Laure De Lauriis, come l'unica donna mai amata dal marchese De Sade) si incontrano sul treno di John Cage e decidono di far nascere un gruppo virtuale : il Rhutter Gropp...* », RUBINI Oderso, TINTI Andrea (dir.), *Non disperdetevi*, *op. cit.*, p. 60.

2.3. Le cas des CCCP Fedeli alla linea

La province face au monde globalisé

C'est justement sous le label bolonais Attack Punk Records que le groupe originaire de Reggio Emilia CCCP Fedeli alla Linea fait ses débuts (avec le single *Ortodossia* [1984] et les deux EP *Ortodossia II* [1985] et *Compagni, cittadini, fratelli, partigiani* [1985]) : la trajectoire du groupe, ses contenus et ses paradoxes sont fondamentaux car ils opèrent une sorte de jonction entre le renversement carnavalesque et le reflux psychogéographique. À bien des égards, CCCP (et son corollaire Consorzio Suonatori Indipendenti [C.S.I.] dans les années 1990) constituent l'expérience musicale rock la plus originale et la plus importante du panorama culturel italien.

Si Giovanni Lindo Ferretti et Massimo Zamboni, les deux fondateurs du groupe, ont souvent minimisé ou réfuté la part de l'héritage des années du *Movimento* dans leur expérience musicale, ce déni s'apparente en réalité à une coquetterie ou à l'expression d'une méfiance envers le chef-lieu émilien teintée de *campanilismo reggiano* ; un bref détour biographique nous permet de démonter leur tendance constante à « brouiller les pistes ». Giovanni Lindo Ferretti a pendant longtemps pris part à des cercles politiques radicaux : il fréquente la FGCI de Reggio Emilia où il fait la connaissance de Roberto Ognibene et d'Alberto Franceschini, futurs fondateurs des Brigades Rouges[954] ; il se lie d'amitié avec Alceste Campanile, militant assassiné en 1975 ; en 1974, il participe à la lutte armée de la Révolution des Œillets au Portugal ; il milite notamment au sein de *Lotta Continua* et d'*Autonomia Operaia*[955]... Dans une interview au journal catholique *L'Avvenire* (réalisée en 2009 et dont les propos sont caractérisés par le « *senno di poi* » et la conversion catholique et politique de Ferretti sur laquelle nous reviendrons plus avant), la voix des CCCP revient sur ses années 1970 :

---

954 Giovanni Lindo Ferretti au journal *L'Avvenire* : « *Ero presente quando si creò la connessione tra l'estremismo politico di Reggio Emilia nato nel Pci e l'estremismo "cattolico" trentino di Renato Curcio, quella connessione da cui sarebbero nate le Brigate Rosse.* », voir : https://www.avvenire.it/agora/pagine/dal-68-alle-br-ma-non-era-la-meglio-giovent_20090928085207863000.

955 Nous reprenons ici des extraits de ROSSI Michele, *Quello che deve accadere accad*e, Florence, Giunti, 2014, publiés sur : https://xl.repubblica.it/fotogallerie/quello-che-deve-accadere-accade-lanteprima/9220/.

> Sono sempre stato sull'orlo dell'illegalità. Ho permesso che un'intera generazione sbagliasse, mi sento responsabile dei gulag sovietici e della Cambogia di Pol Pot, perché frequentavo gruppi e movimenti che li appoggiavano. Ho collaborato a diffondere *Il Manifesto*, poi *Lotta Continua* quando *Il Manifesto* era troppo « a destra », quindi in *Autonomia Operaia*. Dopo il liceo mi sono iscritto all'università, al Dams di Bologna, perché volevo dare il mio impegno per la costruzione di un « mondo migliore ». Scelsi quell'indirizzo di studio perché con le parole me la cavavo bene e così avevo tempo per fare il militante politico. Poi, con il passare degli anni (era il 1976) mi accorsi di essere davanti a un vicolo cieco : ero al terzo anno di Dams, mi resi conto di vivere in un ghetto in quanto estremista di sinistra. Per la prima volta percepii una profonda insoddisfazione per la mia vita. Era subentrata la normalità anche nell'estremismo : tutto quello che succedeva seguiva il conformismo dell'anticonformismo. Le scelte che avevo davanti erano o il terrorismo o l'eroina.

Pendant sa permanence bolonaise donc, Ferretti fréquente à la fois les milieux créatifs du DAMS[956] et les milieux politisés : il se lie d'amitié avec Francesco Lorusso avec qui il distribue des journaux (*Lotta Continua*, sans doute) devant les facultés. Il quitte toutefois Bologne en 1975, avant l'explosion du *Movimento*, prend ses distances d'avec le militantisme suite à ce qu'il définira comme une « overdose » politique[957] et se réfugie à Cerreto Alpi, le village d'origine de sa famille situé sur les Apennins. En 1977, il revient toutefois dans le chef-lieu émilien à l'occasion du *Convegno contro la repressione* qui, bien loin de le rapprocher de la politique, entérine le divorce :

> L'atto conclusivo fu quando tornai a Bologna nel '77, per il convegno degli autonomi. La cosa più triste e inverosimile che abbia mai visto, dalla militarizzazione della città da parte della polizia alla violenza esercitata sul convegno dal collettivo di via dei Volsci. Quella è stata davvero la pietra tombale : non volevo essere lì, non volevo essere come loro, non me ne fregava niente di quello che dicevano. Io ero qualcos'altro e dovevo andarmene da un'altra parte. Tutta quella storia è finita quando ho deciso che, nella sfiga, sarei diventato un punk : a quei tempi, in zona, c'erano i No Jap [gruppo punk di Scandiano] con la svastica sulle magliette. Così ho abbandonato la mia storia e preso quella degli altri : il mio partito è diventato il Partito Comunista, che ora chiamano PDS.

---

956 Comme bon nombre des sympathisants du *Movimento*, Ferretti nourrit une passion pour Maïakovski, largement cité et célébré dans les chansons des CCCP : « *Lode a Mishima e a Majakovski !*», CCCP Fedeli alla linea, « *Morire* », *Compagni, cittadini, fratelli, partigiani* (EP), Attack Punk Records, 1985.

957 « *Il mio distacco dalla politica è avvenuto per overdose.* », in CAMPO Alberto, *Fedeli alla linea. Dai CCCP ai CSI. Una storia raccontata da Giovanni Lindo Ferretti e Massimo Zamboni ad Alberto Campo*, Florence, Giunti, 1997, p. 12.

> [...] Avere un partito è come avere una Chiesa o una squadra del cuore, ci sono momento in cui va meglio e momenti in cui va peggio, ma non si può tagliare il cordone ombelicale[958].

Entre 1976 et 1981, Ferretti travaille come « *operatore psichiatrico* » auprès du *Centro di igiene mentale* de Reggio Emilia, une expérience qui le marquera durablement et imprégnera les textes des CCCP Fedeli alla linea : « *Curami, curami, curami ! Prendimi in cura da te !*[959] », « *Il Valium mi rilassa, il Serenase mi distende, il Tavor mi riprende*[960] ». Le groupe collaborera également avec le psychiatre Benedetto Valdesalici et se produira plusieurs fois dans les murs de *manicomi*. Enfin, Ferretti parle souvent de « *psicoterapia selvaggia* » pour décrire son aventure musicale et humaine, marquée par des relations tantôt fusionnelles, tantôt destructrices au sein du groupe.

Zamboni lui aussi gravite inévitablement autour de Bologne, sans pour autant y habiter, selon le rythme des allées et venues des *pendolari* :

> A Bologna ci andavo per via dell'Università : non che frequentassi, più che altro cercavo di tener dietro agli esami. Erano gli anni in cui, con un po' di ritardo, anche in Italia avveniva il passaggio dall'epoca dei freakettoni a quella del punk ; il periodo del concerto di Patti Smith a Bologna : che delusione, però, quella volta ! Leggevamo *Frigidaire* e *Cannibale*, c'era stato il concerto dei gruppi bolognesi al palazzetto e prima ancora il convegno degli autonomi sulla repressione. A Bologna la situazione era molto più tesa che da noi in provincia. E poi, insieme al terrorismo, è arrivata l'eroina, che ne ha fatti secchi un bel po'. Una metà di quelli che conoscevo si faceva e l'altra metà – come dicevano gli Skiantos – se la menava. Non era una bella situazione : la cosa che avevo chiara era che dovevo andare in giro, fare dei chilometri[961].

Zamboni, tout en baignant dans le milieu culturel bolonais, passe à côté ou à travers le *Movimento* : mis lui aussi face au risque de l'héroïne, il ressent la nécessité de « faire des

---

[958] *Ibid.*, p. 12-13.

[959] CCCP Fedeli alla linea, « *Curami* », *1964-1985 Affinità - divergenze fra il compagno Togliatti e noi - Del conseguimento della maggiore età* (album), Attack Punk Records, 1986.

[960] CCCP Fedeli alla linea, « *Valium Tavor Serenase* »., ibid.

[961] CAMPO Alberto, *Fedeli alla linea. Dai CCCP ai CSI.*, *op. cit.*, p. 20.

kilomètres », parfaite expression de la nécessité d'une dérive psycho-géographique pour exorciser les fantômes du *riflusso*.

No future et *bastian contrario*

À la manière de la fuite de Ferretti, de la dérive de Zamboni, les CCCP Fedeli alla Linea s'imposent comme une entité centripète et « *bastian contrario* », cherchant toujours à prendre le contrepied, à fuir les catégories faciles ou les étiquettes que l'on essaie de leur apposer : en ce sens, le groupe est l'expression d'un renversement permanent s'exprimant à travers tout un réseau de paradoxes sur lequel repose son esthétique et son image. L'histoire du groupe est marquée par une série d'équivoques savamment cultivées par Ferretti et Zamboni : le nom du groupe (rigoureusement prononcé comme le ferait un hypothétique sympathisant communiste émilien ignorant l'alphabet cyrillique, « *cì-cì-cì-pì* »), le philosoviétisme revendiqué, les symboles du communisme arborés sur scène, le « plan quinquennal » du développement du groupe, sont autant d'éléments qui peuvent donner l'impression d'avoir affaire à des militants invétérés, alors que les CCCP sont en réalité désengagés et désabusés depuis longtemps, comme l'explique Ferretti :

> [...] Ciò che per altri aveva valore in termini politici, per noi lo aveva in termini paesaggistici. Io non so che cosa vuol dire « ortodossia » per tutti, so però che cosa significa per me. Come « fedeli alla linea » : noi dicevamo infatti « fedeli alla linea anche quando non c'è », non cambiamo, rimaniamo quello che siamo. Per noi il messaggio era chiaro, anche se ci rendevamo conto che era passibile di fraintendimento. Ecco perché siamo diventati filosovietici, non comunisti : « comunista » è un vocabolo che non abbiamo usato mai parlando di noi. L'idea era che il mondo fosse diviso in due : l'Impero del Bene, rappresentato in quegli anni da Reagan, e l'Impero del Male per un semplice problema di equilibrio e il nostro scopo era fare propaganda a quel pezzo di mondo. Allora la frase chiave era « dalla provincia più filosovietica dell'Impero Americano ». Non che fossimo soddisfatti dell'Emilia di quegli anni, tutt'altro : vivevamo male e non ci piaceva per niente, ma nello stesso tempo volevamo stare lì, e l'unico modo per farlo era riequilibrare la situazione. *Emilia Paranoica* parlava di quello. Il filosovietismo ce lo siamo spiegati con il passare del tempo, via via che da fascinazione estetica si è trasformato in visione del mondo. Anche se tutto questo non aveva niente a che fare con la politica : l'unico slogan politico era il *no future* del punk, ossia la conclusione che questo stile di vita porta alla morte, non ha futuro. Poi, per vivere, siamo stati costretti a diventare filo-

> sovietici : non avevamo nessuna voglia di diventare punk anarchici e guardare a Londra, o fare « hardcore » e guardare a San Francisco. Tirare le somme tra quello che Reggio Emilia non ci dava e quello che c'era, non avevamo altra possibilità che il filosovietismo. Ci riappropriavamo in parte di una nostra storia, anche se questo lo abbiamo capito alcuni anni dopo. Dovevamo ricostituire un equilibrio che ci permettesse di vivere, perciò Reggio diventava per noi il centro del mondo[962].

Encore Ferretti :

> Del resto, che ci potessero essere degli equivoci l'avevamo preventivato : anzi, a conti fatti, la grandezza della storia dei CCCP stava più nei suoi aspetti inesplicabili che in quelli esplicabili, nel senso che a volte abbiamo toccato nervi scoperti senza averne consapevolezza. Vivevamo in un mondo frantumato, senza che vi fosse la possibilità di mantenersi integri : nulla era più integro, né la nostra terra né l'ideologia. Non eravamo altro che lo specchio di quella frantumazione e non potevamo che essere frantumati a nostra volta. Quello che il nostro pubblico cercava era una dritta per uscire dalla frantumazione, mentre noi non potevamo fare altro che dare maggiore risalto possibile alla frantumazione di cui eravamo parte[963].

Les CCCP Fedeli alla linea sont ainsi l'expression la plus pure (et la plus italienne) de l'essence du punk, du *no future* découlant de la défaite politique, l'expression de l'angoisse existentielle des multiples « *post* » bifiens : « *Intanto Paolo VI non c'è più, è morto Berlinguer, qualcuno ha l'AIDS, qualcuno è "pre", qualcuno è "post" senza esser mai stato niente*[964] ». Aussi le philosoviétisme affiché est-il un parfait détournement punk et situationniste, une pratique de récupération symbolique déjà à l'œuvre chez d'autres groupes. Ce *modus operandi* a immédiatement été reconnu et analysé avec finesse par Pier Vittorio Tondelli et Stefano Bonaga :

> Da tempo il punk mitteleuropeo più spinto adotta come accessori spille, spilloni e gadget che riproducono lettere dell'alfabeto cirillico, falci e martelli, spighe di grano e ciminiere, corazzate, soli nascenti, stelle rosso. [...] Il consenso ideologico appare quindi, nel filosovietismo anni ottanta, quasi del tutto assente. « È interessante rilevare », spiega

---

962 *Ibid.*, p. 45-46.

963 *Ibid.*, p. 54.

964 CCCP Fedeli alla linea, « *Svegliami (Perizia Psichiatrica Nazionalpopolare)* », *Canzoni, Preghiere, Danze del II Millennio - Sezione Europa (album)*, Virgin Dischi, 1989.

> infatti Stefano Bonaga, giovane filosofo dell'Università di Bologna, « come spesso una forma che non funziona più a livello etico-politico (in questo caso la figura 'socialista' del rigore del consumo e della povertà comunicativa) viene recuperata e stilizzata in senso estetico, come se fosse nell'ordine di una bellezza archeologica »[965].

Les albums des CCCP prennent ainsi un malin plaisir à jouer sur les mots et à « saccager » le patrimoine intellectuel et symbolique du communisme. Le titre de leur premier *opus* (dont l'incroyable longueur procède sans doute par accumulation carnavalesque), *1964-1985 Affinità-divergenze fra il compagno Togliatti e noi – Del conseguimento della maggiore età*, inaugure cette pratique :

> Doveva diventare il nostro manifesto politico, a cominciare dal titolo : « affinità e divergenze fra il compagno Togliatti e noi ». La frase riecheggiava il titolo del documento (« Sulle divergenze fra il compagno Togliatti e noi ») che aveva decretato la nascita dell'estrema sinistra in giro per l'Europa : un trattato redatto dai cinesi nei primi anni Settanta. Aggiungendoci le « affinità » che noi sentivamo con la tradizione comunista italiana, mi sembrava di riassumere con una frase tutta quanta la storia. Senza dimenticare che il sottotitolo precisava : « Del conseguimento della maggiore età ». Era il distacco dalla politica com'era stata fino ad allora : continuavamo a pensare che l'unico messaggio possibile fosse *no future*, non c'è futuro se il mondo continua ad andare avanti in questo modo. La Terra non ha futuro, il comunismo non ha futuro[966].

Le jeu se répète pour le titre de leur deuxième album, *Socialismo e barbarie*, qui reprend l'expression de Rosa Luxembourg[967] en modifiant la conjonction de coordination originale « ou » (disjonction exclusive) en l'inclusive « et » :

> L'idea del titolo nasceva dal fatto che visibilmente, di fronte ai nostri occhi, stava finendo il comunismo, e questo significava che ci stavamo perdendo 200 anni di vita, decenni di sforzi e di lotte per inventare un mondo migliore ridotti in polvere. Il titolo si prendeva gioco del dilemma « socialismo o barbarie », per cui o si era socialisti o si ricadeva nella barbarie, mentre la nostra percezione era che il socialismo facesse parte della barbarie e che noi indubbiamente fossimo barbari. Fatur in copertina simboleggiava

---

[965] TONDELLI Pier Vittorio, *Un weekend postmoderno*, *op. cit*., p. 296.

[966] FERRETTI Giovanni Lindo, in CAMPO Alberto, *Fedeli alla linea. Dai CCCP ai CSI.*, *op. cit.*, p. 55.

[967] « Socialisme ou barbarie » est également le nom de l'organisation française anti-stalinienne animée par Cornelius Castoriadis et Claude Lefort.

> quell'immagine. La piccola congiunzione « e » ci sembrava la cosa più rappresentativa che potessimo esprimere allora[968].

En ce qui concerne leur style, les CCCP le définissent par une sorte d'oxymore au cube, à la fois musical, géographique et politique : « *Musica melodica emiliana – punk filosovietico* ». Les courts-circuits territoriaux sont l'une des caractéristiques essentielles de la production du groupe, tout d'abord d'un point de vue musical : si les origines du punk rock sont avant tout anglo-américaines[969], les CCCP en minimisent l'influence dans leur musique et « tordent le bâton dans l'autre sens » en défendant un enracinement territorial différent :

> Il motivo essenziale per cui i CCCP esistono è perché alla fine degli anni Settanta l'Europa continentale, quindi aldilà di quello che è l'Inghilterra, l'America e il punk più conosciuto, ma l'Europa continentale ha conosciuto questa esplosione musicale che diceva « fanculo a qualsiasi tecnica, quello che m'interessa è l'anima di chi suona e non la qualità dello strumento »[970].

Si cette déclaration de Ferretti tirée d'une interview radio illustre parfaitement la philosophie punk du *do it yourself*, elle indique également que les CCCP déplacent le curseur

---

968 *Ibid.*, p. 60.

969 Dans son récit autobiographique *Nessuna voce dentro*, Massimo Zamboni écrit à propos de la fascination qu'exerce sur lui la musique américaine (et l'Amérique) pendant ses années de formation : « *Tre mesi di "Corso popolare di chitarra" all'Arci di via Guattalupa giusto per imparare gli accordi fondamentali e apprezzare i commenti dell'insegnante che mi trovava "portato" ; ma la noia del solfeggio e degli spartiti mi invita presto a mollare lì. Ho bisogno di musica, non di carta. Qualche anno di clausura casalinga nella mia camera a provare le canzoni americane, quelle che mi davano alla testa, quelle che ti cambiano la vita, pensando tra me e me le melodie e il canto senza cantarle mai, in modo che nessuno sentisse, nessuno mi potesse sospettare mai. Le dico [a Nata][...] di un lungo viaggio negli Stati Uniti tra Greyhound e autostop che per gli amici di Reggio è diventato leggendario e per me decisivo. [...] Nati mi guarda perplessa, io guardo lei, per recuperare il racconto di quando ho imparato a suonare l'armonica in auto, guidavo con le ginocchia per le strade di pianura mentre le due mani erano impegnate a modulare il ritmo della Blues Harp. Mi avesse conosciuto Muddy Waters.* », ZAMBONI Massimo, *Nessuna voce dentro. Un'estate a Berlino Ovest*, Turin, Einaudi, 2017, p. 73-75.
Quant à l'Amérique comme « amour de jeunesse » de Zamboni, ajoutons cet extrait de l'interview conduite par Alberto Campo : « [...] *E poi sono partito per gli Stati Uniti : era il 1980 : andata e ritorno a New York in aereo e poi dei gran giri in autostop per quattro mesi con Elio, lo stesso che mi aveva convinto a inscrivermi alla FGCI. Dopo aver visto, letto e ascoltato tutto, avevamo bisogno entrambi di andare a vedere che cosa c'era davvero negli Stati Uniti : visitavamo certi posti solo per il nome, tipo Big Sur, per via di Kerouac, o Baton Rouge, perché c'era una canzone di Janis Joplin che ne parlava. Ho visto addirittura Nico al Max's Kansas City di New York. A un certo punto devo aver dormito persino nello stesso letto in cui aveva dormito Ginsberg all'Hotel Globe !* », *op. cit.*, p. 20.

970 CCCP Fedeli alla linea, « *Radio Popolare* », *Live in Pankow* (album live), Virgin, 1996.

géographique vers l'Europe continentale ; à la suite de Tondelli[971], ils prennent l'embranchement du Brennero qui file tout droit vers Berlin. Zamboni l'évoque justement dans *Nessuna voce dentro*, un ouvrage autobiographique où l'on apprend d'ailleurs que son intérêt pour Berlin naît de sa lecture de *Frigidaire*, largement cité et célébré dans le deuxième chapitre. C'est bien la revue héritière du *Movimento* qui éveille la curiosité de Zamboni et lui donne envie de se mettre en branle :

> « Berlino è una palla dentro la DDR, e di questa palla Berlino Est è soltanto uno spicchio ». « In questa città accerchiata ci sono soprattutto vecchi, turchi e giovani strani ». « Frigidaire » è la rivista di questo momento. Come noi, suoi coetanei, detesta tutto e tutti. Diseducatamente spietata, bollente contro il freddo del mondo, gelida verso il caldo. Se ama, non ama soltanto : adora. Se odia, lo fa con un bruciore divorante. Fumetti musica arte, vita vita vita. Poche ottime idee. Disegnatori prodigiosi. Filippo Scozzari. Andrea Pazienza, gioventù e saggezza, genio della nostra generazione.
>
> È uscito lo scorso giugno [1981] su « Frigidaire » un articolo di uno sconosciuto Franz Tunda che racconta di Berlino. « Da qualche mese però la "vetrina del mondo libero" ha i vetri sporchi : casini continui per una ventata di occupazioni, tante, quasi centocinquanta ». « Hausbesetzer, occupante di casa, è il termine nuovo di moda ».
>
> Ammetto, sono sempre stati i difetti ad attirarmi.
>
> « Kreuzberg, uno dei quartieri più colorati dalle occupazioni ». « Prospera il circuito alternativo : Kneipen, circoli culturali, librerie, teatrini, piccole attività teatrali, gruppi di ricerca... »
>
> Uno scenario da sogno, visto da questa asfissiata città d'Emilia. E se io andassi ?

---

[971] Zamboni rend hommage a Tondelli et s'inscrit dans la célébration de la route reliant l'Émilie à l'Europe du Nord (et qui agit comme une sorte d'équivalent européen de la *U.S. route 66*) : « *È una autostrada prodigiosa e nuova questa che parte come Modena-Brennero e si infila al Nord. Usando le parole scritte da un ragazzo di qua, è « l'autobahn più meravigliosa che c'è perché si ti metti lissù e hai soldi e tempo in una giornata intera e anche meno esci sul Mare del Nord, diciamo Amsterdam, tutto senza fare una sola curva, entri a Carpi ed esci lassù ». L'anno scorso è stato pubblicato il suo primo libro, non l'ho ancora letto ma tutti ne parlano, a Reggio. Conosco la sua faccia – gentile, sorridente, fuori luogo –, la copertina del libro. Conosco le vicende giudiziarie che l'hanno accompagnato, sequestro e dissequestro, tutti mi consigliano la lettura ma temo che quelle pagine siano tanto simili al nostro vivere quotidiano da non aver voglia di guardarmi da così breve distanza. Sbagliavo ; non avrei trovato la fotocopia di tante vite che conosco – come sospettavo. Avrei trovato senso, invece, e uno sguardo dall'alto, assieme a una spinta incondizionata al viaggio, ai sogni. Ma è stato un bene non conoscere Pier Vittorio Tondelli tramite i suoi libri. Arriverà quell'incontro e porterà con sé fortuna senza essere stato inquinato da precedenti convivenze concittadine.* », ZAMBONI Massimo, *Nessuna voce dentro*, *op. cit.*, p. 14.

« Friedrichstraße è illuminata, le altre stazioni no ; nel buio totale appare ogni volta, per riflesso delle luci del metrò, un *Vopo*, una sentinella dell'Est, un fantasma in divisa col mitra a tracolla... »

Vado.

Quello che non posso immaginare è quanti miei coetanei da tutta Europa stiano convergendo sopra Berlino. Rasati, capelloni, isterici, gioiosi, intossicati : piccole schegge sconclusionate che vengono senza sapere dove, in cerca di qualcosa che non sanno, in prossimità della bocca dello stomaco. Qualcuno perfino – oltre me – parte da Reggio Emilia[972].

La naissance du groupe se produit précisément à Berlin, dans des circonstances qui relèvent quasiment de l'extraordinaire et qui sont l'expression parfaite d'un court-circuit géographique. Ferretti et Zamboni, pourtant tous deux originaires de Reggio Emilia, ne se sont jamais croisés : grâce à l'intermédiaire d'une amie en commun, c'est sur la piste de danse d'une obscure boîte de nuit berlinoise[973] qu'ils font connaissance[974]. Des ponts se tissent entre la province émilienne la plus confidentielle et la nouvelle capitale de la création européenne[975] : à Carpi, un centre social occupé est baptisé *Tuwat*, en référence à une injonction de l'argot berlinois signifiant « fais quelque chose » et qui résume bien la nécessité de réagir pour une jeunesse européenne partageant la même condition existentielle imprégnée d'une sorte d'angoisse politique :

Qua e di là dal muro,
L'Europa è persa e in trance.
In Alexanderplatz come
In piazza del Duomo,
L'Europa persa in trance ultimamente :
I miei amici anche,

---

[972] ZAMBONI Massimo, *Nessuna voce dentro*, *op. cit.*, p. 8-9. L'un des premiers groupes de Zamboni, constitué avec Umberto Negri (futur bassiste de CCCP), s'appelle Frigo, en hommage à la revue *Frigidaire*.

[973] « *Vado al Superfly, vado, discoteca di risulta, ricovero coatto ed economico di un materiale umano che si posiziona tra il rock e il punk, e ama stonarsi in attesa di una decisione.* », *ibid.*, p. 180.

[974] Le récit autobiographique de Zamboni se termine sur cette rencontre : « *Il suo ingresso nella mia memoria lo ricordo ancora, millimetricamente. Due mani destre si incrociano. - Giovanni. - Massimo. Un riconoscimento che non ho saputo spiegare mai. Un sistema a incastro. Immediato ; non mediato ; non meditato. Gli occhi che cercavo, per guardare oltre il Muro. La voce per dirlo. La* mia *voce.* », *ibid*., p. 185.

[975] N'oublions pas que Berlin attire depuis les années 1970 des musiciens du calibre de Lou Reed, Iggy Pop, David Bowie ou Nick Cave.

I miei amici anche,
Sotto la N.A.T.O. e il patto di Varsavia[976].

L'Alexanderplatz berlinoise et la place centrale de Reggio Emilia se confondent, dans un panorama européen tiraillé entre Est et Ouest et où les distances sont devenues relatives. La ville allemande agit comme une sorte d'aimant pour de nombreux jeunes en proie au mouvement centripète de la dérive psycho-géographique. Berlin est la ville du mur où la tension politique de la Guerre Froide est palpable, la ville d'un nouvel imaginaire multiculturel que d'aucuns cultivent pour protester contre l'omniprésence du modèle américain : elle est une porte ouverte sur l'Est et le Moyen-Orient, notamment du fait de la présence d'une grande communauté turque. Les CCCP fantasment ainsi sur un *Punk Islam* (nouvel oxymore polysémique) comme l'évoque le titre de l'une de leurs chansons et dont le titre s'inspire d'un tag berlinois : la chanson reprend le dernier vers de *Kebabträume* (1982) du groupe allemand D.A.F. (*Deutsch Amerikanische Freundschaft*[977]), « *Wir sind die Türken von morgen* » (« nous sommes les Turcs de demain »), un *hit* qui multiplie les références à une invasion turque à Berlin : « *Kebabträume in der Mauerstadt, / Türk-Kültür hinter Stacheldraht. / Neu-Izmir ist in der DDR, / Atatürk der neue Herr.* » (« Des rêves de kebab dans la ville du Mur, / la culture turque derrière les barbelés. / La nouvelle Izmir dans la RDA, / Atatürk le nouveau seigneur »). *Punk Islam* s'ouvre sur un synthétiseur arabisant auquel succèdent un riff stridulent et une guitare martiale ; les vocalises de Ferretti évoquent elles-aussi l'Orient et le chant d'un Muezzin :

Ankara... Ankara...
Allah è grande, Gheddafi è il suo profeta[978] !

Il y a quelque chose de tout à fait iconoclaste dans cet appel à la prière convoquant le dirigeant libyen, quelque chose de *non orthodoxe* et donc en contraste avec le titre du single sur lequel la chanson figure, « *Ortodossia* ». D'ailleurs, les paroles de la chanson n'ont de cesse de multiplier les collisions entre divers imaginaires apparemment incompatibles ; un

[976] CCCP Fedeli alla linea, « *Live in Pankow* », *Ortodossia* (single), Attack Punk Records, 1984.

[977] Dont l'acronyme n'est pas sans rappeler celui de la *Rote Armee Fraktion*, R.A.F.

[978] CCCP Fedeli alla linea, « *Punk Islam* », *Ortodossia* (single), Attack Punk Records, 1984.

Moyen-Orient immémorial et le punk postmoderne, la politique internationale et les souvenirs biographiques de Ferretti convoquant son expérience psychiatrique :

> Islam punk, Islam punk, Islam punk und punk Islam
> Punk Islam, punk Islam, punk Islam und Islam punk
>
> Tre dall'ospedale psichiatrico,
> Tre in libertà invigilabile
> Tre che incontri se meriti
> Non ne girano molti.
>
> Martin battezza le strade
> Dona loro una vita
> Fa sacrifici al traffico
> Offre agli Dei dei muri
>
> A Istanbul sono a casa
> Ho un passato e un futuro
> Ho un presente che è Dio
> E fa la cameriera
>
> Non ne girano molte
> Solo nei posti giusti
> Non ne girano molte
> Solo nei posti giusti

Ici est ailleurs

Les chansons des CCCP s'inscrivent dans un mouvement constant entre un *ici* et un *ailleurs* qui se brouillent ; si Berlin provoque un vertige et une invitation au voyage, l'enracinement dans la province émilienne n'en reste pas moins très fort[979] :

[979] Le voyage et l'enracinement sont deux dynamiques qui ne s'excluent pas, leur interaction permet de réactiver les imaginaires comme l'explique Tondelli : « *Solo pochi anni fa, come molti altri, ci siamo immaginati la pianura padana come una prateria, la Via Emilia come una Sunset Boulevard e la costa adriatica come una luminosa, viva, frizzante Nashville. Ora, se la prateria diventa taiga, o tundra, o steppa, cambia effettivamente qualcosa oppure no ?* », TONDELLI Pier Vittorio, *Un weekend postmoderno*, *op. cit.*, p. 298.

> La grande differenza rispetto agli altri gruppi punkettoni della zona era che per noi il centro del mondo era lì e non altrove. Facevamo un pezzo con la nostra batteria elettronica sfigatissima, che mandava fuori un segnale molto fastidioso e fuori sincronia sparato a tutto volume, e Giovanni urlava : « Non a New York, non a Londra, non a Berlino, non a Parigi / A Fiorano, a Sassuolo, a Reggio, a Carpi ». E tutti i punkettoni erano colpiti un casino da quell'idea[980].

C'est dans cet enracinement que le côté presque ethnologique de l'expérience CCCP affleure : durant ses années bolonaises, Ferretti a été fortement influencé par les leçons de Roberto Leydi, professeur d'ethnomusicologie au DAMS spécialisé dans les musiques traditionnelles et dans les recherches de terrain sur le folklore italien[981]. Les premiers concerts des CCCP évoquent d'ailleurs une autre expérience du DAMS, celle du *Gorilla Quadrumàno* itinérant :

> Un'altra grande storia è stato il 1° maggio del 1983, che ci ha dato una spinta pazzesca. Un giorno, passando a Castelnuovo Monti, ho incontrato Paola, dirigente della Camera del Lavoro locale : « Ferretti, voglio fare un 1° maggio un po' movimentato quest'anno », mi disse, « avevo pensato a un concerto dei CCCP. » Noi rilanciammo, proponendo di fare qualcosa di più : girare qualche paese dell'Appennino su un camion con sopra l'amplificazione, attaccarsi a una presa di corrente in un bar e suonare quattro o cinque canzoni. Prima tappa a Castelnuovo Monti : lì ci siamo resi conto della potenza che potevano esprimere i CCCP. Siamo arrivati, abbiamo attaccato la spina, loro hanno cominciato a suonare e io mi sono messo a urlare, lì in piazza, e il paese si era fermato. Come un'eclisse. C'è stato il silenzio assoluto : si erano affacciati tutti, chi dalle auto e chi dai balconi, immobili e ammutoliti. Finiti i nostri 20 minuti di concerto, via : staccata la spina, richiuso il cassone del camion e partenza verso Felina, dove abbiamo fatto la stessa cosa. Poi siamo andati a Villa Minozzo, dove invece in piazza non c'era assolutamente nessuno. Il paese era già tutto chiuso, la notizia doveva essere già arrivata : « ci sono i punk in montagna ». In piazza abbiamo trovato solo il sindaco, mentre gli altri erano nascosti dietro le persiane di casa o le saracinesche dei negozi[982].

---

980 ZAMBONI Massimo, in CAMPO Alberto, *Fedeli alla linea. Dai CCCP ai CSI*, *op. cit.*, p. 38-39.

981 « *Il mio primo approccio forte con la musica risale al periodo tra il '68 e il '69, quando vidi* Bella Ciao *: uno spettacolo sulla canzone di protesta con Giovanna Marini, Michele Straniero e altri organizzato da Roberto Leydi. Percepivo la musica come seconda linea della politica, comunque.* », Ferretti in *ibid*., p. 11. Ou encore, à propos de l'album *Canzoni, Preghiere, Danze del II Millennio - Sezione Europa* [1989] : « *Così ci siamo detti : "Facciamo un disco etnologico e trasformiamo [il bassista e produttore] Ignazio [Orlando] in un Leydi di fine millennio, colui cioè che va in giro a registrare i canti, le preghiere e le danze del suo tempo."* », *ibid.*, p. 71.

982 FERRETTI Giovanni Lindo, in CAMPO Alberto, *Fedeli alla linea. Dai CCCP ai CS*I, *op. cit.*, p. 39.

Si il y a aujourd'hui peu de documents vidéo pour en témoigner, il faut souligner que les concerts des CCCP Fedeli alla linea s'apparentent bien plus à des spectacles vivants qu'à de simples exhibitions musicales : en ce sens, le groupe de Reggio Emilia va encore plus loin que les Skiantos dans les mises en scène situationnistes (« *Eravamo situazionisti senza rendercene conto, tanto che quando ci è stata affibbiata quella definizione, l'abbiamo accettata*[983] ») :

> Ricordo che i puristi erano indispettiti dai CCCP : « È teatro, non musica », l'obiezione ricorrente. Un'osservazione che, liberata dai moventi polemici, coglieva una verità. Più che canzoni – pure belle e memorabili, come il tempo si sarebbe incaricato di dimostrare – i CCCP producevano teatro : una sorta di drammaturgia italiana di fine secolo che non aveva uguali, quanto a forza espressiva e complessità sintattica, in ciò che si poteva vedere allora a teatro e anche al cinema[984].

À nouveau, c'est sans doute la fréquentation des cours de l'Université bolonaise qui influence cette profonde sensibilité théâtrale : aussi, à l'occasion de certains concerts, les CCCP délimitent-ils l'espace scénique avec du fil barbelé. Le geste est fort car, tout en évoquant le rideau de fer entre les deux blocs, il remet sur pied le quatrième mur que d'aucuns s'étaient jusqu'alors appliqués à briser. Avec le spectacle *Allerghìa - atto di confusione umana* (1987), le groupe met en scène ses deux membres non-musiciens, à savoir Danilo Fatur (« *artista del popolo* ») et Annarella Giudici (« *benemerita soubrette* »). Le premier est un malabar fascistoïde, une sorte de *Zampanò* post-industriel à la fâcheuse tendance de se dénuder et d'imposer son animalité sur scène. Il s'entoure d'objets contondants avec lesquels il improvise des danses farouches :

> Fatur era fondamentalmente incontrollabile, e ogni tanto anche pericoloso : una volta, a Bra, maneggiava una trappola per lupi aperta a tagliola e la brandiva davanti al pubblico, senza che nessuno si rendesse ben conto di che cosa si trattava... Eravamo terrorizzati e avevamo paura persino di dirgli qualcosa : poteva bastare un gesto sbagliato e la tagliola

---

983 FERRETTI Giovanni Lindo, in *ibid.*, p. 49.

984 CAMPO Alberto, *ibid*., p. 4.

> sarebbe scattata. O la volta che, ruotando una falce appesa a un filo, ha fatto partire la falce verso il pubblico : non ha decapitato nessuno per miracolo[985] !

La seconde, Annarella Giudici, est une présence féminine dont l'érotisme élégant contrebalance la folie instinctive de Fatur : ses chorégraphies s'appuient sur un vertigineux garde-robe, sur un changement constant de costumes plus sophistiqués les uns que les autres[986]. Il y a évidemment quelque chose de carnavalesque dans le rabaissement trivial de Fatur et les travestissements d'Annarella qui, dans le documentaire *Tempi Moderni*, se définit d'ailleurs avec une accumulation typique : « *Mondina, dottoressa, rezdôra, domatrice, fotomodella, presentatrice, danzatrice, suora, cabarettista, militaressa DDR, guardia rossa, sibilla*[987] […] ». Ce retour des thématiques carnavalesques et médiévales n'est d'ailleurs pas qu'une hypothèse critique, celui-ci est confirmé par les CCCP eux-mêmes qui, tout en clamant haut et fort leur *no future* postmoderne, se rattachent au Moyen Âge par bien des aspects : « *Verranno al contrattacco con elmi ed armi nuove, verranno al contrattacco ma intanto adesso curami*[988] ». Leur troisième disque, *Canzoni, Preghiere, Danze del II Millennio – Sezione Europa*[989], est ainsi un album qui exprime le retour d'angoisses *millénaristes* :

> L'idea di fondo di CANZONI PREGHIERE E DANZE..., in parte contenuta già in SOCIALISMO E BARBARIE, è che la storia del mondo sia un continuo, grande Medioevo. I comunisti, a un certo punto, hanno pensato che potessero esserci anche altre leggi, che il progresso potesse essere lineare, mentre in realtà noi ci arrabattiamo nella stessa merda da sempre, perché il Moderno non esiste. Il Medioevo sta alle nostre spalle così come davanti a noi : sembrava fosse finito con la scoperta dell'America ma dopo 500 anni ci siamo di nuovo, con l'unica differenza che questo Medioevo comprende anche l'America. [...] E Medioevo significa anche riscoperta del senso religioso della vita, tanto che in copertina ha finito per esserci una Madonna. In realtà, l'idea iniziale era di usare la corona di ferro, uno dei simboli del Medioevo italiano, ma poi io e Annarella

---

985 ZAMBONI Massimo, in *ibid.*, p. 43.

986 Voir GIUDICI Annarella, FERRETTI Lindo Giovanni, TAGLIATI Rossana, *Annarella Benemerita Soubrette CCCP Fedeli alla linea*, Macerata, Quodlibet, 2014.

987 GASPARINI Luca, *Tempi Moderni (Nuovi Forti Interessanti)* (documentaire), BMH Video, 1992. Le documentaire est disponible ici : https://www.youtube.com/watch?v=h3-6LMRn_20

988 CCCP Fedeli alla linea, « *Curami* », *op. cit.*

989 L'album sort en 1989 pour Virgin. Notons d'ailleurs que les titres à rallonge des albums des CCCP évoquent eux aussi l'accumulation carnavalesque.

> abbiamo cominciato a considerare la possibilità di impiegare un'immagine della Madonna e siamo andati avanti per intere settimane a discutere se fosse giusto o no che un disco dei CCCP avesse una Madonna in copertina. Quanto poteva essere fraintesa ? Quanto poteva essere un peccato dal nostro punto di vista di credenti[990] ? [...]

Ce retour du Moyen-Âge découle donc de la défaite politique de l'idéal communiste et du constat que l'histoire n'est pas garante du Progrès et de la Modernité. L'illusion s'est brisée, et c'est tout un système idéologique qui s'effrite, avec ses valeurs, ses dogmes, ses pratiques. L'on imagine à quel point le choc peut être grand, la remise en question déstabilisante, pour celles et ceux qui ont toujours baigné dans cet héritage non seulement politique mais fortement culturel, surtout dans l'*Emilia rossa* forgée par les rites communistes. Dans *Rozzemilia*, les CCCP reprennent les mots de l'Archevêque Giacomo Biffi qui, en 1985, avait parlé de Bologne et de l'Émilie comme d'une « *terra sazia e disperata* » :

> Sazia e disperata,
> Con o senza TV,
> Piatta, monotona, moderna, attrezzata, benservita, consumata.
> Afta epizootica, nebbia, calce, copertoni bruciati,
> Cataste di maiali sacrificati.
> [...]
> Provincia di due imperi,
> Provincia industrializzata,
> Provincia terzializzata,
> Provincia di gente squartata,
> Un quarto al benessere, un quarto al piacere, un quarto all'ideologia,
> L'ultimo quarto se li porta tutti via.
>
> Dammi una mano, dammi una mano a consolare il piano padano !
> Dammi una mano, dammi una mano ad incendiare il piano padano[991] !

La chute de cet édifice symbolique peut donc provoquer un tremblement de terre psychologique chez certains. Si d'aucuns se réfugient dans les addictions après la défaite poli-

---

990 FERRETTI Giovanni Lindo, in CAMPO Alberto, *Fedeli alla linea. Dai CCCP ai CSI*, *op. cit.*, p. 71.

991 CCCP Fedeli alla linea, « *Rozzemilia* », *Socialismo e Barbarie* (album), Virgin Dischi, 1987.

tique du *Movimento* ou encore dans la fuite centripète, d'autres se tournent vers des systèmes symboliques alternatifs comme peut l'être par exemple la religion. La citation de Ferretti interrompue plus haut se poursuit ainsi :

> [...] Era un periodo in cui io e Annarella stavamo correndo il rischio di diventare fondamentalisti : un rischio tipico degli estremisti, che passano dalla politica estrema alla religione estrema. Eravamo arrivati a pensare cose delle quali uno dovrebbe pentirsi per il resto della vita : pensieri che per fortuna e grazia di Dio non sono mai diventati di pubblico dominio. Uno per tutti : quando è uscita la *fatwah* degli iraniani contro Rushdie, noi eravamo convinti che avessero ragione, perché era ora di smetterla di scherzare con la sacralità della vita. Se uno conosce le leggi religiose, non può infrangerle, e se le infrange sono cazzi suoi. È come quando uno compie un omicidio : poi non può andare in giro a chiedere misericordia per il delitto commesso. Era un'idea orribile, assolutamente orribile, della quale ora sono profondamente pentito. Se mai fosse diventata un proclama in uno spettacolo dei CCCP, per espiare avrei dovuto fare il servo di Rushdie per il resto dei miei giorni, come minimo. Quello è stato un momento davvero pericoloso, e non soltanto per noi : molti tra i peggio punk che avevamo conosciuto, quelli che noi consideravamo parte dell'aristocrazia punk, erano diventati fondamentalisti, fondando una chiesa lefebvriana a Verona. L'unico gruppo di giovani che Lefebvre ha catturato in Italia lo ha rubato al punk ! E a un certo punto il fotografo che ci seguiva allora, Vittorio, è diventato musulmano, così come il cugino preferito di Massimo, e noi ne eravamo contenti ! Avessi adesso un amico che vuole diventare musulmano, andrei da lui e lo schiaffeggerei per convincerlo a desistere. Il fatto è che noi tutti, Zamboni a parte, eravamo persone molto deboli psicologicamente, perciò soggette a ondeggiare da un eccesso all'altro, sempre scaraventate dal vento verso le estremità del pensiero[992].

Nous touchons ici à un nœud décisif dans l'histoire du groupe et de son chanteur qui a défrayé la chronique spécialisée ces dernières années suite à sa « conversion » et son attachement de plus en plus viscéral à ses racines familiales chrétiennes. Ferretti a multiplié les déclarations choquantes en soutenant par exemple le pape Ratzinger et Giorgia Meloni : il se définit lui-même comme réactionnaire et vit retiré du monde à Cerreto Alpi, dans une clôture quasi monastique. Nous sommes ici bien plus du côté de l'obscurantisme que du carnavalesque : au moment même où nous écrivons ces lignes, Ferretti vient de publier un nouveau *single* dont les premiers vers sont sans équivoque : « *Sogno ponti levatoi e*

[992] FERRETTI Giovanni Lindo, in CAMPO Alberto, *Fedeli alla linea. Dai CCCP ai CSI*, *op. cit.*, p. 73-74.

mura a protezione, piccole patrie sempre sul chi vive[993] ». Ce revirement apparaît pour nombre de ses anciens admirateurs comme une trahison incompréhensible : Ferretti, malgré sa radicalisation politique à l'extrême droite, n'a pas perdu son caractère *bastian contrario* et provocateur et semble se délecter des polémiques qu'il alimente savamment. La déclaration reportée ci-dessus, datée de 1997, nous apparaît comme un étonnant présage qui éclaire avec précision ce qu'il adviendra effectivement de la trajectoire de Ferretti dans les années suivantes. D'ailleurs, de nombreux signes de cette *dérive* droitière et traditionaliste sont déjà contenus en puissance dans les textes de Ferretti : dans « *A tratti* », la chanson d'ouverture de *Ko de Mondo*, le premier album du nouveau groupe Consorzio Suonatori Indipendenti qui succède à CCCP Fedeli alla linea, Ferretti mettait déjà en garde son auditoire : « *Non far di me un idolo mi brucerò, se divento un megafono m'incepperò*[994] ». Il est difficile de ne pas tomber dans des interprétations psychologisantes de cette trajectoire personnelle, surtout après la lecture de la citation susmentionnée ; *a fortiori* lorsque l'on sait que cette « faiblesse psychologique » constitutive de Ferretti a été largement alimentée par l'épuisement des tournées ou encore la maladie. Évoquons au passage que Tondelli connaît lui aussi une trajectoire analogue et se rapproche de la foi chrétienne après sa séropositivité (il révise d'ailleurs *Altri libertini* et l'expurge des passages les plus licencieux). Il n'est sans doute pas très intéressant de tenter d'expliquer (ou « d'excuser », comme semblent le faire certains) ces choix biographiques : ce qui nous semble au contraire décisif, c'est que ceux-ci *disent quelque chose de l'Émilie-Romagne*, tiraillée entre ses deux Églises, entre son catholicisme et son communisme constitutifs, tiraillée géographiquement entre « les deux empires », tiraillée historiquement entre le passé révolu et le *no future*.

Si l'on essaie de « comprendre » la dérive de Ferretti, on parvient à déceler une sorte de « logique », de « fidélité » à une ligne politique, à savoir celle de la critique du capitalisme et de ses déclinaisons jugées mortifères (le néolibéralisme, la mondialisation, la consommation, la spectacularisation, l'informatisation). Ferretti est tout simplement passé d'une critique émancipatrice à une critique réactionnaire. Il s'agit là d'une trajec-

[993] FERRETTI Giovanni Lindo, « *L'imbrunire* », NoMusic, 2020.

[994] Consorzio Suonatori Indipendenti, « *A tratti* », *Ko de mondo* (album), I dischi del mulo, 1994.

toire somme toute assez banale ; dans la troisième partie du *Manifeste du Parti communiste*, Marx et Engels mettaient déjà en garde contre les nombreuses formes de socialisme réactionnaire :

> Rien n'est plus facile que de donner une teinture de socialisme à l'ascétisme chrétien. Le christianisme ne s'est-il pas élevé lui aussi contre la propriété privée, le mariage, l'Etat ? Et à leur place n'a-t-il pas prêché la charité et la mendicité, le célibat et la mortification de la chair, la vie monastique et l'Eglise ? Le socialisme chrétien n'est que l'eau bénite avec laquelle le prêtre consacre le dépit de l'aristocratie[995].

Les CCCP naissent de l'humus de ces tiraillements. Au sortir des années 1970, ce sont désormais les oppositions qui font sens : les associations antithétiques et les réminiscences politiques hallucinées qui ponctuent la production du groupe indiquent une crise de la connaissance, un trouble de la raison, une *paranoïa*, au sens étymologique du terme. Dans cette ère de post-vérité *ante litteram*, au sein d'un société – déjà – « liquide », les CCCP cherchent désespérément « *un centro di gravità permanente*[996] » et des certitudes tangibles :

> Scegliamo l'Est non tanto per ragioni politiche, quanto etiche ed estetiche. All'effimero occidentale, preferiamo il duraturo ; alla plastica, l'acciaio. Alle discoteche preferiamo i mausolei, alla break dance, il cambio della guardia[997].

Le refuge dans les dogmes religieux s'aligne donc parfois avec le refuge dans la discipline du Communisme : « *Voglio rifugiarmi sotto il patto di Varsavia, voglio un piano quinquennale, la stabilità, la stabilità !*[998] ». Dans la chanson *Radio Kabul*, cette équivalence (du moins pour les CCCP) apparaît clairement, la vérité religieuse se confondant avec la vérité politique :

---

995 ENGELS Friedrich, MARX Karl, « *Le socialisme réactionnaire* » (III), *Le manifeste du Parti communiste*, 1848. Disponible en ligne : https://www.marxists.org/francais/marx/works/1847/00/kmfe18470000c.htm.

996 Ce vers de Battiato est cité dans CCCP Fedeli alla linea, « *Sono come tu mi vuoi* », *Compagni, cittadini, fratelli, partigiani* (album), *op. cit*.

997 TONDELLI Pier Vittorio, *Un weekend postmoderno*, *op. cit.*, p. 299.

998 CCCP Fedeli alla linea, « *Live in Pankow* », *Ortodossia* (single), *op. cit*.

Al principio era il Verbo,
Al principio era « Pravda »,
Parola-Verità,
Parola-Verità[999].

Emilia Paranoica

La *paranoia*, avec son lot de mal être, de tracas et d'ennui, se répand tout au long de la *via Emilia*, s'incarne dans les paysages mornes de la province qui deviennent le reflet fidèle des états d'âme. L'*Emilia rossa* devient *Emilia Paranoica*, dans la chanson éponyme des CCCP, véritable chef d'œuvre du punk italien :

Consumami, distruggimi, è un po' che non mi annoio.
Aspetto un'emozione sempre più indefinibile, sempre più indefinibile.
Teatri vuoti e inutili potrebbero affollarsi,
Se tu, se tu ti proponessi di recitare te,
Emilia Paranoica !

Avec les CCCP, la démence potache des Skiantos se mue en paranoïa intime : le modèle émilien, pourtant reconnu pour ses politiques progressistes dans le domaine de la santé mentale, ne semble plus capable d'assurer le bien-être de ses citoyens ; et Ferretti, spécialiste en la matière, de chanter les comprimés de Roipnol (« *Il Roipnol fa un casino, se mescolato all'alcool !* ») ou de Plegine (« *Due, tre, quattro Plegine !* »). Il faut dès lors se mettre en route sur la *via Emilia* pour exorciser l'ennui et la paranoïa, la projeter sur son environnement, s'en décharger de façon cathartique. Comme Palandri avant eux, les CCCP font partie du « *popolo dei camminatori* », comme Tondelli avant eux, ils écument les « *post[i] nuov[i] dell'ARCI* » :

Posso essere uno stupido felice,
Un prepolitico, un tossicomane,
Un posto dove andare alla moda, quello che si dà nelle storie d'amore,
Quello che si dà perché si ha paura,
Camminare leggero, soddisfatto di me,
Camminare leggero, soddisfatto di me,

[999] CCCP Fedeli alla linea, « *Radio Kabul* », *Socialismo e Barbarie* (album), *op. cit*.

Da Reggio a Parma, da Parma a Reggio,
Da Modena a Carpi, da Carpi al Tuwat, da Carpi al Tuwat, da Carpi al Tuwat !

À la sortie de la chanson, l'un de ses vers suscite de vives polémiques : « *Chiedi a 77 se non sai come si fa* ». D'aucuns imaginent qu'il s'agit d'une instigation à la violence, en référence à la turbulente année 1977. En vérité, d'après les CCCP, « 77 » ne renvoie pas à une année ni à des vicissitudes politiques mais bien à un punk de Carpi habitué du Tuwat, ainsi surnommé pour célébrer son habilité à avaler jusqu'à soixante-dix-sept comprimés de Plegine... Le discours du punk parvient ainsi à se dédoubler et à s'étirer pour évoquer, dans le même geste, l'Histoire (« avec sa grande hache », selon Georges Perec) et l'anecdote, le contexte international et la chronique locale, la politique et la poétique. C'est dans ce tour de force que réside le caractère hors du commun de l'expérience CCCP : leur textes et leurs musiques, leur appareil symbolique et leurs mises en scènes sont un renversement carnavalesque permanent capable d'évoquer *tout et son contraire*, au risque de sombrer dans une folie diffuse. L'aventure CCCP s'arrête d'ailleurs brusquement en 1989, lorsque la chute du mur de Berlin signe la fin de l'une des dernières certitudes du groupe[1000]. Dans la dérive psycho-géographique qu'ils entreprennent le long d'une *via Emilia* désormais boursouflée, à la fois américanisée et porte ouverte sur l'Europe de l'Est et l'Orient, les CCCP emportent avec eux « un miroir qu'il promènent le long d'un chemin » : mais ce miroir est brisé et reflète une vérité elle aussi en mille morceaux. Un miroir brisé qui – maigre consolation cathartique ? – n'a eu de cesse de tenter de se muer en boule à facettes :

A noi piace un casino confondere le idee però ci piacerebbe molto di più farvi ballare, ve lo garantisco[1001] !

[1000] Le groupe Consorzio Suonatori Indipendenti naît alors des cendres des CCCP, toujours dans un geste parodique et polysémique, situé entre le politique et le poétique : l'acronyme C.S.I. renvoie en effet également à la *Comunità degli Stati Indipendenti* (Communauté des États Indépendants), instaurée en décembre 1991 après la dislocation de l'URSS.

[1001] CCCP Fedeli alla linea, « *Io sto bene* », *Live in Punkow* (album live), *op. cit*.

CONCLUSION. « *No future* » ou « *un futuro alle spalle* »

What costume shall the poor girl wear

To all tomorrow's parties ?

– The Velvet Underground

À l'occasion d'une déambulation citadine (ou bien d'une dérive psychogéographique ?), alors que nous étions en train de rédiger la conclusion du présent travail, nous sommes tombé sur un vieil exemplaire d'un supplément au quotidien *Il Resto del Carlino* sur un étal de brocante : le supplément fait partie d'une nostalgique série intitulée « *Com'eravamo* » célébrant la Bologne d'autrefois et reprenant le bandeau original du quotidien fondé en 1885. Le journal en question évoque « *I divertimenti di Bologna* » et souligne largement l'importance du carnaval dans le chef-lieu émilien à la fin des années 1800. Dans cette circonstance, *le hasard fait bien les choses* : le numéro paraît en octobre 1977, précisément au moment où les ferments politiques du *Movimento del '77* prennent fin à Bologne. Cette heureuse coïncidence nous donne en quelque sorte le « chaînon manquant » et confirme l'importance d'une tradition carnavalesque ancrée dans la ville ; citons ici largement l'article introductif du supplément :

> Quando la città impazziva
>
> [...] Per fortuna c'era Carnevale. Allora Bologna davvero impazziva. La rubrica degli spettacoli si faceva chilometrica. Le compagnie teatrali non si concedevano un giorno di riposo ; dovunque si ballava : nelle case patrizie e nei pubblici saloni ; le maschere invadevano le strade ; la Montagnola si trasformava in un immenso parco-divertimenti. Era una città intera — sono parole di un cronista — che si agitava nella crisi di un'allegria chiassosa e tumultuante.
> « Il mondo — scriveva Oreste Cenachi in un setttimanale del 1881 — che pure è discretamente comico in ogni epoca dell'anno, fa tutti gli sforzi per essere tale anche di più in Carnevale, e, cosa che pare quasi impossibile, ci riesce benissimo. È una mania indescrivibile che invade tutti i cervelli, penetra in tutte le case, anche le più claustrali, ammansa la rigidezza dei babbi, fa aprire il taccuino alle vecchie zie : cacciata sotto forma d'una mascherata, ritorna sotto quella di un ballo in famiglia ; respinta sotto l'aspetto d'una cena di amici, rientra sotto quello d'un giro pel corso in un carro. E si formano comitati e società, si creano presidenti, segretari, si va alla biblioteca a studiare i costumi antichi e moderni del Ferrari, si consulta l'amico pittore, si corre da Maiani a fare acquisto di bomboniere : intere famiglie, la serva non esclusa, passano delle lunghe serate a incartocciare delle caramelle o anche più economicamente delle castagne per gettito del corso di lunedì [...] ; si imparano a memoria delle poesie da improvvisare in fin di tavola ; si aprono delle botteghe coll'iscrizione : qui si nola vestiari per maschere ; il monte di pietà e le agenzie di pegno raddoppiano gli affari ; i bambini delle scuole elementari in vacanza si fermano nel Mercato di Mezzo ad ammirare i nasi esposti da Natali ; le serve scappano di nascosto al Veglione di Brunetti e le ragazze di buona famiglia

> vanno in cerca di un cavaliere socio del Balanzone per quello del Comunale. E tutto ciò, che si compie nel lieve giro di una settimana o poco più, l'incrociarsi, l'urtarsi di tutte queste piccole vanità, di tutte queste melensaggini e di mille piccole avventure, riempie la città d'una vita piena, bizzarra, strana... Ma produce un assieme di cose che non si può fare a meno di chiamare molto comico[1002] ».

Le *timing* est ici fondamental et, en un sens, révélateur : le journal modéré commémore des festivités passées, salue la « folie » inoffensive du siècle précédent, alors que les rues de Bologne portent encore, à la fin de l'année 1977, les fresques et les graffitis changeants du *Movimento* ; la célébration d'un carnaval en chasse-t-elle une autre ? S'il est évident que la série « *Com'eravamo* » n'a pas vocation à tisser des ponts critiques entre passé et présent, si nous grossissons peut-être le trait, la myopie du *Resto del Carlino* dit toutefois quelque chose de la mémoire citadine sélective. Les rapprochements à faire sont pourtant nombreux : « *la vecchia al rogo* », grosse tête en papier-mâché, « *che veniva bruciata l'ultimo giorno di carnevale in piazza VIII Agosto*[1003] » rappelle fortement le dragon ou les têtes en carton-pâte de Berlinguer et Andreotti ; les « *mascherate in provincia* », processions carnavalesques qui investissent les communes voisines de Budrio ou San Giovanni in Persiceto, évoquent les errances du *Gorilla quadrumàno* ; et que dire de la « *serie infinita di spettacoli popolari*[1004] » qui envahissent les places, les théâtres, les cafés-chantants de la ville ?

L'année 1977 correspond bien à un passage, celui qui s'opère entre le carnavalesque du *Movimento* et le délitement postmoderne ; mais d'une certaine façon, c'est la même dynamique qui se transforme, le carnavalesque agissant comme un signe avant-coureur du délitement. Si, dans un premier temps, la créativité et la politique tentent de renverser « frontalement », de l'intérieur, à visage découvert, le système politique et économique en place, dans un second temps, après la défaite politique, cette agitation se mue en force centrifuge qui s'éparpille et investit les périphéries, les marges du pouvoir, se fait *minorité*. Le mouvement politique s'incarne également dans des dynamiques territoriales à tous les niveaux, de l'appartement squatté à la place occupée à la région « psychogéographiquement » explorée. Les années du *riflusso* peuvent être lues comme une fuite, une

---

[1002] « *Il Resto del Carlino* », *Com'eravamo, I divertimenti di Bologna*, octobre-décembre 1977, p. 2.

[1003] *Ibid.*, p. 7.

[1004] *Ibid.*, p. 12.

retraite : elles le sont effectivement. Néanmoins, elles peuvent et doivent être relues, dans le cas spécifique de Bologne et de sa région intégrée, comme une impulsion psychogéographique qui ne correspond pas à l'abandon du politique mais qui en est bien au contraire une autre déclinaison. Certes, certaines trajectoires personnelles donnent à voir un renversement des idéaux politiques avec un retour vers un système de valeurs traditionnelles : gageons que ces trajectoires correspondent à un renversement carnavalesque incomplet, à un « retour à la terre » sans régénération. Il est capital de reconnaître la défaite politique du *Movimento del '77* sans pour autant nier les innovations que celui-ci apporte : les groupes de parole féministes, la théorie des besoins, la politique moléculaire, la transversalité, sont autant d'outils et de champs politiques encore fertiles. Toutefois, ne pas tergiverser pour dire la défaite politique signifie deux choses : malgré celle-ci, la créativité a perduré et pas n'importe laquelle, une créativité imprégnée de politique et ayant recours à des mécanismes politico-poétiques comme l'ironie, le renversement, l'antagonisme... Cette « *cultura del contrasto* » que nous évoquions en introduction et qui s'affirme transversalement, des reportages de *Frigidaire* au punk hardcore, dans les années 1980. Peut-être que, dans les productions postérieures au *Movimento del '77*, c'est d'avantage *le souvenir du politique* qui s'exprime plutôt que l'espoir du « *sol dell'avvenire* », le traumatisme de la défaite imminente plutôt que l'élan de la conquête. Le politique reste alors présent sous formes de traces : références symboliques parodiées, injonctions désincarnées, structures vides et désabusées, des traces « archéologiques » de ce qui n'est plus, de ce qui aurait pu être... Malgré le rictus nihiliste, malgré la perte de confiance, malgré l'apolitisme parfois revendiqué haut et fort, le politique reste une sorte de rumination d'arrière-plan, une rengaine, une vieille obsession jamais vraiment démentie. Comme si la créativité débordait de la chronologie des événements politiques ; comme si le temps poétique tentait, dans les mondes qu'il crée, de prolonger le temps limité du carnaval. La reconnaissance de la défaite du politique nous permet donc de pointer également sa « survie » dans les productions créatives ; ce constat permet de briser partiellement l'équation des années 1980 comme « *anni del riflusso* » et « *anni di piombo* » : si, d'un point de vue politique, ces définitions s'appliquent, il s'agit de les mitiger dans le champ des contre-cultures. Reprenons ici un mot d'esprit de Roberto Freak Antoni qui, malgré son apparente simplicité, est en réalité d'une grande finesse :

> Più che « anni di piombo », io li definirei « anni di pongo » perché la creatività era il grande sovrano della contestazione[1005]...

« Pongo » n'est autre que le nom commercial de la pâte à modeler en Italie ; dans la définition d'Antoni, le plomb est ainsi supplanté par un matériau plus léger et malléable, disponible en d'innombrables couleurs, pouvant s'agencer de multiples façons. Un matériau inoffensif, contrairement au plomb des armes à feu. La pâte à modeler du retour à l'enfance, fantasme ultime du carnaval et peut-être tout simplement des artistes en général ; c'est le sens du célèbre adage de Picasso : « j'ai mis toute ma vie à savoir dessiner comme un enfant ». Le domaine de arts, malgré la captation grandissante des moyens de production et de diffusion dès les années 1980, parvient toujours à s'échapper et à créer de nouvelles formes. Pour Antoni, la créativité est « souveraine », c'est elle qui guide la contestation : et si l'avant-garde du mouvement était plus poétique que politique ? Et si c'était « l'imagination au pouvoir » qui donnait une direction au mouvement plus que la théorie politique ? D'où sans doute l'aspect chaotique et rhizomatique du *Movimento* dont l'énergie ne parvient pas totalement à être canalisée, à se fondre dans le moule des organisations politiques (y compris celles de la gauche extra-parlementaire). S'il est plus aisé, d'un point de vue strictement scientifique, de décomposer le mouvement en différentes catégories et d'analyser en séparant (c'est d'ailleurs un pléonasme), la réalité est bien plus complexe et nuancée, inextricable. Pour continuer à filer la métaphore de la pâte à modeler, sans doute banale mais très efficace, il suffit de penser à ce qui se produit lorsque l'on mélange et malaxe deux couleurs différentes pendant quelques secondes : la nouvelle pâte qui se forme est moirée, striée, hétérogène à la vue mais homogène au toucher ; il devient ainsi impossible de séparer les différentes nuances qui s'interpénètrent. De façon analogue, certains éléments du *Movimento* sont manifestement politiques, d'autres sont exclusivement poétiques ; et même si parfois les différences sautent aux yeux, il reste toutefois inconcevable d'établir une frontière claire entre les deux matières. La trajectoire même de notre travail de recherche témoigne sans doute de cet alliage politico-poétique : ce qui s'annonçait comme une analyse se concentrant sur les productions esthétiques du

[1005] GALARDINI Michele, *Laida Bologna* (court métrage documentaire), Corso di Laurea Magistrale in Cinema, Televisione e Produzione Multimediale, Università di Bologna, 2013.

mouvement s'aventure bien souvent du côté du politique et produit des considérations idéologiques.

L'autre raison de l'importance de la reconnaissance de la défaite politique du *Movimento* est en partie idéologique, justement, mais également scientifique. Dire le revers du Mouvement, c'est dans le même temps souligner la victoire du système capitaliste ; l'un ne va pas sans l'autre, sans quoi l'on risque de donner libre cours aux caricatures affirmant que le *Movimento del '77* annonce les dérives consuméristes et individualistes de la décennie 1980. Les seules dérives que le mouvement annonce sont psychogéographiques. Que l'on veuille l'appeler ainsi ou d'une autre façon, la contre-révolution néolibérale est une réalité qui mobilise des forces économiques et politiques à l'échelle régionale, nationale et internationale ; une réalité qui fait également appel, de façon plus ou moins directe, à des forces occultes pour influencer le sort de l'Italie dans une guerre non conventionnelle contre le communisme, comme en témoigne la stratégie de la tension. Il s'agit là d'un grand chantier historiographique auquel notre travail tente, très modestement, de contribuer, en pointant du doigt l'actualité du *Movimento del '77* : analyser le mouvement, c'est se pencher sur des zones d'ombres de l'histoire récente de la République italienne, sur des faits graves qui sont encore à élucider.

D'un point de vue politique, le *Movimento* pourrait bien être « *un futuro alle spalle* » pour les mouvements d'émancipation et ce malgré sa défaite : ces dernières années (ou devrions-nous dire depuis au moins vingt ans), les formes traditionnelles de contestation politique ne parviennent plus à déstabiliser les pouvoirs en place. L'un des exemples les plus récents, celui des Gilets Jaunes en France, illustre bien la relative inefficacité des manifestations, des grèves ou des blocages : la plasticité du système est telle que celui-ci peut encaisser les coups sans ciller et jouer la tactique de l'enlisement. Malgré sa fin, donc, le *Movimento del '77* bolonais, du fait de sa dimension réduite et citadine, du fait de sa vitalité créative, du fait de sa composition sociologique bariolée (étudiants, intellectuels, militants, *non garantiti*), du fait de ses relations avec des professeurs universitaires ouverts à l'échange, entre autres choses, parvient à faire chanceler les pouvoirs en place en « changeant la vie » : le carnaval comme subversion du quotidien, des

normes communément admises et des rapports de force intériorisés, permet d'élargir l'éventail des possibles et donne à voir le monde comme il pourrait être.

Un carnaval en chasse un autre, effectivement : celui que met en place la contre-révolution néolibérale est bien plus puissant que la tentative de renversement du *Movimento*. Le système ne se contente pas d'absorber les coups de boutoirs, il les fait siens et décuple leur force : on le voit bien dans les petits essais sociologiques de Pier Vittorio Tondelli, l'industrie de la mode (et son cortège de logiques mercantiles, de publicité et de *marketing*) parvient à détourner les attributs vestimentaires des *subcultures* pour les transformer en biens de consommation ; il en va de même pour le monde de la musique et des arts en général, où la capture du capitalisme est plus que manifeste. La « société du spectacle » impose son carnaval permanent, un carnaval du pur divertissement qui n'est plus moiré de politique. Dans un tel cas de figure, il faut également reconnaître que le *Movimento del '77* n'a pas fait école : d'ailleurs, comment aurait-il pu le faire, du fait de son essence protéiforme, fugace, rhizomatique ? Du fait de son refus de l'*établissement* et de la permanence ? Le mouvement créatif a sans doute été, plus qu'une dernière avant-garde, *une parodie d'avant-garde*, c'est-à-dire la mise en scène décalée d'une *désertion* imminente, d'un « *tout fout le camp* », d'une capture et d'une spectacularisation généralisées : une sorte de grand final avant la tombée du rideau, de célébration paroxystique et désespérée de tous les acquis des avant-gardes historiques et des contre-cultures des années 1960 et 1970. Le *Movimento del '77* n'a pas fait école mais il a donné des outils, des mécanismes, des références symboliques, un certain *ton* ironique et désabusé, enthousiaste et désespéré, mêlant sans doute l'ineffable caractère émilien avec l'anticipation du nihilisme punk. Pas de mots d'ordre, pas de directions si ce n'est : *dans tous les azimuts*, *envers et contre tout*.

Le *Movimento del '77* traduit également la prémonition d'un changement radical de la nature du tissu citadin bolonais en particulier et des différentes composantes de la ville en général : il est coutume d'utiliser les concepts antiques d'*urbs* (la structure physique, le bâti), de *civitas* (la communauté humaine) et de *polis* (l'organisation politique) pour aborder les différentes facettes de la ville. Dans l'idéal, la place réunit parfaitement

ces trois dimensions ; la particularité topographique et physique du centre-ville de Bologne, sauvegardé par les administrations communistes de l'après-guerre qui ont su conserver sa « dimension humaine » et son caractère, est fondamental pour comprendre l'émergence du *Movimento*. Celui-ci met donc en exergue la primauté du vivre-ensemble, de faire société ; mais il s'applique également à transformer la structure physique de la ville, en renommant les rues, en décorant les murs, en dormant à la belle étoile sur la *Piazza Maggiore* ; il s'empare enfin de la question du pouvoir en faisant de la politique dans un quotidien débarrassé des institutions officielles. Dans un premier temps, les universités et les appartements occupés, tout en étant à l'avant-garde du mouvement, sont « ouverts aux quatre vents » et font écho aux prérogatives des places citadines. Dans un second temps, après la défaite politique, les lieux d'*aggregazione* continuent d'exister mais s'opposent à la centralité des places, en s'établissant aux marges de la ville, dans une confidentialité qui s'apparente parfois à une sorte de retraite. Avant la fatidique année 1977, le collectif A/traverso avertit du péril que constituent l'urbanisme forcené, la ségrégation socio-économique et les logiques fonctionnalistes qui n'envisagent la ville que comme un lieu traversé de flux à optimiser. Bien au contraire, Berardi et le « *piccolo gruppo* » défendent le désenclavement et la flânerie psychogéographique qui permettent « *l'incontro erotico* ». Depuis les années 1980, les places bolonaises ont vu se réduire, nous semble-t-il, leur vocation à faire *civitas* ; *Piazza Verdi* a perdu ses « totems » et ses *Indiani metropolitani* ; *Piazza Maggiore* n'est plus le « phalanstère » décrit par Palandri. Comme dans toutes les grandes et moyennes villes italiennes (et européennes), les logiques du tourisme de masse ont lissé les centres-villes et gommé les aspérités de la vie en communauté pour offrir un visage plus « présentable ».

Ces dix dernières années, cette tendance s'est largement accrue, comme l'illustrent la trajectoire de deux personnages symboliques de *Piazza Maggiore* qui, malgré leurs aspects truculents, constituaient un reliquat d'un certain esprit du *Movimento del '77*. Jusqu'à la moitié des années 2010 (vraisemblablement jusqu'en 2013-2014), chaque jeudi matin et samedi après-midi, un curieux personnage investissait le *crescentone* de Piazza Maggiore en s'exclamant « *facciamo assemblea !* » tout en lançant un escabeau aux pieds des passants et en les encourageant à s'exprimer : ceux qui acceptaient son invitation devaient alors s'élever légèrement au-dessus de la foule, en se hissant sur le petit marche-

pied en plastique. Un cercle de parole en plein air se formait ainsi rapidement et attirait les badauds, souvent intimidés par la verve de Ferdinando Pozzati Piva, l'animateur muni de son *sgabellino*. Ce *speaker's corner* bolonais donnait bien plus souvent lieu à des séries de coups de gueule qu'à de véritables débats articulés ; et malgré l'opiniâtreté du médiateur, prêt à sanctionner ceux qui contrevenaient aux règles de l'assemblée (ne parle que celui qui est sur l'escabeau), l'expérience tournait souvent au vinaigre, arrachant force sourire aux passants... L'expérience du *sgabellino*, pour limitée qu'elle fût, n'était-elle toutefois pas l'indicateur d'une vitalité citadine ? D'une curiosité, d'un « *partire dai propri bisogni* », d'une possibilité d'échanger à bâtons rompus, quitte à déboucher sur la tragi-comédie ou le théâtre de rue ? Et d'ailleurs, quoi de plus politique qu'une joute poétique sur un place citadine...? L'expérience avait le mérite de mettre en contact les *umarì* bolonais, les étudiants *fuorisede*, les cyclistes du week-end, les couples aux bras chargés d'achats, les *vucumprà*... La population citadine dans toute sa complexité et son hétérogénéité, ses différentes composantes qui se croisent toujours sans jamais se rencontrer mais qui, l'espace d'un après-midi, répondaient ensemble à l'injonction de Piva : « *Facciamo gli Italiani !* ». Si l'on trouve quelques informations et interviews en ligne[1006], il reste toutefois difficile de comprendre pourquoi l'aventure du *sgabellino* s'est interrompue, bien que l'on puisse trouver quelques éléments de réponse dans l'histoire d'une autre attraction de *Piazza Maggiore*.

Jusqu'à peu, un personnage incontournable du centre-ville bolonais se produisait tous les week-ends à l'angle de la *Piazza del Nettuno* : Beppe Maniglia. Le guitariste débarquait avec sa Harley Davidson transformée en véritable scène portable et sur lesquels étaient montées des enceintes : une fois prêt, Beppe jouait à plein volume des *power ballads* capables de projeter instantanément son auditoire dans les années 1980. Certes, il y avait quelque chose d'irrémédiablement kitsch dans le personnage, dans ses *soli* à la Santana et dans ses attributs d'un érotisme suranné (cuir, maillot de corps et muscles apparents), mais il représentait malgré tout et à sa façon l'art des saltimbanques. Pier Vittorio Tondelli mentionnait déjà Maniglia en 1986 et le transformait en une sorte de figure mythologique, en le présentant comme l'unique récipiendaire de l'esprit citadin malgré la fin

[1006] Par exemple : https://www.cct-seecity.com/2012/04/lo-sgabellino-di-piazza-maggiore/.

du *Movimento* et des *Indiani metropolitani*, malgré la léthargie galopante. Citons *in extenso* ce passage déjà mentionné :

> BOLOGNA. Su questa piazza, la grande piazza Maggiore, la piazza cantata dai nostri migliori cantautori degli anni settanta, la piazza di Francesco Guccini, di Lucio Dalla, di Claudio Lolli, la piazza del cuore emiliano celebrato da Dino Sarti, la piazza che ha visto le contestazioni del 1977, le cerimonie incredule e stupite, e rabbiosamente sgomente dopo le stragi dell'Italicus, l'esplosione della stazione, dopo il massacro sul rapido 904, la piazza dei raduni e delle sagre di paese, la piazza delle sfilate di moda organizzate da Vittoria Cappelli, la piazza dei saltatori d'asta e dei meeting sportivi, la grande piazza bolognese che, in certi momenti di strazio e di gioia, è diventata la piazza dell'Italia intera ; bene, su questa piazza, oggi, non sembra più succedere alcunché.
> Mentre il cuore della zona universitaria, Piazza Verdi, ricade nella tristezza e nell'ombra dei soliti riti fra devianza e illegalità ; mentre il Qu-Bò, una delle discoteche multimediali di una qualche qualità, apre e chiude in continuazione per noie con la « quiete pubblica », la grande piazza sembra vivere solamente in una figura strana e nello stesso tempo straordinaria : l'immagine di un cantastorie, di un rockettaro girovago che, come un ultimo, disarmato, profeta, ancora lancia alla gente il suo messaggio semplice e forse ingenuo.
> Si chiama Beppe Maniglia, ha poco più di quarant'anni, una capigliatura bionda, un fisico muscoloso e atletico da body-builder. Viaggia su una Harley-Davidson Cagiva che porta due casse, l'amplificatore, la sua chitarra. Suona un genere melodioso, country, molto popolare, alla Santo & Johnny. Non appena la gente gli si raduna intorno, lui attacca la chitarra e inizia lo show, un'edizione aggiornata dell'artista di piazza : canta ; conversa con il pubblico ; espone i pettorali, gonfiandoli per far scoppiare una boule Pirelli ; incita il pubblico a gridare forte ; sempre più forte ; per liberare l'energia repressa ; predica l'igienismo vegetariano e l'astinenza da qualunque tipo di droga ; si impegna negli aiuti all'Africa andando a Londra, unico italiano, invitato da Bob Geldof per la manifestazione *Sport Aid.* Ha suonato da ogni parte, a ogni festa : sulla riviera adriatica, come per le strade di Birmingham, dove è stato trionfalmente accolto dalle autorità e dalla gente che, dice, « mi ha permesso di cogliere secchi e secchi di sterline da non saperle dove mettere », e che ha destinato interamente a *Aid for Africa*. Ora, nella grande piazza, nel centro di una Bologna sempre più perbenista, sempre meno spontanea, di una città che follemente non sa darsi pace del proprio carattere provinciale, vivibilissimo e piacevole, e deve per forza smaniare come una servetta per la villeggiatura ; sulla grande piazza, Beppe Maniglia continua a cantare e far scoppiare boule e raccontare con la sua chitarra storie di indiani d'America. E la piazza, a ogni sua uscita, rivive e ricorda gli anni in cui non uno, ma cento erano i cantastorie ; e non dieci, non cento,

> ma migliaia i ragazzi che qui cercavano di sognarsi e immaginarsi qualcosa per la propria vita che non era il successo, non era la rivoluzione, non era il business sfrenato, ma semplicemente un modo di allargare i propri contatti e vivere, tutti, un po' meglio[1007].

Beppe Maniglia résiste jusqu'en 2016 : après plusieurs altercations avec la municipalité, les forces de l'ordre saisissent sa Harley Davidson et son matériel. Le musicien écope de plusieurs contraventions pour trouble à l'ordre public, les décibels de ses concerts risquant de ternir l'image du centre-ville piétonnisé le week-end. Certes, Beppe Maniglia a vieilli, ses muscles sont moins saillants qu'auparavant, ses *soli* moins acérés, il est peut-être devenu une « *macchietta* », légèrement mégalomane sur les bords[1008] ; certes, ses spectacles n'impressionnent sans doute plus, il a même cessé de faire exploser des bouillottes grâce à l'air de ses poumons ; Maniglia reste néanmoins un phénomène unique en son genre, plus original et plus spontané que les musiciens qui se produisent aujourd'hui dans les alentours de *Piazza Maggiore* et qui doivent désormais se soumettre à un *casting* avant de pouvoir jouer. On peut ainsi lire sur le site internet de la ville :

> In Piazza Maggiore è istituita un'area speciale denominata « Bologna città della Musica per l'arte di strada », dove le esibizioni sono consentite ad un artista/gruppo alla volta, dal giovedì alla domenica tra le ore 11:00 e le 13:00 e tra le ore 15:00 e le 21:00. In quest'area possono esibirsi esclusivamente gli artisti di strada, musicali e non, anche con amplificazione e percussioni, selezionati tramite l'avviso pubblico dedicato, disponibile su : http://cittadellamusica.comune.bologna.it/online-avviso-per-potersi-esibire-area-di-piazza-maggiore-citta-musica-arte-di-strada/. Se sei stato valutato idoneo, prima di ogni esibizione dovrai presentarti presso l'ufficio della Polizia Locale/Vigilanza Palazzo per ritirare la bandiera segnaposto con il logo di Bologna Città della Musica (ti verranno richiesti i documenti di identità di tutti i componenti del gruppo e copia dell'email attes-

---

[1007] TONDELLI Pier Vittorio, *Un weekend postmoderno*, *op. cit.*, p. 223-224.

[1008] Beppe Maniglia, Giuseppe Fuggi de son vrai nom, décide par exemple de se porter candidat aux élections municipales de 2016 : dans son « programme » politique figurerait l'idée d'apporter la mer à *Piazza Maggiore*... « *Sous les pavés la plage* » ? Quel que soit le degré de sérieux qu'il faut accorder à cette candidature, elle n'en reste pas moins démentielle et carnavalesque. L'écrivain Enrico Brizzi la mentionne d'ailleurs : « B*eppe Maniglia, il più noto artista di strada bolognese. Chitarrista e culturista, negli anni Ottanta intervallava arpeggi a numeri da circo, come il gonfiaggio a fiato di borse dell'acqua calda, che faceva immancabilmente esplodere fra gli urrà d'entusiasmo e i sospiri delle signorine più sensibili. "Beppe ha un programma stupendo" insiste il mio amico. "Vuole il mare in Piazza Maggiore".* », BRIZZI Enrico, La vita quotidiana a Bologna ai tempi di Vasco, Rome - Bari, Laterza, 2013 [2008], p. 176.

> tante l'esito positivo della selezione). Ricordati di riconsegnare la bandiera al termine di ogni performance, così da permettere agli altri artisti di strada di esibirsi[1009] !

On peut aisément imaginer le sort qui serait fait aujourd'hui aux *jam sessions* et aux spectacles de rue improvisés par les *Indiani metropolitani* de la fin des années 1970*,* et l'on peut également imaginer ce qu'auraient fait ces derniers du drapeau de réservation de l'emplacement... Les artistes de rue d'aujourd'hui, pour sincères et talentueux qu'ils soient, participent des logiques d'uniformisation des centre-villes livrés au consumérisme et au tourisme : dans toutes les villes d'Europe, les mêmes chansons résonnent à un volume raisonnable, pendant que les vendeurs ambulants cherchent tant bien que mal à écouler leur babioles aux vacanciers...

Si le *Movimento del '77* pouvait déjà constituer « *un futuro alle spalle* » au début de ce travail de recherche, il nous semble que la validité de cette donnée s'est accrue de façon dramatique au moment même où nous étions en train de rédiger ces dernières pages. Nous entrons ici dans le domaine de l'hyper-contemporain, avec toutes les périls que cela comporte : l'analyse de l'immédiat est une contradiction dans les termes, comment décomposer ce qui est justement encore *en train de se produire* ? Contentons-nous donc de donner quelques pistes de réflexion, de faire quelques considérations décousues. Nous soit ici concédée une brève digression biographique : d'ailleurs, comme le concède l'historien Adolfo Scotto di Luzio dans l'introduction de son récent livre dédié aux années 1980 :

> Come è facile intuire questo libro parla anche (e forse soprattutto) del suo autore. Ma non è così di tutti i libri ? Almeno, mi piace pensare, di quelli che vale la pena leggere[1010] ?

Pendant les mois de confinement à Bologne, donc, la *via Zamboni* (où nous habitons, précisément) était irrémédiablement déserte, sauf pour la présence de quelques *senzatetto* laissés à la merci des événements. *Via Zamboni* et *Piazza Verdi* totalement vides et silen-

---

[1009] http://www.comune.bologna.it/impresa/servizi/4675/88426/.

[1010] SCOTTO DI LUZIO Adolfo, *Nel groviglio degli anni Ottanta*, *op. cit.*, p. 15.

cieuses, comme cela n'avait jamais été le cas depuis au moins la Seconde Guerre mondiale. Pas même de musiciens aux fenêtres à 18h00 pour encourager le personnel hospitalier, comme un peu partout dans le pays : sans le chassé-croisé de leurs étudiants, les facultés et les palais restaient figés dans leur mutisme, *comme s'ils se reposaient.* Ironie de l'histoire, seule une pandémie pouvait venir à bout de ce que des décennies d'urbanisme fonctionnaliste et de stratégies politiques n'étaient jamais parvenues à canaliser, à savoir l'ébullition du quartier universitaire. Aujourd'hui encore, alors que nous sommes en train d'affronter la seconde vague de l'épidémie, la ville reste plongée dans une profonde torpeur : les bars et les restaurants qui ont fleuri ces dernières années pour profiter de l'essor du tourisme international sont contraints de fermer à 18h00 ; certains ferment carrément boutique. Les étudiants se débarrassent de leur chambre à qui mieux mieux : à quoi bon payer un loyer démesuré, à quoi bon rester à Bologne sans ses cours à l'Université, sans ses *osterie*, sans ses places...? Nous sommes sans doute face à un moment historique, « *spartiacque* », au retour de l'inversion des dynamiques centripètes et centrifuges, comme lorsque les Bolonais quittaient la ville pour se réfugier à la campagne et fuir les bombardements de la Seconde Guerre mondiale. La crise du coronavirus accentue donc les problématiques citadines présentes depuis des décennies et révèle, qu'on le veuille ou non, l'échec des politiques trop axées sur le tourisme : *FICO Eataly World*, le « parc d'attractions » de la gastronomie bolonaise célébré il y a quelques années par le *New York Times*[1011], annonce, début novembre 2020, sa fermeture au moins jusqu'à Pâques[1012]. L'*assessore al Bilancio* de la ville amorce un début de *mea culpa* en reconnaissant que miser tout sur « *la Bologna dei taglieri* » n'était sans doute pas une bonne stratégie : « *Si è parlato molto di crisi del turismo, ma forse ce la siamo anche meritata quando ci siamo persi troppo dietro ai taglieri e abbiamo perso di vista l'identità della nostra tagliatella, della nostra cultura, delle persone, dell'accoglienza*[1013] ». Les étudiants qui restent à Bologne subsistent en devenant *fattorini* (livreurs à vélo) et en travaillant pour des multinationales qui ne leur offrent aucune protection, aucune garantie : sont-ce de nouveaux

[1011] Voir l'article en ligne : https://www.nytimes.com/2017/12/05/travel/eataly-world-fico-bologna-italy.html.

[1012]Voir l'article en ligne : https://bologna.repubblica.it/cronaca/2020/11/03/news/fico_chiude_fino_a_-pasqua_e_progetta_il_rilancio-272849113/.

[1013] Déclaration du 19 novembre 2020 : https://bologna.repubblica.it/cronaca/2020/11/19/news/conte_turismo_in_crisi_a_bologna_troppi_taglieri_-275029749/.

« *non garantiti* » ? Que dire de ces mêmes étudiants ne pouvant plus se rencontrer dans les facultés, dans les bibliothèques, dans les *aule studio* ? Dans un billet qui a récemment suscité de vives polémiques, Giorgio Agamben a dédié un « requiem » à ces mêmes étudiants, en annonçant la mort de l'Université et de ses séculaires traditions de socialisation (nées à Bologne, justement)[1014]. Que dire enfin des ferments créatifs de la ville, de ses artistes bien contraints de rester chez eux et ne pouvant plus se retrouver dans les *cantine*, les salles de concerts et les théâtres ? Et si le coronavirus avait raison de l'*aggregazione* et des pratiques créatives qui, depuis le *Movimento del '77*, caractérisent la ville de Bologne ?

Dans *Le straordinarie avventure di Pentothal*, Andrea Pazienza représente un célèbre graffiti des années 1970 : « *Mai tornare indietro, neanche per prendere la rincorsa* ». Et si, au contraire, ces mois d'angoisse et d'incertitude constituaient une occasion de s'arrêter, et pourquoi pas de s'inspirer des intuitions, des constats, des expériences ce « *futuro alle spalle* » ? À la manière du *Janus bifrons*, ne faut-il pas parfois regarder le passé pour imaginer le futur, surtout quand celui-ci apparaît si vague ? Outre la tragique actualité de l'épidémie de Covid-19, il apparaît chaque jour de plus en plus clair (et depuis quelques années déjà) que le monde *doit* changer : d'après les rapports scientifiques, le réchauffement climatique (et son cortège de nouvelles sans doute trop inquiétantes pour que l'on en prenne pleinement la mesure) constitue une menace de plus en plus inexorable à notre survie. Ces dernières années, de nouveaux mouvements d'émancipation réactivent les revendications passées et réitèrent la nécessité d'un changement, bien souvent à l'échelle globale. Changer le monde, c'est changer de systèmes politiques, de modes de

---

[1014] « *Quella dello studente era, cioè, innanzitutto una forma di vita, in cui determinante era certamente lo studio e l'ascolto delle lezioni, ma non meno importante erano l'incontro e l'assiduo scambio con gli altri* scholarii*, che provenivano spesso dai luoghi più remoti e si riunivano secondo il luogo di origine in* nationes*. Questa forma di vita si è evoluta in vario modo nel corso dei secoli, ma costante, dai* clerici vagantes *del medio evo ai movimenti studenteschi del novecento, era la dimensione sociale del fenomeno. Chiunque ha insegnato in un'aula universitaria sa bene come per così dire sotto i suoi occhi si legavano amicizie e si costituivano, secondo gli interessi culturali e politici, piccoli gruppi di studio e di ricerca, che continuavano a incontrarsi anche dopo la fine della lezione.Tutto questo, che era durato per quasi dieci secoli, ora finisce per sempre. Gli studenti non vivranno più nella città dove ha sede l'università, ma ciascuno ascolterà le lezioni chiuso nella sua stanza, separato a volte da centinaia di chilometri da quelli che erano un tempo i suoi compagni. Le piccole città, sedi di università un tempo prestigiose, vedranno scomparire dalle loro strade quelle comunità di studenti che ne costituivano spesso la parte più viva.* » ; peu après, la réflexion d'Agamben se mue en une inutile provocation : « *[I] professori che accettano – come stanno facendo in massa – di sottoporsi alla nuova dittatura telematica e di tenere i loro corsi solamente* on line *sono il perfetto equivalente dei docenti universitari che nel 1931 giurarono fedeltà al regime fascista* ». Voir le billet du philosophe sur le site de l'*Istituto Italiano per gli Studi Filosofici* : https://www.iisf.it/index.php/attivita/pubblicazioni-e-archivi/diario-della-crisi/giorgio-agamben-requiem-per-gli-studenti.html.

production, de comportements, de représentations mentales. Changer le monde, c'est définir de nouvelles priorités et trouver d'autres rythmes (« *La salute non ha prezzo, quindi rallentare il ritmo : pausa, pausa, ritmo lento*[1015] » !), c'est sans doute renoncer à un certain confort, à une certaine instantanéité, au spectacle généralisé. Le monde renversé du carnaval, le miroir d'Alice, l'utopie des *Indiani metropolitani*, la dérive psychogéographique des créateurs, la pâte à modeler d'Antoni, pourraient en ce sens constituer de formidables outils politiques et poétiques pour tenter à nouveau, et peut-être pour une question de survie cette fois-ci, de « changer la vie ».

[1015] DEL RE Enzo, « *Lavorare con lentezza* », *Il banditore* (album), CP Records, 1974.

Annexes

1. *Forever Ultras*

Le mouvement des supporters ultras apparaît comme l'une des nombreuses filiations rhizomatiques et méconnues du *Movimento del '77*. Ces notes font partie d'un travail préparatoire pour un projet de documentaire n'ayant pas vu le jour, en partie du fait de la crise liée au Covid-19. La fermeture des stades au public met d'ailleurs grandement en péril le mode de vie des ultras qui, comme toutes les activités basées sur l'*aggregazione*, se retrouvent dans l'impossibilité de s'épanouir.

Brève généalogie des supporters en Italie

Si le football est déjà le sport de la *working class* au Royaume-Uni à la fin du XIXème siècle, il est encore un sport élitiste en Italie qui ne rassemble que quelques centaines de supporters appartenant à la bourgeoisie ou aux classes très aisées. Mais dans les années 1920 et 1930, la société italienne se modifie rapidement et la journée de travail des ouvriers passe à huit heures : le temps libre émerge et, peu à peu, les classes populaires accèdent à de nouveaux loisirs encouragés et encadrés notamment par les réformes fascistes. Le *calcio* se transforme également, donc, et reflète la modernisation du pays : de divertissement privé réservé à une élite, le match de football devient un phénomène de masse qui commence à présenter les caractéristiques que nous lui connaissons aujourd'hui. Avec le développement de ce sport désormais populaire apparaît très vite dans les stades une violence constitutive de l'expérience de certains supporters : naissent alors les premiers groupes de *tifosi* ultras *ante litteram* qui sillonnent le pays pour suivre leur équipe et affrontent parfois leurs homonymes des équipes concurrentes. Les décennies qui suivent confirment la côte de popularité du sport et la dynamique de croissance : les foules sont de plus en plus nombreuses au stade et se comptent en centaines de milliers à la fin des années 1950. En 1960, les installations sportives du pays se modernisent en vue des Olympiades de Rome ; en parallèle, les groupes informels de supporters s'organisent sous le nom de « *fedelissimi* » et se fédèrent dans la FISSC (*Federazione Italiana Sostenitori Squadre di Calcio*). C'est à la fin de la décennie que le phénomène des supporters de football en Italie prend un tournant : l'agitation de l'année 1968 se répand jusque dans les

travées des stades et les groupes de supporters se politisent ; il s'agit là d'une particularité toute italienne exacerbée dans le cas de la *Curva* de Bologne ; c'est dans ce contexte qu'apparaît pour la première fois le mot *ultras*. L'origine du mot est d'ailleurs politique : en Italie, dans les années 1960, c'est ainsi que l'on désigne les militants politiques extrémistes.

La naissance des Ultras

Entre 1970 et 1975 s'affirme avec force un nouveau phénomène dans les stades italiens : de nombreux jeunes hommes se rassemblent en masse dans les secteurs les plus économiques des tribunes, les virages, et commencent à pratiquer des actes d'insubordination : la frustration et la violence apparaissent quand les résultats sportifs ne sont pas ceux escomptés, évidemment, mais également de façon tout à fait gratuite, le match de football agissant comme un événement cathartique permettant aux supporters de se défouler. Outre cette caractéristique de « soupape » de la société que revêtent les stades de football, les sociologues soulignent la *violence symbolique* que mettent en scène les comportements des Ultras qui rapprochent parfois le sport du rite collectif. C'est sans doute une clé de lecture qui nous permettrait d'analyser la célèbre citation de Pier Paolo Pasolini, grand et illustre supporter du Bologne FC : « Le football est la dernière représentation sacrée de notre temps. C'est un rite au fond, même s'il s'agit d'un moment d'évasion. Alors que d'autres représentations sacrées, y compris la messe, sont en déclin, le football est la dernière qui nous est restée. Le football est le spectacle qui a remplacé le théâtre[1016] ».

En plus de supporter leur équipe, de représenter leur ville et d'en défendre le territoire métonymique qu'est la *Curva*, les Ultras s'inscrivent en faux par rapport à toute représentation de l'ordre établi et font émerger les tensions sociales implicites ou refoulées. La division des tribunes des stades de football reproduit en effet les disparités économiques de la société : les spectateurs les plus riches s'installent dans les « *distinti* », les

[1016] « *Il calcio è l'ultima rappresentazione sacra del nostro tempo. È rito nel fondo, anche se è evasione. Mentre altre rappresentazioni sacre, persino la messa, sono in declino, il calcio è l'unica rimastaci. Il calcio è lo spettacolo che ha sostituito il teatro* ». Rite cathartique, spectacle, théâtre : nous sommes ici bien proches du carnaval.

tribunes d'honneur, alors que les classes populaires se contentent de la visibilité réduite des virages. Pourtant, les Ultras parviennent à renverser cette hiérarchie sociale : le temps d'un match, ce sont eux les patrons du stade. C'est donc dans les années 1970 que l'aspect spectaculaire du *tifo* organisé prend tout son sens : les écharpes, les drapeaux, les bâches, les tambours envahissent les stades italiens. On remarque d'ailleurs une certaine filiation entre ce phénomène et les manifestations politiques qui inventent, surtout à Bologne, de nouveaux langages et de nouvelles façons de manifester durant les années 1960 et 1970. Ce sont les défilés des *Indiani metropolitani* qui inventent les formes de manifestation que nous connaissons aujourd'hui avec leurs banderoles parodiques, leurs chants rythmés, leurs chorégraphies. Ces formes spectaculaires de protestation qui naissent dans les rues se retrouvent également le dimanche après-midi au stade : les supporters usent des mêmes outils et de la même ironie pour décrédibiliser leurs adversaires. On constate également le phénomène inverse : des chants de stade sont récupérés par les militants politiques, encore aujourd'hui, comme le fameux « *Chi non salta*[1017] ». Certains des fondateurs des *Forever Ultras* participaient activement aux défilés du mouvement de contestation des années soixante-dix, et il sera intéressant de tenter de décrypter ces contacts et ces échanges entre deux mondes qui semblent pourtant à première vue antithétiques : l'Université et ses étudiants non bolonais pour la plupart et les supporters Ultras attachés à défendre la « *bolognesità* ».

Les divisions de la *Curva Andrea Costa* : antagonistes et amis des *Forever Ultras*

Les *Forever Ultras* bolonais apparaissent en 1974, à un moment politique charnière, quelques années après les chamboulements mondiaux de l'année 1968 et ceux de l'*Autunno caldo* italien de 1969 et trois ans avant le *Movimento del '77*. Le groupe nait sur les cendres des deux autres associations de supporters, les *Commandos* et les *Brigate*, dans la brasserie « *I Magnifici Sette* », sous l'impulsion d'un chef charismatique, Roberto Melotti dit « *Il Bimbo* » (« Le Gosse »), qui arbore toujours un béret à l'étoile rouge, ne laissant aucun doute quant à son appartenance politique. Les *Forever Ultras* s'affirment d'emblée comme le groupe hégémonique de la *Curva Andrea Costa* : ils sont les plus

[1017] « Qui ne saute pas… », dans sa version française.

nombreux et ils se positionnent au milieu du virage, au-dessus de la balustrade centrale, afin de diriger la tribune toute entière. Les *Forever Ultras* sont les mieux organisés, également : grâce à l'autofinancement, ils coordonnent les déplacements, fabriquent des banderoles et des drapeaux, achètent des tambours, des pétards, des fumigènes. L'autofinancement donne également lieu aux premières pratiques de solidarité entre les Ultras : le groupe peut ainsi venir en aide aux supporters dans le besoin, ou simplement à celles et ceux qui traversent les difficultés de la vie : précarité, chômage, deuil… Très vite, les *Forever Ultras* proposent également des produits dérivés à l'effigie de leur groupe ; casquettes, t-shirts, écharpes ou autocollants flanqués de deux marteaux croisés et des initiales URB (*Ultras Rosso Blu*) se multiplient et changent chaque année, créant un véritable corpus de « *materiale ultras* » dont raffolent les collectionneurs. En plus de remplir les caisses du groupe, ces produits donnent aussi une identité vestimentaire et visuelle aux *tifosi* de la *Curva Andrea Costa* : aujourd'hui encore, outre le rouge et le bleu de l'équipe, c'est le kaki des *bombers* et des parkas qui unit les Ultras bolonais.

En 1982, naîssent les *Mods*, nouveau groupe de supporters Ultras à Bologne qui s'imposent d'emblée comme les antagonistes des *Forever Ultras* dans le virage du stade Dall'Ara. Les *Mods*, dont le nom n'est qu'une vague allusion à la subculture des « *modernists* » londoniens et à leur esthétique, se revendiquent comme groupe de droite : la *Curva* se polarise donc entre deux extrêmes et, fait assez étrange, des tensions et des déchirements naissent entre les supporters d'une même équipe. Les rapports houleux entre *Forever Ultras* et *Mods* connaîtront parfois des périodes de trêve : le centenaire du *Bologna Football Club* en 2009 est resté dans les mémoires comme le point culminant de la collaboration au sein de l'*Andrea Costa* : le temps d'une saison, la *Curva* semblait enfin unie, les tensions n'avaient plus lieu d'être et tous les supporters chantaient en coeur les mêmes chants. Le groupe *Mods* se dissout en 2012, laissant la place à un nouveau groupe qui reprend le flambeau : « *Beatà Gioventù* ». La généalogie complexe des groupes Ultras, marquée par autant de divorces que de fusions, nous montre à quel point la survie de leur mode de vie est précaire et que si les nouvelles générations n'arrivent pas à prendre la relève, c'est le groupe toute entier qui périclite.

Citons une autre formation incontournable du virage bolonais : en 1986, apparaît dans la *Curva* une immense feuille de marijuana sur le drapeau d'un nouveau groupe de

gauche, les « *Freak Boys* », encore actifs aujourd'hui et affiliés aux *Forever Ultras*. D'ailleurs, le choix de leur nom n'est pas innocent, il renvoie à nouveau au contexte du *Movimento del '77* : dans les années soixante-dix, le mot « *freak* » (*monstre, phénomène de foire*, en anglais) désigne ces jeunes gens qui adoptent un look extravagant, consomment des drogues douces et choisissent la marginalité pour exprimer un sentiment de rejet de la société. En outre, le choix de ce nom est sans doute également une forme d'hommage à l'une des figures les plus importantes de la contre-culture bolonaise des années soixante-dix, le chanteur du groupe Skiantos, Roberto Antoni, qui se faisait justement surnommer « Freak *».*

Communauté et solidarité : la « *balotta* »

L'« *aggregazione* » (comprendre : le vivre-ensemble) est une marotte pour les Ultras qui n'ont de cesse d'affirmer que leur centre *A Skeggia* est ouvert à tous, supporters ou non. Les initiatives ne manquent pas dans ce lieu protéiforme qui croît d'année en année : une tireuse à bière, une salle de jeu avec baby-foot, fléchettes et table de ping-pong, une salle de gym, une garderie pour les enfants, une salle d'archives sur le mouvement Ultra en Italie… Deux ou trois fois par mois, les *Forever Ultras* organisent des concerts de musique alternative qui vont du punk au rap, en passant par le reggae et la techno, notamment grâce à l'amitié qu'ils entretiennent avec l'association *Bologna City Rockers.* En plus des concerts, *A Skeggia* propose des présentations de livres, des projections de documentaires et des débats qui tendent à redéfinir les prérogatives du lieu qui dépassent ainsi la pure passion footballistique. En l'espace d'un an et demi, j'ai constaté à quel point la perception des initiatives organisées par les Ultras a changé : alors qu'au début nombre de mes amis étudiants ou doctorants ignoraient tout du centre autogéré et me faisaient les yeux ronds lorsque je leur disais que je le fréquentais, désormais le lieu devient un pôle attractif même pour ceux qui dénigrent le football. La page Facebook très active des *Forever Ultras* agit comme un vecteur idéal qui permet de promouvoir les activités du centre et d'en élargir ainsi le champ des possibles.

D'après les dires des *tifosi* bolonais, il est également important de renouer avec une autre tradition bien plus ancienne que celle des centres sociaux : celle des *osterie*, ces

tavernes que célébrait le *cantautore* Francesco Guccini, et des bars de quartier où les jeunes comme les vieux pouvaient se retrouver autour d'une partie de cartes et d'un verre de Lambrusco ; des lieux qui tendent désormais à disparaitre, digérés par la ville moderne et son rythme effréné. *A Skeggia* s'affirme comme remède contre la solitude, bien évidemment : n'oublions pas que le centre social est dédié à la mémoire de Skeggia, justement, un jeune supporter bolonais qui s'est ôté la vie il y a quelques années ; c'est son portrait qui accueille d'ailleurs tous les visiteurs à l'entrée. Il faut donc faire « *balotta* », comme le dit l'expression consacrée en bolonais : se retrouver entre amis, afin de faire front ensemble. C'est bien la solidarité qui est la clé de voûte de toute l'idéologie et du mode de vie des Ultras : Joe Palermo, le chef des *Forever Ultras*, lors d'une discussion-fleuve, n'avait de cesse de m'expliquer que le supporter bolonais doit savoir défendre son prochain lorsque celui-ci subit une violence, qu'elle soit physique, psychologique ou symbolique. En me concentrant sur ses paroles, je me suis rendu compte qu'une expression revenait sans cesse, presque comme un tic langagier : « *a fianco a me* », c'est-à-dire « à mes côtés ». Il s'agit là, me semble-t-il, d'une préoccupation on ne peut plus politique, au sens étymologique du terme : être Ultras, c'est retrouver le sens de la communauté et du vivre-ensemble.

Le tabou du politique

Toutefois, pour les *Forever Ultras*, la question de l'engagement politique est devenue épineuse, elle est presque tabou : même si le visage souriant de leur fondateur « Il Bimbo » portant fièrement son béret communiste est dessiné sur le mur extérieur d'*A Skeggia*, même si une grande majorité des membres du groupe ont encore aujourd'hui une sensibilité de gauche, les *tifosi* ne revendiquent plus aucune appartenance idéologique. Il s'agit là d'un signe patent d'une défiance généralisée envers la politique politicienne et le système des partis qui touche les Italiens, depuis la fin des années 1970, justement, et qui n'a de cesse de se confirmer. La République Italienne a en effet traversé de nombreux scandales qui ont totalement miné la confiance des électeurs : citons par exemple le séisme de l'affaire « *Tangentopoli* » dans les années 1990, qui balaya les partis politiques traditionnels gangrénés par la corruption. L'appel d'air profita à un certain Silvio Berlus-

coni : il serait d'ailleurs intéressant de noter le processus de récupération des codes du football qu'opère le magnat de l'industrie afin de promouvoir son nouveau parti, *Forza Italia* (littéralement : « Allez l'Italie », l'équivalent de notre « allez les Bleus »).

Outre ce sentiment diffus chez les Italiens, les Ultras en particulier ont une dent envers les pouvoirs politiques responsables, selon eux, d'une véritable chasse aux sorcières à leur encontre : dès la fin des années 1990, la répression se durcit et les restrictions augmentent dans les stades du pays. L'interdiction des déplacements, la confiscation des tambours et des mégaphones, la « *tessera del tifoso* » (une sorte de « fiche » du supporter), le « DASPO » (interdiction d'assister aux manifestations sportives), sont autant d'affronts pour les Ultras qui mettent en péril leur survie en tant que groupes. Ces mesures drastiques alimentent une détestation croissante du football moderne. Encore aujourd'hui, dans la *Curva Andrea Costa* résonne bien souvent un chant qui dénonce la collusion entre les pouvoirs politiques et les pouvoirs économiques qui ont dénaturé le *calcio* : « *Non ne possiamo più / delle divise blu / No al calcio moderno ! / No alla pay-tv !*[1018] ».

Si les Ultras tendent désormais à mettre de côté leurs sensibilités politiques, ils parviennent tout de même à s'unir tous dans la lutte contre le *foot-business* qui est en train de tuer à petit feu l'ambiance des stades italiens et européens. Le Dall'Ara n'échappe pas à la règle : agrandi en 1990 pour les Mondiaux en Italie, ses 38 279 places ne sont jamais remplies, faute à la télévision disent les Ultras, faute à l'absurde répartition des droits télé qui favorisent toujours les gros poissons, faute aux horaires absurdes des « *anticipi* » et des « *posticipi* », les matchs en avance ou en retard qui ne visent qu'à étaler les journées de championnat sur la semaine afin d'augmenter l'audimat. Le football n'est donc plus un sport et un moment de partage, il devient une moyen de spéculer pour de grands groupes financiers, un spectacle avec ses ersatz de sociabilité médiée. À *A Skeggia*, lorsque le Bologne FC est en déplacement, on préfère écouter le match sur un poste radio avec ses compagnons de « *balotta* » : pas de télévisions, pas d'écrans et pas de gadgets numériques qui hypnotisent et parasitent les rapports sociaux.

[1018] « Nous n'en pouvons plus / des uniformes bleus / Non au football moderne ! / Non aux chaînes payantes ! »

Les Ultras face aux joueurs et au Club

L'une des choses les plus étranges qu'il m'ait été donné de constater c'est que les *Forever Ultras* parlent très rarement, voire quasiment jamais, de football. Certains d'entre eux ne connaissent même pas les noms des joueurs de l'équipe qu'ils supportent pourtant avec ferveur tous les week-ends. Comme le dit un dicton de la *Curva*, les joueurs, les entraîneurs et les présidents peuvent changer, les Ultras seront toujours là pour soutenir leur équipe et la suivre partout. À nouveau, on sent bien que le football moderne est passé par là et qu'il a éloigné les supporters des joueurs, devenus de véritables mercenaires se vendant au plus offrant. Il n'est d'ailleurs pas rare d'entendre certains footballeurs jurer fidélité et amour à un club pour ensuite s'empresser d'embrasser le blason d'une autre équipe la saison suivante… Les idoles, les *bandiere* (« drapeaux », littéralement) comme on les appelle en italien, n'existent plus. À Bologne, le divorce entre les *tifosi* et les *calciatori* est consommé dans les années 2000. Ce sont des années noires pour le club qui fait l'ascenseur entre la *Serie A* et la *Serie B*, en même temps qu'il connaît des gestions catastrophiques de la part d'entrepreneurs locaux qui pensaient pouvoir spéculer sur l'équipe de football. Le pic de la crise est atteint en 2008/2009 : Joe Palermo, le chef des *Forever Ultras*, m'a confié que les pressions des Ultras bolonais ont été décisives dans le maintien du club dans la première division italienne. Joe a été peu disert sur ce sujet, visiblement aux limites de la légalité : ce qu'il m'a dit, toutefois, c'est que les joueurs du club avaient compris qu'ils devaient absolument faire honneur aux couleurs de leur maillot s'il voulaient circuler librement dans Bologne. Depuis ce jour, on ne chante plus de noms propres dans la *Curva Andrea Costa* : on chante pour le club, pour les couleurs, pour la ville mais pas pour les individualités qui ne sont que des présences transitoires.

Bibliographie

Contexte italien, européen

ANDREUCCI Franco, *Falce e martello. Identità e linguaggi dei comunisti italiani fra stalinismo e guerra fredda*, Bologne, Bononia University Press, 2005.

ARON Raymond, *La révolution introuvable. Réflexions sur les événements de Mai*, Paris, Fayard, 1968.

ARTIÈRES Philippe, ZANCARINI-FOURNEL Michelle (dir.), *68. Une histoire collective [1962-1981]*, Paris, La Découverte, 2008.

BERTOLOTTI Maurizio, *Carnevale di massa. 1950*, Turin, Einaudi, 1991.

CRAINZ Guido, *Il paese mancato. Dal miracolo economico agli anni ottanta*, Rome, Donzelli editore, 2003.

CRAINZ Guido, *Il paese reale. Dall'assassinio di Moro all'Italia di oggi*, Rome, Donzelli editore, 2012.

CRAVERI Piero, *L'arte del non governo. L'inarrestabile declino della Repubblica italiana*, Venise, Marsilio, 2016.

DE BERNARDI Alberto, ROMITELLI Valerio, CRETELLA Chiara (dir.), *Gli anni Settanta. Tra crisi mondiale e movimenti collettivi*, Bologne, Archetipo libri – Gedit edizioni, 2009.

DE PASCALE Alessandro, *Guerra & droga*, Rome, Castelvecchi, 2017.

DONDI Mirco, *L'Italia repubblicana : dalle origini alla crisi degli anni Settanta*, Bologne, Archetipo libri – Gedit edizioni, 2007.

DONDI Mirco, *L'eco del boato. Storia della strategia della tensione 1965-1974*, Rome-Bari, Laterza, 2015.

DONDI Mirco, SALUSTRI Simona (dir.), *Sessantotto. Luoghi e rappresentazioni di un evento*, Milan, Edizioni Unicopli, 2018.

GALLANT Mavis, *Chroniques de Mai 68*, Paris, Deuxtemps – Éditions Tierce, 1988 [1968].

GALLI Giorgio, *Piombo rosso : la storia completa della lotta armata in Italia dal 1970 a oggi*, Milan, Baldini + Castoldi, 2004.

GERVASONI Marco, *Storia d'Italia degli anni ottanta. Quando eravamo moderni*, Venise, Marsilio, 2010.

GIANNULI Aldo, *Bombe a inchiostro*, Torino, Rizzoli, 2008.

GIANNULI Aldo, *La strategia della tensione. Servizi segreti, partiti, golpe falliti, terrore fascista, politica internazionale : un bilancio definitivo*, Torino, Rizzoli, 2018.

HAMON Hervé, ROTMAN Patrick, *Génération : les années de rêve*, Paris, Seuil, 1987.

HAMON Hervé, ROTMAN Patrick, *Génération (tome 2) : les années de poudre*, Paris, Seuil, 1988.

GINSBORG Paul, *Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi*, Turin, Einaudi, 1989.

MILESCHI Christophe, SANTALENA Elisa (dir.), *Repenser les années 1970. Le cas italien, Écritures n. 11*, CRIX Centre de recherches italiennes – Université Paris Nanterre, Presses Universitaires de Nanterre, 2019.

MORANDO Paolo, « *1980 : L'Italia sospinta dal riflusso* », *Bibliomanie*, n. 49, 2020.

MORETTI Mario, (interview menée par MOSCA Carla et ROSSANDA Rossana), *Brigate Rosse, una storia italiana*, Milan, Mondadori, 2007.

RANCI Cora, « *27 giugno 1980 : la strage di Ustica, una lettura storica* », *Bibliomanie*, n. 49, 2020.

ROSS Kristin, *Mai 68 et ses vies ultérieures*, Marseille, Agone, 2010.

SCHAERF Carlo, DE LUTIIS Giuseppe, SILJ Alessandro, CARLUCCI Francesco, BELLUCCI Emilio, ARGENTINI STefania (dir.), *Venti anni di violenza politica in Italia. 1969-1988. Cronologia ed analisi statistica* (Tome 1), Rome, Université La Sapienza, 1992.

SCOTTO DI LUZIO Adolfo, *Nel groviglio degli anni Ottanta. Politica e illusioni di una generazione nata troppo tardi*, Turin, Einaudi, 2020.

VENTRONE Angelo (dir.), *L'Italia delle stragi. Le trame eversive nella ricostruzione dei magistrati protagonisti delle inchieste (1969-1980)*, Rome, Donzelli Editore, 2019.

ZANCARINI-FOURNEL Michelle, *Le moment 68. Une histoire contestée*, Paris, Éditions du Seuil, 2008.

Bologne et l'Émilie-Romagne

AA.VV., *Bologna città partigiana. Medaglia d'Oro al Valor Militare 1946 - 2006*, Bologne, ANPI di Bologna Editore, 2006.

BENEDETTI Luigi, LA ROSA Michele (dir.), *Essere universitari a Bologna. Condizioni di vita e servizi Acostud. Un'indagine empirica*, Bologne, CLUEB, 1993.

BONORA Paola, *Costellazione Emilia. Territorialità e rischi della maturità*, Turin, Fondazione Giovanni Agnelli, 1999.

BRIZZI Gian Paolo, « *Modi e forme della presenza studentesca a Bologna in età moderna* », in CASSA DI RISPARMIO BOLOGNA (dir.), *L'Università a Bologna. Maestri, studenti e luoghi dal XVI al XX secolo*, Bologne, Amilcare Pizzi Editore, 1988.

CAPITANI Lorenzo (dir.), *Emilia Rossa*, Correggio, Vittoria Maselli Editore, 2012.

CRETELLA Chiara, PIERI Piero (dir.), *Atlante dei movimenti culturali contemporanei dell'Emilia-Romagna. 1968-2007. Vol. 1 : Poesia*, Bologne, CLUEB, 2007.

CRETELLA Chiara, PIERI Piero (dir.), *Atlante dei movimenti culturali contemporanei dell'Emilia-Romagna. 1968-2007. Vol. 2 : Narrativa*, Bologne, CLUEB, 2007.

CRETELLA Chiara, PIERI Piero (dir.), *Atlante dei movimenti culturali contemporanei dell'Emilia-Romagna. 1968-2007. Vol. 3 : Arti*, Bologne, CLUEB, 2007.

CRISPO Antonio, *Le ferrovie italiane. Storia politica ed economica*, Milan, Dottor A. Giuffrè editore, 1940.

DE MARIA Carlo (dir.), *Il « modello emiliano » nella storia d'Italia. Tra culture politiche e pratiche di governo locale*, Bologne, BraDypUS Editore, 2014.

D'ONOFRIO Serafino, MONTEVENTI Valerio, *Berretta rossa. Storie di Bologna attraverso i centri sociali*, Bologne, Edizioni Pengradon, 2011.

FONTANA Andrea, *I sindaci di Bologna. 7 Primi Cittadini da Dozza a Cofferati*, Bologne, Minerva Edizioni, 2009.

GALLETTI Vincenzo, *Bologna non è un'isola rossa. Le ragioni nazionali del « miracolo emiliano »*, Bari, De Donato editore, 1975.

GALLINGANI Mariangiola, *Le occasioni della metropoli. La pianificazione « metropolitana » a Bologna. Disegni compiuti, sentieri interrotti, sogni, suggestioni*, Bologne, CLUEB, 2004.

GOLDONI Luca, FERRARI Aldo, LEONI Gianni (dir.), *I giorni di Bologna kaputt*, Bologne, Edizioni Giornalisti associati, 1980.

MALFITANO Alberto, *Alimentazione e studenti nella Bologna medievale e moderna*, Bologne, CLUEB, 1998.

PARISINI Roberto (dir.), *I* piani *della città. Trasformazione urbana, identità politiche e sociali tra fascismo, guerra e ricostruzione in Emilia-Romagna*, Bologne, Editrice Compositori, 2003.

PASTORE Luca, *La vetrina infranta. La violenza politica a Bologna negli anni del terrorismo rosso, 1974-1979*, Bologne, Edizioni Pendragon, 2013.

POCATERRA Renzo, *La stazione di Bologna. Un viaggio lungo un secolo e mezzo*, Argelato, Minerva Edizioni, 2009.

POMBENI Paolo, « *L'Università di Bologna nell'età contemporanea* », in CASSA DI RISPARMIO BOLOGNA (dir.), *L'Università a Bologna. Maestri, studenti e luoghi dal XVI al XX secolo*, Bologne, Amilcare Pizzi Editore, 1988.

SCANDURRA Giuseppe, *Tifo estremo. Storie degli Ultras del Bologna*, Castel San Pietro Romano, La Talpa-manifestolibri, 2016.

SCANDURRA Giuseppe, *Bologna che cambia. Quattro studi etnografici su una città*, Reggio Emilia, Edizioni Junior, 2017.

Autour du *Movimento del '77* (pre, post)

AA. VV., *Sarà un risotto che vi seppellirà. Materiali di lotta dei circoli proletari giovanili di Milano*, Milan, Squilibri edizioni, 1977.

AA. VV. (Autori molti compagni), *Bologna marzo 1977... fatti nostri...*, Rimini, NdA Press, 2007 [Vérone, Bertani Editore, 1977].

AA. VV., *Comunicazione-guerriglia. Tattiche di agitazione gioiosa e resistenza ludica all'oppressione*, Rome, DeriveApprodi, 2001.

AA. VV., *Ma l'amor mio non muore. Origini documenti strategie della « cultura alternativa » e dell' « underground » in Italia*, Rome, DeriveApprodi, 2008 [Arcana Editrice, 1971].

AA. VV., *Millenovecentosettantasette*, Rome, manifestolibri, 1997.

AA.VV., *Piazza Maggiore era troppo piccola. Cronache, fotografie e documenti del 23-24-25 settembre 1977 sul convegno di Bologna*, Milan, Edizioni Movimento Studentesco, 1977.

AA.VV., *Ragazzi senza tempo. Immaginari, musica, conflitti delle culture giovanili*, Gênes, Costa & Nolan, 1993.

AA.VV., *Tempo di vivere. Nuove identità e paradigmi giovanili dopo il 1977*, Milano, 1983.

AA. VV., *Una sparatoria tranquilla. Per una storia orale del '77*, Rome, Odradek, 2005.

AA.VV., *'77, storia di un assalto al cielo. Libro autodprodotto con i materiali del Centro documentazione dei movimenti Francesco Lorusso – Carlo Giuliani*, Bologne, 2017.

A.A. VV. (Collettivo A/Traverso), CAPELLI Luciano, SAVIOTTI Stefano (dir.), *Alice è il diavolo. Sulla strada di Majakowskij : testi per una pratica di comunicazione sovversiva*, Milan, Edizioni L'Erba Voglio, 1976.

ASOR ROSA Alberto, *Le due società. Ipotesi sulla crisi italiana*, Turin, Einaudi, 1977.

BALESTRINI Nanni, MORONI Primo (dir.), *L'orda d'oro 1968-1977. La grande ondata rivoluzionaria e creativa, politica ed esistenziale*, Milan, Feltrinelli, 2011.

BELPOLITI Marco, *Settanta*, Turin, Einaudi, 2010.

BENECCHI Diego, *I non garantiti. Il movimento del '77 nelle università*, Rome, Savelli, 1977.

BERARDI Franco, *Scrittura e Movimento*, Venise – Padoue, Marsilio Editori, 1974.

BERARDI Franco, *Chi ha ucciso Majakovskij ? Romanzo rivoluzionario*, Rome, Squilibri edizioni, 1977.

BERARDI Franco, *Dell'innocenza. 1977 : l'anno della premonizione*, Vérone, Ombre Corte Edizioni, 1977.

BERARDI Franco « Bifo », GUARNIERI Ermanno « Gomma » (dir.), *Alice è il diavolo. Storia di una radio sovversiva*, Milan, Shake edizioni, 2002.

BERARDI Franco, BRIDI Veronica, *1977, L'anno in cui il futuro incominciò*, Rome, Fandango libri, 2002.

BERNOCCHI, Piero, *Dal '77 in poi*, Rome, Erre emme edizioni, 1997, p. 28.

BERTANTE Alessandro, *Re nudo. Underground e rivoluzione nelle pagine di una rivista*, Rimini, Nda Press, 2005.

BERTI Marcello, *L'ultima barricata : il '77 bolognese*, Lugo di Romagna, Walter Berti, 2003.

BIANCHI Sergio, CAMINITI Lanfranco (dir.), *Settantasette. La rivoluzione che viene*, Rome, DeriveApprodi, 2004.

BIANCHI Sergio, CAMINITI Lanfranco (dir.), *Gli autonomi. Le storie, le lotte, le teorie. Vol. 1*, Rome, DeriveApprodi, 2007.

BIANCHI Sergio, CAMINITI Lanfranco (dir.), *Gli autonomi. Le storie, le lotte, le teorie. Vol. 2*, Rome, DeriveApprodi, 2007.

BIANCHI Sergio, CAMINITI Lanfranco (dir.), *Gli autonomi. Le storie, le lotte, le teorie. Vol. 3*, Rome, DeriveApprodi, 2008.

BIANCHI Sergio, *Figli di nessuno. Storia di un movimento autonomo*, Milan, Milieu edizioni, 2016.

BIANCHI Sergio, VENTURA Raffaele, VERRI Osvaldo (dir.), *Storia di una foto. 14 maggio 1977, Milano, via De Amicis. La costruzione dell'immagine icona degli « anni di piombo ». Contesti e retroscene*, Rome, DeriveApprodi, 2011.

BOLOGNA Sergio (dir.), *La tribù delle talpe*, Milan, Feltrinelli, 1978.

BRUNETTI Paolo (dir.), *L'eresia bolognese. Documenti di una generazione ribelle (1967-1990)*, Rome, Andromeda, 2015.

CALVI Fabrizio, *Italie 77. Le « Mouvement », les intellectuels*, Editions du Seuil, Paris, 1977.

CASALI Luciano, *Verso il ’77, propaganda in via Zamboni*, in Annali, Istituto Gramsci Emilia Romagna, 1993- 1996.

CELATI Gianni (dir.), *Alice disambientata, Materiali collettivi (su Alice) per un manuale di sopravvivenza*, Florence, Le Lettere, 2007 [L’Erba Voglio, 1978].

CHIURCHIÙ Luca, *La rivoluzione è finita abbiamo vinto. Storia della rivista « A/traverso »*, Rome, DeriveApprodi, 2017.

DE SARIO Beppe, *Resistenze innaturali. Attivismo radicale nell’Italia degli anni ’80*, Milan, Agenzia X, 2009.

DORO Raffaello, *In Onda. L’Italia dalle radio libere ai network nazionali (1970-1990)*, Rome, Viella, 2017.

ECHAURREN Pablo, *Parole ribelli : i fogli del movimento del 77*, Stampa alternativa, 1997.

ECHAURREN Pablo, SALARIS Claudia, *Controcultura in Italia 1967-1977. Viaggio nell’underground*, Turin, Bollati Boringhieri, 1999.

FOFI Goffredo, GIACOPINI Vittorio, *Prima e dopo il ’68 : antologia dei Quaderni piacentini*, Rome, Minimum fax, 1998.

GAGLIARDI Alessio, *Il ’77 tra storia e memoria*, Rome, Manifestolibri, 2017.

GRISPIGNI Marco, *1977*, Rome, Manifestolibri, 2006.

GUIZZARDI Valerio, MITA Massimiliano, DE LORENZIS Tommaso, *Avete pagato caro, non avete pagato tutto : la rivista Rosso (1973-1979)*, Rome, DeriveApprodi, 2008.

GRUBER Klemens, *L'avanguardia inaudita : comunicazione e strategia nei movimenti degli anni 70*, Milan, Costa&Nolan, 1997.

MENNEAS Franca, *Omicidio Lorusso. Una storia di giustizia negata*, Bologne, Pendragon, 2015.

SALARIS Claudia, *Il movimento del settantasette, linguaggi e scritture dell'ala creativa*, Bertiolo, AAA Edizioni, 1997.

DI NALLO Egeria (dir.), *Indiani in città*, Bologne, Cappelli editore, 1977.

LERNER Gad, MANCONI Luigi, SINIBALDI Marino, *Uno strano movimento di strani studenti. Composizione, politica e cultura dei non garantiti*, Milan, Feltrinelli, 1978.

MANCONI Luigi, SINIBALDI Marino, « *Un movimento di strani studenti* », *Ombre Rosse*, n. 20, Savelli, Rome, 1977.

MUSSI Fabio, *Bologna '77*, Rome, Editori Riuniti, 1978.

POLLINI Luca, *I Settanta. Gli anni che cambiarono l'Italia*, Milan, Bevivino editore, 2005.

PRUVOST Céline, « Bologne 1977 : ruptures et prémonitions », mémoire sous la direction de ZANCARINI Jean-Claude, École Normale Supérieure de Lyon, 2006.

Avant-gardes et contre-cultures

ARTAUD Antonin, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1964.

CALVESI Maurizio, *Il Futurismo*, Milan, Fratelli Fabbri Editori, 1970.

CALVESI Maurizio, *Avanguardia di massa*, Milan, Feltrinelli, 1978.

DEBORD Guy, *La Société du Spectacle*, Paris, Gallimard, 1992.

DEBORD Guy-Ernest, « Théorie de la dérive », *Les lèvres* nues, n. 9, novembre 1956.

DESNOS Robert (FRANKEL Théodore), « Lettre aux Médecins-Chefs des Asiles de Fous », *La révolution surréaliste*, Paris, Librairie J. Corti, 1925.

GOFFMAN Ken, JOY Dan, *Controculture. Da Abramo ai no global*, Rome, Fazi Editori, 2004.

MARCOLINI Patrick, *Le mouvement situationniste. Une histoire intellectuelle*, Montreuil, L'échappée, 2013.

MARINETTI Filippo Tommaso, « Manifeste du futurisme », *Le Figaro*, 20 février 1909.

MARINETTI Filippo Tommaso, *Teoria e invenzione futurista*, Milan, Mondadori, 1984.

NADEAU Maurice, *Histoire du surréalisme*, Paris, Seuil, 1964.

ROSZAK Theodore, *The Making of a Counter Culture. Reflexions on the Technocratic Society and its Youthful Opposition*, Garden City, Anchor Books, 1969.

SELL Mike, « *Resisting the Question,"What is an Avant-Garde ?"* », *New Literary History*, Vol. 41, n. 4, *What Is an Avant-Garde ?*, The Johns Hopkins University Press, Automne 2010

TZARA Tristan, *L'homme approximatif*, Paris, Gallimard, 2016 [1968].

TZARA Tristan, *Dada est tatou. Tout est Dada*, Flammarion, Paris, 2016 [1996]

Féminisme

BERTILOTTI Teresa, SCATTIGNO Anna (dir.), *Il femminismo degli anni Settanta*, Rome, Viella, 2005.

BUSSONI Ilaria, PERNA Raffaella (dir.), *Il gesto femminista. La rivolta delle donne : nel corpo, nel lavoro, nell'arte*, Rome, DeriveApprodi, 2014.

CHOLLET Mona, *Sorcières. La puissance invaincue des femmes*, Paris, La Découverte, 2019.

CURCIO Anna (dir.), *Introduzione ai femminismi*, Rome, DeriveApprodi, 2019.

GIACCHETTI Diego, *Nessuno ci può giudicare. Gli anni della rivolta al femminile*, Rome, DeriveApprodi, 2005.

LONZI Carla, *Sputiamo su Hegel. La donna clitoridea e la donna vaginale e altri scritti*, Milan, Scritti di Rivolta Femminile, 1978.

PAOLOZZI Letizia, LEISS Alberto, *Un paese sottosopra. 1973-1996: una voce del femminismo italiano*, Parme, Pratiche, 1999.

Philosophie, pensée politique, essais, *miscellanées*

AGAMBEN Giorgio, *Creazione e anarchia. L'opera nell'età della religione capitalista*, Vicenza, Neri Pozza Editore, 2017.

BAKTHINE Mikhaïl, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1982 [1970].

BAUDRILLARD Jean, *La société de consommation*, Paris, Éditions Denoël, 1970.

BAUDRILLARD Jean, *L'échange symbolique et la mort*, Paris, Gallimard, 1976.

BENINI Alberto, TORREALTA Maurizio, *Simulazione e falsificazione. Il segno come valore : semiotica e lotta di classe*, Vérone, Bertani editore, 1981.

CAMPORESI Piero, *La maschera di Bertoldo. G. C. Croce e la letteratura carnevalesca*, Turin, Einaudi, 1976.

CAMPORESI Pietro, *Il paese della fame*, Milan, Garzanti, 2000 [1978].

DELEUZE Gilles, *Logique du sens*, éditions de Minuit, 1969.

DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, *L'Anti-Œdipe. Capitalisme et schizophrénie*, Paris, éditions de Minuit, 1972.

DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris, éditions de Minuit, 1980.

DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, éditions de Minuit, 1975.

ENGELS Friedrich, MARX Karl, *Le manifeste du Parti communiste*, 1848.

ECO Umberto, *Apocalittici e integrati. Comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa*, Milan, Bompiani, 1964.

ECO Umberto, *Il costume di casa*, Milan, Bompiani, 1973.

ECO Umberto, *Sette anni di desiderio*, Milan, Bompiani, 1983.

FOURQUET François, « *Une intuition de Félix Guattari* », Revue du MAUSS, 2007/1, n. 29, Paris, La Découverte.

GUATTARI Félix, *Psychanalyse et transversalité. Essai d'analyse institutionnelle*, Paris, Maspéro, 1974.

GUATTARI Félix, *La révolution moléculaire*, Paris, Éditions Recherches, 1977.

HARVEY David, *Brève histoire du néolibéralisme*, Paris, Les prairies ordinaires, 2014.

HEERS Jacques, *Fêtes des fous et Carnavals*, Paris, Fayard, 1983.

HELLER Ágnes, « *La teoria marxiana della rivoluzione e la rivoluzione della vita quotidiana* », *Aut Aut*, n. 127, janvier-février 1972.

LORDON Frédéric, *Vivre Sans ? Institutions, police, travail, argent...*, Paris, La fabrique éditions, 2019.

LYOTARD Jean-François, *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Paris, éditions de Minuit, 1979.

MARCUSE Herbert, *L'homme unidimensionnel. Essai sur l'idéologie de la société industrielle avancée*, Paris, éditions de Minuit, 1968.

MARCUSE Herbert, *La dimension esthétique. Pour une critique de l'esthétique marxiste*, Paris, Seuil, 1979.

MARX Karl, *Œuvres, tome I : Économie*, Paris, Gallimard, 1963.

MARX Karl, *Œuvres, tome II : Économie (suite)*, Paris, Gallimard, 1968.

MARX Karl, *Œuvres, tome III : Philosophie*, Paris, Gallimard, 1982.

MARX Karl, *Œuvres, tome IV : Politique, 1*, Paris, Gallimard, 1994.

NICOLAI Roberto, *Quando la Cina era vicina. La rivoluzione culturale e la sinistra extraparlamentare italiana negli anni '60 e '70*, Pise, BFS Edizioni, 1998.

SCHEPIS Maria Felicia, « *Bisogno di* essere*. La rivoluzione dell'individuo per una politica "sensata" in Ágnes Heller* », *Heliopolis, Culture civiltà politica*, an XII, n. 1, 2014.

SITTE Camillo, *L'art de bâtir les villes : notes et réflexions d'un architecte*, Genève, Édition Atar, 1890-1910.

TIQQUN (collectif), *Tout a failli, vive le communisme !*, Paris, La fabrique éditions, 2009.

WESTPHAL Bertrand, *La géocritique. Réel, fiction, espace*, Paris, éditions de Minuit, 2007.

WESTPHAL Bertrand, « Lecture des espaces en mouvement : géocritique et cartographie », *Études de lettres*, Université de Lausanne, 2013.

XU Kefei, « Le maoïsme de Tel Quel autour de Mai 68 », *Transtext(e)s Transcultures* 跨文本跨文化, n. 6, 2011.

ZEDONG Mao, « Interventions aux causeries sur la littérature et l'art à Yenan (Mai 1942) », *Œuvres choisies de Mao Tsé-toung (tome III)*, Pékin, 1968.

ZIZEK Slavoj (dir.), *Mao. De la pratique et de la contradiction*, Paris, La fabrique éditions, 2008.

Littératures

AA. VV., TONDELLI Pier Vittorio (dir.), *Under 25. Giovani blues*, Massa, Transeuropa edizioni, 1886.

AA. VV., TONDELLI Pier Vittorio (dir.), *Under 25. Belli & Perversi*, Massa, Transeuropa edizioni, 1987.

AA. VV., TONDELLI Pier Vittorio (dir.), *Under 25. Papergang*, Massa, Transeuropa edizioni, 1990.

BALESTRINI Nanni, *Gli invisibili*, Milan, Bompiani, 1999 [1987].

BRIZZI Enrico, J*ack Frusciante è uscito dal gruppo. Una maestosa storia d'amore e di « rock parrocchiale »*, Massa, Transeuropa edizioni, 1994.

BRIZZI Enrico, La vita quotidiana a Bologna ai tempi di Vasco, Rome – Bari, Laterza, 2013 [2008].

CARROLL Lewis, *Alice's Adventures in Wonderland and Through the Looking-Glass*, Londres, Penguin Classics, 2012.

CELATI Gianni, *Narratori delle pianure*, Milan, Feltrinelli, 2012 [1985].

CELATI Gianni, *Verso la foce*, Milan, Feltrinelli, 2011 [1989].

CULICCHIA Giuseppe, *Il paese delle meraviglie*, Milan, Garzanti, 2004.

DONDI Mirco, *I malriusciti*, Rome, Lit edizioni, 2012.

FERRETTI Lindo Giovanni, *Reduce*, Milan, Mondadori, 2006.

MORESCO Antonio, *Lettere a nessuno,* Turin, Einaudi, 2008 [Bollati Boringhieri, 1997].

PAZIENZA Andrea, *Tutto Pazienza* (intégrale en 20 volumes), Rome, Repubblica - L'Espresso, 2016.

PAZIENZA Andrea, *Extra Pazienza* (intégrale en 4 volumes), Rome, Repubblica - L'Espresso, 2018.

RASTELLO Luca, *Piove all'insù*, Turin, Bollati Boringhieri, 2006.

ROCCO E ANTONIA (LOMBARDO-RADICE Marco, RAVERA Lidia), *Porci con le ali. Diario sessuo-politico di due adolescenti*, Rome, Savelli, 1976.

SCÒZZARI Filippo, *Lassù no*, Bologne, Coconico Press, 2019.

SCÒZZARI Filippo, *Prima pagare poi ricordare. Fanciulli pazzi. Tutta La Storia*, Rome, Fandango Libri, 2017.

SCÒZZARI Filippo, *Suor Dentona - l'integrale*, Roma, Mompracem, 2012.

TONDELLI Pier Vittorio, *Altri libertini*, Milan, Feltrinelli, 2013 [1980].

TONDELLI Pier Vittorio, *Rimini*, Milan, Bompiani, 1985.

TONDELLI Pier Vittorio, *Camere separate*, Milan, Bompiani, 1989.

TAMBURINI Stefano, LIBERATORE Tanino, CHABAT Alain, *Ranx - edizione integrale*, Naples, Comicon Edizioni, 2012.

ZAMBONI Massimo, *Nessuna voce dentro. Un'estate a Berlino Ovest*, Turin, Einaudi, 2017.

Sur les créatifs

AA.VV. (Gruppo di Drammaturgia 2 dell'Università di Bologna), *Il Gorilla quadrumàno. Il teatro come ricerca delle nostre radici profonde*, Milan, Feltrinelli, 1974.

AA.VV., *'77 anno cannibale. Storie e fumetti da un anno di svolta*, Naples, Comicon, 2017.

ANTONI Roberto « Freak », *Non c'è gusto in Italia a essere Freak. Antologia fantastica di scritti rock*, Milan, Feltrinelli, 2015.

ASSANTE Ernesto, CASTALDO Gino, *Bologna e dintorni, il Rock della via Emilia*, Rome, La Repubblica - Roma, 1995.

BACCIOCCHI Antonio, *Mod generations. Musica, rabbia, stile e altre storie*, Rimini, Edizioni Interno4, 2020.

BACCIOCCHI Antonio, *Punk. Born to lose*, Santarcangelo di Romagna, Diarkos, 2020.

CAMPO Alberto, *Fedeli alla linea. Dai CCCP ai CSI. Una storia raccontata da Giovanni Lindo Ferretti e Massimo Zamboni ad Alberto Campo*, Florence, Giunti, 1997.

CRISTANTE Stefano, *Andrea Pazienza e l'arte del fuggiasco. La sovversione della letteratura grafica di un genio del Novecento*, Milan-Udine, Mimesis Edizioni, 2017.

GIUBILEI Franco, *Vita da Paz. Storia e storie di Andrea Pazienza*, Bologne, Odoya, 2016.

GIUDICI Annarella, FERRETTI Lindo Giovanni, TAGLIATI Rossana, *Annarella Benemerita Soubrette CCCP Fedeli alla linea*, Macerata, Quodlibet, 2014.

GUALDI Francesco, « *L'esperienza underground nella stampa alternativa* », *Bibliomanie*, n. 50, 2002.

MARANGONI Marco, « Rimini *di Vittorio Tondelli. La città invisibile e la fenomenologia degli spazi* », *Bibliomanie*, n. 49, 2020.

MASINI Alessia, *Punk, Rock e Riflusso. Culture giovanili e « persistenza della politica » in Italia tra anni Settanta e Ottanta (1977-1984)*, Thèse de Doctorat sous la direction d'Angelo Ventrone, Université de Macerata, 2016.

MASINI Alessia, *Siamo nati da soli. Punk, rock e politica in Italia e in Gran Bretagna (1977-1984)*, Pise, Pacini editore, 2019.

MASINI Alessia, « *Fight war not wars. Linguaggio visuale e orizzonti di lotta nel punk (1977-1984)* », *Bibliomanie*, n. 50, 2020.

MATTIOLI Valerio, *Superonda. Storia segreta della musica italiana*, Milan, Baldini & Castoldi, 2016.

MCNEIL Legs, MCCAIN Gillian, *Please kill me. The uncensored oral history of punk*, New York, Grove Press, 2016.

MOROZZI Gianluca, ARABIA Lorenzo, *Skiantos. Una storia come questa non c'era stata mai prima... e non ci sarà più*, Florence, Goodfellas, 2017.

NEGRI Umberto, *Io e i CCCP. Una storia fotografica e orale*, Milan, Shake Edizioni, 2010.

PEDRINI Riccardo, *Skinhead. Lo stile della strada*, Rome, Castelvecchi, 1996.

PEDRINI Riccardo, *Ordigni. Storia del punk a Bologna*, Rome, Castelvecchi, 1998.

ROSSI Michele, *Quello che deve accadere accad*e, Florence, Giunti, 2014.

RUBINI Oderso (dir.), *Largo all'avanguardia. 50 anni di musica rock a Bologna*, Bologne, Sonic Press, 2014.

RUBINI Oderso (dir.), *No input, no output. The Italian Records story (1980 – 1985)*, Bologne, Sonic Press, 2014.

RUBINI Oderso, GALLIANI Gianluca, *Gaznevada : Mamma dammi la benza ! Il primo disco (punk) dei Gaznevada !*, Milan, Shake edizioni, 2009 (CD + livret).

RUBINI Oderso, PERSIANI Anna (dir.), *Pensatevi liberi, Bologna Rock 1979*, Bologne, Beatstream, 2019.

RUBINI Oderso, QUERCETTI Ferruccio, *Bologna 1980. Il concerto dei Clash in Piazza Maggiore nell'anno che cambiò l'Italia*, Florence, Goodfellas, 2020.

RUBINI Oderso, SERRA Roberto, *Skiantos. Inascoltable*, Milan, Shake Edizioni, 2008 (CD + livret).

RUBINI Oderso, SIMONINI Massimo (dir.), *Il treno di John Cage. Alla ricerca del silenzio perduto*, Bologne, Baskerville, 2008.

RUBINI Oderso, TINTI Andrea (dir.), *Non disperdetevi. 1977 - 1982. San Francisco, New York, Bologna, le città libere del mondo*, Milan, Shake Edizioni, 2009.

SAVAGE Jon, *England's Dreaming. Sex Pistols and Punk Rock*, Londres, Faber and Faber, 1991.

SPARAGNA Vincenzo, *Frigidaire. L'incredibile storia e le sorprendenti avventure della più rivoluzionaria rivista d'arte del mondo*, Milan, BUR, 2008.

SPAZI Stefano, *Arcipelago Mod. Il Mod Revival in Italia. 1979-1985*, Falconara Marittima, Crac edizioni, 2020.

VALENTINI Chiara, *Storia di Dario Fo*, Milan, Feltrinelli, 1997.

Photographie

BALESTRINI Nanni, D'AMICO Tano, *Ci abbiamo provato. Parole e immagini del Settantasette*, Milan, Bompiani, 2017.

D'AMICO Tano, *Gli anni ribelli (1968-1980)*, Rome, Editori Riuniti, 1998.

D'AMICO Tano, *La lotta delle donne*, Pise, Edizioni ETS, 2017.

SCURO Enrico, *I ragazzi del '77. Una storia condivisa su Facebook*, Bologne, Baskerville-Sonic Press editori, 2011.

SCURO Enrico, *Malgrado voi. Immagini di due anni di battaglie del movimento di Bologna*, Bologne, L'Occhio Impuro, 1979.

NADALINI Luciano, *Movimento giovanili a Bologna negli anni '80-'90*, Bologne, Camera Chiara Edizioni, 2014.

VERONESI Gilberto, NADALINI Luciano (dir.), *Bologna e gli anni delle stragi*, Bologne, Camera Chiara Edizioni, 2010.

Discographie sélective

AA.VV., *Schiavi nella città più libera del mondo* (EP), Attack Punk Records, 1982.

AA. VV., *Italian Records – The Singles 7" collection (1980 – 1984)* (coffret CD), Spittle Records, 2013.

CCCP Fedeli alla linea, *Ortodossia* (single), Attack Punk Records, 1984.

CCCP Fedeli alla linea, *Ortodossia II* (EP), Attack Punk Records, 1985.

CCCP Fedeli alla linea, *Compagni, Cittadini, Fratelli, Partigiani* (EP), Attack Punk Records, 1985.

CCCP Fedeli alla linea, *1964-1985 Affinità - divergenze fra il compagno Togliatti e noi - Del conseguimento della maggiore età* (album), Attack Punk Records, 1986.

CCCP Fedeli alla linea, *Socialismo e Barbarie* (album), Virgin Dischi, 1987.

CCCP Fedeli alla linea, *Canzoni, Preghiere, Danze del II Millennio - Sezione Europa (album)*, Virgin Dischi, 1989.

CCCP Fedeli alla linea, *Epica Etnica Etica Pathos* (album), Virgin Dischi, 1990.

CCCP Fedeli alla linea, *Live in Pankow* (album live), Virgin, 1996.

Consorzio Suonatori Indipendenti, *Ko de mondo* (album), I dischi del mulo, 1994

DALLA Lucio, *Piazza Grande/Convento di pianura* (single), RCA, 1972.

DALLA Lucio, *Come è profondo il mare* (album), RCA, 1977.

DE ANDRÉ Fabrizio, *Rimini* (album), Dischi Ricordi, 1978.

GAZNEVADA, *Gaznevada* (album), Harpo's Music, 1979.

GUCCINI Francesco, *Radici* (album), EMI, 1972.

GUCCINI Francesco, *Stanze di vita quotidiana* (album), EMI, 1974.

GUCCINI Francesco, *Via Paolo Fabbri 43* (album), EMI, 1976.

GUCCINI Francesco, *Amerigo* (album), EMI, 1978.

GUCCINI Francesco, *Metropolis* (album), EMI, 1981.

GUCCINI Francesco, *Fra la Via Emilia e il West* (album live), EMI, 1984.

JEFFERSON AIRPLANE, *Surrealistic Pillow* (album), RCA Victor, 1967.

LOLLI Claudio, *Aspettando Godot* (album), EMI, 1972.

LOLLI Claudio, *Un uomo in crisi. Canzoni di morte. Canzoni di vita* (album), EMI, 1973.

LOLLI Claudio, *Canzoni di rabbia* (album), EMI, 1975.

LOLLI Claudio, *Ho visto anche degli zingari felici* (album), EMI, 1976.

LOLLI Claudio, *Disoccupate le strade dai sogni* (album), Ultima Spiaggia, 1977.

MANFREDI Gianfranco, *Zombie di tutto il mondo unitevi* (album), Ultima Spiaggia, 1977.

NABAT, *Scenderemo nelle strade* (EP), 1982, C.A.S. Records.

NABAT, *Laida Bologna* (EP), 1984, C.A.S. Records.

NABAT, *Un altro giorno di gloria* (album), 1985, C.A.S. Records.

SEX PISTOLS, *Never Mind the Bollocks, Here's the Sex Pistols* (album), Virgin, 1977.

SKIANTOS, *Inascoltable* (album), Harpo's Bazaar, 1977.

SKIANTOS, *MONO tono* (album), Cramps Records, 1978.

SKIANTOS, *Karabigniere Blues/Io sono un autonomo* (single), Cramps Records, 1978.

SKIANTOS, *Kinotto* (album), Cramps Records, 1979.

Films et documentaires

ANGIULI Emanuele, *Traumfabrik – Via Clavature 20*, Bologna, Imago Orbis, 2011.

CHIESA Guido, *Alice è in paradiso*, Rome, Fandango, 2002.

CHIESA Guido, *Lavorare con lentezza*, Rome, Fandango, 2004.

D'ANGELO P., VIRDIS M., *Operazione Blue Moon - Eroina di Stato* (documentaire), Blue Film, Matite Spezzate, Rai Storia, 2013.

DE MARIA Renato, *Il trasloco - Via Marsili 19*, Bologna, Enza Negroni, 1991.

DE MARIA Renato, *Paz !*, Rome, Tangram Film, RAI Cinema, Stream, I.T.C. Movie, 2002.

GALARDINI Michele, *Laida Bologna*, Corso di Laurea Magistrale in Cinema, Televisione e Produzione Multimediale, Università di Bologna, 2013.

GASPARINI Luca, *Tempi Moderni (Nuovi Forti Interessanti)* (documentaire), BMH Video, 1992.

MELLARA Michele, ROSSI Alessandro, *La Febbre del Fare*, Mammut Film, Cineteca di Bologna, 2010.

RASTELLI Angelo, *Nudi verso la follia - Parco Lambro 1976*, 2004.

Colloques

Années soixante-dix en Italie Entre politique, recherche historique et mémoire non pacifiée. Colloque international organisé par le Centre de Recherches Italiennes (CRIX / EA369) avec le soutien de l'UFR LCE et de l'École Doctorale « Lettres Langues Spectacles » de l'Université Paris Nanterre. Maison de l'Italie / Université Paris-Nanterre 12, 13 et 14 octobre 2017.

Il '77 da vicino e da lontano, Lundi 29 mai 2017, Bibliothèque de l'Archiginnasio, Bologne. Séminaire introduit par Bruna Gambarelli et Coordonné par Carlo Ginzburg. Intervenants : Mauro Boarelli, Franco Farinelli, Luca Falciola, Valentina Casini, Ermanno Taviani, Michele Battini, Nadia Urbinati, Michele Di Donato, Luigi Ferrajoli.

La strategia della tensione tra Piazza Fontana e l'Italicus : fenomenologia, rappresentazioni, memoria. Colloque international organisé par : Istituto Storico della Resistenza di Forlì-Cesena, Punto Europa-Forlì, Comune di Forlì, Master in Comunicazione storica

Università di Bologna, Alma Mater Studiorum Università di Bologna, Casa della Memoria-Brescia. Teaching Hub, Campus di Forlì, Viale Corridoni 20 - Forlì, 20-29 novembre 2019. Teaching Hub, Campus de Forlì.

Archives

Archivio storico della nuova sinistra « Marco Pezzi » (Istituto storico Parri, 18, via Sant'Isaia, Bologne).

Sites internet

https://amshistorica.unibo.it/126#
http://www.andreapazienza.it/paz-tv/video/paz-tastic-la-sofferenza-dell-abbandono-parte-1.html
https://archivioluigighirri.com
https://www.autistici.org/operaismo/Rosso/Index.htm
http://badigit.comune.bologna.it/books/cerchio-di-gesso/
https://www.bibliomanie.it
https://www.bibliotecasalaborsa.it/cronologia/bologna/
http://www.comune.bologna.it/storiaamministrativa/
https://corrieredibologna.corriere.it
https://enricoscuro.it
https://www.facebook.com/scritteignorantiabologna
https://www.frigolandia.eu
http://johncage.it
https://www.marxists.org/francais/marx/works/1847/00/kmfe18470000c.htm
http://lesmaterialistes.com/mao-zedong-contradiction-1937
https://www.monde-diplomatique.fr/mav/151/MARINETTI/57076
https://www.nytimes.com/2015/10/04/travel/what-to-do-in-36-hours-in-bologna-italy.html
https://radioalice.org
http://www.rapu.it/ricerca/pdf/2_1037.pdf

https://www.repubblica.it
https://www.rockol.it/news-688482/led-zeppelin-l-inferno-al-vigorelli-raccontato-da-bertoncelli
https://www.rollingstone.it/cultura/libri/gli-11-momenti-piu-assurdi-della-carriera-degli-skiantos/397955/#uno
https://xl.repubblica.it/fotogallerie/quello-che-deve-accadere-accade-lanteprima/9220/
https://storicamente.org
https://www.zic.it/speciale-marzo-77-il-carteggio-tra-roberto-roversi-e-renato-zangheri/