

Italie – L'organisation artistique autonome

Giovanni Fontana

Organisations artistiques : d'ici et d'ailleurs
Numéro 119, hiver 2015

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/73282ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (imprimé)
1923-2764 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Fontana, G. (2015). Italie – L'organisation artistique autonome. *Inter*, (119), 38–42.

À partir de 1968, en parfaite harmonie avec les luttes des étudiants et des ouvriers qui ont profondément marqué cette période, de nouvelles formes d'agrégation se propagent dans toutes les régions italiennes. Leur principale caractéristique est un engagement sociopolitique renouvelé du tout. Des groupes autonomes, autogérés, et beaucoup d'associations libres se développent principalement dans les plus grandes villes, celles les plus densément peuplées.

Dans un premier temps, le caractère éminemment politique de ces organisations ne considère pas la nécessité d'une connexion directe avec le monde de la culture, mais bientôt on peut observer l'épanouissement de regroupements associatifs qui lient leur lutte à la recherche artistique. Des groupes d'animation et de recherche théâtrales, des collectifs musicaux, des laboratoires d'arts plastiques, des revues de contre-information, des groupes d'action cinématographique, des centres de relance de la culture populaire, sont créés partout.

Dans la plupart des cas, l'objectif des pratiques artistiques est d'établir une relation directe avec le territoire, en particulier avec l'espace urbain.

Pour des raisons sociopolitiques, la principale impulsion a d'abord été caractérisée par le contraste généralisé avec le monde institutionnel et par le rejet de la logique de marché. Mais par la suite, elle a dû composer avec les intérêts directs de la communauté, en particulier ses principales exigences : droit au travail, droit à l'éducation, droit au logement, conditions de la femme, protection de l'environnement, etc. Bientôt, les contextes sociaux et territoriaux vont influencer les aspects créatifs.

La nécessité de développer des collectifs, de réaliser des groupes d'études et de services, d'accorder une plus grande importance aux comités de zone et aux assemblées de quartier, implique la nécessité d'espaces toujours plus grands. Donc, le phénomène de l'occupation et la naissance des centres sociaux ne tardent pas à se diffuser dans toute l'Italie. C'est la logique de la réappropriation ! Des bâtiments et des usines abandonnés, des maisons vacantes, des espaces publics non utilisés et délaissés, sont occupés afin de promouvoir les intérêts de la communauté, le tout dans un but non lucratif. Ces lieux deviennent des centres de services qui favorisent les débats sur les droits humains, les conditions des jeunes et des femmes, les marginaux, la nouvelle pauvreté, l'émigration, les drogues, etc.

Dans ce cadre, on organise des concerts, des expositions, des spectacles, des happenings, etc. Les activités artistiques sont le résultat d'élaborations internes, mais aussi de relations entrelacées avec d'autres. Dans ces centres,



> Association Isola Pepe Verde, jardin créatif partagé (avant-projet), Isola Art Center, OUT (Office for Urban Transformation), Milan.

promoteur : associazione isola pepe verde
sviluppo del progetto : out . ufficio per la trasformazione urbana . milano
con la collaborazione di : AAA . atelier d'architecture autogérée . parigi e
il giardino degli aromi onlus . milano

on accueille d'autres organisations autonomes liées à des initiatives populaires ou étudiantes, mais on reçoit également des professionnels qui partagent la politique culturelle et qui considèrent l'art comme un échange créatif, un service, et non comme un objet de consommation. Ces centres, surtout les très grands, assument un rôle multifonctionnel en accueillant des organismes différents dont la complète autonomie est respectée et, dans certains cas, en offrant l'hospitalité aux *homeless* et aux Roms.

Les premières occupations ont été faites par le mouvement étudiant et des groupes d'initiative politique comme Lotta Continua, Potere Operaio et Avanguardia Operaia. Ils faisaient tous partie des mouvements de la gauche extraparlamentaire, s'opposant à la gauche « bourgeoise » et à l'action parlementaire du PCI (Parti communiste italien) qu'ils ne considéraient pas assez incisives. Le PCI, en effet, était contesté pour sa faiblesse face aux coalitions de la majorité au pouvoir.

Dans les années soixante-dix, quatre-vingt et quatre-vingt-dix, un phénomène de nouvelle socialisation se développe progressivement en relation avec l'augmentation des différences entre les classes – qui est aujourd'hui à des niveaux jamais enregistrés auparavant. L'écart entre l'économique et le social se creuse, favorisant un climat d'instabilité. Alors que la classe moyenne est considérablement réduite, les affaires des spéculateurs économiques, des financiers et des banquiers sont de plus en plus florissantes. Bien qu'ils ne produisent rien, ils continuent à accumuler de la richesse de façon disproportionnée.

Approximativement, en arrondissant les pourcentages pour en faire une lecture plus efficace, 10 % des familles possèdent à peu près 50 % de la richesse du pays, et 50 % des familles les plus pauvres en possèdent 10 %. Ces données font de l'Italie un des pays industrialisés détenant la plus forte inégalité : 1,1 % des plus riches possède 10 % du total des actifs. La situation semble moins grave qu'aux États-Unis où 1,1 % des plus riches possède 33 % de la richesse totale ! Mais le manque de services et le pouvoir excessif de la bureaucratie alimentent le phénomène, tandis que le financement pour la culture, l'art et la recherche diminue.

Ces dernières années, le réseau entre les différents univers alternatifs s'est resserré, ce qui a favorisé une émergence d'identités et de rôles perdus au fil du temps. On parle d'une reconquête des droits face à l'affaiblissement de la position.

C'est dans ce climat que sont apparus des projets artistiques de plus en plus préoccupés par la fonction sociale. Le même espace collectif alimente cette fonction, parfois au-delà de l'intention de l'artiste. La dimension collective devient cruciale, aussi sur le plan créatif, tandis que l'autogestion favorise l'autonomie des politiques culturelles officielles.

Le rapport avec le territoire est toujours un élément privilégié mais, surtout ces dernières années, il ne se réduit pas à la simple convergence de problématiques spécifiques au champ abordé au jour le jour. En effet, l'intérêt pour une ouverture maximale se veut plus fort, dépassant même les limites de son propre espace. On cherche un lien avec les autres réalités selon la logique du réseau, physique et numérique. L'espace physique de ce lien est magnifié par Internet. La caractéristique spécifique de ces centres est qu'ils n'opèrent pas une division nette entre les utilisateurs et les organisateurs. Ainsi, le résultat esthétique est parfois homologué.

La musique est un des principaux intérêts pour le « peuple » des centres sociaux, surtout grâce à son immédiateté et sa capacité à impliquer les gens. Tous les genres musicaux sont observés, même si le rap est privilégié, principalement parce qu'il se prête bien (mieux que d'autres genres) à la transmission du contenu sociopolitique vu l'articulation de ses textes, toujours denses et complexes.

Le *humus* des centres sociaux favorise le phénomène italien des *posse*, un mélange entre le rap et le raggamuffin avec des influences jamaïquaines et punks, ayant de fortes connotations politiques. Ils se sont développés dans tout le territoire national, mais complètement en dehors du marché, et ont permis la création de centaines de groupes. On peut nommer Ustmamò, Pitura Freska, Neffa, Banda Bassotti, 99 Posse et Almamegretta. Nés de ce contexte, ils sont devenus plus tard connus du grand public¹.

Un rôle clé concernant le développement du phénomène a été joué par des centres comme L'Isola nel Cantiere de Bologne, le CSOA (Centre social occupé et autogéré), le Leoncavallo de Milan, l'Officina 99 de Naples et le Forte Prenestina de Rome. Mais ce type d'expérimentation musicale était apprécié surtout par le jeune public. C'est pour cette raison qu'on a ouvert les portes vers l'extérieur, même au-delà des limites rigoureuses tracées au moment de la constitution des centres.

Or, la typologie de ces communautés est très variée. Le dénominateur commun est le choix d'agir comme des « usines » de l'imagination finalisant la constitution d'événements urbains. À l'intérieur, il y a souvent des architectes qui jouent un rôle important dans la gestion des implications fonctionnelles et dans les propositions de planification urbaine. Ils donnent d'utiles analyses de la réalité métropolitaine conçue hors des standards conventionnels et réalisent des projets chargés de tension utopique pour repenser la ville, aujourd'hui souvent encore liée à des instruments urbanistiques vieux et inadéquats, trop ancrés sur des indices numériques au nom de la spéculation : contrôle du développement quantitatif plutôt que qualitatif.

En 2001, le ministre français de la Culture lançait les Nouveaux Territoires de l'art (NTA) pour définir la nature complexe des projets indépendants qui se développent par l'action synergique entre les centres sociaux et le territoire. Le tout avait une valeur officielle au sein de l'administration publique. En

Proposta per un giardino temporaneo in via pepe



area campo sportivo



esempio di uso temporaneo

L'idea alla base del giardino temporaneo è quella di creare un'isola verde fruibile da tutti per supplire alla mancanza di questo tipo di spazi all'interno del quartiere Isola. La sua posizione a ridosso di due plessi scolastici, della parrocchia e della piazza principale del quartiere renderebbe questo spazio un'ideale giardino di prossimità, di facile costruzione in tempi ristretti.

I primi interventi previsti per il recupero dello spazio che oggi si trova in uno stato di abbandono, sono l'eliminazione della chiusura in lamiera lungo la via pepe e la sua sostituzione con una rete metallica plastificata con due ingressi sull'area del giardino; l'abbattimento del manufatto in muratura già parzialmente crollato e la rimozione della copertura perimetrale in lamiera. Il volume in muratura sul lato a ovest verrà invece conservato e ristrutturato per essere usato come magazzino degli attrezzi per la cura del giardino, ma anche come luogo di incontro e realizzazione di piccoli eventi.

Gli elementi da inserire per la costituzione del giardino sono: La costruzione di un campo sportivo limitrofo alla zona est attrezzato con una zona sedute in legno; L'allestimento dell'area perimetrale con un sistema di "EcoBox" già sperimentato nella città di Parigi dallo studio AAA, realizzato con elementi provvisori costituiti da moduli a verde e pedane di legno prefabbricate;

Il trattamento con un sistema di rampanti delle pareti cieche sul limite edificato;

La realizzazione di un'area giochi per bimbi con elementi standard removibili.

È invece da risolvere la questione dell'approvvigionamento dell'acqua che andrà discussa con i tecnici comunali.



Italie, ce n'est pas le cas. Toutefois, une exception demeure : la tolérance assez répandue face à ces réalités. En effet, malgré l'illégalité des occupations des bâtiments publics et privés, beaucoup d'administrations trouvent avantageux de laisser des groupes de jeunes transformer des bâtiments abandonnés : ils les soustraient à la dégradation et y investissent leurs énergies. La réalisation d'œuvres de manutention et de réorganisation des locaux par des engagements publics est fréquente. Durant les phases de restructuration, les jeunes s'adaptent pour faire divers travaux de façon complètement autonome et sans passer par les procédures de marchés publics.

Il est parfois arrivé que l'administration accepte de régler la situation illégale en reconnaissant la fonction sociale des occupants mais, le plus souvent, il y a des cas d'intolérance et des batailles, non seulement juridiques, mais policières.

En ce sens, l'affaire d'Isola Art Center est emblématique. C'était un projet associatif installé dans le quartier Isola, à Milan. Depuis 2001, un groupe d'artistes et d'opérateurs culturels avait établi un laboratoire permanent où les gens du quartier rencontraient l'art. Le *workshop* travaillait sur le plan social : il était pensé et géré par des citoyens associés, aidés par des professionnels à l'échelle internationale. Parmi ses objectifs, il y avait beaucoup de projets techniques, pratiques et fonctionnels, comme la requalification des zones vertes (les jardins de Via Confalonieri) et la restructuration de la Stecca degli Artigiani afin de soutenir des activités artisanales historiques et de réaliser le déplacement de la zone commerciale pour servir les résidences.



> *Horror Vacui. Occupare il presente/Occuper le présent*, Isola Art Center, projet organisé par Valerio Del Baglivo et Aria Spinelli, Milan, 2010. Affiche et design : Lorenzo Tamai et Maria Pecchioli.



> Affiche du projet d'art LOASI dans le quartier Isola, Milan, 2011.

Dans la déclaration des fondateurs, on peut lire que le projet est une « utopie concrète, presque un miracle, peut-être, une démonstration vive et cohérente de comment et combien l'art a sa fonction sociale »².

Le quartier est appelé Isola (« Île ») parce qu'il est ceinturé entre la voie ferrée et le canal (Il Naviglio). Son histoire est liée à la lutte des partisans, à l'antifascisme, à la présence des ouvriers de l'usine Brown Boveri (qui fabriquait des composants mécaniques pour locomotives et moteurs marins) et au monde souterrain de Milan. Dans les années soixante, l'usine a fermé et, l'année suivante, les occupations ont commencé. Parmi les premiers espaces occupés, on retrouve le cinéma Zara et l'auberge Metropolix. Ensuite vient l'usine Brown Boveri. C'est la naissance d'Isola dell'Arte. Beaucoup d'initiatives artistiques y furent réalisées.

C'est aussi la naissance de différentes associations, parmi lesquelles OUT et Isola Art Center, qui est le résultat de la convergence des énergies des différents mondes. On peut nommer OSSERVATORIOinOPERA (qui travaille sur des projets *site-specific*), Stazione Isola (un observatoire du quartier qui gère des archives visuelles, sonores et textuelles), Love Difference (qui défend l'idée d'un art engagé pour une transformation sociale responsable), Millepiani Eterotopia (un projet éditorial de type politico-philosophique, dirigé par Tiziana Villani, qui accueille dans son comité scientifique des intellectuels comme Nanni Balestrini, Franco Berardi Bifo, Paul Virilio, etc.), Laboratorio Sugoe (une structure animée par de jeunes artistes, architectes et designers), Werkstatt (un laboratoire de quartier tenu par un groupe de photographes) et NABA (Nuova Accademia di Belle Arti di Milano, coordonnée par Roberto Scotini, responsable des arts plastiques et animateur d'Isola dell'Arte). Les artistes sont engagés dans la reconstruction des relations entre les personnes et les lieux, cherchant à même leur histoire et leurs traditions, comme on peut le voir dans les œuvres de Luca Vitone, de Cesare Pietroiusti ou de Bert Theis.

De la confluence de ces énergies naîtra le projet Q'Art pour le réaménagement du quartier. Mais en 2007, sous prétexte de la présence de revendeurs de drogue dans les bâtiments, la police a annoncé l'expulsion et l'évacuation des lieux en vue de remettre les biens à la société texane Hines. Peu de temps après, malgré l'opposition des artistes et des intellectuels pour sauver les œuvres d'art à l'intérieur, le bâtiment fut démoli.

Dans un sens, l'Isola Art Center, prônant, dans un climat très expérimental, une nouvelle urbanisation, est relié à la dimension provocatrice et subversive de l'espace théorisé par Guy Debord qui, comme on le sait, a soutenu la nécessité de la construction de « situations » en vue d'un « urbanisme unitaire » pouvant expérimenter une révolution totale, permettant le dépassement de l'art traditionnel et trouvant une nouvelle relation avec la ville. Aujourd'hui, l'Isola Art Center continue à exister et à fonctionner sans ses propres locaux, œuvrant de temps en temps dans d'autres quartiers de l'arrondissement.

Sans conseil d'établissement ni organisation pyramidale, le groupe favorise l'ouverture aux différentes initiatives de quiconque est intéressé à alimenter le projet du « Centre pour les arts et le quartier », un projet qui survit grâce aux énergies individuelles et collectives, en raison d'un système basé sur le concept de l'économie solidaire, avec la participation, même

créative, des habitants du quartier. Les artistes et curateurs Bert Theis et Mariette Shiltz, de temps en temps impliqués, y fournissent un service de coordination.

Cette réalité peut être définie en tant qu'*espace-projet* puisque, pour chaque lieu indépendant, correspond un travail autonome d'expérimentation continue visant la qualité du tissu social au sein de projets en constante évolution et d'activités en constant examen collectif. Dans l'idée de cet espace-projet, on a tenté une fusion entre l'art et la vie. L'activité artistique est dès lors fusionnée aux besoins quotidiens et a été mise au service du bien commun. Mais tout cela est arrivé sans sacrifier la dimension esthétique pour la dimension éthique. L'art est finalement devenu un instrument actif et significatif à l'échelle collective. Ces caractéristiques sont communes à beaucoup d'autres situations disséminées dans tout le pays.

Comme nous l'avons déjà mentionné, la structure organisationnelle n'est pas pyramidale, mais horizontale : elle est fondée sur l'autonomie décisionnelle des opérateurs et sur le dialogue avec la réalité sociale ; ses intérêts sont généralement interdisciplinaires et les espaces sont polyvalents afin de favoriser le mélange des disciplines ; elle tend à encourager l'expérimentation par des ateliers et à favoriser la croissance conjointe avec une attitude fondamentalement anti-institutionnelle ; elle s'oppose à la logique de consommation et soutient des critères d'adhésion basés sur une économie solidaire, le commerce des services, et non l'argent.

Dans certains cas, le gouvernement contribue au financement de projets. Pour la plupart, les prêts sont octroyés avec des fonds de l'Union européenne, livrés aux régions ou aux collectivités locales. Ces cas sont rares parce que généralement il n'existe pas de subventions institutionnelles régulières pour ces réalités. Par ailleurs, en Italie, il n'y a pas, comme en France, les Directions régionales des affaires culturelles (DRAC) qui interviennent pour financer des expériences indépendantes. Le fait est que, pour le meilleur ou pour le pire, l'Italie n'a pas eu son André Malraux ! Les tensions entre l'Isola Art Center et la Ville de Milan n'ont pas permis de tenter une coopération entre la réalité institutionnelle et l'autogestion. En Italie, même s'il est impossible de généraliser, il faut dire que, depuis longtemps, le climat causé par l'absentéisme de l'État, des régions et des municipalités pèse lourdement sur la politique culturelle. Il suffit de dire, par exemple, qu'en Italie, il n'y a pas non plus les Fonds régionaux d'art contemporain (FRAC) comme en France.

Ainsi, seuls quelques groupes se sont penchés sur les problèmes de l'autogestion et de l'autonomie en essayant d'entamer un dialogue avec le gouvernement : un dialogue parfois tolérant, parfois violent. En ce sens, on peut se rappeler des événements emblématiques du Leoncavallo, créé en 1975, ou du centre social Cox 18, à Milan. La politique municipale a oscillé entre l'indifférence et l'opposition farouche. À la fin des années quatre-vingt, le Leoncavallo est dépeint pour ses tensions et ses affrontements permanents dans les journaux. En 1989, il a été évacué par la force. Les unités spéciales de la police ont ouvert un passage dans les murs avec des explosifs et sont entrées dans le bâtiment. Il y a eu des arrestations et des condamnations. La force de ce centre, toutefois, a permis l'existence d'autres structures, bien que l'absence de dialogue avec la Ville de Milan ait alors été plutôt généralisée. L'intérêt de la Ville était surtout d'éteindre un foyer jugé subversif. Par la suite, le manque de communication s'est déplacé vers une tolérance mutuelle.

La cause de ce centre social a été soutenue par les étudiants. Ce n'est qu'après plusieurs années que le ministre de la Culture Vittorio Sgarbi a reconnu la nécessité de préserver les graffitis qui existaient encore dans le bâtiment. Une publication qui rassemble les œuvres les plus intéressantes et où l'on parle de « musée en plein air » a donc vu le jour. Sgarbi voulait « sauver les murs pour protéger les graffitis ». En fait, la langue des graffitis et le *street art*, au tournant du siècle, ont radicalement changé l'esthétique contemporaine. Ce fait n'est guère réfutable. Il est difficile d'ignorer ces murs colorés au milieu des gratte-ciel gris et du ciment en périphérie de Milan.



> *Public Turbulence*, affiche pour un festival d'art organisé par Alberto Pesavento et Bert Theis dans le quartier Isola, 2009. Design : Schlag.

Depuis 30 ans, le Leoncavallo a combiné l'art et la politique, la cuisine populaire et les bons vins, la musique et la contreculture, dans une multitude de formes dictées par l'engagement continu. C'est là le vrai sens des « œuvres » : une suite d'adoption de présences hétérogènes qui ont traversé et, en un sens, construit une partie importante de Milan avec des mots et des couleurs³. Malheureusement, c'est une étape qui tend vers la muséification et l'institutionnalisation d'une structure qui est née en opposition aux institutions elles-mêmes !

Mais l'histoire des occupations en Italie est très riche et variée. À titre d'exemple, en voici quelques-unes qui sont liées spécifiquement aux questions artistiques. L'histoire de Macao est particulièrement significative : en 2012, un groupe d'artistes, d'architectes, d'étudiants, d'enseignants, de travailleurs en communication, occupent à Milan la Galfa Tower, un gratte-ciel de 33 étages à l'abandon depuis 15 ans. L'occupation n'y dure que dix jours, le but n'étant pas de créer un « autre » centre social, mais un « nouveau » centre des arts, dans une ville où il y a peu d'espaces pour les jeunes et la créativité. Pour ce qui est d'autres occupations mémorables, notons les Sale Docks à Venise, le Théâtre Coppola de Catane, le Teatro Garibaldi à Palerme, l'Asilo della Conoscenza à Naples, le Teatro Valle et le Cinema Palais à Rome. Pendant ces occupations, un rôle important est joué par le Réseau des travailleurs de l'art qui exprime la nécessité d'assigner à l'art et à la culture le statut de *biens communs*, puisque le bien commun n'est pas un concept abstrait, mais une nouvelle forme de démocratie vivante visant à surmonter la dichotomie entre les secteurs public et privé. Les raisons de



> Graffitis sur le mur d'entrée du Centre social Leoncavallo à Milan.

ce climat ? D'une part, les coupures du gouvernement Berlusconi en 2010 et la fermeture d'établissements et d'espaces culturels tels que l'ETI (théâtre italien) ; d'autre part, l'insécurité que les travailleurs de la culture et de la communication vivent depuis longtemps.

Par ailleurs, en Italie, il y a toujours eu beaucoup d'associations (dans les grandes villes comme les petites) qui ont formé une bonne partie du tissu unificateur au sein de la culture, sur une échelle nationale, où la maîtrise venait de compétences institutionnelles plus fortes et de médias de communication de masse, au détriment d'autres situations.

Il serait trop long et compliqué de décrire ici le panorama complet de l'autonomie, d'un point de vue artistique et culturel ou en termes d'organisation et de gestion, pour toutes les disciplines artistiques. Mais en ce qui concerne la promotion de la performance, l'engagement de quelques organisations courageuses de professionnels a été fondamental puisqu'elles ont créé un terrain fertile à la propagation du phénomène artistique en Italie. Rappelons entre autres la galerie L'Attico à Rome, Il Diagramma de Milan et la Modern Art Agency de Lucio Amelio à Naples.

La galerie L'Attico a été fondée en 1957 par Bruno Sargentini et son fils Fabio. Née sur la Piazza de Spagna, puis transférée sur la Via Beccaria (où a eu lieu l'événement des douze chevaux de Jannis Kounellis), enfin près du Campo de Fiori, elle a été parmi les premiers centres à soutenir la performance. Plusieurs artistes comme Josef Beuys, Simone Forti, La Monte Young et Terry Riley sont passés par là.

La galerie Il Diagramma, dirigée par Luciano Inga-Pin, s'est pour sa part distinguée dans les années soixante et soixante-dix grâce à certains événements mémorables. Parmi ses artistes, nommons Gina Pane, Marina

Abramović, Urs Lüthi, Giuseppe Chiari et Achille Cavellini – dont on fête cette année le centenaire de naissance. On y a présenté en 1993, pour la première fois, Vanessa Beecroft.

L'espace de Lucio Amelio à Naples a lui aussi vécu des rencontres extraordinaires, présentant des artistes comme Duchamp, Rauschenberg, Burri, Haring, Manzoni et Merz. Souvenons-nous simplement de la rencontre historique entre Andy Warhol et Joseph Beuys.

À ces noyaux confirmés se joignent des initiatives comme celles du Centre Pari e Dispari de Rosanna Chiessi à Reggio Emilia – qui, en 1976-1977, organisait un Festival international de la performance –, du Théâtre Out Off de Mino Bertoldo à Milan, de la Galerie Osaon, espace d'art interdisciplinaire aussi à Milan, de la Fondation Morra de Naples dirigée par Peppe Morra – qui abrite le musée de Hermann Nitsch –, du Lavatoio Contumaciace de Tomaso Binga à Rome, un véritable laboratoire multidisciplinaire – la pratique de l'art, de l'écriture et de l'action est au centre de ses intérêts depuis le début des années soixante-dix – et du café historique Le Giubbe Rosse, rempli d'un grand passé littéraire et dirigé par Massimo Mori à Florence. Il existe encore beaucoup d'autres centres alternatifs, du nord au sud de l'Italie : le Centro Zona à Florence, Sixto/Notes à Milan, le Great Complotto à Pordenone, le Centro UH à Genova fondé en 1979 par Angelo Pretolani, Roberto Rossini et Adriano Rimassa...

Cependant, un rôle important a été joué par des personnes qui ont consacré leurs meilleures années à l'organisation de festivals, d'Adriano Spatola à Gianni Sassi (*Milanopoesia*), de Sarenco à Nanni Balestrini (*Romano-poesia*), de Daniela Rossi à Nicola Frangione (*Art action* à Monza). Mais cela, c'est une autre histoire ! ◀



> Performances de contestation des occupants du centre social Lazaretto à Bologne.

Notes

- 1 Cf. Carlo Branzaglia, Pierfrancesco Pacoda et Alba Solaro, *Posse italiane : centri sociali, underground musicale e cultura giovanile degli anni 90 in Italia*, Tosca edizioni, 1992, 142 p.
- 2 Notre traduction. Isola Art Center [en ligne], www.isolartcenter.org.
- 3 Cf. Vittorio Sgarbi, Alessandro Riva et Davide Atomo Tinelli, *I graffiti del Leoncavallo*, Skira, 2007, 78 p.

Giovanni Fontana est un théoricien de la poésie épigénétique. Il s'intéresse depuis 40 ans aux langages à codes multiples, aux techniques intermédiaires et aux synesthésies. Il étudie les rapports entre les arts, parcourt des chemins poétiques qui se trouvent aux frontières des langages, produit des contaminations à partir de sources poétiques phonovisuelles. Grâce à cette méthode, il propose de nouveaux concepts de texte : *texte intégré*, *polytexte*, *hypertexte multipoétique*, *ultratexte transversal*, annonçant la texture dynamique qui s'accomplit au-delà de la page, dans une dimension spatiotemporelle. Ses ouvrages verbovisuels sont de vraies partitions, des prétextes, des avant-textes, par lesquels il aboutit à la performance de ses poèmes sonores, très appréciés par les milieux de la recherche artistique internationale. Architecte et professeur d'architecture, il a fait des études en arts, en sciences et en musique. Auteur de théâtre et, de temps en temps, metteur en scène, il s'intéresse aux arts électroniques et audiovisuels, s'adressant surtout aux formes et aux moyens de transmission de la culture, notamment vis-à-vis des problèmes technologiques.