



HAL
open science

“DONNA ROSANNA METTEVA FLUXUS IN CASCINA” : Rosanna Chiessi et les éditions Pari & Dispari à Reggio Emilia et Cavriago (1971-1992) : une expérience de l’art entre continuité et rupture avec le territoire

Deborah Walker

► **To cite this version:**

Deborah Walker. “DONNA ROSANNA METTEVA FLUXUS IN CASCINA” : Rosanna Chiessi et les éditions Pari & Dispari à Reggio Emilia et Cavriago (1971-1992) : une expérience de l’art entre continuité et rupture avec le territoire. Art et histoire de l’art. Université de Lorraine, 2020. Français. NNT : 2020LORR0289 . tel-03246544

HAL Id: tel-03246544

<https://hal.univ-lorraine.fr/tel-03246544>

Submitted on 2 Jun 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



AVERTISSEMENT

Ce document est le fruit d'un long travail approuvé par le jury de soutenance et mis à disposition de l'ensemble de la communauté universitaire élargie.

Il est soumis à la propriété intellectuelle de l'auteur. Ceci implique une obligation de citation et de référencement lors de l'utilisation de ce document.

D'autre part, toute contrefaçon, plagiat, reproduction illicite encourt une poursuite pénale.

Contact : ddoc-theses-contact@univ-lorraine.fr

LIENS

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 122. 4

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 335.2- L 335.10

http://www.cfcopies.com/V2/leg/leg_droi.php

<http://www.culture.gouv.fr/culture/infos-pratiques/droits/protection.htm>



École Doctorale Fernand Braudel - Centre de recherche ÉCRITURES (EA 3943)

THÈSE DE DOCTORAT
présentée par Deborah WALKER

**“DONNA ROSANNA METTEVA
FLUXUS IN CASCINA”**

**Rosanna Chiessi et les éditions *Pari & Dispari* à
Reggio Emilia et Cavriago (1971-1992). Une
expérience de l’art entre continuité et rupture
avec le territoire.**

Sous la direction de Monsieur le Professeur Olivier LUSSAC

Soutenance : vendredi 18 décembre 2020

Jury

Rapporteurs :

Roberto BARBANTI, Professeur, Université de Paris 8

Fabrice FLAHUTEZ, Professeur, Université de Lyon-Saint-Étienne

Membres du jury :

Elena Di Pede, Professeure, Université de Lorraine

Rosaria IOUNES-VONA, Maître de conférences, Université de Lorraine

Elena BISERNA, Chercheuse indépendante associée à PRISM (Aix-Marseille Univ - CNRS)
et TEAMeD (Université Paris 8)

Éric VILLAGORDO, Maître de conférences HDR, Université de Montpellier

Invités :

Antonio CANOVI, Historien indépendant, chargé de cours à l’Université de Modena et
Reggio Emilia

Philip CORNER, Compositeur et artiste, Reggio Emilia

Sommaire

Remerciements.....	6
Résumé.....	8
Résumé en anglais.....	10
Avant-propos.....	11
Introduction générale	15
I POLITIQUE ET CULTURE À REGGIO EMILIA (1960-1970).....	26
Introduction	27
1. De l'après-guerre aux années 1970	30
1.1 Une ville « rouge »	30
1.2 Une époque de changements	31
1.3 Création des services, développement économique, ouverture culturelle.....	33
2. Un effort collectif pour donner une place aux arts	36
2.1 La culture des années 50 et 60	36
2.2 La poésie irréductible de Corrado Costa	37
2.3 <i>Gruppo '63</i>	39
2.4 <i>Living Theatre</i>	41
2.5 <i>Musica / Realtà</i>	44
3. Rosanna Chiessi et <i>Pari & Dispari</i>	46
3.1 Rosanna Chiessi, éléments biographiques	46
3.2 <i>Pari & Dispari</i> face à l'essor de la petite et moyenne entreprise	52
3.3 L'édition <i>Carte da gioco 40+1+3</i>	56
3.4 Nouvelles expériences, nouvelles attitudes	59
II UN LABORATOIRE EXPÉRIMENTAL	65
Introduction	66
1. <i>Pari & Dispari</i> introduit l'art contemporain à Cavriago	69

1.1	La "piccola Pietroburgo"	69
1.2	1977 : <i>Tendenze d'Arte Internazionale</i>	71
	2. L'expérience de <i>Pari & Dispari</i> dans le vécu des habitants	85
2.1	Des réactions diverses, pour une vue d'ensemble	85
2.1.1	Tout le monde peut être un artiste ?	87
2.1.2	En moto avec Geoffrey Hendricks	93
2.1.3	Dick Higgins et les mythes.....	96
2.1.4	S'opposer à l'orthodoxie	101
2.1.5	Per fortuna c'è Mao !	112
2.2	Conflit de valeurs, conflit comme valeur ?	118
	3. Cavriago après le festival : une analyse	122
3.1	Le festival dans le contexte artistique et politique	122
3.2	<i>Tendenze d'Arte Internazionale</i> , une œuvre communautaire ?.....	130
III	FLUXUS À REGGIO EMILIA ET CAVRIAGO	132
	Introduction	133
	1. <i>Pari & Dispari</i> et Fluxus	137
1.1	Fluxus et l'Italie	137
1.2	La rencontre et les collaborations avec Francesco Conz et Giuseppe Morra.....	141
1.3	Hermann Nitsch et Giuseppe Morra.....	143
	2. Éditions, actions, interactions	145
2.1	Joe Jones.....	145
2.2	Takako Saito.....	150
2.3	Geoffrey Hendricks	157
2.4	Jasmin Ban et Alison Knowles.....	161
	3. Philip Corner à Reggio Emilia	167
3.1	Philip Corner arrive en Italie	168
3.2	Éditions et Performances en Italie.....	170
IV	VIOLONCELLES SOUS LES BOMBES.....	176
	Introduction	177

1. Charlotte Moorman, vie, œuvres, répertoire	181
1.1 Éléments biographiques	181
1.2 Répertoire, œuvres, attitudes	187
2. De la performance à l'objet	191
2.1 Violoncelles en objets	191
2.2 La collaboration avec Francesco Conz, éditions et performances	192
2.3 Projets et éditions avec Rosanna Chiessi	195
3. Moorman, Chiari et <i>Per Arco</i>	202
3.1 Giuseppe Chiari, éléments biographiques et poétique musicale	203
3.2 <i>Per Arco</i> de Giuseppe Chiari	204
3.3 Premières performances	211
3.4 L'interprétation de Charlotte Moorman	211
Conclusion Générale	215
Références bibliographiques.....	220
Annexes.....	225
A. Fluxposts & Fluxkits	225
B. Article « Paese Nostro »	227
C. Entretien à Gianfranco Borghi.....	229
D. Entretien à Valter Morini	232
E. Entretien à Fausto Franchi	234
F. Lettre de Dick Higgins à Fausto Franchi	236
G. Entretien à Giorgio Menozzi	238
H. Entretien à Franco Belloni.....	244
I. Objets-violoncelles par Charlotte Moorman avec <i>Pari & Dispari</i>	246
L. Lettre de Renato Barilli à Ivanna Rossi	248
Table des figures	250

Remerciements

La liste est longue, en reflet de la nature du parcours et de ses enquêtes, qui ont cherché leurs réponses à travers les souvenirs des expériences personnelles.

Je commencerais par remercier Simone Ligabue, de m'avoir mis "la puce à l'oreille" il y a longtemps déjà. Je remercie Rolando Gualerzi, de m'avoir présenté à Rosanna Chiessi, en ouvrant la possibilité à ce travail d'exister. Merci à Rosanna Chiessi de m'avoir fait confiance et à sa fille Laura Montanari, de m'avoir permis de continuer à consulter l'archive *Pari & Dispari*, même à distance. Merci à elle et à Lao Vezzani d'avoir répondu aux questions surgies au fur et à mesure du travail.

Merci à mon directeur de thèse Olivier Lussac et à l'Université de Lorraine, de m'avoir accordé une aide à la mobilité en 2015 afin de consulter des archives à Chicago et New York, ainsi que de réaliser des entretiens avec les artistes Geoffrey Hendricks, Alison Knowles, Morgan O'Hara et avec l'historienne d'art Hannah Higgins. À Christian Xatrec de m'avoir donné accès à l'archive de la Emily Harvey Gallery à New York. À Scott Krafft et Sigrid Pohl Perry de l'archive Charlotte Moorman à la Deering Library de Evanston. À Joan Rothfuss, auteur de la biographie *Topless Cellist*, pour avoir partagé l'histoire de ses recherches autour de Charlotte Moorman. Un grand merci à Lisa Corrin et à Corinne Granof pour leur invitation à l'exposition *A Feast of Astonishments* au Block Museum d'Evanston. À Laura Gilbert, ma « Chicago-mum », pour son accueil généreux pendant les recherches à Northwestern.

Merci à tous les habitants de Reggio Emilia et de Cavriago qui ont contribué à cette recherche par leur témoignage : Ivanna Rossi, Jasmin Ban, Silvio Malacarne, Giuliano Siardi, Franco "Mao" Belloni, Giordano Gasparini, Giulio Bizzarri, Gianfranco Borghi, Giorgio Menozzi, Valter Morini, Fausto Franchi, Brunetta Partisotti, Letizia Valli, Iones Reverberi, Franco Piccinini, Amedea Donelli, Graziano Pompili.

Pour l'accès aux archives et à la consultation de documents, merci à Alessandro Gazzotti et aux Musei Civici de Reggio Emilia ; à Mario Chiari et à l'archive Giuseppe Chiari de Florence ; à Patrizio Peterlini et à la Fondazione Bonotto. Un remerciement particulier à Giordano Gasparini et au personnel de la Biblioteca Panizzi de Reggio Emilia pour la mise en ligne de l'archive concernant *Pari & Dispari*. Merci à tous ceux qui ont accueilli des présentations ou publications préliminaires de mes travaux : Julia Eckhart et Qo2, Didier

Aschour au GMEA et l'Abbaye de Sylvanès, Tina Teufel au musée d'art contemporain de Salzburg, Nicolas Thirion et Why Note à Dijon, Julie Läderach et Stephane Ghislain Roussel et le MUDAM, Revue & Corrigée.

Merci à Takako Saito de m'avoir accueilli dans sa maison-atelier pour un entretien. Merci à Caterina Gualco d'avoir partagé des anecdotes Fluxus. Merci à Silvia Tarozzi pour certains de ses souvenirs qui ont continué à travailler dans ma tête. À Pasquale Fameli pour l'aide à la bibliographie. Merci à Clément Cannone, Jennie Gottschalk, Matthieu Saladin pour leur bons conseils. Merci à Agnès Vesterman, Fabrice Villard, Yannick Guédon pour leur relectures.

Pour leur aide et soutien, précieuses relectures, suggestions et corrections, merci à Rosaria Iones-Vona, Marie-Hélène Bernard, Maddalena Casarini et Sandra Giura Longo.

Un très grand merci à Philip Corner et Phoebe Neville pour d'innombrables raisons.

Merci aux amis patients qui ont pu me soutenir dans les impasses difficiles. Un grand merci à mes parents Renata Azzali et Daniel Walker pour leur encouragement.

Enfin, un grand merci à mon mari Gaëtan Borot pour son aide et son soutien multiple.

Je dédie ce travail à Rosanna Chiessi et à Franco "Mao" Belloni.

Résumé

Rosanna Chiessi crée les éditions d'art *Pari & Dispari* en 1971 à Reggio Emilia. Cette ville du Nord de l'Italie avait connu, dès les années 60, une saison de renouvellements sur les plans économique et culturel, menés par l'administration locale du Parti Communiste Italien. L'activité de *Pari & Dispari* se concentre à la fois dans la publication de multiples, pour la plupart d'œuvres imprimées ou de portfolios d'artistes contemporains italiens et étrangers, mais s'étend également à l'organisation d'événements pluridisciplinaires. Dans les années 70, Rosanna Chiessi collabore avec le collectionneur Francesco Conz et le galeriste Giuseppe Morra à la promotion d'artistes de performance en Italie. Certains d'entre eux font partie du groupe Fluxus et fréquentent sa grande maison rurale à Cavriago, un laboratoire expérimental où l'art et la vie se mélangent à travers des événements artistiques "populaires". Le premier d'entre eux a lieu en 77 et s'appelle *Tendenze d'Arte Internazionale*, un festival qui remplit d'expositions et performances les lieux de vie des habitants, église comprise. L'initiative ne manquera pas de diviser le village vis-à-vis de *Pari & Dispari* et de l'art contemporain. Toutefois, l'intention de Rosanna résonnait avec d'autres initiatives promues dans ce territoire à l'époque. Des efforts de rapprochement entre création artistique et population avaient été tentés par l'administration communale de Reggio Emilia, à travers la promotion de la neo-avantgarde littéraire du *Gruppo '63*, des spectacles du *Living Theatre* et du projet *Musica / Realtà*, qui amenait la musique contemporaine dans des sites populaires de toute la province. Ces expériences semblent avoir eu une influence importante sur le projet de Rosanna Chiessi, qui paraît développer ces idées dans un cadre différent : celui d'une activité économique tournée vers la promotion de l'art contemporain. De quelle façon la manière d'opérer de Rosanna s'inscrivait-elle en continuité avec cette époque d'ouverture culturelle soutenue par le PCI ? Pour quelle raison avait-elle rencontré autant d'opposition à Cavriago ? À travers le témoignage des personnes ayant collaboré avec *Pari & Dispari* à l'époque, notre recherche essaie de comprendre sa façon d'opérer en relation avec l'identité d'un territoire marqué par son tissu socialiste et par une forte identification à la mémoire de la Résistance. Une identité que Rosanna ne manque pas de revendiquer tout au long de sa vie, qui influence la relation à l'art qu'elle souhaite transmettre autour d'elle et qui trouve résonance chez les artistes Fluxus. À ce propos, la pièce *Per Arco* de l'artiste Giuseppe Chiari s'offre en tant qu'exemple. Associant le son des bombes à la présence d'un violoncelle, elle propose un état de

suspension, à la fois en continuité avec le vécu collectif, mais en rupture totale avec la tradition musicale.

Résumé en anglais

Rosanna Chiessi founded the art publishing house *Pari & Dispari* in 1971 in Reggio Emilia. Since the early 1960s this northern Italian city had experienced a period of economic and cultural renewal led by the local administration of the Italian Communist Party. *Pari & Dispari* was mainly involved in the publication of multiples, printed works or portfolios of contemporary Italian and foreign artists, and also in the organization of multidisciplinary events. In the 1970s, Rosanna Chiessi together with the collector Francesco Conz and the gallery owner Giuseppe Morra promoted the work of performance artists in Italy. Some of them were part of the Fluxus group and they used to stay at her large rural house in Cavriago, which was an experimental laboratory where art and life were brought together through "popular" artistic events. The first event took place in 1977 and was called *Tendenze d'Arte Internazionale*. It was a festival that brought exhibitions and performances into the every-day life of the local population including the church. The reactions of the local people to *Pari & Dispari* and contemporary art were sharply divided. However, Rosanna's intentions were in line with other local initiatives in this period. The municipal administration of Reggio Emilia was trying to bring artistic creation closer to the people by promoting the neo-avantgarde literature of *Gruppo '63*, the performances of the *Living Theatre* and the *Musica / Realtà* project, which brought contemporary music to public places all over the province. These experiences seem to have greatly influenced Rosanna Chiessi's activities. However, she developed these ideas in a different context : a business focused on the promotion of contemporary art. How did Rosanna's activity fit in with the period of cultural openness promoted by the PCI? Why was there so much opposition in Cavriago? Through the testimony of those who collaborated with *Pari & Dispari* at the time, this research tries to understand its way of operating in relation to the identity of a territory marked by socialist values and strong identification with the memory of the Resistance. Throughout her life Rosanna consistently identified with this political stance which influenced her relationship to the art she promoted and was echoed by the Fluxus artists. In this context, the piece *Per Arco* by the composer Giuseppe Chiari is a good example of this approach. By associating unusual gestures on the cello with the sound of bombs falling, it proposes something which is both in continuity with collective experience, and in total opposition to musical tradition.

Avant-propos

À la fin des années 1990, alors que j'étais encore étudiante en violoncelle au conservatoire Achille Peri de Reggio Emilia, un ami artiste et écrivain, Simone Ligabue, me fit cadeau du livre autobiographique de Rosanna Chiessi, créatrice des éditions d'art *Pari & Dispari*. Ce fut un choc pour moi... le livre contenait de nombreuses images d'œuvres d'art et de performances, constituant autant de preuves de l'intense activité d'artistes italiens et internationaux, notamment ceux du groupe Fluxus à Reggio Emilia et dans un village voisin, Cavriago. Je fus particulièrement touchée par les images où l'on voyait la violoncelliste Charlotte Moorman, musicienne et performeuse américaine pendant un séjour chez Rosanna, à Cavriago, en 1989. Elle montrait avec satisfaction une sculpture qu'elle venait de terminer : la silhouette d'un violoncelle en plexiglas sur laquelle avait été appliquée une grande quantité de seringues. Atteinte d'un cancer depuis une dizaine d'années, elle devait se faire plusieurs piqûres de morphine de jour et de nuit : les seringues étaient bien celles utilisées à cet effet.

Au conservatoire de Reggio Emilia j'avais été introduite à la musique contemporaine grâce à différents projets organisés chaque année, notamment la manifestation *Compositori a confronto*¹. Il s'agissait de journées d'études menées par des figures importantes de la création musicale italienne et internationale. Un grand nombre de jeunes compositeurs participait à cette manifestation, certains encore étudiants, venus pour écouter leurs compositions jouées par les élèves du conservatoire. Ces rencontres furent une découverte pour moi et marquèrent le début de mon intérêt passionné pour la musique contemporaine. Je trouvais étrange que cette initiative rencontre régulièrement des formes de résistance de la part de nombreux professeurs et élèves ; du coup, l'ambiance qui en résultait était assez étonnante. Je me demandais pourquoi cette musique qui m'intéressait tant était si dénuée d'intérêt pour d'autres. Quel type d'attitude, de vision nous séparait ? Et à mon grand étonnement, l'initiative était cependant renouvelée chaque année ! C'est seulement plus tard que je me rendis compte que l'origine de ces manifestations, par ailleurs assez rares sur le territoire national et international, remontait à 1969, année de la nomination du compositeur et musicologue Armando Gentilucci au poste de directeur du conservatoire par la commission

¹ En français : *Compositeurs comparés*.

culture du PCI² local, soucieuse d'y développer un plus grand esprit de recherche et de création.

Ces expériences eurent une influence très forte sur mon parcours. Dans les années qui suivirent, je partis étudier et travailler en France ; le travail de création en collaboration étroite avec les compositeurs et les recherches des musiques expérimentales me passionnaient. Au sein de l'ensemble Dedalus³, j'étais confrontée à un répertoire dans la lignée directe de John Cage et en lien étroit avec Fluxus. Je commençai alors à travailler d'une part sur Charlotte Moorman, encore méconnue à l'époque - pour un master à l'université Paris 8 - et d'autre part avec Philip Corner, compositeur et artiste Fluxus américain basé à Reggio Emilia. La rencontre avec cet artiste établi à Reggio Emilia et qui fréquentait Rosanna Chiessi depuis les années 70 fut déterminante.

L'accumulation de ces expériences me conduisit peu à peu vers ce travail de recherche. Il me fallait en savoir plus sur l'histoire de Rosanna Chiessi et des artistes Fluxus qui étaient venus à Reggio Emilia et à Cavriago pour collaborer avec *Pari & Dispari*. Le livre autobiographique de Rosanna, *Non ho paura delle rose* fut mon point de départ ; il contenait déjà beaucoup d'informations, mais je sentais qu'il était possible d'aller plus loin, aussi bien dans la documentation que dans l'analyse.

Une longue phase de recherche a ainsi débuté à partir de 2014 entre Reggio Emilia, le village voisin de Cavriago, et les États-Unis, notamment à Evanston, près de Chicago, et à New York. Il s'agissait de consulter des archives, d'abord celles de *Pari & Dispari*, dans la maison de Rosanna Chiessi à Reggio Emilia, puis celles de Charlotte Moorman à la Northwestern University de Evanston. J'entrepris ensuite une série d'entretiens avec Rosanna Chiessi, les artistes Fluxus Geoffrey Hendricks, Takako Saito, Alison Knowles et Philip Corner. D'autres échanges importants ont eu lieu avec des habitants de Reggio Emilia et Cavriago, qui avaient participé activement à des initiatives de *Pari & Dispari* : la plupart d'entre eux avait été introduit à l'art contemporain par Rosanna.

Cette phase de recherche s'est également déroulée à travers des concerts et des performances. En effet, les recherches sur Charlotte Moorman m'avaient conduite à

² Acronyme du Parti Communiste Italien, en italien Partito Comunista Italiano.

³ Ensemble créé en 1996 par le guitariste Didier Aschour, maintenant directeur du GMEA, Centre National de Création Musicale à Albi. « Son répertoire est consacré aux partitions à instrumentation libre issues de la musique contemporaine expérimentale nord-américaine et européenne des années 60 à nos jours. Dedalus s'organise en collectif dans lequel les arrangements, orchestrations et interprétations sont élaborés en commun. [...] ». Extrait du texte de présentation dans le site de l'ensemble, <<http://www.dedalus-ensemble.fr/presentation/1>>.

réinterpréter certaines pièces de son répertoire, notamment *Per Arco* de Giuseppe Chiari, lors de concerts en France et en Italie, ainsi qu'à l'occasion d'une importante exposition dédiée à Charlotte Moorman à Evanston et à Salzburg. Puis, d'autres événements ont eu lieu à Reggio Emilia, notamment avec la participation de Philip Corner. Le premier de ces événements eut lieu en 2012 dans le cadre de *Follow Fluxus*⁴, avec la participation de musiciens de la scène rock locale. Un autre, très important, fut l'organisation d'une journée commémorative lors des 40 ans du festival *Tendenze d'Arte Internazionale* à Cavriago, réalisée en collaboration avec un groupe d'habitants du village et de musiciens de Reggio Emilia. Tout cela permit de "remettre du Fluxus dans l'air" ; à travers ces rencontres, le passé de *Pari & Dispari* trouvait ainsi un prolongement, encore nourri par les pratiques artistiques expérimentales d'une nouvelle génération dont je faisais partie. Les traces de ces événements sont présentes dans le récit *Gli sConcerti di Philip Corner*⁵, œuvre de l'écrivaine locale Ivanna Rossi.

Malheureusement certains "anciens" qui avaient contribué aux événements grâce à leur témoignage nous quittèrent. C'est le cas de l'artiste Fluxus Geoffrey Hendricks, puis de "Mao", Franco Belloni, collaborateur fidèle de Rosanna et tout récemment de Giulio Bizzarri, concepteur graphique et figure importante des débuts de *Pari & Dispari*. Mais le choc le plus fort fut la disparition de Rosanna Chiessi, survenue soudainement en 2016, laissant à jamais sans réponses toutes les questions qui n'avaient pas surgi à l'époque de nos entretiens. Par la suite, grâce à la disponibilité de la fille de Rosanna, Laura Montanari, je pus continuer à consulter les archives de *Pari & Dispari* et enfin, après concertation entre Laura Montanari et la bibliothèque *Panizzi* de Reggio Emilia, le matériel photographique archivé fut mis en libre consultation sur le site Internet de la bibliothèque.

Lors d'une de nos dernières rencontres, Rosanna prononça une phrase qui restera pour toujours dans ma mémoire : « De toute façon, les choses les plus extraordinaires je les ai faites quand j'étais enfant ». Cette remarque me fit penser à son autobiographie dans laquelle de nombreuses pages étaient dédiées au récit de ses aventures pendant la guerre. Elle avait à peine neuf ou dix ans lorsqu'elle se retrouva à aider son père engagé dans la Résistance ; cela la conduisit à cacher des armes, à mentir à la Brigade Noire, ou à conduire d'autres résistants vers la cachette secrète de son père. Vraisemblablement, il y avait un lien entre son passé, son

⁴ *Follow Fluxus* était une série d'initiatives qui ont eu lieu en septembre 2012, en lien avec l'exposition *Women in Fluxus and other experimental tales*, organisée au musée Palazzo Magnani de Reggio Emilia, à l'occasion des 50 ans du groupe Fluxus, du 10 novembre 2012 au 13 février 2013.

⁵ En français : *Les déConcerts de Philip Corner*. Rossi I., *Gli sConcerti di Philip Corner*, Reggio Emilia : Consulta librieoprogetti, 2017.

choix d'un parcours artistique et l'esprit d'initiative courageux de l'aventure *Pari & Dispari*. Si les valeurs de la Résistance étaient d'une importance considérable dans la constitution de la première République italienne, elles étaient davantage ancrées dans la région Émilie et représentaient les piliers sur lesquels le PCI, premier parti de la région, avait basé son identité et sa politique. Mais quelle relation pouvait-il exister entre la femme qui crée *Pari & Dispari* et l'enfant-héros de la Résistance ? Cette question portait un éclairage nouveau sur l'attitude de Rosanna Chiessi envers l'art, ainsi que sur la relation entre le projet *Pari & Dispari* et l'environnement culturel de Reggio Emilia.

Pour conclure, la recherche s'est déroulée en choisissant cet angle de réflexion, laissant de côté beaucoup d'autres aspects qui mériteraient d'être approfondis au sujet de Rosanna Chiessi et de *Pari & Dispari*. Ce travail représente une première tentative de raconter et de comprendre le parcours fascinant d'une femme exceptionnelle ; et à travers elle, la rencontre entre l'art contemporain et un territoire très particulier, celui de Reggio Emilia, dans les années 60 et 70. J'espère vivement que ce travail suscitera d'autres investigations, sous des angles différents, car la matière est passionnante !

Introduction générale

“Donna Rosanna metteva Fluxus in cascina”⁶ est le titre d’un article sorti dans *Il Giornale dell’Arte* en novembre 2012, à l’occasion de *Women in Fluxus & Other Experimental Tales*⁷, une exposition organisée à Reggio Emilia pour fêter le 50^{ème} anniversaire du groupe Fluxus, un réseau international d’artistes voués à l’interdisciplinarité et qui fut un acteur très important des avant-gardes du 20^{ème} siècle. Son auteur, le critique Sandro Parmiggiani, poursuit en précisant que si l’initiative se déroule à Reggio Emilia, il ne s’agit pas d’un hasard, car :

[...] la ville a été un des centres d’irradiation du mouvement en Italie, grâce à l’activité de Rosanna Chiessi, démarrée en 1971 avec la fondation des éditions d’art *Pari & Dispari*, puis transférée dans le village voisin de Cavriago dans une maison avec étables et porcheries annexes⁸.

L’exposition devient aussi l’occasion de rappeler le passage d’artistes Fluxus dans la réalité rurale du village de Cavriago, sous l’initiative d’une femme qui essayait de créer des liens entre art contemporain et territoire :

C’était un mélange créatif, un lieu de rencontre pour les artistes, les poètes, les écrivains (Emilio Villa, Corrado Costa, Rafael Alberti, Adriano Spatola, Franco Vaccari, Hermann Nitsch, Dieter Roth, Urs Lüthi) et pour l’organisation d’événements "populaires" mémorables (le concert Fluxus, la *Festa dell’aria*, il *Fascino della carta*)⁹.

Mais qui était Rosanna Chiessi ? Quelles raisons l’ont poussée à établir son activité artistique loin des capitales de la recherche artistique ? Les raisons sont à chercher dans un

⁶ En français : "Donna Rosanna mettait Fluxus à la ferme". Parmiggiani S., "Donna Rosanna metteva Fluxus in cascina", *Il Giornale dell’arte* [en ligne], n. 325, novembre 2012, <<https://www.ilgiornaledellarte.com/articoli/2012/11/114725.html>>.

⁷ Voir note 4.

⁸ Texte original en italien, voir note 6. « [...] la città è stata uno dei centri di irradiazione del movimento in Italia, grazie all’attività di Rosanna Chiessi, avviata nel 1971 con la fondazione delle edizioni d’arte *Pari & Dispari*, e poi trasferita nella vicina Cavriago in una casa colonica con annesse stalle e porcilaie. ». Nous traduisons.

⁹ Texte original en italien, voir note 6. « Era un crogiolo creativo, luogo di incontro di artisti, poeti, scrittori (Emilio Villa, Corrado Costa, Rafael Alberti, Adriano Spatola, Franco Vaccari, Hermann Nitsch, Dieter Roth, Urs Lüthi) e di organizzazione di memorabili eventi «popolari» (il concerto Fluxus, la Festa dell’aria, il Fascino della carta). ». Nous traduisons.

contexte géographique et historique particulier, celui de la région Émilie-Romagne, en Italie.

Au début des années 60, l'Italie vit son « miracle économique », une époque de changements rapides, qui concerna surtout les moyens de production. Le processus d'industrialisation s'impose davantage dans le secteur agricole, causant le déplacement de la force de travail des campagnes vers les villes, qui grandissent en conséquence. Le conflit entre modernisation et tradition devient un thème récurrent en littérature et au cinéma, où est montrée, le plus souvent, l'inéluctable transformation et disparition du "vieux monde"¹⁰. Cependant, si d'une part les changements ne se produisent pas de façon uniforme dans tout le pays, d'autre part les stratégies de transition adoptées par les institutions locales varient grandement d'une zone à l'autre.

Dans la région Émilie¹¹, une nouvelle classe politique se charge d'accompagner le développement économique, en essayant d'en limiter les conséquences traumatiques. Cette région, gouvernée par le Parti Communiste italien depuis l'après-guerre, se distinguait déjà au début du siècle par son identité socialiste. Fort dans cette région, le PCI¹² resta toujours dans l'opposition au gouvernement national. Il en avait été exclu depuis 1947, suite à l'influence des États-Unis et à la mise en place du plan Marshall¹³. Plus tard, à partir de 1956, les déclarations de Khrouchtchev et l'invasion de l'Hongrie suscitent un débat animé entre les dirigeants du parti autour de l'alignement avec l'URSS ; la stratégie du secrétaire Palmiro Togliatti vise la recherche d'une direction et une identité propres, une *voie italienne vers le socialisme*¹⁴.

Les effets de ce processus s'expriment pendant le premier congrès régional du parti,

¹⁰ Tricomi A., "Cultura e politiche culturali a Reggio e in Emilia" in Baldissara L. (a cura di), *Tempi di conflitti, tempi di crisi. Contesti e pratiche del conflitto sociale a Reggio Emilia nei «lunghi anni Settanta»*, Napoli : L'ancora del Mediterraneo, 2008, p. 433.

¹¹ L'Émilie se situe au Nord de l'Italie, occupant la partie méridionale de la plaine du Pô et la première section de l'Apennin Tosco-Émilien. Elle constitue la partie orientale de la région Émilie-Romagne. Son chef-lieu est la ville de Bologne.

¹² Voir note 2.

¹³ L'exclusion progressive des partis de gauche du gouvernement, opérée par Alcide De Gasperi, est décrite dans Ginsborg P., *Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi*, Torino : Einaudi, 2006, pp. 145-148 ; sur l'ingérence américaine en Italie, notamment à travers le plan Marshall, voir pp. 152-157.

¹⁴ En 1956, suite aux déclarations de Khrouchtchev, Palmiro Togliatti introduit l'idée de polycentrisme à travers un célèbre entretien dans la revue *Nuovi Argomenti* et ensuite auprès du Comité central du PCI, en faveur d'une plus large autonomie des partis communistes. Idem, p. 276.

qui se tient à Bologne en 1959¹⁵. Les discours prononcés visent tout particulièrement la nécessité d'un renouvellement des moyens de production. En conséquence, de nouvelles attitudes apparaissent dans les administrations locales, notamment pour ce qui concerne leur politique économique. Les municipalités choisissent de ne pas s'opposer au développement capitaliste, mais mettent en place une série de stratégies qui visent à en contrôler les dérives. Leurs efforts se tournent vers le maintien de l'esprit de solidarité, une caractéristique importante de l'identité de cette région. C'est à cette période que naît un réseau de petites et moyennes entreprises, typique de la physionomie économique du territoire jusqu'à nos jours. Parfois organisées en systèmes coopératifs et connectées à travers des organismes qui en régulent les conflits, elles contribuent à un processus de modernisation qui tente de s'inscrire dans la continuité avec l'identité du territoire. De plus, tout en encourageant l'initiative privée, les administrations locales pratiquent une politique de développement des services pour toute la communauté, dont certains projets de réurbanisation ou encore la création d'écoles pour la petite enfance sont des exemples. L'objectif est d'améliorer les conditions de vie de toute la population. Outre un effort en matière de création de services, une attention particulière est apportée à la promotion de la culture, jusqu'à ses formes les plus actuelles et les plus innovantes.

L'exemple le plus emblématique de cette tendance est celui de Reggio Emilia, une des communes de la région. Pendant les années 60 et 70, l'administration communale, dirigée par le maire Renzo Bonazzi, organise des initiatives d'expérimentation artistique nationale et internationale, tout en essayant de créer un lien avec l'ensemble de la population. En 1964, Reggio Emilia accueillera le 2^{ème} congrès du *Gruppo '63*, un collectif d'intellectuels, d'artistes et d'écrivains réunis autour d'une critique du réalisme et en faveur d'une *Néo-avantgarde*. Le *Gruppo '63* défend la recherche de nouveaux langages littéraires, qui voient souvent la poésie délaissée davantage « la page pour la voix (la poésie sonore) ou pour des modalités visuelles qui constituent une reprise des expérimentations des avant-gardes historiques, implantées dans un cadre socialement changé¹⁶. »

¹⁵ À propos du premier congrès régional du PCI et de ses conséquences sur la politique des administrations locales en Émilie, voir Tricomi A., "Cultura e politiche culturali a Reggio e in Emilia" in Baldissara L. (a cura di), *Tempi di conflitti, tempi di crisi. Contesti e pratiche del conflitto sociale a Reggio Emilia nei «lunghi anni Settanta»*, Napoli : L'ancora del Mediterraneo, 2008.

¹⁶ Texte original en italien. « Così si giustificano forme [...] che abbandonano la pagina per scegliere la voce (la poesia sonora) o modalità visive che costituiscono una ripresa di sperimentazioni di avanguardie storiche, impiantate però in un quadro socialmente mutato. » Franzini R., "Gruppo 63 / novembre 64 Neoavanguardia a Reggio Emilia" in A.A.V.V., *Una stagione appassionata*, Elettra, 2006, p. 188. Nous traduisons.

Le *Gruppo '63* se pose aussi la question de la relation entre recherche artistique et grand public. Un souhait qui rencontre les intentions du maire Renzo Bonazzi, ce dernier exprimant les mêmes préoccupations pendant le congrès :

l'Administration Communale doit, avant tout, être attentive aux manifestations originales de la culture qui naissent dans le milieu dans lequel elle doit opérer, afin d'en favoriser les développements et l'évolution jusqu'à leur épuisement ou à leur pleine expression... De plus, les moments de la vie culturelle de la ville ne doivent pas se réduire au cadre citoyen, pour ne pas risquer des fermetures provinciales¹⁷

Les intentions du maire se reconfirment quelques années plus tard, quand la mairie accueille l'expérimentation théâtrale du *Living Theatre*. Pendant six mois, la compagnie américaine trouve asile à Reggio Emilia, où elle bénéficiera de la mise à disposition de locaux afin de finaliser leur nouvelle création, *Frankenstein*. L'année suivante, lors de la première du spectacle au festival de Cassis, Julian Beck et Judith Malina, fondateurs du *Living Theatre*, écriront ces mots au maire : « [...] la ville de Reggio Emilia occupera toujours une place particulière, elle représente pour nous tous le meilleur exemple d'effort collectif pour donner une place aux arts dans la communauté [...] »¹⁸. Malgré le fait que le passage du *Living Theatre* à Reggio Emilia soulève quelques réactions fortes dans la communauté, pour le maire Bonazzi il représente une occasion importante de se confronter à une réalité différente qui défie les coutumes et la manière de penser des citoyens. Le souhait de l'administration communale était de pouvoir présenter des événements artistiques afin de « promouvoir et favoriser la recherche et la confrontation, la connexion avec les points les plus vifs présents ailleurs¹⁹ » et encourager un « développement libre et engagé de la culture²⁰ ».

¹⁷ Texte original en italien. «... l'Amministrazione Comunale deve, anzitutto, essere attenta alle manifestazioni originali della cultura che nascono nell'ambiente in cui deve operare, alla scopo di favorirne gli sviluppi e l'evoluzione fino al loro esaurimento o alla loro piena espressione... D'altra parte, i momenti della vita culturale della città non debbono esaurirsi nell'ambito cittadino, per non correre il rischio di chiusure provinciali [...] ». *Malebolge* 2, novembre 1964, Mucchi editore, p. 76 cité in idem, p. 184. Nous traduisons.

¹⁸ Texte original en italien. « la città de Reggio Emilia occuperà sempre un posto speciale, per tutti noi rappresenta il miglior esempio di sforzo collettivo per dare uno spazio alle arti nella comunità [...] ». A.A.V.V., *Living Theater a Reggio Emilia*, Quaderni di ventiquattrosecondo, Reggio Emilia : Ufficio cinema del Comune, 1995, p. 11. Nous traduisons.

¹⁹ Texte original en italien. « non solo alla conservazione e alla diffusione del patrimonio culturale, ma anche, e principalmente, a promuovere e favorire la ricerca, e il confronto, il loro collegamento con i punti più vivi presenti altrove ». Bonazzi R., *Le iniziative degli enti locali a Reggio Emilia negli anni Sessanta e la nascita dell'Istituto Antonio Banfi in Istituto Antonio Banfi*, *Annali*, 2, 1988, pp. 32-36 in Tricomi A., "Cultura e politiche culturali a Reggio e in Emilia" in Baldissara L. (a cura di), *Tempi di conflitti, tempi di crisi. Contesti e pratiche del conflitto sociale a Reggio Emilia nei «lunghi anni Settanta»*, Napoli : L'ancora del Mediterraneo, 2008, p. 430. Nous traduisons.

Cet exemple de politique culturelle se situait dans une époque de reconsidération de la place de l'art dans la société et de son lien avec l'engagement politique. Une attitude qui s'affirme encore plus après 1968, voyant certaines figures de l'art et de la musique défendre la diffusion dans les masses d'un art plus érudite. Pendant une manifestation de la FGCI²¹ à Rome, le compositeur Luigi Nono invite des milliers de spectateurs à « utiliser tous les moyens de la culture [...]. Les guitares, les chants politiques, la musique électronique, la musique instrumentale. Et éviter de nous abandonner à des simples triomphalismes ou à des simplifications politiques dans les textes²² ». Cet état d'esprit anime la création à Reggio Emilia de *Musica / Realtà*, un projet qui souhaite rapprocher la population de la musique classique et contemporaine. Il s'agit d'une collaboration entre la mairie, le conservatoire de musique, dirigé par le compositeur Armando Gentilucci, et quelques figures importantes de la création musicale comme le compositeur Luigi Nono, le musicologue Luigi Pestalozza et le pianiste Maurizio Pollini. *Musica / Realtà* visait à organiser des manifestations musicales telles que des concerts, des expositions, des rencontres aussi bien dans des théâtres et des salles de concerts que dans les écoles, les quartiers populaires ou les usines. La perspective d'une culture « démocratique, pour les masses » faisait converger « les exigences d'un grand nombre de musiciens qui avaient remis en question leur rôle dans la société et leur rapport aux institutions musicales traditionnelles, avec la demande de culture et donc aussi de musique provenant de syndicats, des associations récréatives [...]²³ ». Le projet vit son moment le plus intense entre 1973 et 1976. À son arrêt en 1979, il laisse place à la création d'une revue musicologique, encore publiée aujourd'hui. Selon Antonio Tricomi, cette fin, encore si proche

²⁰ Texte original en italien. Ces mots étaient prononcés à propos du congrès avec le Gruppo '63 à Reggio Emilia. « Esso costituisce una manifestazione di quello sviluppo libero ed impegnato della cultura a cui noi desideriamo di contribuire ». A.A.V.V., *Living Theater a Reggio Emilia, Quaderni di ventiquattrosecondo*, Reggio Emilia : Ufficio cinema del Comune, 1995, p. 10. Nous traduisons.

²¹ Federazione Giovanile Comunista Italiana, en français Fédération des Jeunes Communistes Italiens.

²² Transcription originale en italien. « usare tutti i mezzi della cultura [...]. Dalle chitarre, dai canti politici, alla musica elettronica, alla musica strumentale. E non abbandonarci a facili trionfalismi né a semplicismi politici di testi. » Intervention de Luigi Nono lors d'une manifestation de la Fédération Italienne des Jeunes Communistes (Federazione Giovanile Comunista Italiana) à Rome pour les 30 ans de la Libération. Dans le film *Musica per la libertà* de Luigi Perelli, prod. Unitefilm, 1975, minutes : 41:20-42:35. <https://www.youtube.com/watch?v=eTtUM_Q01oo>. Nous traduisons.

²³ Texte original en italien. « raccordare le esigenze di molti musicisti che avevano messo in discussione il loro ruolo nella società e nei confronti delle istituzioni musicali tradizionali, con la richiesta di cultura e quindi anche di musica proveniente dai sindacati, dalle associazioni ricreative, dai consigli di zona, di quartiere, di azienda, dalla scuola, dai circoli dei lavoratori, [...] » Tricomi A., "Cultura e politiche culturali a Reggio e in Emilia" in Baldissara L. (a cura di), *Tempi di conflitti, tempi di crisi. Contesti e pratiche del conflitto sociale a Reggio Emilia nei «lunghi anni Settanta»*, Napoli : L'ancora del Mediterraneo, 2008, p. 464. Nous traduisons.

des enthousiasmes du début, s'explique par les crises qui surgissent en Italie au milieu des années 70, faisant obstacle à l'enchaînement des réformes. Cette époque connaît aussi un affaiblissement de l'idée que l'art puisse avoir un rôle dans les transformations de la société²⁴.

C'est dans ce contexte de changements à Reggio Emilia que Rosanna Chiessi donne naissance aux éditions *Pari & Dispari*, en 1971. Le projet naît avec la complicité de l'avocat et artiste Corrado Costa²⁵, une des figures les plus actives du monde culturel de la ville, et du graphiste Giulio Bizzarri, très jeune à l'époque et futur concepteur en communication visuelle. Dans les années 60, Rosanna Chiessi avait fait ses premiers pas dans l'art en ouvrant, dans le centre-ville, la galerie *Il Portico* avec son amie Lalla Gualdi. Durant cette période, elle était en contact avec l'effervescence culturelle de la ville, fréquentait la librairie *Rinascita* et participait à l'organisation d'expositions innovantes, avec notamment des figures de la *Poesia Visiva*²⁶. Elle commence son expérience d'éditrice à Rome, où elle fonde le studio *Grafica Internazionale* en collaboration avec l'éditeur Alberto Belardetti. C'est une période brève mais déterminante, où Rosanna découvre le ferment artistique de la capitale et fait des rencontres importantes, comme celle de l'artiste et écrivain Emilio Villa. De retour à Reggio Emilia, elle s'installe dans un appartement du centre-ville et crée *Pari & Dispari* afin de poursuivre la production de multiples d'art²⁷ avec des artistes italiens, tels que Agostino Bonalumi, Mario Ceroli ou encore avec l'espagnol Rafael Alberti, à l'époque exilé en Italie.

Mais dès ses premières années d'activité, *Pari & Dispari* ne se limite pas à la réalisation de multiples. Rosanna est très réceptive à l'émergence de nouvelles formes d'expression artistique, et tout particulièrement aux formes performatives. En 1969 elle fait la rencontre de Joseph Beuys à Düsseldorf ; le travail de l'artiste allemand bouleverse sa sensibilité. Plus tard, grâce à la rencontre avec le collectionneur Francesco Conz et le galeriste Giuseppe Morra, son cercle de collaborations s'étend à des artistes du groupe Fluxus et de l'Actionnisme Viennois. Au milieu des années 70, *Pari & Dispari* se retrouve en première ligne dans la promotion d'artistes de performance en Italie ; Rosanna doit aussi affronter des

²⁴ Idem, p. 466-467.

²⁵ Nous allons parler de l'artiste, poète et avocat Corrado Costa (1929-1991) dans la partie I, paragraphe 2.2.

²⁶ En 1968 Rosanna Chiessi organise une exposition à Reggio Emilia avec le groupe Amodulo Art, composé par des artistes de la Poesia Visiva comme Pedrotti, Sarenco et Bianco. Chiessi R., *In bicicletta sul mare*, Verona : Adriano Parise, 1995, p. 44.

²⁷ Par multiples nous faisons référence à des oeuvres d'art réalisées en plusieurs copies identiques. Dans le cas de *Pari & Dispari* il s'agit pour la plupart d'oeuvres imprimées et portfolios.

conflits avec les règlements des foires de l'art contemporain, notamment à Bâle et à Bologne.

Mais ces succès n'apportent pas de gain économique pour *Pari & Dispari* ; en 1976, Rosanna, se retrouvant face à des difficultés financières, choisit de quitter l'appartement de Reggio Emilia et de s'installer dans une maison du village de Cavriago, à une dizaine de kilomètres de la ville. Il s'agit d'une vieille maison rurale, avec grange, étables et porcheries annexes, que Rosanna transforme en espaces d'exposition. Débute alors une nouvelle période de sa vie. Après des années d'exploration des nouveautés de l'art contemporain, les découvertes de Rosanna et son style de vie sont à présent en contact avec la vie d'un village, avec ses habitudes et ses valeurs les plus traditionnelles. Cavriago est connu pour son identité communiste et pour la force de son tissu social solidaire. Il se distingue aussi par sa vie culturelle dynamique : malgré sa petite taille, il compte trois cinémas, un centre culturel et une bibliothèque.

En 1977, peu après son arrivée, Rosanna organise un festival avec la complicité d'un bon nombre d'habitants. L'évènement, qui a pour titre *Tendenze d'Arte Internazionale*²⁸, investit des espaces publics et privés du village, avec un programme dense d'expositions et de moments performatifs qui voient la participation d'artistes italiens et étrangers. Si pour des gens du milieu de l'art, l'évènement est un succès, il sera vécu comme une provocation par le conseil municipal, qui n'avait pas participé à son organisation. Le village se retrouvera divisé entre partisans et détracteurs de Rosanna et de son festival. Ces faits marqueront le début de tensions entre l'activité de Rosanna et l'administration communale de Cavriago, qui caractériseront toute la période de *Pari & Dispari* au village.

Cependant, Rosanna poursuit son activité dans l'art. Sa maison devient un centre d'expérimentation artistique, un lieu multifonctionnel, où elle peut héberger des artistes et réaliser des projets, comme des expositions ou encore des évènements performatifs. Rosanna semble encourager un certain esprit d'ouverture : sa maison est fréquentée par des gens divers, du monde de l'art et non, ouverte à tous ceux qui sont curieux et qui souhaitent participer d'une façon ou d'une autre à ses activités. Sa relation au territoire évolue, à la fois dans la façon dont elle souhaite présenter l'art contemporain, et dans les modalités de collaboration avec les organismes locaux. Le festival de 1977 avait représenté pour Rosanna une première tentative d'organisation *in-situ* d'un évènement pluridisciplinaire. Ce style deviendra par la suite une caractéristique de *Pari & Dispari*, qui se distingue dans la création de situations où l'art contemporain se déploie dans les espaces publics et dans la vie de tous

²⁸ En français, *Tendances d'Art International*.

les jours.

Pendant les années 80, Ivanna Rossi, adjointe à la culture de la mairie de Reggio Emilia, devient une interlocutrice importante, notamment à propos des liens entre l'activité de *Pari & Dispari* et le territoire. En 1983, elle se mobilisera en faveur de l'acquisition par la mairie de Reggio Emilia d'une partie de la collection de Rosanna. La donation, qui était destinée à la création d'un musée dédié à la performance, sera refusée par la mairie au dernier moment. Malgré ces faits, les années suivantes verront *Pari & Dispari* collaborer avec les administrations locales à plusieurs reprises, dans l'organisation d'évènements et d'expositions importantes dans les musées citadins, comme la rétrospective de l'artiste Nam June Paik²⁹.

La période de Cavriago se termine en 1992, encore une fois à cause de problèmes financiers qui obligent Rosanna à quitter la maison de via Tornara. Elle est accueillie par les héritiers de Curzio Malaparte à Capri, dans la célèbre Casa Malaparte, où elle continuera d'organiser des évènements et écrira son autobiographie *Non ho paura delle rose*³⁰. Par la suite, elle ouvrira des galeries à Reggio Emilia puis à Berlin, qui resteront de brèves expériences. Elle poursuivra ses collaborations avec des musées et l'organisation d'évènements à divers endroits en Italie. C'est seulement au milieu des années 2000 que *Pari & Dispari* rencontrera l'occasion qui l'amènera vers un succès financier, aussi bien qu'artistique : la promotion de Shozo Shimamoto, figure importante du groupe japonais *Gutai*³¹, que Rosanna suivra en collaboration avec le galeriste Giuseppe Morra.

En confrontant les attitudes de l'administration communale de Reggio Emilia dans les années 60 et 70 avec l'activité de *Pari & Dispari*, nous pouvons facilement observer des éléments de continuité entre les deux phénomènes. En effet, Rosanna Chiessi semble construire sa manière de travailler dans l'art en étroite connexion avec les changements d'attitudes du PCI, par exemple du point de vue de la nouvelle politique de développement.

²⁹ En 1990 la ville de Reggio Emilia accueille la première exposition personnelle de l'artiste Nam June Paik en Italie. Une vidéo de l'exposition est disponible dans "Rosanna Chiessi, Archivio storico artistico *PARI & DISPARI*", Biblioteca Panizzi, Reggio Emilia [en ligne], <<http://panizzi.comune.re.it>>.

³⁰ En français *Je n'ai pas peur des roses* ; ouvrage divisé en deux volumes. *In bicicletta sul mare*, en français *En bicyclette sur la mer*, contient un récit autobiographique. Le deuxième, *Oltre lo spettacolo*, en français *Au-delà du spectacle*, présente une documentation photographique de nombreux évènements, ainsi que des textes sur l'activité de *Pari & Dispari* par différents auteurs. Ouvrage consultable en ligne dans "Rosanna Chiessi, Archivio storico artistico *PARI & DISPARI*", Biblioteca Panizzi, Reggio Emilia [en ligne], <http://digilib.netribe.it/bdr01/visore2/index.php?pidCollection=Chiessi-Non-ho-paura-delle-rose:247&v=1&pidObject=Chiessi-Non-ho-paura-delle-rose:247&page=sovracoperta_anteriore>.

³¹ Le groupe *Gutai* est un mouvement artistique d'avant-garde japonais fondé en 1954 à Osaka. Ses membres privilégient des formes d'art éphémères, conçues in-situ, des actions. Le groupe s'oppose à des formes d'art abstrait en mettant en avant le rôle du corps et de la gestualité.

Plus qu'une maison d'édition, *Pari & Dispari* ressemble plutôt à une entreprise qui se renouvelle constamment, dont l'objectif est la promotion de l'art contemporain. Elle émerge en tant que « projet de vie » de Rosanna, une caractéristique commune à l'essor de petites et moyennes entreprises, typique de cette région³². La confiance dans ses idées et la capacité à maintenir une production constante d'éditions et de projets, malgré des moyens financiers limités, suggère le rapprochement avec la nouvelle génération d'entrepreneurs qui surgit à cette époque en Émilie.

Sur un autre plan, *Pari & Dispari* ne semble jamais quitter l'idéal de rapprochement entre création artistique et population, un aspect important qui animait les choix culturels de l'administration communale de Reggio Emilia que nous avons déjà évoqué. Cet idéal inclut aussi la possibilité d'un mélange entre culture *savante* et culture *populaire*, déjà présent dans la toute première édition de *Pari & Dispari*, *Carte da gioco 40+1+3*. Il s'agit d'un jeu de 44 cartes, chacune réalisée par un artiste différent, un projet qui rencontrera beaucoup de succès lors de la Biennale de Venise en 1972. La possibilité d'inscrire la création artistique dans une continuité avec l'identité du territoire était aussi l'objectif du festival à Cavriago en 1977 : c'est grâce au réseau solidaire déjà existant au village que Rosanna réussit à organiser un évènement d'aussi grande envergure³³. Et bien que l'expérience ne soit pas acceptée par l'administration communale, cette idée ne semble jamais disparaître des prérogatives de Rosanna. Cela se manifeste clairement à travers les nombreux évènements pluridisciplinaires qu'elle organise dans des lieux publics et qui deviennent une caractéristique de *Pari & Dispari*. Les tentatives de donation de sa collection à des organismes locaux en sont un autre exemple déterminant.

Par conséquent, au lieu de parler seulement d'influence, nous considérons que *Pari & Dispari* a continué, à travers la promotion artistique, à défendre des valeurs qui caractérisaient les nouvelles attitudes du PCI ayant émergé en Émilie dans les années 60. En premier, l'idée qu'un rapprochement entre les masses et la recherche artistique était possible et qu'il pouvait produire des expériences enrichissantes pour la communauté. Et, en poursuivant la défense de ces valeurs dans des époques où le climat politique avait changé, il en a proposé d'autres applications pratiques. Il est aussi fort possible qu'il en ait prolongé les contradictions.

³² À propos du phénomène d'industrialisation voir Sapelli G., Canovi A., Bertini S., Sezzi A., *Terra di imprese. Lo sviluppo industriale di Reggio Emilia dal dopoguerra a oggi*, Parma : Pratiche, 1995.

³³ La liste des personnes qui ont contribué au festival apparaît dans Chiessi R., *In bicicletta sul mare*, Verona : Adriano Parise, 1995, p. 68.

Comment ces rencontres entre art contemporain et population se sont-elles passées dans l'expérience de *Pari & Dispari* ? Ce rapprochement était-il vraiment toujours possible et productif ? Pouvait-il s'adapter à n'importe quelle forme d'art ? Ou a-t-il conduit au contraire, à trahir ou à dénaturer le contenu artistique ? À ce propos, la présence de *Pari & Dispari* à Cavriago se révèle particulièrement intéressante. Pendant quinze ans, l'activité dans la maison de via Tornara s'insère dans la vie du village, mélangeant des éléments de rupture et de continuité avec le contexte environnant. Nous analyserons, à travers le témoignage de personnes qui fréquentaient cette maison, l'impact de ses activités au sein du village. Pour la plupart d'entre eux, Rosanna a représenté un premier contact avec l'art contemporain.

Afin d'analyser le parcours de Rosanna Chiessi et de sa relation au territoire, nous allons d'abord cerner le contexte politique et culturel de Reggio Emilia à partir des années 1960. La première partie, qui a pour titre « POLITIQUE ET CULTURE À REGGIO EMILIA (1960-1970) », montre la naissance de *Pari & Dispari* et ses liens avec la situation économique et culturelle. Elle propose notamment une vision de *Pari & Dispari* en tant qu'entreprise présentant des caractéristiques proches de celles qui se formaient à cette époque dans la région. Un autre aspect important est l'attitude de Rosanna, qui paraît inventer une nouvelle figure d'intermédiaire en art, privilégiant la possibilité de partager une expérience esthétique.

Ensuite, nous allons suivre *Pari & Dispari* à Cavriago, lors du festival *Tendenze d'Arte Internazionale*. La deuxième partie « UN LABORATOIRE EXPÉRIMENTAL », analyse l'impact de Rosanna dans la vie du village, notamment à travers les témoignages d'habitants. Dans cette partie, nous rechercherons les raisons de l'insuccès du festival et du projet d'un « musée parmi les gens » auprès de l'administration de Cavriago. Puis nous verrons comment Rosanna utilisa sa maison comme cadre pour d'importantes expérimentations artistiques où de nombreux créateurs, notamment du groupe Fluxus, séjournèrent.

La troisième partie a pour titre « FLUXUS À REGGIO EMILIA ET CAVRIAGO ». Ici, nous présenterons le travail que ces artistes ont réalisé dans le territoire, ainsi que leur impact sur la vie locale. Nous nous intéresserons principalement à ceux qui sont restés longtemps en ville, comme Joe Jones, Geoffrey Hendricks et Takako Saito, mais surtout à Philip Corner, qui vit à Reggio Emilia depuis presque 30 ans.

La dernière et quatrième partie « VIOLONCELLES SOUS LES BOMBES » est dédiée à la violoncelliste Charlotte Moorman et à son travail en Italie. Nous y développerons une analyse de son interprétation de la pièce *Per Arco* de Giuseppe Chiari, une oeuvre qui

avait profondément marqué Rosanna Chiessi. La créatrice de *Pari & Dispari* voyait probablement dans cette composition la possibilité d'inscrire le vécu collectif dans un cadre artistique qui exprimait une rupture avec la tradition. Cette prérogative semble caractériser tout son parcours de vie dans l'art : une expérience en continuité et rupture avec l'identité d'un territoire.

I POLITIQUE ET CULTURE À REGGIO EMILIA (1960-1970)

Introduction

Il paraît évident de constater que *Pari & Dispari* était en lien étroit avec les changements que connaît la ville de Reggio Emilia dans les années 1960. Tout d'abord, son émergence semblerait avoir des caractéristiques semblables au phénomène de la petite et moyenne entreprise, caractéristique de cette époque en Émilie. Dans cette région, pendant le « boom économique », les municipalités dirigées par le PCI essayent de contrôler l'avancement à grande vitesse du développement industriel que connaît toute la nation. Cette attitude permet d'épargner à cette région des déséquilibres importants, causés par l'abandon massif des campagnes, et par la croissance incontrôlée des centres urbains.

Lors de la première Conférence régionale communiste tenue à Bologne en 1959, Amendola avait soutenu que les communistes émiliens ne pouvaient plus fonder leur politique sur une réalité rurale en voie de disparition, se ralliant ainsi à cette nouvelle génération de dirigeants locaux qui avaient renoncé à faire de l'égalité économique entre les citoyens l'objectif principal de leurs administrations. En fait, ils visaient à diriger le processus de modernisation qui affectait l'Émilie en même temps que le reste du pays [...]. Les administrateurs émiliens ne se sont pas opposés aux mécanismes de développement capitaliste, dont ils ont plutôt cherché à corriger les déséquilibres [...]³⁴

Cette attitude se concrétise par une série de politiques de développement qui favorisent l'éclosion d'un tissu de petites et moyennes entreprises, dans des secteurs comme la mécanisation de l'agriculture et l'industrie agro-alimentaire. Petites et intégrées, ces entreprises s'insèrent plus aisément dans une continuité avec l'identité du territoire, évitant ainsi les traumatismes que connaissaient les zones où dominait la grande industrie.

Parallèlement, se rajoute une politique de création de services, dans l'optique d'une amélioration des conditions de vie de toute la société, afin de compenser les conséquences du développement capitaliste. Ce processus concernait aussi la politique culturelle, ayant pour

³⁴ Texte original en italien. « Durante la prima Conferenza Regionale Comunista tenutasi a Bologna nel 1959, Amendola aveva sostenuto che i comunisti emiliani non avrebbero più potuto basare la loro politica su una realtà rurale in via di scomparsa, in ciò concordando con quella nuova generazione di dirigenti locali che rinunciarono a fare dell'uguaglianza economica tra i cittadini il traguardo primario delle proprie amministrazioni. Essi infatti mirarono a governare il processo di modernizzazione che investì, con il Paese, anche l'Emilia [...]. Gli amministratori emiliani non si contrapposero ai meccanismi dello sviluppo capitalistico, di cui piuttosto cercarono di correggere gli squilibri [...]». Tricomi A., "Cultura e politiche culturali a Reggio e in emilia" in Baldissara L. (a cura di), *Tempi di conflitti, tempi di crisi. Contesti e pratiche del conflitto sociale a Reggio Emilia nei «lunghi anni Settanta»*, Napoli : L'ancora del Mediterraneo, 2008, p. 427. Nous traduisons.

objectif de « refonder une appartenance », c'est-à-dire de mettre en avant le « nous » dans une société où le « moi » avançait à grands pas³⁵. Les thèmes de la Résistance³⁶ sont présents davantage dans des créations cinématographiques soutenues par les services culturels de la ville. Ici, le souvenir de la libération du fascisme devient « exercice de démocratie », afin de contrebalancer un capitalisme mettant en péril l'esprit de solidarité de la société³⁷ ; ce dernier serait un élément caractéristique de l'identité locale, qui connaît, déjà au début du siècle, une présence anarchiste et un mouvement socialiste considérables³⁸.

À ce comportement, s'ajoute une attitude que Antonio Tricomi définit comme *experimentale*³⁹ : présenter à la communauté des expériences artistiques d'avant-garde, c'est-à-dire des formes d'art qui échappent à la connaissance de la plupart des gens. Dans une époque de débats importants sur la légitimité de certaines formes d'art, survenus en particulier après la publication de *Opera Aperta* de Umberto Eco⁴⁰, le maire Renzo Bonazzi se fait garant d'expériences telles que le congrès du *Gruppo '63*, les spectacles du *Living Theatre* et l'initiative *Musica / Realtà*. Il s'appuie pour cela sur la ferme conviction de l'importance que revêt le contact de la communauté avec des formes artistiques de recherche, dont la plupart apparaissent déconnectées de l'identité du territoire ; une attitude qui semble disparaître à la fin de son mandat.

Cet environnement culturel paraît motiver l'intérêt que Rosanna porte, dès le début de son engagement dans l'art, à des formes liées à l'avant-garde. Cette détermination est en ligne avec les intentions de la politique locale. De plus, le maire et l'artiste Marisa Bonazzi, son épouse, sont des amis proches de Rosanna, ainsi que le poète Corrado Costa, une autre figure importante du milieu artistique local. C'est avec Costa que l'aventure *Pari & Dispari* commence, avec l'édition de cartes de jeu, à laquelle participe une quarantaine d'artistes. Dans cette édition, nous trouvons des éléments qui anticipent le *modus operandi* et une certaine poétique de *Pari & Dispari*. Par exemple, le rapprochement d'une culture *populaire*

³⁵ Idem, p. 429.

³⁶ Avec le mot « Résistance » nous entendons la lutte des formations partisans contre l'occupation allemande et le régime fasciste de la République de Salò dans les dernières années de la Seconde Guerre Mondiale.

³⁷ Idem, p. 435.

³⁸ Idem, p. 429.

³⁹ Idem, p. 429.

⁴⁰ Voir à ce propos "OPERA APERTA: IL TEMPO, LA SOCIETÀ", en préface à Eco U., *OPERA APERTA : Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Milano : Bompiani, 2009, VIII edizione.

avec une culture *savante*. Ou encore, la possibilité de mélanger des artistes aux styles très différents ; l'important, à travers un "jeu", est de mélanger... les *pairs* et les *impairs*. Cet élément deviendra caractéristique de son activité par la suite, notamment à travers l'organisation de festivals et d'autres événements pluridisciplinaires.

1. De l'après-guerre aux années 1970

1.1 Une ville « rouge »

Reggio Emilia est une des villes italiennes ayant reçu une Médaille d'Or à la Résistance. L'esprit antifasciste qui caractérise ce territoire puise ses racines dans la guerre de libération nationale (1943-1945). Les victimes de l'occupation allemande et les massacres furent nombreux (exécution des frères Cervi, martyrs de la Bettola...). Le combat des formations partisans fut intense et exténuant, en particulier le long de la *ligne gothique*, qui séparait les territoires occupés des territoires libérés et qui traversait les Apennins entre l'Émilie-Romagne et la Toscane. Après la Seconde Guerre mondiale, Reggio Emilia sera gouvernée à la majorité absolue par le PCI, tout comme la plupart des communes de la région, ce qui leur vaut d'être qualifiées de « rouges ». La situation politique de cette région se trouve ainsi en porte-à-faux avec la tendance nationale. De 1946 à 1994, l'Italie a en effet été gouvernée par le parti de la Démocratie Chrétienne, d'inspiration centriste, libérale et catholique. À l'assemblée nationale, les communistes ont toujours été dans l'opposition, malgré les différentes tentatives d'ouverture à gauche qui ont animé la vie politique italienne des années 60 et 70. À partir des années 1990, suite au démantèlement du PCI, Reggio Emilia a été dirigée par une coalition de centre-gauche, d'abord celle de l'Olivier (L'Ulivo), suivie par les Démocratiques de Gauche (DS) et depuis 2007 par le Parti Démocratique (PD).

Nous allons maintenant voir comment cette ville a traversé les principaux changements sociétaux survenus à partir de l'après-guerre. La politique adoptée par le PCI local a influencé certaines transformations et certains choix dans le développement de l'économie, des services et de la culture.

1.2 Une époque de changements

Les années précédant le « miracle économique » sont appelées celles de la « Reconstruction ». L'Italie sort gagnante de la guerre, mais elle est à genoux, le chômage est très élevé, beaucoup de gens choisissent l'émigration. Alors qu'en Italie le gouvernement a une configuration centriste et catholique issue de la Démocratie Chrétienne, à Reggio Emilia, comme dans toute la région Émilie-Romagne, le PCI est le premier parti.

À Reggio Emilia, le début des années 1950 est marqué par l'occupation des *Reggiane*, une grande usine de mécanique spécialisée dans la construction de chemins de fer et de munitions d'artillerie. Elle était l'orgueil de Reggio Emilia, et demeure également connue pour sa fabrication d'avions de chasse pendant les années 30 et 40. L'occupation restera célèbre comme la plus longue survenue au niveau national : elle dura 493 jours, pendant lesquels un grand nombre d'employés continua de travailler même sans percevoir de salaire, soutenus par un réseau de solidarité d'agriculteurs et de commerçants. Pendant l'occupation, un nouveau modèle de tracteur est conçu et fabriqué, le *R60*, afin de démontrer que la société pouvait se reconvertir dans la production de machines pour l'agriculture. Malgré les efforts de ses ouvriers, la société procédera au licenciement de plus de la moitié de son effectif, soit d'environ 2000 personnes.

Les années qui suivent sont celles du passage d'une société du besoin à une société de consommation. Mais ce n'est qu'à la fin de la décennie que l'économie commencera son essor, après de longues années caractérisées par un taux de chômage très élevé. Et pourtant, c'est pendant ces années de difficultés que « démarre le processus de stratification puis de consolidation du terrain sur lequel s'établira le "modèle" reggiano : une industrie diffuse, de petites dimensions, réunie en secteurs productifs spécialisés⁴¹. » Nous reviendrons un peu plus loin dans ce travail sur ce phénomène.

Le 7 juillet 1960, Reggio Emilia est le théâtre d'une tragédie. Lors d'une manifestation syndicale contre le gouvernement de Fernando Tambroni, élu grâce à l'appui du parti néofasciste MSI, cinq personnes sont tuées et beaucoup d'autres blessées par des tirs d'arme à feu effectués par la police. La tragédie provoquera la démission du chef du gouvernement. L'évènement, qui s'ajoutait à d'autres épisodes de violences qui avaient eu lieu à Gênes, à

⁴¹ Texte original en italien. « Quello che comunque sembra plausibile affermare è che negli anni Cinquanta si avvia il processo di stratificazione e poi di consolidamento del terreno sul quale si fonderà il "modello" reggiano: industria diffusa, di piccole dimensioni, aggregata su comparti produttivi specializzati. » Sezzi A., "Gli anni Sessanta e lo sviluppo del «modello» industriale reggiano" in A.A.V.V., *Una stagione appassionata*, Modena : Elettra, 2006, p. 81. Nous traduisons.

Rome et en Sicile, aura une résonance internationale, symbolisant le danger d'une nouvelle répression fasciste. Il marquera, au niveau national, la fin de la longue période du centrisme et ouvrira une nouvelle phase qui voit la naissance du centre-gauche. En hommage aux victimes, le chanteur Fausto Amodei écrit la chanson *Per i Morti di Reggio Emilia*, comparant la tuerie à celle des sept frères Cervi, tués par les nazi-fascistes pendant la Seconde Guerre mondiale.

Les années 1960 à Reggio Emilia sont aussi celles de grands changements, surtout opérés par le maire Renzo Bonazzi, élu en 1962, qui s'engage dans la réalisation de cette nouvelle phase. Certains quartiers du centre-ville, considérés insalubres ou malfamés, font l'objet d'une rénovation. On assiste à la naissance de nouveaux quartiers, qui accueillent une partie de la population issue des quartiers insalubres. Un nouvel hôpital est inauguré. La mairie commence à ouvrir des écoles pour la petite enfance, un projet développé avec le pédagogue Loris Malaguzzi⁴². L'hôpital psychiatrique San Lazzaro est en première ligne dans l'application de nouvelles thérapies.

Sur le plan économique, les années 1960 voient l'affirmation d'un modèle productif local : une articulation entre initiatives privées et coopératives, un réseau de petites et moyennes entreprises spécialisées dans la mécanique agricole, l'agro-alimentaire, le textile, la céramique. Le phénomène doit en partie son essor aux ouvriers spécialisés qui avaient été licenciés des *Reggiane* et qui ont été capables de reconvertir leurs compétences dans le cadre d'une activité propre, souvent gérée au niveau familial⁴³.

Dans les années 1970, la ville paraît consolider les nouvelles tendances de sa stratégie de développement. En même temps, la croissance rapide connue pendant les années 1960 laisse place au choc pétrolier et aux mouvements de contestation qui se succèdent sur tout le territoire italien. Mai 1968 arrive à Reggio Emilia, avec néanmoins moins de vigueur que dans les villes universitaires. Ainsi, dans la commune émilienne se forment les « groupes spontanés », ceux qui ont le « rêve d'une alternative⁴⁴ ». Des occupations de lycées ont lieu

⁴² Sur le plan de l'éducation, Reggio Emilia est au centre d'une importante initiative éducative pour les enfants de 0 à 6 ans, connue au niveau international comme « The Reggio Emilia approach » et en France comme « L'approche pédagogique Reggio Emilia ». Il s'agit d'une philosophie et une pratique de l'éducation développées par le pédagogue Loris Malaguzzi (1920 - 1994) à partir des années 1960. Ce modèle est appliqué dans des écoles d'enfance dans le monde entier.

⁴³ L'étroite connexion entre la fermeture des *Reggiane* et la naissance des petites et moyennes entreprises est confirmée par des nombreuses études consacrées à l'histoire économique locale. Un exemple se trouve dans Sezzi A., « Gli anni Sessanta e lo sviluppo del «modello» industriale reggiano » in idem, pp. 79-80.

⁴⁴ À propos des différentes identités de la contestation à Reggio Emilia à cette période voir Guarnieri R., "Anni Sessanta e politica a Reggio Emilia" in idem, pp. 158-167.

pour manifester contre « l'école de classe ». Le mouvement féministe émerge. Au niveau national, cette période est aussi tristement marquée par le développement du terrorisme d'extrême droite, les N.A.R.⁴⁵, et d'extrême gauche, les Brigades Rouges. Reggio Emilia est particulièrement concernée : certains membres des BR sont en effet originaires de cette ville, et c'est ici qu'ont eu lieu les premières réunions du groupe.

Au niveau national, le consensus grandissant par rapport au PCI cesse drastiquement après l'enlèvement et le meurtre du secrétaire de la Démocratie Chrétienne Aldo Moro ; cependant à Reggio Emilia, le PCI garde sa force même pendant les années 80. Cette période connaît néanmoins une baisse de la militance politique et une extension de la relation désenchantée avec la politique.

1.3 Création des services, développement économique, ouverture culturelle

Il est important de préciser quelques éléments qui accompagnent l'évolution de la société à partir des années 60, à Reggio Emilia et aux alentours. Nous avons déjà évoqué comment, à cette époque, les institutions locales paraissent tendre vers une sorte de « cercle vertueux »⁴⁶ : d'une part en favorisant le développement de l'industrie (création des zones industrielles dans les périphéries de la ville, encouragement des banques à accorder des prêts), d'autre part en multipliant les efforts dans la création des services destinés à tous les habitants. Une attitude qui reflétait la recherche d'un équilibre entre croissance économique et qualité de vie de toute la société, en ligne avec les valeurs communautaires et les principes de liberté personnelle. Ainsi, les institutions locales favorisent la naissance d'une forme de « capitalisme contrôlé ».

Des petites et moyennes entreprises naissent de presque rien, à partir d'un capital souvent minime, voire inexistant. Leur création correspond généralement à une forme de « projet de vie » d'individus provenant de classes modestes, travaillant précédemment à l'usine ou dans l'agriculture. Souvent, l'envie de ne plus travailler pour un patron explique

⁴⁵ Nuclei Armati Rivoluzionari.

⁴⁶ Il s'agit d'une expression utilisée par l'économiste Giulio Sapelli dans son article "Percorsi imprenditoriali e pratiche sociali" in Sapelli G., Canovi A., Bertini S., Sezzi A., *Terra di imprese. Lo sviluppo industriale di Reggio Emilia dal dopoguerra a oggi*, Parma : Pratiche, 1995, p. 7.

ces élans en faveur de la création d'une entreprise privée, et qui pourtant n'offre ni garanties ni gratifications immédiates. À propos de ce phénomène, l'économiste Azio Sezzi cite trois paramètres communs à ces sujets : « la réalisation de soi ; le culte du travail en tant que "savoir faire", caractérisé par une "flexibilité innovatrice" ; l'enracinement dans son territoire et dans son environnement⁴⁷. » En outre, des éléments de continuité caractérisent cet essor industriel, notamment dans le passage d'une société agricole à une société industrialisée. Il s'agit d'un élément innovateur édifié sur des valeurs déjà présentes dans le territoire, évitant ainsi des formes de rupture plus drastiques. Un autre exemple de continuité avec le passé, ou encore de phénomène de *translation*, est le processus de mécanisation de l'agriculture. Ici, l'étroite relation entre l'industrie naissante et l'agriculture devient source d'inventivité dans les développements technologiques de ce secteur. D'autres exemples concernent l'organisation de la production, qui se présente souvent comme une réactualisation du modèle familial des paysans-fermiers⁴⁸.

Si sur le plan du développement industriel, les ruptures ont été évitées ou contenues, sur le plan culturel la situation a été différente. Au début des années 1960, Reggio Emilia présente un paysage intellectuel et artistique qui se caractérise par une grande ferveur⁴⁹. Passées les années 1950 et leurs rigidités envers les nouvelles formes d'art, dictées par la ligne « togliattiste » du Néoréalisme social⁵⁰, le paysage paraît prêt à s'ouvrir aux nouveautés. Le congrès du PCI ayant eu lieu en 1959 à Bologne, cité auparavant, joue aussi un rôle sur la politique culturelle. Au sein du parti émerge l'idée que la culture pourrait avoir une fonction importante dans un renouvellement de la société.

La vie culturelle de la ville est alors intense et riche de débats. Pendant les années 60, Reggio Emilia s'ouvrira à des formes d'expérimentation artistique, grâce à l'initiative du

⁴⁷ Texte original en italien. « - la realizzazione di sé; - il culto del lavoro, inteso come "saper fare", e caratterizzato dalla "flessibilità innovativa" ; - il radicamento nel proprio territorio e ambiente. ». Sezzi A., "Gli anni Sessanta e lo sviluppo del «modello» industriale reggiano" in A.A.V.V., *Una stagione appassionata*, Modena : Elettra, 2006 p. 105. Nous traduisons.

⁴⁸ Très souvent ces petites industries voient la « persistance du modèle familial » qui devient « réciprocité de travail ». Voir Sapelli G., "Percorsi imprenditoriali e pratiche sociali" in Sapelli G., Canovi A., Bertini S., Sezzi A., *Terra di imprese. Lo sviluppo industriale di Reggio Emilia dal dopoguerra a oggi*, Parma : Pratiche, 1995, p. 10.

⁴⁹ À propos du cadre culturel de la ville de Reggio Emilia dans les années 50 et 60, voir Berti G., "Nascita di un'avanguardia. La cultura figurativa a Reggio negli anni Sessanta" in A.A.V.V., *Una stagione appassionata*, Modena : Elettra, 2006.

⁵⁰ Palmiro Togliatti, secrétaire du PCI de 1927 à 1964, exprimait souvent son opposition envers des formes d'art d'avant-garde, notamment dans ses articles sur *Rinascita*, magazine culturel communiste, dans lequel il écrivait sous le pseudonyme de Roderigo di Castiglia.

maire Renzo Bonazzi. Cet avocat, passionné d'art et de cinéma, représente la branche du parti qui souhaitait encourager le changement et l'innovation. Grâce à son influence et à la présence d'une communauté d'artistes et intellectuels d'avant-garde, Reggio Emilia va être le théâtre d'une série d'expériences culturelles qui mettront à l'épreuve le sens critique de la population. Il y avait là, comme dans le monde du travail, une envie d'être au premier plan, bien au-delà des confins de la région, en présentant un art nouveau et à l'avant-garde même au niveau national. La conscience que ces propositions n'allaient pas être facilement acceptées par la population ne constitue pas un frein. L'administration communale agit selon une certaine idéologie, sans se préoccuper d'obtenir un consensus immédiat, mais elle est prête à fournir des explications et des réponses à une ville qui ne comprend pas.

2. Un effort collectif pour donner une place aux arts

2.1 La culture des années 50 et 60

À Reggio Emilia, pendant les années 50, les nouveaux langages artistiques ne paraissent pas avoir bonne presse. Cette tendance dominante commence à changer quand « au passage des années 50 aux 60 apparaît, même à l'intérieur du PCI, une nouvelle génération de dirigeants et d'intellectuels plus ouverts à la nouveauté⁵¹. »

Sur ce territoire sont présents des artistes comme Marco Gerra, Nino Squarza, Vivaldo Poli, Gianni Ruspaggiari, et d'autres, proches de l'art informel et de l'expressionnisme abstrait. Leur art, et celui de tous ceux qui s'étaient éloignés du figuratif, était souvent interprété comme une provocation, comme une « volonté d'épater les bourgeois ». Mais déjà pendant les années 50, un réseau de galeries d'art permettait à des artistes non alignés sur les formes d'art acceptées, d'exposer et de développer leur travail. C'était notamment le cas de la galerie *Il Portico*, gérée d'abord par Rosanna Chiessi et Lalla Gualdi, et plus tard par les artistes Squarza et Ruspaggiari. L'apport critique entre autres de Corrado Costa, Adriano Spatola, Ennio Scolari (ce dernier écrivait dans le quotidien socialiste *Avanti!*), a aussi été une importante contribution dans ce sens⁵².

Les changements des années 60 seront amenés par une nouvelle élite culturelle, dont le maire Renzo Bonazzi fait partie, ainsi que le pédagogue Loris Malaguzzi et le journaliste Alfredo Gianolio. Une élite « attentive, à l'intérieur des repères d'une esthétique *crociana-gramsciana*⁵³, à cueillir même dans l'art local les nouveaux ferments perceptibles⁵⁴. » À Gippetto Riverberi, un autre membre de ce groupe, nous devons l'intéressante activité du

⁵¹ Texte original en italien. « Solo al passaggio tra gli anni Cinquanta e Sessanta si affaccia, anche all'interno del P.C.I., una nuova generazione di dirigenti e di intellettuali più aperti al nuovo. ». Idem, p. 211. Nous traduisons.

⁵² Idem, p. 216, en note.

⁵³ Dont les références culturelles sont celles des philosophes Benedetto Croce et Antonio Gramsci.

⁵⁴ Texte original en italien. « [...] insomma un'élite culturale di tutto rispetto, attenta, entro le coordinate di un'estetica crociana-gramsciana, a cogliere anche i fermenti che s'avvertivano nuovi nell'arte locale. » Idem, p. 212-213. Nous traduisons.

Théâtre Municipal durant ces années. Sa programmation innovatrice amène à Reggio Emilia des pièces d'auteurs tels que J. P. Sartre, T. Williams, S. Beckett, *Living Theatre...*

Au-delà de cette élite, qui semble apte à créer dans le parti cette ouverture vers les nouveaux langages des arts (y compris le théâtre, la musique et le cinéma), il y avait l'autre groupe d'intellectuels, poètes et artistes tels que Costa, Spatola et Scolari, que nous avons déjà mentionnés comme engagés dans la défense d'un art moins conventionnel. Ce groupe est responsable du 2^{ème} congrès du *Gruppo '63*, organisé à Reggio Emilia en 64. Ce collectif d'intellectuels, écrivains et poètes se démarque par une critique des formes littéraires dominantes du Réalisme (Moravia, Pasolini, Calvino), et s'engage dans l'expérimentalisme, ainsi que dans les hybridations entre culture *savante* et *populaire*.

2.2 La poésie irréductible de Corrado Costa

Corrado Costa est poète et avocat⁵⁵ : c'est une personnalité très importante de la vie artistique de Reggio Emilia à partir des années 50, jusqu'à sa mort, survenue en 1991. Ses principales influences littéraires et artistiques sont celles d'Antonin Artaud et des Surréalistes.

Au début des années 60, il fait la rencontre d'un groupe d'intellectuels liés à la *Neoavanguardia* et au *Gruppo '63*, tels que Giorgio Celli, Antonio Porta, Nanni Scolari et Adriano Spatola. À l'occasion du congrès du *Gruppo '63* à Reggio Emilia, il fonde la revue *Malebolge*. Sa maison natale à Mulino di Bazzano, près de Parme, deviendra le lieu de vie d'un groupe de poètes, notamment Maurizio Spatola et Giulia Niccolai, et sera rebaptisée *La Repubblica dei poeti*. Un mélange de style de langages caractérise son œuvre, souvent riche d'humour, et constamment critique envers l'élite culturelle. Ses écrits sont publiés dans diverses revues littéraires, ainsi que par des éditeurs comme Vanni Scheiwiller. Ce dernier publie son premier livre *Pseudobaudelaire* en 1964.

Corrado Costa n'est pas seulement poète mais aussi essayiste, critique, dramaturge ; sa production littéraire s'étend aussi à des formes visuelles, comme le dessin, des assemblages et des techniques de collage-décollage, particulièrement représentatives de son œuvre. Il aime également les moments performatifs : ses lectures de textes s'orientent souvent vers une

⁵⁵ Propos recueillis à partir des articles contenus dans le document « CORRADO COSTA Inventario dell'archivio e bibliografia », disponible sur le site de la bibliothèque Panizzi de Reggio Emilia, qui accueille une importante archive de l'artiste. <[http://panizzi.comune.re.it/allegati/InventarioCosta\(2\).pdf](http://panizzi.comune.re.it/allegati/InventarioCosta(2).pdf)>.

utilisation autre de la voix, vers une forme de poésie sonore. Son œuvre se compose également d'un grand nombre de collaborations, aussi bien littéraires que performatives, par exemple avec le musicien Steve Lacy⁵⁶.

Le bouillonnement constant de son activité artistique ne l'empêchera jamais de continuer son travail d'avocat. Une dichotomie qui lui était chère, comme il l'exprime dans son texte *Autobiografia* qui commence en affirmant que « Corrado Costa sont deux frères [...]»⁵⁷, retraçant les origines de cette bipartition à son plus jeune âge, et montrant ses développements successifs. Sa poétique est aussi imprégnée de l'importance de ce qu'est le provisoire...

L'écrivain Luciano Anceschi⁵⁸ écrit ces mots à propos du poète :

un modèle humain ironique et léger, hilarant et profond : [...] un homme qui se regarde sans violence ni présomption dans un jeu jamais achevé de miroirs, riche d'un divertissement propre qui recouvre, sans l'effacer, la réalité d'un secret moins amusé⁵⁹.

Bien que ses positions politiques se sont toujours placés de façon indépendante par rapport au PCI, Costa a eu une grande influence sur le développement culturel de Reggio Emilia à cette époque. À tel point que certains le considèrent même comme son véritable – et cependant invisible – adjoint à la culture.

⁵⁶ Voir le document "Costa/Lacy" de Giordano Gasparini, disponible sur le site de la bibliothèque Panizzi de Reggio Emilia, <http://panizzi.comune.re.it/allegati/Corrado%20Costa/Costa_e_Lacy.pdf>.

⁵⁷ Texte publié dans la deuxième édition de Pseudobaudelaire de Corrado Costa, édité par Vanni Scheiwiller en 1986.

⁵⁸ Le philosophe et critique littéraire Luciano Anceschi (1911-1995) est le fondateur de la revue de neo-avantgarde littéraire *Il Verri*, qui anticipe la constitution du *Gruppo '63*.

⁵⁹ Texte original en italien. « un modello umano ironico e leggero, ilare e profondo: l'immagine di che cosa possa essere un uomo che guarda a se stesso senza violenza e presunzione in un gioco mai concluso di specchi, ricco di un suo divertimento che copre, senza cancellarla, la realtà di una segretezza non altrettanto divertita » L. Anceschi, *Ricordo di Costa*, in: "Bollettario", n°5/6, mai - septembre 1991, cité dans Festanti M., *L'archivio di Corrado Costa – Inventario*, in « CORRADO COSTA Inventario dell'archivio e bibliografia », <[http://panizzi.comune.re.it/allegati/InventarioCosta\(2\).pdf](http://panizzi.comune.re.it/allegati/InventarioCosta(2).pdf)>. Nous traduisons.

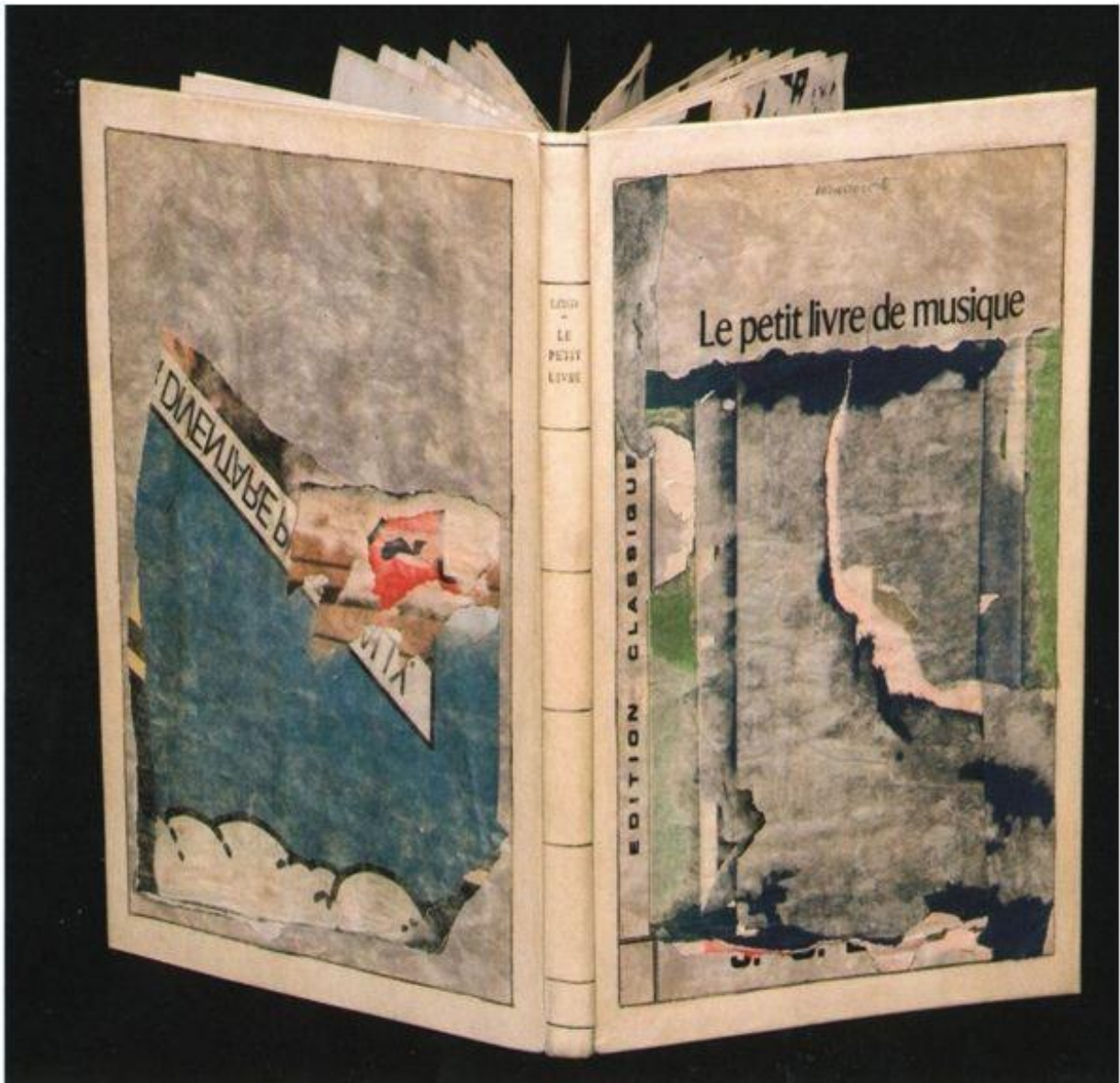


Figure 1 - Costa C., *Le petit livre de musique* (1983)
Un exemple de livre-collage de l'artiste. Source : Collection privée, Cavriago.

2.3 *Gruppo '63*

En 1964, Reggio Emilia accueille le 2ème congrès du *Gruppo '63*, un collectif d'écrivains et d'intellectuels réunis autour d'une critique de la culture « établie » du Néo-réalisme. À cette rencontre sont présents, entre autres, le poète Edoardo Sanguineti, le critique Renato Barilli, le sémiologue Umberto Eco, ainsi que les poètes « locaux » Corrado Costa et Adriano Spatola. Les prises de parole ont pour objet « la relation entre intellectuels et

idéologie, ainsi que les pratiques et positions théoriques de la Néo-avantgarde littéraire italienne, phénomène de toute évidence connu, à cette époque, plus par les spécialistes que par le grand public [...]»⁶⁰.

L'idée que la littérature était restée ancrée dans des modalités dépassées et qu'elle devait se réinventer est ainsi exprimée par l'un de ses fondateurs, le poète Nanni Balestrini :

pendant que l'Italie se transformait impétueusement d'un pays agricole à un pays industriel, ses écrivains avaient beaucoup de mal à rentrer dans la modernité [...] cette phase de transformation de la société italienne était mieux représentée par le cinéma (Antonioni et Fellini) que par la littérature⁶¹.

Le *Gruppo '63* se pose aussi la question de la relation entre recherche artistique et grand public. Un souhait qui rencontre les intentions du maire Renzo Bonazzi, lequel exprime pendant le congrès les mêmes préoccupations. Malgré ces propos, l'administration communale sera vivement critiquée par les journaux locaux, pour avoir accueilli des « boutades folles ou hallucinées ou simplement bizarres », du « pseudo-art⁶² ». Mais ces réactions ne refroidissent pas les convictions de la mairie, qui paraît toujours convaincue de sa position, attentive à capter les nouvelles tendances artistiques. Et une nouvelle occasion arrive quand, en 1966, le compositeur Luigi Nono demande à Reggio Emilia d'accueillir le *Living Theatre*, une des compagnies théâtrales les plus innovatrices de son temps.

⁶⁰ Texte original en italien. « Considerando che il convegno verte sul rapporto tra intellettuali e ideologia, nonché sulle pratiche e sulle posizioni teoriche della Neoavanguardia letteraria italiana, allora certamente fenomeno conosciuto più dagli specialisti che dal grande pubblico [...] ». Franzini R., "Gruppo '63/novembre 64" in A.A.V.V., *Una stagione appassionata*, Modena : Eletttra, 2006, p. 183. Nous traduisons.

⁶¹ Texte original en italien. « mentre l'Italia si andava impetuosamente trasformando da paese agricolo a paese industriale, i suoi scrittori facevano una gran fatica a entrare nella modernità [...]. questa fase di trasformazione della società italiana è meglio rappresentata dal cinema che non dalla narrativa. » *Gruppo '63. L'Antologia* a cura di Nanni Balestrini e Renato Barilli, Introduzione, p. 9, cit. in idem, p. 186. Nous traduisons.

⁶² Idem, p. 194.

2.4 *Living Theatre*

[...] la ville de Reggio Emilia occupera toujours une place particulière, elle représente pour nous tous le meilleur exemple d'effort collectif pour donner une place aux arts dans la communauté⁶³

Avec ces mots, Judith Malina, fondatrice avec Julian Beck du *Living Theatre*, exprimait sa gratitude envers le maire de Reggio Emilia pour l'accueil et l'aide apportée à la compagnie. Le *Living Theatre* s'installe à Reggio Emilia dès le début de 1966, et y reste jusqu'en juillet de la même année. La compagnie avait quitté les États-Unis en 1964, et se trouvait depuis dans une phase de nomadisme. Le séjour à Reggio Emilia permet à ces artistes de terminer la création de leur nouveau spectacle, le *Frankenstein*. Le maire leur accorde l'utilisation d'espaces et d'équipements du Théâtre Municipal et de la salle Verdi. Cependant, la compagnie ne se contente pas de son travail de répétitions. Les acteurs vont à la rencontre de la population lors de débats organisés par des associations politiques et des syndicats, afin de montrer leur travail ou de parler de différentes thématiques, à la recherche d'un dialogue sur des problématiques communes. Ainsi, ils s'informent sur la situation politique italienne et apprennent en même temps la langue.

Mais, selon Judith Malina, malgré les affinités entre la ville de Reggio Emilia et le *Living Theatre*, notamment en terme de valeurs politiques, la manière de se comporter, de vivre, de s'habiller des acteurs provoque des réactions de stupeur dans la population. Quand leur spectacle est présenté au public, les réactions sont assez discordantes, alternant éloges sur l'intensité de l'interprétation et critiques sur la forme trop abstraite ou trop émotionnelle de leur théâtre.

Pour le maire Renzo Bonazzi, le passage du *Living Theatre* à Reggio se déroule non sans difficultés, mais il représente une nouvelle occasion de se confronter à une réalité différente, qui défie les coutumes et la manière de penser des citoyens, une rencontre qui s'avère importante pour la communauté :

Pas seulement et pas tellement pour ceux qui étaient déjà impliqués dans le théâtre - et pour qui, toutefois, cela permit une connaissance directe du processus de formation d'une expérience théâtrale dont ils connaissaient les références culturelles -

⁶³ Texte original en italien. « (...) la città di Reggio Emilia occuperà per sempre un posto speciale, per tutti noi rappresenta il miglior esempio di sforzo collettivo per dare uno spazio alle arti nella comunità ». A.A.V.V., *Living Theatre a Reggio Emilia*, Reggio Emilia : Ufficio cinema del Comune, Quaderni di ventiquattrosecondo, 1995, p. 11. Nous traduisons.

mais surtout pour la communauté dans son ensemble, qui se retrouva à coexister avec un groupe dont les modes de vie, les coutumes, les relations et les attitudes étaient radicalement différents, cohérents avec la poétique de leur activité artistique. C'est précisément la découverte de cette dernière qui a permis de vaincre la méfiance, et dans certains cas même l'hostilité et l'intolérance, provoquées, à première vue, par ces aspects non conformistes⁶⁴.

Le *Living Theatre* reviendra plusieurs fois à Reggio Emilia jusqu'en 1980, pour présenter ses spectacles ou encore pour donner son appui à des protestations syndicales. Ils tisseront ainsi des liens forts avec la communauté, notamment avec la Fédération Anarchiste locale.

⁶⁴ Texte original en italien. « Non solo e non tanto per coloro che si occupavano di teatro, ai quali tuttavia consentì la conoscenza diretta del processo di formazione di una esperienza teatrale, di cui conoscevano i riferimenti culturali, quanto per la comunità nel suo complesso, che si trovò a convivere con un gruppo i cui modi di vita, costumi, rapporti, atteggiamenti erano radicalmente diversi, in coerenza con la poetica della loro attività artistica. Fu proprio la conoscenza di quest'ultima che consentì di superare la diffidenza, in alcuni casi l'ostilità e l'insofferenza che, al primo impatto, questi aspetti non conformisti avevano provocato. » Idem, p. 11. Nous traduisons.



Figure 2 – *Living Theatre* à Reggio Emilia

Deux scènes d'un spectacle du *Living Theatre*. Source : A.A.V.V., *Living Theatre a Reggio Emilia*, Reggio Emilia : Ufficio cinema del Comune, Quaderni di ventiquattrosecondo, 1995, p. 14.

2.5 *Musica / Realtà*

Musica / Realtà est un projet qui essaie de rapprocher la création musicale contemporaine de la population. Il naît d'une collaboration entre la mairie, le Conservatoire de musique, dirigé par le compositeur Armando Gentilucci, et quelques figures importantes de la musique contemporaine, comme le compositeur Luigi Nono, le musicologue Luigi Pestalozza et le pianiste Maurizio Pollini. Le projet vise à proposer des manifestations musicales telles que des concerts, expositions, rencontres, aussi bien dans des théâtres et salles de concerts que dans des écoles, des quartiers, ou des lieux de travail. La perspective d'une culture « démocratique, pour les masses » rencontre « les exigences d'un grand nombre de musiciens ayant remis en discussion leur rôle dans la société [...] »⁶⁵.

Ces manifestations ont souvent comme objet la création musicale contemporaine. Les concerts peuvent être suivis de débats, pour permettre aux différentes parties de se confronter les unes aux autres. *Musica / Realtà* propose aussi des cours d'histoire de la musique. Par exemple, la Fédération métallurgique demande d'insérer, dans les heures de travail, un cours sur l'« Organisation de la musique et langages musicaux ». Des colloques sont organisés, ainsi qu'une importante exposition sur Schoenberg, à l'occasion de laquelle le pianiste Maurizio Pollini jouera l'œuvre intégrale pour piano du compositeur autrichien.

Le projet vit son moment le plus intense entre 1973 et 1976. À son arrêt, en 1979, il laisse place à la création d'une revue musicologique, encore active aujourd'hui. Selon Tricomi, cette fin, encore si proche des grands enthousiasmes du début, s'explique par les crises ayant surgi en Italie au milieu des années 70, qui portent un coup d'arrêt à l'enchaînement des réformes caractéristiques de ces années. C'est aussi une époque qui voit un affaiblissement de l'idée que l'art puisse avoir un rôle dans les transformations de la société.

Finalement, ces événements caractéristiques d'une époque marquent profondément l'histoire du territoire. Ils expriment les intentions, les idées, les volontés de changements sociétaux, aussi bien sur le plan culturel que économique. L'impact sur la ville et sur la vie de ses habitants est indiscutable. Comme nous le verrons bientôt, ils auront une influence importante sur le futur projet de Rosanna Chiessi.

⁶⁵ Texte original en italien. « raccordare le esigenze di molti musicisti che avevano messo in discussione il loro ruolo nella società [...] ». Pestalozza L., *Le cronache di Musica/Realtà*, «Musica/Realtà» (M/R), I, 1980, pp. 218-219 in Tricomi A., "Cultura e politiche culturali a Reggio e in Emilia" in Baldissara L. (a cura di), *Tempi di conflitti, tempi di crisi. Contesti e pratiche del conflitto sociale a Reggio Emilia nei «lunghi anni Settanta»*, Napoli : L'ancora del Mediterraneo, 2008, p. 464. Nous traduisons.



Figure 3 – *Musica / Realtà*

Maurizio Pollini pendant le débat qui suit son concert à la bibliothèque communale de S. Ilario d'Enza, 28 avril 1975, lors du III cycle de *Musica / Realtà*. Photographe inconnu. Source : Archivio fotografico della Fondazione I Teatri, Reggio Emilia.

3. Rosanna Chiessi et *Pari & Dispari*



Figure 4 – Rosanna Chiessi

Rosanna Chiessi dans les années 1970. Photographe inconnu. Source : Rosanna Chiessi, Archivio storico artistico *PARI & DISPARI*.

3.1 Rosanna Chiessi, éléments biographiques

Raconter la vie de Rosanna Chiessi est comme raconter un morceau d’histoire de l’Italie, à l’époque de sa transformation de pays rural en pays industrialisé. La guerre, la reconstruction, le boom économique, 1968, les réformes sociales, les crises économiques et politiques émergent clairement dans son parcours personnel.

La vie de Rosanna Chiessi commence le 11 mai 1934 entre les marais de Littoria, aujourd’hui Latina, une ville du centre de l’Italie. À cause de ses idées communistes, son père, Mafaldo Chiessi, s’y retrouve exilé par le parti fasciste, contraint à travailler dans la bonification des marais de cette région. Mafaldo et sa femme Alberta sont tous les deux originaires de Reggio Emilia. L’enfance de Rosanna se poursuit en Lombardie, dans des conditions très modestes, où ses parents sont employés dans des usines. Pendant une courte

période elle vivra à Reggio Emilia avec ses grand-parents⁶⁶.

Son enfance est marquée par les idées antifascistes et anticléricales de son père. Elle ne veut pas des sacrements, ne fréquente pas le catéchisme, elle s'abstient de faire le salut romain à l'école et ne porte pas l'uniforme fasciste de « petite italienne », ce qui lui attire les moqueries des autres enfants. La guerre ne tarde pas à éclater et Rosanna subit un bombardement pendant sa 2^{ème} année d'école primaire. Pendant la guerre, malgré son jeune âge, elle aide à plusieurs reprises son père engagé dans la Résistance et constamment recherché par la Brigade Noire. Pendant les perquisitions, elle fait en sorte que les brigadistes ne trouvent pas de nourriture ou d'armes cachées, ou encore avec son vélo elle apporte des messages, accompagnant parfois d'autres Résistants dans les montagnes environnantes où son père se cache.

Trois ans après la Libération, la famille Chiessi décide de retourner à Reggio Emilia. Rosanna y poursuit ses études, mais à l'âge de 15 ans, elle est contrainte de quitter l'école pour travailler dans une usine de chaussettes et pouvoir aider financièrement la famille, qui entretemps s'était agrandie avec la naissance de deux autres enfants. Après deux ans à l'usine, elle suit une formation pour devenir dactylographe et se retrouve employée dans un bureau public de la ville. Pendant cette période, Rosanna se lie d'amitié avec un groupe de jeunes de son quartier, avec qui elle aime organiser des fêtes, ou la nuit, écrire des phrases en secret contre le gouvernement, dans les rues du quartier. Son goût pour l'organisation d'évènements la conduit également à organiser des fêtes avec ses collègues de l'usine.

À 18 ans elle se fiance avec Otello Montanari, dirigeant du PCI de Reggio Emilia. Ils se marient en 1954 et quelque mois après, Rosanna donne naissance à sa fille Laura. En 1958, Otello Montanari est élu au parlement à Rome. Rosanna fréquente régulièrement la capitale et rentre en contact avec un autre milieu social. Elle découvre les musées et les galeries, et commence à s'intéresser à l'histoire de l'art. Le 7 juillet 1960, elle est à Reggio Emilia et participe à la manifestation contre le gouvernement Tambroni. Ainsi, elle assiste aux attaques de la police contre les manifestants, qui font cinq morts et de nombreux blessés. L'année d'après, elle est opérée d'un cancer du col de l'utérus : l'opération se déroule bien, mais elle ne pourra plus avoir d'enfants.

En 1962 une amie, Lalla Gualdi, lui propose d'ouvrir une galerie dans le centre ville

⁶⁶ L'enfance de Rosanna Chiessi est racontée dans l'œuvre autobiographique *In bicicletta sul mare*, premier des deux volumes *Non ho paura delle rose*, paru chez l'éditeur Adriano Parise en 1995. Elle détaille notamment les difficultés vécues par sa famille avant, pendant et après la Seconde Guerre Mondiale.

de Reggio Emilia. L'aventure dans le monde de l'art commence. La galerie, qui s'appelle *Il Portico*, accueille pendant trois ans des expositions de peintres italiens contemporains tels que Carlo Levi, Rossano Naldi et Ernesto Treccani. Le travail à la galerie correspond à l'envie de liberté de Rosanna, se concrétisant dans la réalisation d'une activité propre. Mais ses désirs rentrent en conflit avec sa vie familiale ; son mari n'approuve pas son activité, qu'il considère inadaptée à l'épouse d'un homme politique. Mais Rosanna souhaite être libre, trouver sa voie et avoir une activité qui lui plaise. Le couple finira par se séparer en 1968, Otello Montanari donnant son accord pour une séparation consensuelle⁶⁷.

Après une courte période chez ses parents, Rosanna déménage dans un appartement de la rue Bissolati, avec sa fille Laura et sa sœur Aurora. Elle travaille pour la galerie *La Steccata* à Parme. Elle se déplace chez les collectionneurs pour vendre des œuvres, surtout en papier, des dessins et des multiples d'art. En 1968, elle organise une exposition à Reggio Emilia d'un groupe d'artistes composé de Sarenco, Pedrotti, Comini, Arcelli, Bianco et Coppini. Avec ce groupe, elle fréquente le centre *Tèchne* de Florence, dirigé par Eugenio Miccini, et fonde la revue *Amodulo*, qui publie des textes et d'autres contributions d'artistes italiens et étrangers liés à la poésie visuelle, comme Julien Blaine et Ben Vautier.

Rosanna est maintenant en contact avec différentes tendances artistiques : la peinture et le dessin contemporains, l'expérimentation des poètes visuels. Mais elle ne connaît pas encore la performance. En 1969, pendant un voyage en Allemagne avec Wallaert, un ami artiste allemand, elle assiste à une performance de Joseph Beuys au musée de Düsseldorf. Il s'agit d'une célèbre action de l'artiste : *Comment expliquer les tableaux à un lièvre mort*. La rencontre avec Beuys bouleverse sa vision de l'art : « rien ne paraissait académique, tout dégageait un sens total de liberté et d'expression, sans rhétorique, avec une immense créativité⁶⁸. »

Peu après, Rosanna déménage à Rome où elle ouvre un studio en collaboration avec l'éditeur Alberto Belardetti, afin de produire des œuvres graphiques et de multiples d'artistes comme Mario Ceroli, Agostino Bonalumi, Rafael Alberti. À Rome, elle fréquente la galerie *l'Attico* de Fabio Sargentini, qui accueillait des expositions et des performances d'artistes comme Sol Lewitt, Gino De Dominicis, La Monte Young, Trisha Brown. Elle fait la

⁶⁷ Le divorce en Italie entrera en vigueur seulement en 1970.

⁶⁸ Texte original en italien. « niente era accademico, tutto sprigionava un senso totale di libertà e di espressione, senza retorica, con una creatività sconfinata. » Chiessi R., *In bicicletta sul mare*, Verona : Adriano Parise, 1995, p. 48. Nous traduisons.

rencontre du critique d'art Achille Bonito Oliva, avec qui elle collaborera par la suite. Mais surtout Rosanna se lie d'amitié avec celui qu'elle considérera, ensuite et pour toujours comme son maître : le poète, bibliste et artiste visuel Emilio Villa.

Forte de l'expérience romaine, Rosanna revient à Reggio Emilia en 1971 et fonde ses propres éditions *Pari & Dispari*⁶⁹. Le nom concrétise une idée de son ami poète Corrado Costa ; le logo, constitué par deux clés superposées, est une création de l'artiste Giulio Bizzarri. Corrado Costa est une autre figure de référence pour Rosanna. Une des premières éditions de *Pari & Dispari* s'appelle *Carte da Gioco 40+1+3*⁷⁰ et consiste en un jeu de cartes, chacune réalisée par un artiste différent. L'édition est présentée en 1972 à la Biennale de Venise, où elle rencontre beaucoup de succès, couronnée par un article de Pierre Restany (qui avait participé à l'édition avec un roi d'épée) dans la revue *DOMUS*. Elle continue à collaborer avec plusieurs artistes visuels italiens comme Franco Vaccari, Giuliano Della Casa, Franco Guerzoni, Agostino Bonalumi, en réalisant des multiples ou des œuvres, et en constituant un catalogue. En 1972, elle fait la connaissance de Giuseppe Desiato, un des premiers artistes de Body Art en Italie.

L'année suivante, Rosanna fait la rencontre du collectionneur véronais Francesco Conz. À travers Conz, elle rentre en contact d'abord avec Joe Jones, puis avec d'autres artistes Fluxus, ainsi qu'avec des artistes de l'Actionnisme Viennois. À cette époque, elle fait aussi la connaissance du galeriste napolitain Giuseppe Morra, avec qui elle réalisera des nombreux projets, dont le plus important commencera dans les années 2000, avec l'artiste *Gutai* Shozo Shimamoto. Le paysage autour de Rosanna est en train de changer. La rencontre avec le Body Art, Fluxus et l'Actionnisme Viennois met en exergue l'action et la performance dans une époque qui critique la marchandisation de l'art. Pour Rosanna, cette situation se traduit par une nouvelle manière de vivre et de collaborer avec les artistes. Désormais, elle incarne aussi l'esprit de ces propositions, dans lesquelles les barrières entre art et vie sont constamment mises en question.

En 1972, Rosanna déménage dans un grand appartement du centre ville de Reggio Emilia, qui devient un lieu de travail et de rencontres ; cela lui donne la possibilité d'accueillir des artistes et de réaliser des projets avec eux, en commençant par Joe Jones, Takako Saito, Geoffrey Hendricks, Gerhard Ruhm, Hermann et Beate Nitsch. Son cercle d'artistes étrangers

⁶⁹ En français : *Pair & Impair*.

⁷⁰ Un paragraphe dédié à l'édition *Carte da gioco 40+1+3* se trouve dans cette partie, paragraphe 3.3.

s'élargit. Elle collabore avec Francesco Conz ou encore Giuseppe Morra, à des éditions de Nam June Paik & Charlotte Moorman, Rudolf Schwarzkogler, Hermann Nitsch et présente des performances dans des foires d'arts contemporain, comme Art Basel ou encore à Bologne.

En 1976, pendant que ses contacts et collaborations avec des artistes italiens et étranger se multiplient, elle déménage dans une grande et ancienne maison, à Cavriago, un village située à quelques kilomètres de Reggio Emilia. La maison comprend une cour, une porcherie, un grenier et des étables. Ces grands espaces permettent de continuer plus aisément l'aventure de maison-laboratoire commencée en 72. Quelques mois après, avec l'aide d'amis et d'habitants de Cavriago, Rosanna organise le festival *Tendenze d'Arte Internazionale*⁷¹. Pendant deux jours, la ville est remplie d'expositions et performances d'artistes. Le contenu « fort » de certaines performances finit par diviser les habitants de Cavriago sur l'activité de Rosanna. Cette situation suscite dans une partie de la population une vague de méfiance et de scepticisme à l'égard de son activité.

En décembre 1977, elle se rend pour la première fois à New York où elle souhaite rencontrer des artistes et proposer des nouvelles collaborations. Elle anime aussi une conférence sur le livre d'art en Italie, à la Rutgers University. Par la suite, Rosanna se rendra régulièrement à New York jusqu'à la fin des années 90. Pendant l'un de ces séjours, elle fait la connaissance du compositeur John Cage. L'activité à Cavriago continue, malgré l'hostilité de la mairie et d'une partie de la population, et un autre festival a lieu en 1978. Les artistes continuent à venir chez Rosanna pour réaliser des projets. Elle commence une liaison avec *Wandré*, artiste de Cavriago, une histoire trouble, qui se poursuivra jusqu'en 1993.

Mais par la suite, au lieu d'organiser d'autres festivals, Rosanna change son approche et conçoit une série d'évènements qui s'appellent « fêtes de mai », *Feste di Maggio*. Ils se déroulent parfois chez elle, à Cavriago, parfois dans d'autres lieux, privés ou publics. Le caractère des *Feste di Maggio* est différent de celui des festivals, et surtout plus léger. Les titres sont à chaque fois poétiques et illustrent un thème, comme *Festa dell'aria* ou *Il fascino della carta*⁷² : l'art et les performances sont montrés dans un cadre festif, avec un esprit parfois décalé, visant à présenter l'art comme un évènement joyeux, ouvert à tous. En 1983, elle essaie de faire une donation d'œuvres à la mairie de Reggio Emilia, afin de créer dans cette ville un centre pour l'art et la performance. Bien que le projet semble en bonne voie, la mairie finira par refuser.

⁷¹ En français : *Tendances d'Art International*.

⁷² En français *Fête de l'air* et *Le charme du papier*.

À partir de la fin des années 80, Rosanna organise une série de *Dîners Colorés*, à chaque fois associés à une couleur, qui voient la participation d'artistes présentant aussi bien des œuvres que des objets et des performances. En 1990, elle collabore à d'importantes expositions liées à Fluxus en Italie, comme *Ubi Fluxus Ibi Motus*, organisée à Venise par Achille Bonito Oliva, puis d'autres à Reggio Emilia, dont une personnelle de Nam June Paik, en collaboration avec Antonina Zaru, et une entièrement dédiée à Fluxus, avec le titre *La presenza di Fluxus*.

En 1993, suite à la relation compliquée avec Wandré et à des problèmes financiers, elle quitte Cavriago et vit entre Reggio Emilia et Casa Malaparte, sur l'île de Capri, la célèbre villa construite par Curzio Malaparte sur un promontoire en surplomb sur la mer. En accord avec les héritiers de l'écrivain, Rosanna organisera ici de nombreux événements culturels invitant des dizaines d'artistes à séjourner dans la magnifique villa (entre autres Margaret Raspè, Jakob De Chirico, Ben Patterson, Allan Kaprow, Daniele Lombardi, Giuseppe Desiato, Tufano, Mimmo Rotella, Georg Jappe, Geoffrey Hendricks, Hermann Nitsch, Luciano D'Alessandro). Elle y restera jusqu'en 1998. C'est un moment où Rosanna se remet de ses souffrances et réfléchit sur son passé. C'est ici qu'elle écrira son autobiographie *Non ho paura delle rose*, publiée en 1995. Après Capri, Rosanna ouvre une galerie dans le centre ville de Reggio Emilia, pendant une brève période. Au début des années 2000, elle commence des collaborations avec des artistes basés à Berlin, comme Costantino Ciervo, Chema Alvar Gonzalez, Ampelio Zappalorto, et elle ouvre une galerie à Berlin, *Pari & Dispari project*. Mais les ventes s'avèrent compliquées. Elle fait une nouvelle tentative en 2001 en ouvrant *Antiprogess*, en collaboration avec le galeriste suisse Franco Marinotti. Mais, encore une fois, la vente des œuvres est difficile et l'aventure berlinoise s'arrêtera très vite.

Depuis quelque temps, Rosanna souhaitait rentrer en contact avec le groupe Gutai, un groupe d'artistes japonais fondé en 1954, connu pour son approche radicale ainsi que pour ses pratiques multimédia, l'aspect performatif et le *mail-art*. Finalement, en 2004, l'occasion se présente et elle réussit à contacter l'artiste Gutai Shozo Shimamoto, un des fondateurs du groupe. À partir de ce moment, elle s'occupera de la promotion de Shimamoto et d'un autre artiste Gutai, Yasuo Sumi. Elle se sert de la complicité de Giuseppe Morra et contribue à faire connaître le travail de l'artiste japonais en Europe et ailleurs : ce courant était encore méconnu en dehors du Japon. La peinture de Shozo Shimamoto est à la base un acte performatif. Ses tableaux sont réalisés avec la technique du « bottle crash » : des bouteilles en verre remplies de peinture sont projetées sur des toiles, à partir de différentes hauteurs, résultant en une

explosion de couleurs. Rosanna et Morra organiseront plusieurs expositions et performances de Shimamoto en Italie, notamment à Naples, Gènes et Reggio Emilia.

Le succès de Shimamoto apportera à Rosanna une stabilité financière qu'elle n'avait jamais connue auparavant dans sa vie. Ainsi, en 2007, elle achète pour la première fois un appartement, rue Monte S. Michele, à Reggio Emilia. Pendant cette période elle est à nouveau active à Capri et organise plusieurs événements avec des artistes. Plus tard, en 2013, elle déménage dans un grand appartement qui réunit archives et habitation. Elle se rendra régulièrement à Capri jusqu'en 2015, malgré ses conditions physiques : elle est en effet frappée d'une maladie dégénérative des yeux qui compromet gravement sa vue.

Rosanna Chiessi s'éteint le 5 mars 2016 à l'hôpital Santa Maria de Reggio Emilia, suite à des complications cardiaques.

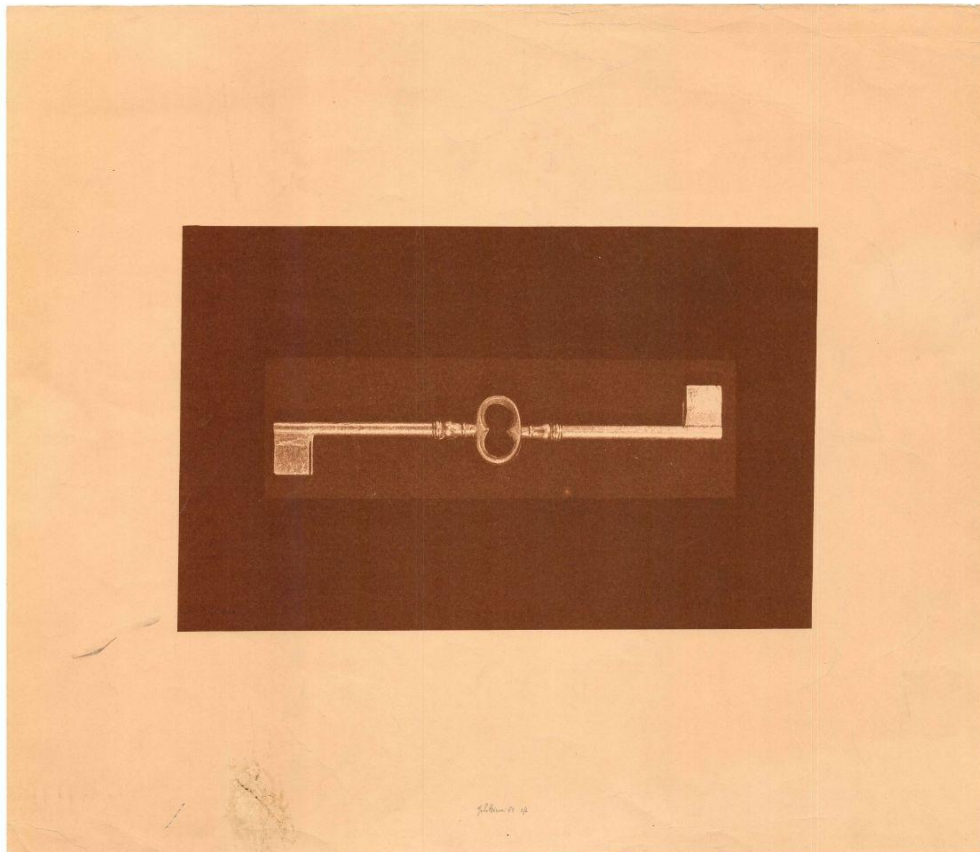


Figure 5 – Logo Pari & Dispari

Bizzarri G., *Logo Pari & Dispari, Doppia chiave, Pari & Dispari*, 1973. Source : Rosanna Chiessi, Archivio storico artistico *PARI & DISPARI*.

3.2 *Pari & Dispari* face à l'essor de la petite et moyenne entreprise

Généralement, la plupart des éditeurs ou galeristes en Italie, comme ailleurs, appartiennent à des classes aisées ; grâce à un capital, ou aux revenus d'une activité principale, ils peuvent se consacrer à cette passion artistique. Rosanna représente une exception à cette règle, peut-être pas l'unique, mais sûrement un cas très rare. En observant la façon dont elle démarre son activité avec *Pari & Dispari*, ainsi que son évolution, nombreux sont les éléments qui la rapprochent de la génération qui donne vie à l'essor de la petite et moyenne entreprise. En effet, à cette époque en Émilie, ce phénomène intéressait surtout des personnes de la classe moyenne ou ouvrière⁷³, animées par le désir de quitter une condition de salarié et de se consacrer à une activité propre.

Une entreprise peut naître comme "projet de vie". Ici on ne part pas d'une ébauche de capital qui souhaite croître, mais d'un être humain doté d'un ample éventail de motivations à l'action, qui décide d'engager sa vie dans une aventure productive dont il sait bien que le résultat est incertain⁷⁴.

Il existe un nombre important d'études sur ce phénomène économique local, présentant une analyse des traits communs aux profils de la nouvelle génération d'entrepreneurs. Comme ces mots nous l'indiquent, le passage à l'activité propre est le fait de personnes désireuses d'un changement et, en conséquence, capables de s'exposer à un grand nombre de risques. Une attitude qui se traduit par une « dimension éthique, idéale d'entreprendre », un « projet de vie, fait d'initiative, d'engagement, de réalisation de quelque chose de soi, qui dépasse l'horizon du gain et du profit, réduit à l'outil et non à la finalité de l'entreprise⁷⁵. »

Le fait que *Pari & Dispari* non seulement survive, mais réussisse également à maintenir une activité constante malgré une instabilité économique récurrente, donne à

⁷³ Voir Basini G. L., Introduzione, in Basini G.L., Lugli G. (a cura di), L'affermazione dell'industria..., cit., p. xxix in Sezzi A., "Gli anni Sessanta e lo sviluppo del «modello» industriale reggiano" in A.A.V.V., *Una stagione appassionata*, Modena : Elettra, 2006 p. 97.

⁷⁴ Texte original en italien. « Un'impresa può nascere, invece, come "progetto di vita". Qui non si parte da un nucleo di capitale che vuol crescere, ma da un umano dotato di un ampio ventaglio di motivazioni all'azione, il quale decide di impegnare la propria vita in un'avventura produttiva che lui sa bene essere di incerto esito. » Becattini G., *Dal distretto industriale allo sviluppo locale*, Torino : Bollati Boringhieri, 2000, p. 18 cité in idem, p. 105. Nous traduisons.

⁷⁵ Texte original en italien. « In effetti le testimonianze dei protagonisti diretti ci restituiscono, in forma immediata, la dimensione etica, ideale del loro intraprendere. Un "progetto di vita", appunto, fatto di iniziativa, di impegno, di realizzazione di qualcosa e di sé, che travalica l'orizzonte del guadagno e del profitto, ridotto a strumento e non a fine dell'impresa. ». Idem, pp. 105-106. Nous traduisons.

réfléchir. « On ne pensait même pas au fait de vendre⁷⁶ », dira Rosanna à propos de la plupart des projets d'édition réalisés avec les artistes. Ce constat renforce l'image de *Pari & Dispari* en tant que *projet de vie* de Rosanna Chiessi, qui inclut son processus d'émancipation personnelle ainsi que la recherche d'un mode de vie, d'un certain « rapport au monde », qui se construit au contact avec les artistes, à travers des projets de promotion de l'art contemporain. Par conséquent, cette recherche personnelle aboutit aussi à une façon particulière de faire de la promotion artistique, donnant un caractère unique à *Pari & Dispari*.

Revenons maintenant à l'analyse de Azio Sezzi, qui indique des thèmes communs à ce type d'entreprise :

- la réalisation de soi ;
- le culte du travail comme "savoir faire", caractérisé par une "flexibilité innovatrice" ;
- l'enracinement dans son territoire et dans son environnement⁷⁷.

Bien évidemment, *Pari & Dispari* correspond à un désir d'indépendance et de réalisation personnelle de Rosanna, précédemment empêchée par sa condition sociale de femme mariée, et, de plus, à un homme politique : « Je voulais un travail à moi, une indépendance, mais cela n'était pas possible dans les années 60, spécialement quand on était lié à des personnalités politiques⁷⁸. »

Par ailleurs, dans les années qui précèdent la création de *Pari & Dispari*, cette envie de réalisation ne vise pas uniquement le monde de l'art. Elle essaie de se concrétiser dans d'autres domaines ; c'est d'abord le cas d'une bonneterie, puis, plus tard, d'une boutique spécialisée dans la mode « beat ». Finalement, ces deux expériences seront de courte durée⁷⁹, probablement parce que trop contraignantes, comportant la location d'un lieu physique, et axées principalement sur la vente de marchandises.

Finalement, avec *Pari & Dispari*, Rosanna passe davantage du côté de la production, qu'elle soit matérielle ou conceptuelle ; elle trouve enfin le cadre qui lui permet de réinventer

⁷⁶ En conversation avec Rosanna Chiessi, janvier 2016.

⁷⁷ Texte original en italien. « - la realizzazione di sé; - il culto del lavoro, inteso come "saper fare", e caratterizzato dalla "flessibilità innovativa" ; - il radicamento nel proprio territorio e ambiente. ». Idem, p. 105. Nous traduisons.

⁷⁸ Texte original en italien. « Io volevo un lavoro mio, una mia indipendenza, ma questo non era possibile negli anni '60 specialmente quando si era legati a personaggi politici. » Chiessi R., *In bicicletta sul mare*, Verona : Adriano Parise, 1995, p. 41. Nous traduisons.

⁷⁹ En conversation avec Laura Montanari, septembre 2018.

constamment son travail, puisant au fur et à mesure dans son "savoir faire" et dans sa "flexibilité innovatrice". L'esprit pragmatique de Rosanna se fonde sur son talent à s'adapter à des situations diverses, et sur sa détermination à aller jusqu'au bout de ses idées : « Je me suis sentie capable de faire ce travail⁸⁰ ». Elle est d'abord une femme d'action, plus que de paroles, car c'est dans l'action qu'elle montre ses grandes qualités. Avec *Pari & Dispari* elle sait pouvoir compter sur ses capacités, notamment en trouvant des solutions à des problèmes toujours différents, qu'ils soient d'ordre économique, logistique, organisationnel, etc. Le monde de la création artistique et ses variations imprévisibles, demandent constamment des nouvelles compétences : une situation qui se révèle riche de stimulations et d'enrichissement.

Il y a enfin la question de l'enracinement dans son territoire, qui soulève d'autres réflexions dans le cas de *Pari & Dispari* et qui intéresse particulièrement notre recherche. De quel type d'enracinement pouvons-nous parler ? De quel genre de relation au territoire ? Au fur et à mesure des années, Rosanna multiplie ses contacts en Italie et à l'étranger. Pourtant, elle reste vivre à Reggio Emilia, puis à Cavriago, pendant les vingt premières années de son activité⁸¹.

Certainement, *Pari & Dispari* était, par naissance, enraciné dans le territoire ; il était né d'une synergie entre Rosanna Chiessi et deux figures locales, Giulio Bizzarri et Corrado Costa. En conséquence, son existence était fortement liée au monde créatif et intellectuel local, et à la disponibilité de ces sujets à collaborer à divers projets. L'apport de Giulio Bizzarri en tant que concepteur graphique est fondamental à la réussite d'un grand nombre d'éditions de *Pari & Dispari*. Très important est également le rôle de Corrado Costa, dont le génie et l'inventivité procurent un réservoir inépuisable d'idées et de solutions. Une des fonctions de Rosanna est alors celle de coordonner, de faire converger des forces présentes sur le territoire avec d'autres qui viennent de l'extérieur, afin qu'ensemble, elles puissent aboutir à des projets concrets.

À ce lien préalable au territoire, s'ajoute l'intention claire de *Pari & Dispari* de se tourner vers la communauté, en proposant des expériences de contact avec l'art contemporain destinées à la population, sous des formes multiples. Les événements pluridisciplinaires organisés *in situ* en sont l'exemple le plus marquant, un trait caractéristique de l'activité de

⁸⁰ En conversation avec Rosanna Chiessi, janvier 2016.

⁸¹ Même plus tard, quand elle déménage à Casa Malaparte ou à Berlin, Rosanna gardera toujours un pied-à-terre à Reggio Emilia. Finalement, elle ne quitte jamais complètement cette ville. En conversation avec Rosanna Chiessi, janvier 2016.

Pari & Dispari, dont les prémices se situent à Cavriago, avec les festivals de 1977 et 1978⁸². Ces expériences se poursuivent successivement, sous une forme davantage privée via Tornara, ou à travers des collaborations avec la municipalité de Reggio Emilia, ou encore à Capri⁸³. Par ailleurs, les tentatives de donation d'œuvres à la mairie de Reggio Emilia étaient un autre signe évident d'un désir de nouer un dialogue avec la vie culturelle locale⁸⁴. En résumé, *Pari & Dispari* tente, depuis ses débuts, de promulguer l'image d'un art actuel qui refuse de s'adresser uniquement à une élite, embrassant ainsi une préoccupation qui animait les débats de son temps autour de l'art et de sa place dans la société.

3.3 L'édition *Carte da gioco 40+1+3*

C'est avec un projet à la fois ambitieux et original que Rosanna Chiessi inaugure l'activité des éditions *Pari & Dispari*. Il s'agit d'un jeu de cartes *piacentine*⁸⁵, où chacune d'elles est réalisée par un artiste différent. Comme nous le raconte Corrado Costa, complice de cette aventure, l'idée de cette édition était née autour d'une table, un soir entre amis.

Reggio Emilia, samedi soir, 1971; dans une taverne de campagne on joue aux cartes, on mange, on boit tout le litre et on parle et ainsi naît une idée : les cartes piacentine, celles de la briscola⁸⁶, seront interprétées par 40 peintres... Ainsi commence l'entreprise au long cours de Rosanna Chiessi qui, à bord d'une jeep poursuit Parmiggiani, Carrino, Marotta, Innocente etc. afin de proposer son idée⁸⁷.

⁸² Nous allons parler du festival *Tendenze d'Arte Internazionale*, organisé à Cavriago en 1977, dans la partie II, paragraphe 1.2.

⁸³ *Il Fascino della carta*, organisé en 1984 avec la mairie de Reggio Emilia, ou encore *Regalare il mare*, réalisé en collaboration avec la mairie de Capri en 2009 en sont des exemples représentatifs. Documentation disponible dans "Rosanna Chiessi, Archivio storico artistico *PARI & DISPARI*", Biblioteca Panizzi, Reggio Emilia [en ligne], <<http://panizzi.comune.re.it>>.

⁸⁴ Chiessi R., *In bicicletta sul mare*, Verona : Adriano Parise, 1995, p. 69.

⁸⁵ Les cartes de Plaisance, en italien « piacentine », sont un jeu de cartes traditionnel italien, caractéristique des régions comme l'Émilie, la Lombardie et la Toscane. Le jeu compte 40 cartes, divisées en quatre groupes : bâtons, coupes, deniers et épées. Les numéros huit, neuf et dix, correspondent respectivement aux figures d'un valet, d'un cheval et d'un roi.

⁸⁶ La Briscola est un jeu de carte traditionnel italien très populaire.

⁸⁷ Texte original en italien. « Reggio Emilia, sabato sera, 1971 ; in un'osteria di campagna si gioca a carte, si mangia, si beve il litro intero e si parla e così nasce anche un'idea : le carte piacentine, quelle della briscola, saranno interpretate da 40 pittori... Comincia così la lunga impresa di Rosanna Chiessi che a cavallo di una Jeep

L'édition réunira des artistes appartenant à des courants divers, comme la poésie visuelle, l'Arte Povera, l'Arte Informale, divers aussi par l'âge et par le niveau de renommée. Leurs contributions puisent dans une large palette d'expressions visuelles ; nous y trouvons des dessins, de la peinture, des photos, des collages, des assemblages et de la poésie verbo-visuelle.

Carte da gioco 40+1+3 sera présentée à la Biennale de Venise de 1972, année qui voit la manifestation adopter pour la première fois un thème, *Opera e comportamento*⁸⁸. Pierre Restany, qui avait participé à l'édition avec un *roi d'épée*, écrira un article dans la revue *Domus* ; une photo de l'édition des cartes apparaîtra en couverture.

À travers cette édition, Rosanna Chiessi relie de façon habile un élément de la tradition populaire avec le monde de l'art contemporain. Le jeu des cartes *piacentine* est d'abord un objet à la portée de tous, qui représente des moments d'amusement de la vie familiale et des cafés populaires. En plus d'être un exemple de continuité entre tradition populaire et création artistique, entre culture *populaire* et culture *savante*, cette matrice non seulement crée un jeu d'interaction et de participation, mais aboutit de plus à une forme d'œuvre collective, plutôt rare dans le panorama de l'art. Elle se révèle être une tentative de redimensionner la figure de l'artiste à l'intérieur d'une collectivité, un thème qui rejoint les interrogations de cette époque à propos du rôle de l'artiste dans la société, ainsi que celles autour de la marchandisation de l'art. Par ailleurs, la création collective, ainsi que l'objet ludique, étaient des traits caractéristiques de Fluxus, particulièrement liés à la pensée de son fondateur, George Maciunas. L'existence de ces éléments chez *Pari & Dispari* avant sa rencontre avec Fluxus a sûrement favorisé l'esprit d'entente entre Rosanna et ces artistes⁸⁹.

Comme nous l'avons déjà évoqué, cette édition anticipe un certain *modus operandi* de *Pari & Dispari*, l'interaction collective, et le mélange entre culture *savante* et culture *populaire*. Elle pourrait être vue aussi comme une anticipation des festivals organisés par Rosanna à Cavriago, dont nous parlerons dans la prochaine partie.

rincorre, stana i vari Parmiggiani, Carrino, Marotta, Innocente ecc. per proporre la sua idea. ». Costa C., "Uno scritto per le carte" in Chiessi, R., *In bicicletta sul mare*, Verona : Adriano Parise, 1995. p. 53. Nous traduisons.

⁸⁸ En français, *Œuvre et comportement*. À propos de l'histoire de la Biennale de Venise voir l'histoire de la Biennale sur le site de la manifestation. <<https://www.labiennale.org/it/storia-della-biennale-arte>>.

⁸⁹ Nous allons parler des liens entre cette édition et Fluxus dans l'introduction de la partie III.



Figure 6 - Carte da gioco 40+1+3

L'édizione *Pari & Dispari Carte da gioco 40+1+3*, 1972. Source : Rosanna Chiessi, Archivio fotografico storico-artistico *PARI & DISPARI*.

3.4 Nouvelles expériences, nouvelles attitudes

Nous avons déjà évoqué comment le parcours de Rosanna Chiessi diffère grandement de la plupart des intermédiaires en art. Quand elle affirme que « Les artistes ont été mon université⁹⁰ », nous percevons dans ses mots la revanche sur les temps difficiles qui lui avaient barré le chemin vers la possibilité de se faire une culture. Son parcours autodidacte dans l'art et ses origines populaires la rendait un exemple de l'émancipation culturelle que la politique du PCI avait promue dans cette région. Par exemple, l'artiste Eugenio Miccini écrit qu'en lisant d'Antonio Gramsci *Les intellectuels et l'organisation de la culture*, l'éditrice avait compris son rôle⁹¹. Cependant, la figure de Rosanna n'est pas celle d'une intellectuelle, son attitude étant plutôt pragmatique que théorique. Sa personnalité est respectée voire admirée par des nombreux intellectuels, qui lui reconnaissent une capacité inouïe à comprendre instinctivement la valeur d'un objet ou d'un travail artistique, bien avant d'autres.

Ses débuts dans la galerie *Il Portico*, la voient élégamment vêtue et coiffée, entourée de tableaux⁹². La plupart des expositions accueillies par cette galerie restent dans le cadre figuratif et du néo-réalisme italien d'artistes tels que Renato Guttuso, Rossano Naldi, Ernesto Treccani. En 1962, pendant l'inauguration, Rosanna Chiessi et l'amie Lalla Gualdi sourient et discutent avec des personnalités importantes accourues pour l'occasion ; des figures politiques sont également présentes. L'exposition est une personnelle de l'artiste Carlo Levi, peintre, mais aussi écrivain, et homme politique du PCI. Un personnage qui reflète grandement les valeurs de gauche de Reggio Emilia, et qui vient de traverser un moment important de son histoire récente : un mois après la tuerie du 7 juillet 1960, Levi avait prononcé un discours à l'occasion d'une manifestation pour commémorer les victimes⁹³. L'artiste et l'exposition ne pouvaient pas être mieux choisis, si l'intention était celle d'être en ligne avec le parti et ses valeurs les plus traditionnelles.

Dans une photo d'une exposition apparaît une pancarte avec un slogan publicitaire : *Galerie D'Art "Il Portico", un tableaux d'auteur dans chaque maison*. Un style qui rappelle

⁹⁰ En conversation avec Rosanna Chiessi, janvier 2016.

⁹¹ Chiessi R., *Oltre lo spettacolo*, Verona : Adriano Parise, 1995, p. 8.

⁹² Voir à ce propos le document "Le case, le gallerie" de Laura Montanari dans "Rosanna Chiessi, Archivio storico artistico PARI&DISPARI", Biblioteca Panizzi, Reggio Emilia [en ligne]. <http://digilib.netribe.it/bdr01/visore2/index.php?pidCollection=Chiessi-Case:1&v=-1&pidObject=Chiessi-Case:1&page=copertina_anteriore>.

⁹³ Guarnieri R., « Anni Sessanta e politica a Reggio Emilia » in A.A.V.V., *Una stagione appassionata*, Modena : Elettra, 2006, p. 128.

les publicités, typiques de cette période de "boom économique", avec ses promesses d'un plus large accès aux biens matériels de toutes sortes. Malheureusement, c'est justement à cause des ventes insuffisantes que Rosanna et Lalla quitteront le projet au bout de trois ans. Pourtant, l'envie d'amener l'art chez les gens ne disparaît pas de l'horizon de Rosanna. Quinze ans plus tard, dans le cadre du festival *Tendenze d'Arte Internazionale*, elle proposera à la mairie de Cavriago l'idée d'un "musée parmi les gens". Des œuvres d'art seraient accueillies chez les habitants et dans des lieux publics du village, mais, cette fois, en court-circuitant toute transaction économique, car il s'agirait de dons de la part de Rosanna et des artistes (nous allons en parler dans la partie II).

Après la fin du projet de la galerie, Rosanna poursuit son chemin. Comme nous avons vu dans les chapitres précédents, c'est un moment où la ville de Reggio Emilia adopte une politique culturelle innovatrice ; *Neoavanguardia*, *Living Theater*, *Musica / Realtà*, ainsi que l'activité de la libreria *Rinascita*⁹⁴, constituent non seulement d'importantes influences pour Rosanna, mais elles contribuent à la construction de son engagement profond dans la recherche artistique. Et malgré le fait qu'à cette époque elle se retrouve déjà à affronter des critiques pour avoir organisé une exposition considérée "trop futuriste"⁹⁵, ces dernières ne semblent pas perturber sa conviction sur la qualité et l'importance de l'art proposé. Au contraire, elles pouvaient d'avantage en confirmer la valeur, s'agissant d'un art capable de provoquer des réactions et des interrogations. Par ailleurs cet élément n'était pas étranger aux choix de l'administration locale : des réactions d'opposition et de rejet étaient assez fréquentes vis-à-vis des propositions artistiques d'avant-garde. Mais elles ne semblaient pas déstabiliser les intentions de la mairie, comme nous l'avons lu dans le discours du maire Renzo Bonazzi à propos du *Living Theatre*⁹⁶. L'administration locale restait convaincue non seulement de la valeur artistique de ces propositions, mais surtout de l'intérêt à les présenter à la communauté, en tant qu'expériences capables d'apporter des nouvelles connaissances, d'élargir les confins de la pensée, de participer à un développement culturel commun à travers une émancipation de toute la société. Un certain attachement à ces idées, voir ces "bouts sociaux" de l'art, semblent caractériser le parcours de *Pari & Dispari*.

⁹⁴ *Rinascita* était une librairie créée par la commission culture du PCI de Reggio Emilia à la fin des années 60, située dans le centre-ville. Elle accueillait des expositions, des concerts et des débats.

⁹⁵ Il s'agit de l'exposition du groupe *Amodulo* dont Rosanna parle dans son autobiographie. Chiessi R., *In bicicletta sul mare*, Verona : Adriano Parise, 1995, p. 44.

⁹⁶ Voir paragraphe 2.4 de cette partie, page 40.



Figure 7 - Galleria d'Arte *Il Portico*

Rosanna Chiessi (à droite) et Lalla Gualdi pendant une exposition au château de Albinea, près de Reggio Emilia, 1963. Photographe inconnu. Source : “Rosanna Chiessi, Archivio storico artistico PARI&DISPARI”, Biblioteca Panizzi, Reggio Emilia [en ligne], <<http://panizzi.comune.re.it>>.

Quand Rosanna donne naissance aux éditions, il s’agit au début d’une synergie à trois. Le nom est une idée du poète Corrado Costa⁹⁷ et le logo avec la double clé est réalisé par le concepteur visuel Giulio Bizzarri, qui à l’époque n’a que vingt-trois ans. Bizzarri se rappelle que derrière le logo de la double clé il y avait l’influence de la pensée du philosophe Edward De Bono⁹⁸, inventeur du concept de la « pensée latérale⁹⁹ ». En vue de résoudre un problème, De Bono promue une attitude alternative au raisonnement logique (qu’il rebaptise « pensée verticale »). La « pensée latérale » propose par exemple de passer par des étapes intermédiaires, imaginant des solutions impossibles ou irréelles, afin d’aboutir à la résolution d’un problème. Il reste à vérifier si la double clé inventée par Bizzarri serait alors une solution à deux problèmes, ou deux solutions à un seul. Dans tous les cas, son image renvoi à celle d’une maison, autre grande protagoniste de l’aventure *Pari & Dispari*. Car l’activité de Rosanna se passe principalement dans son lieu de vie, qui est également lieu de travail. C’est

⁹⁷ Chiessi R., *In bicicletta sul mare*, Verona : Adriano Parise, 1995 p.52

⁹⁸ En conversation téléphonique avec Giulio Bizzarri, mai 2019.

⁹⁹ De Bono E., *The Use of Lateral Thinking*, London : Cape, 1967.

ici qu'elle accueille les artistes, qu'elle conçoit des projets avec ses collaborateurs, qu'elle organise des dîners invitant ses amis, créant un mélange humain unique et chaleureux. Une ambiance fertile et réceptive à ce que les artistes souhaitent apporter. Cette dimension, déjà présente dans les appartements qu'elle occupe à Reggio Emilia, éclore vigoureusement dans la maison via Tornara à Cavriago.

Le penchant de Rosanna pour les situations de "fête" et de partage démontre qu'elle ne s'intéressait pas à l'art seulement en en tant que tel, mais elle s'en intéressait surtout en tant que situation capable de créer des interactions, des imprévus, en tant qu'"expériences à partager". Certains voyaient en elle la possibilité d'accéder à une culture malgré le fait qu'ils n'avaient pas pu faire d'études avant. Tel était l'impression de Giuliano Siardi¹⁰⁰, un employé du restaurant *Italo*, qui devient assistant de Rosanna au début des années 70. Outre qu'apprécier la situation très stimulante d'être à contact avec des artistes et de les assister dans leur création, Giuliano se rappelle bien d'une réponse que Rosanna lui donne un jour, quand il lui demande quel serait l'artiste qu'elle préfère. « Ce n'est pas important ce que tu aimes, mais ce qu'ils font. Ton goût personnel est une chose à part, à garder de ton côté. » Cet encouragement à dépasser son propre goût, à ne pas dépendre d'un jugement personnel, devient par la suite un enseignement important qui influence les interactions de Giuliano avec les artistes. « En conséquence, plutôt que voir si ce qu'ils faisaient m'intéressait ou pas, je me demandais plutôt pourquoi il le faisaient », commente Giuliano¹⁰¹. Dans son ouvrage *Le paradigme de l'art contemporain*, la sociologue Nathalie Heinich met en relief l'importance de la suspension du jugement. Empruntant des termes du philosophe Gilbert Dispaux, Heinich s'engage dans la production d'un « jugement d'observateur » au lieu d'un « jugement d'évaluateur ».

Même si l'abstention du jugement de valeur apparaît souvent à nos contemporains comme une mortification stupide, une visée impossible, une prétention délirante, voire une coupable supercherie, je demande au lecteur de bien vouloir, au moins en entament cette lecture, me faire crédit de cette intention ; et d'accepter qu'à mes yeux donner son opinion puisse être une distraction assez indigente comparée à la joie de comprendre le monde¹⁰².

¹⁰⁰ En conversation avec Giuliano Siardi, janvier 2016.

¹⁰¹ L'importance de la « suspension du jugement » est évoquée aussi dans le texte de Corrado Costa e Fiorenza Sarzi Amadé in Chiessi R., *Oltre lo spettacolo*, Verona : Adriano Parise, 1995, p. 12.

¹⁰² Heinich N., *Le paradigme de l'art contemporain*, Paris : Gallimard, 2014, p. 17.

Par ailleurs, le parcours de Rosanna, avec sa trajectoire autodidacte et sa faculté d'apprendre « sur le tat », se prête aisément à une lecture pragmatiste. À l'époque de ses premières pérégrinations dans l'art, l'œuvre de John Dewey *L'art comme expérience* était déjà connue en Italie¹⁰³. Elle avait influencé notamment les artistes de l'Arte Povera¹⁰⁴, ainsi que les enquêtes d'Umberto Eco autour de l'*œuvre ouverte*¹⁰⁵. Dans *L'art comme expérience* le philosophe américain mettait en garde envers « l'individualisme esthétique » dans lequel l'artiste se retrouvait désormais, suite aux transformations industrielles qui l'avait « mis à l'écart des courants principaux qui suscitent activement l'intérêt¹⁰⁶ ». Il attribuait à la montée du capitalisme la responsabilité d'avoir ségrégué la culture à travers la création des musées, contribuant ainsi à l'idée que « les œuvres d'art ne font pas partie de la vie quotidienne¹⁰⁷ ». Pour le philosophe il était désormais important de :

rétablir la continuité entre l'expérience esthétique et les processus normaux de l'existence. Ce n'est pas avec des louanges à l'intention de l'art ou par un intérêt exclusif porté immédiatement aux grandes œuvres d'art reconnues comme telles que l'on favorisera la compréhension de l'art et de son rôle dans la civilisation. Cette compréhension à laquelle la théorie essaie de parvenir ne peut être atteinte que par un détour, par un retour de l'expérience que l'on a du cours ordinaire ou banal des choses, pour découvrir la qualité esthétique que possède une telle expérience¹⁰⁸.

L'importance de l'art chez Rosanna, apparaît déjà clairement dans la façon dont elle vit l'expérience esthétique. À travers cette dernière elle structure au fur et à mesure sa manière de vivre et d'agir dans l'art. C'est par exemple le cas de sa rencontre avec l'œuvre et la personne de Joseph Beuys, lors d'une exposition de l'artiste à Düsseldorf en 1969. L'événement est un choc pour Rosanna, une révolution de son idée de l'art: « rien n'était académique, tout irradiait un sentiment total de liberté et d'expressivité, sans rhétorique, avec

¹⁰³ Une traduction italienne de l'ouvrage du philosophe pragmatiste était apparue en Italie déjà en 1951. La première traduction française n'est parvenue en France qu'en 2005.

¹⁰⁴ Voir à ce propos les références à Dewey dans Celant G., *Arte povera*, Milano : Mazzotta, 1969.

¹⁰⁵ Voir à ce propos le chapitre "Croce e Dewey" dans Eco U., *OPERA APERTA : Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Milano : Bompiani, 2009, VIII edizione, p. 65.

¹⁰⁶ Dewey J., *L'Art comme expérience*, Paris : Gallimard, 2010, p. 39.

¹⁰⁷ Idem, p. 38.

¹⁰⁸ Idem, p. 41.

une créativité sans fin¹⁰⁹ ». L'origine de l'émerveillement venait de l'utilisation de matériaux simples (une tente de camping, des tables en bois)¹¹⁰, mais aussi de la nature de l'action de l'artiste, qui "parlait de tableaux" à un lièvre mort posé sur ses genoux¹¹¹. C'était comme si cela contribuait à créer une situation inédite pour Rosanna, un contexte artistique qui paraît l'intégrer et l'accueillir naturellement et immédiatement, et non un monde complexe qui implique des connaissances au préalable afin d'y accéder.

Dans la façon de développer son activité par la suite, Rosanna semble motivée par l'envie d'étendre son expérience, son ressenti, à d'autres autour d'elle. Une fois à Cavriago, elle multiplie les efforts à créer des situations où la création artistique vient à contact avec la population. Ces dernières présentaient des éléments nouveaux apportés par *Pari & Dispari* aux efforts précédents menés par l'administration communale de Reggio Emilia. Sans rien enlever à leur importance, les tentatives du *Gruppo '63* et de *Musica / Realtà* restaient unidirectionnelles, ancrés dans l'idée de la transmission d'un savoir ou de nouveaux modèles artistiques, mais ne semblaient pas aptes, ou conçues, à recevoir des informations venant de la population. Le cas du *Living Theatre* était différent, à cause de l'implication émotionnelle du spectateur, qui finissait par se sentir partie intégrante du spectacle. De plus, la compagnie était venue à l'encontre des habitants et avait pris part à des mouvements de protestation, une démonstration tangible de leur position anti-élitiste.

Dans l'histoire de *Pari & Dispari* la maison rurale via Tornara à Cavriago était sûrement l'expression la plus évidente d'une envie de refonder la création artistique dans la vie de tous les jours. Cette maison, était en quelque sorte l'*œuvre ouverte* de Rosanna, un laboratoire expérimental ouvert à l'imprévu et qui se réinterprétait chaque jour, toujours prêt à accueillir « des actes de liberté consciente¹¹² ».

¹⁰⁹ Texte original en italien. « niente era accademico, tutto sprigionava un senso totale di libertà e di espressione, senza retorica, con una creatività sconfinata ». Chiessi R., *In bicicletta sul mare*, Verona : Adriano Parise, 1995, p. 48. Nous traduisons.

¹¹⁰ Une description de l'exposition se trouve in idem, p. 44.

¹¹¹ Il s'agit de la célèbre action de l'artiste *Comment expliquer les tableaux à un lièvre mort* (1965).

¹¹² A' propos de la poétique de *l'œuvre ouverte*, Umberto Eco cite un texte du compositeur Henry Pousseur qui parle de « actes de liberté consciente » dans *La nuova sensibilità musicale*, in « Incontri Musicali », n. 2, maggio 1958, pag. 25. Eco U., *OPERA APERTA : Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Milano : Bompiani, 2009, VIII edizione, p. 35.

II UN LABORATOIRE EXPÉRIMENTAL

Introduction

C'était une vieille maison rurale à la périphérie du village. On y accédait par un portail qui s'ouvrait sur une grande court extérieure. En face, à côté les étables, il y avait la porcherie. La maison comptait un étage et un grenier surplombé d'un toit en pente et asymétrique, une caractéristique inhabituelle des maisons rurales dans cette région. Sa construction remontait probablement au XVIIème siècle.

C'était Dante Faietti, l'imprimeur de confiance de Rosanna, qui l'avait trouvée. Le propriétaire ne l'habitait plus, mais continuait à utiliser la porcherie pour garder ses cochons. Rosanna cherchait d'abord un espace qui tiendrait lieu de galerie personnelle et atelier pour les artistes. Á cette époque, elle fréquentait régulièrement la maison-galerie de Francesco Conz à Asolo, un petit village de Vénétie, où le collectionneur accueillait régulièrement les artistes. C'était peut-être l'expérience de Conz qui l'avait incitée à chercher un plus grand espace pour poursuivre l'activité de *Pari & Dispari*.

Rosanna arrive via Tornara pendant l'été 1976. Elle commence peu à peu à la rendre propre à l'accueil des œuvres de sa collection et procède, avec l'aide de sa fille Laura, à un grand nettoyage des espaces qui présentaient encore des traces de bétail. Elle inaugure la nouvelle galerie en octobre ; peu après, elle décide d'en faire aussi son lieu de vie et quitte l'appartement de via S. Stefano dans le centre-ville de Reggio Emilia. Ses revenus dans l'art n'étaient pas suffisant pour entretenir deux demeures et Rosanna n'a pas de doute : c'est via Tornara qu'elle souhaite vivre et établir son travail dans l'art.

L'aventure à Cavriago débute de façon éclatante. Á peine quelques mois après son arrivée, Rosanna organise avec un groupe d'habitants le festival *Tendenze d'Arte Internazionale*, qui envahi le village par des expositions d'art, de performances, de musique Fluxus. Nonobstant les réactions de rejet d'une bonne partie du village et de l'administration locale vis-à-vis du festival, Rosanna poursuit son activité artistique via Tornara pendant quinze ans, soutenue par un groupe d'habitants qui aiment l'atmosphère unique de sa maison et qui soutiennent les événements qu'elle organise. Ainsi, elle donne vie à un laboratoire expérimental, dans lequel la création artistique vient au contact du contexte populaire de ce village "rural", mais présentant déjà à cette époque une vivacité culturelle considérable, qui par contre, jusqu'à présent, ne s'était pas encore frottée avec les valeurs promues par l'administration communale et le parti.

Cependant, le début de sa présence à Cavriago coïncide avec la dernière phase des

projets d'insertion sociale des recherches artistiques qui ont lieu à Reggio Emilia et dans la province environnante. Cette époque laissera peu à peu la place à un sentiment de désenchantement vis-à-vis du rôle de la culture dans la communauté. Les tensions croissantes causées par le mouvement 77, le meurtre de Aldo Moro, le terrorisme, donnent un coup d'arrêt aux enthousiasmes et espérances envers la possibilité d'un renouveau culturel collectif, qui avaient fleuri autour de 68.

Dans ce contexte, Rosanna paraît pourtant poursuivre les tentatives de rencontre entre art contemporain et collectivité. Après les festivals de 77 et 78, caractérisés par des conflits avec l'administration locale de Cavriago, elle continue l'organisation d'événements privilégiant une forme différente, moins frontale et plus poétique, qui semble aller davantage à la rencontre des traditions du territoire. Il s'agit des *Feste di Maggio*, des événements à la fois festifs et culturels qui ont lieu pendant le mois de mai, et qui présentent un contenu artistique (expositions, performances...) dans le cadre d'un thème choisi, facilement reconnaissable, appartenant à un imaginaire commun.

Aujourd'hui à Cavriago, le souvenir de *Pari & Dispari* reste clivant. Le village trouve difficile d'insérer Rosanna et son activité artistique dans son histoire. Les hostilités et les incompréhensions du passé peinent à laisser place à une prise de conscience plus organique des raisons de ces tensions, malgré le fait que beaucoup d'artistes passés via Tornara ont à présent une place effective dans l'histoire de l'art. Une publication d'histoire locale témoigne avec clarté cette question irrésolue¹¹³. Elle explique que, grâce aux festivals de Rosanna, le village a fini par être associé à la recherche artistique, alors qu'en vérité la plupart de ses habitants n'avait pas accepté ces nouvelles formes d'art. Le fait d'être associé aux nouvelles tendances de l'art était une renommée qui n'était guère appréciée ; à cette époque, la politique culturelle s'était concentrée sur des projets très concrets qui représentaient les valeurs de l'administration communale, comme la bibliothèque, les écoles, la fête de l'*Unità* de Gorganza. Le paysage semblait s'être inversé par rapport à l'expérience culturelle menée par le maire Renzo Bonazzi à Reggio Emilia. Au lieu d'avoir une administration communale qui expose des expériences d'avant-garde suscitant des réactions de rejet dans la population, c'était maintenant une administration communale qui rejetait les propositions culturelles nées de la volonté d'un particulier.

¹¹³ Casotti W., Margini A., Riva G., *Terra rossa : Cavriago nel Novecento*, Reggio Emilia : Bertani & C., 2000, p. 362-363.

À travers cette enquête, nous espérons jeter les bases d'une meilleure compréhension des enjeux de la présence de *Pari & Dispari* à Cavriago. Les témoignages des habitants représentent une clé importante à cet égard : leur mots nous aident à comprendre ce qui se passe quand l'art contemporain débarque sans préavis, comme arrivé de nulle part.



Figure 8 - La maison via Tornara

Vue de la maison de Rosanna via Tornara à Cavriago. Source : “Rosanna Chiessi, Archivio storico artistico PARI&DISPARI”, Biblioteca Panizzi, Reggio Emilia [en ligne]. <<http://panizzi.comune.re.it>>.

1. *Pari & Dispari* introduit l'art contemporain à Cavriago

1.1 La "piccola Pietroburgo"¹¹⁴

Cavriago se situe à une dizaine de kilomètres de Reggio Emilia, sur une route qui s'étale aux pieds des collines, tout près du site qui est considéré comme le berceau du célèbre *Parmigiano Reggiano*. Il est connu pour sa tradition socialiste et communiste qui remonte à la fin du 19^{ème} siècle. Pendant le fascisme, nombre de ses habitants ont fait le choix d'émigrer, notamment en France, où ils contribuent à fonder *Fratellanza Reggiana*¹¹⁵. Depuis 1946, Cavriago a été gouverné par une majorité communiste, encore plus importante que celle de Reggio Emilia ; après la dissolution du PCI, la direction du village est passée à une coalition de centre-gauche.

La place centrale est dédiée à un résistant local, Angelo Zanti, fusillé en 1945 à Reggio Emilia. Zanti avait été conseiller communal à Cavriago ; pendant le régime fasciste il avait été contraint de fuir l'Italie à plusieurs reprises et avait vécu en France, notamment à Argenteuil et à Nice. Pendant la deuxième guerre mondiale, il devient une figure de référence de la Résistance à Reggio Emilia ; il sera capturé en novembre 1944, torturé, puis exécuté¹¹⁶. Non loin de la place Zanti se trouve une autre place, dont la renommée dépasse largement les confins du village. Il s'agit de la célèbre *Piazza Lenin*, au centre de laquelle surgit un buste du révolutionnaire communiste, seule place italienne à accueillir un tel monument, à l'exception de la stèle de l'artiste Giacomo Manzù sur l'île de Capri. Le buste¹¹⁷ avait été donné en 1970 par l'URSS, dans le cadre d'une commémoration des 100 ans de la naissance de Lenin. Jusqu'à la fin des années 80, fréquentes sont les visites de délégations et d'importantes

¹¹⁴ *Piccola Pietroburgo* est le titre d'une chanson du groupe local *Offlaga Disco Pax*, dédiée au village et à ses résonances soviétiques.

¹¹⁵ En français : *Confrérie de Reggio Emilia*. Elle est fondée à Argenteuil dans les années 1930, avec le but de créer un réseau d'entraide pour ces migrants.

¹¹⁶ Voir à ce sujet <<https://www.anpi.it/donne-e-uomini/2376/angelo-zanti>>.

¹¹⁷ Casotti W., Margini A., Riva G., *Terra rossa : Cavriago nel Novecento*, Reggio Emilia : Bertani & C., 2000, p. 427.

personnalités du monde soviétique. Il s'agit souvent de délégations venant de Bendery, ville de la République socialiste soviétique moldave, jumelée avec Cavriago, ou encore de l'astronaute Valentina Tereskova et de l'ambassadeur de l'URSS en Italie, Nikolaj Lunkov¹¹⁸.

Un trait caractéristique local est représenté par l'esprit solidaire et son tissu compact. Les habitants de Cavriago font preuve d'une grande capacité de cohésion afin de réaliser d'importants projets. C'est le cas du cinéma *Teatro Nuovo*, inauguré en 1951, et qui existe encore aujourd'hui¹¹⁹. Sa construction, qui dura plus d'un an, a été réalisée grâce à la participation bénévole de tout le village¹²⁰. Mais ce n'est pas l'unique exemple de cet esprit solidaire. En effet, en 1971, les habitants décident de réunir les moyens, techniques et financiers, pour creuser un puits devant l'église de San Terenziano et constituer un système de drainage pour les espaces verts environnants¹²¹. Cette collaboration citadine se renouvelle chaque été dans l'organisation de la plus importante manifestation politique, gastronomique et culturelle, la *fête de l'Unità de la Gorganza*¹²².

Vers la fin des années 70 la population dépasse les 7000 habitants. À cette époque l'attention et l'engagement vis-à-vis de la politique internationale sont très présents. À Cavriago s'organisent des veilles contre la guerre au Vietnam, et des événements de solidarité pour le peuple mozambicain, pour les Palestiniens, ou encore contre le coup d'État au Chili. Ces événements s'insèrent dans une vie culturelle assez intense, au regard des petites dimensions du village. Outre une bibliothèque et un centre culturel, Cavriago compte trois cinémas. En 1974, un groupe de passionnés fonde le ciné-club *Luis Bunuel*¹²³, qui recueille rapidement des centaines d'adhésions. Ce dernier contribue à diffuser la culture cinématographique dans le village à travers des rétrospectives et des festivals.

Aujourd'hui le village héberge un important centre culturel, le *Multiplo*, qui accueille

¹¹⁸ Idem, p. 433.

¹¹⁹ Aujourd'hui le cinéma s'appelle Multisala900.

¹²⁰ Le documentaire *Parevèn Furmighi* de Daniele Segre raconte l'histoire de cette construction collective.

¹²¹ Casotti W., Margini A., Riva G., *Terra rossa : Cavriago nel Novecento*, Reggio Emilia : Bertani & C., 2000, p. 359.

¹²² Les fêtes de l'Unità sont des manifestations politiques et culturelles traditionnellement organisées par le PCI. Elles existent dans toute l'Italie, et sont particulièrement représentatives du tissu local de l'Émilie-Romagne et de la Toscane. Originellement elle devaient servir à financer L'Unità, journal du PCI, fondé par Antonio Gramsci.

¹²³ Casotti W., Margini A., Riva G., *Terra rossa : Cavriago nel Novecento*, Reggio Emilia : Bertani & C., 2000, p. 429-430.

dans son site la bibliothèque, ainsi qu'une artothèque, qui offre la possibilité d'emprunter des œuvres d'art.



Figure 9 – Piazza Zanti à Cavriago

La place centrale de Cavriago, dans les années 75-76, avec une vue du siège du PCI. Photo de Gianfranco Borghi. Source : Archive personnelle de Gianfranco Borghi.

1.2 1977 : *Tendenze d'Arte Internazionale*

À partir de 1976, Rosanna Chiessi s'installe dans la maison galerie de Cavriago, qui devient son lieu de vie pendant l'été 1977, lorsqu'elle quitte définitivement son appartement de Reggio Emilia. Elle espère pouvoir collaborer avec la mairie et les habitants, et réfléchit à la possibilité d'organiser une manifestation. Elle commence à planifier des réunions chez elle. Elle invite des gens en leur envoyant des lettres d'invitation en style art-déco, où est écrit :

Cher Ami, tu es invité lundi 24 janvier 77 à Cavriago via Tornara 3, dans ma galerie privée où l'on discutera d'un programme de travail artistique (art visuel, poésie, théâtre,

performance) qui sera réalisé à Caviago le 19/20 mars 1977. Vu le caractère international de la manifestation, je serais heureuse de discuter avec toi du projet mentionné ci-dessus. Avec mes Salutations, Rosanna Chiessi.

Elle ne sait pas encore ce qu'elle va organiser¹²⁴. Le projet prendra forme au fur et à mesure.

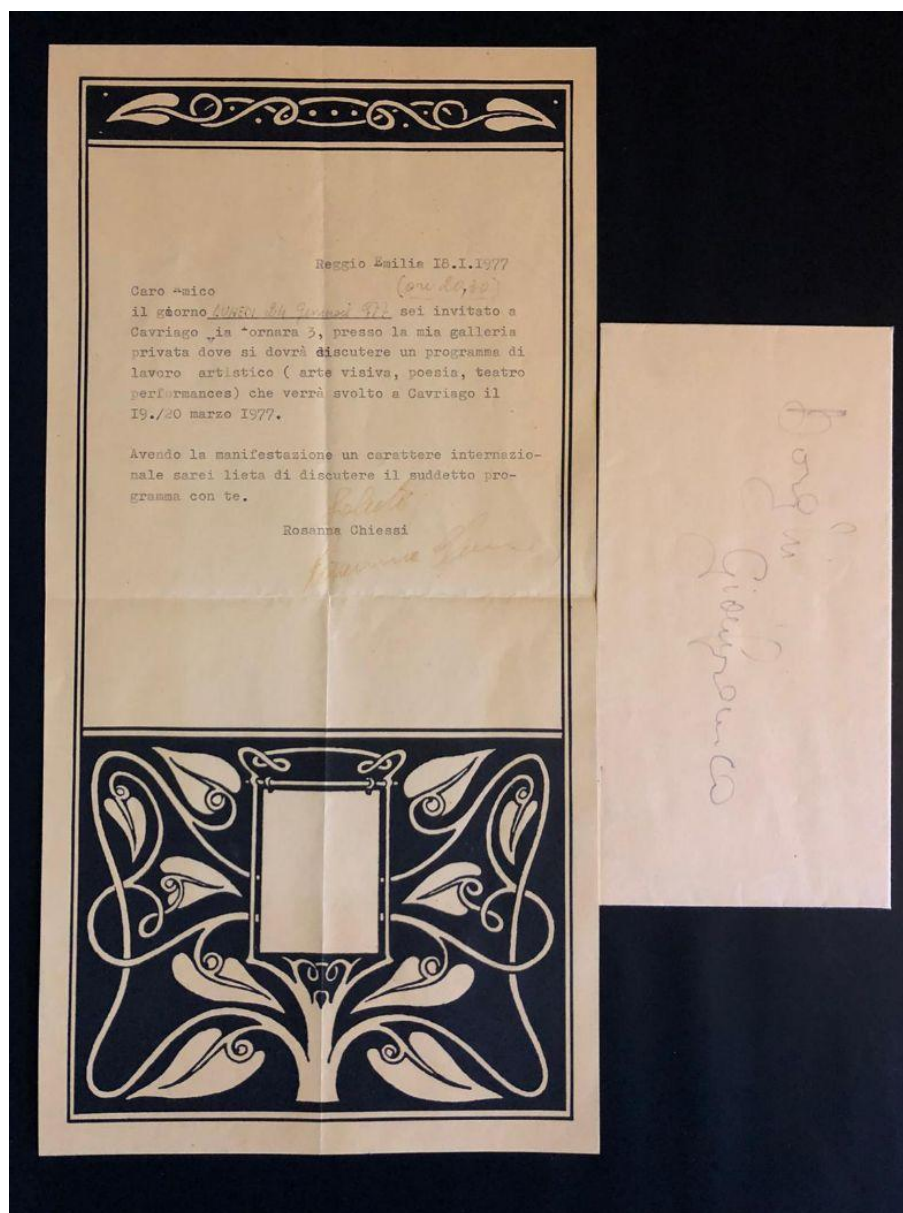


Figure 10 – Lettre d’invitation aux réunions

Lettre d’invitation de Rosanna Chiessi à une des réunions de préparation du festival envoyé à Gianfranco Borghi en janvier 1977. Photo de Gianfranco Borghi. Source : Archive personnelle de Gianfranco Borghi.

¹²⁴ En conversation avec Rosanna Chiessi, janvier 2016.

Certains habitants commencent à fréquenter sa maison et les préparatifs du festival débutent ; rapidement, un groupe considérable de gens se rend disponible pour collaborer. Il y a des artistes locaux comme Lelio Lorenzani, Enzo Fornaciari et Wandré Pioli, puis les gens du ciné-club, le groupe des photographes, le groupe des féministes, et des passionnés d'art comme le docteur Negri et le docteur Chiloni. Ils offrent leur aide pour trouver des espaces susceptibles d'accueillir des performances ou des expositions, ou encore pour assister les artistes et leur fournir le matériel dont ils ont besoin. Rosanna affiche un plan du village dans sa maison, afin de noter la localisation de tous les lieux mis à disposition par les habitants : garages, cours, jardins, étables, etc¹²⁵.

Le festival, qui s'appelle *Tendenze d'Arte Internazionale*¹²⁶, a lieu le 19 et 20 mars. La feuille d'invitation avec le logo de *Pari & Dispari* annonce performances, expositions, photographies, cassettes vidéos, vidéo-tapes, films, livres-éditions, conférences et les noms de plus de cinquante artistes impliqués. L'évènement vise à présenter les tendances de l'art, avec une scène internationale d'artistes de toute origine, réunis avec ceux du village de Cavriago. On y trouve sur le même plan les noms d'artistes Fluxus, du Wiener Aktionismus, d'artistes italiens de divers courants, ainsi que ceux de personnalités et d'artistes locaux. L'invitation indique aussi qu'un point d'information sera organisé sur la place centrale pour renseigner les gens sur les horaires des performances et pour distribuer un programme plus détaillé, présentant 41 expositions, 12 performances, une conférence et un concert Fluxus. Ces évènements¹²⁷ se déroulent dans une vingtaine de sites, publics et privés, en intérieur et en extérieur : entre salles de la commune, église et théâtre paroissial, coopérative, cafés, restaurants, places publiques, habitations, porcheries, étables, et même un vieux cimetière. Cet ensemble de lieux balaie tous les membres de la communauté, sans aucune exclusion.

¹²⁵ Chiessi R., *Oltre lo spettacolo*, Verona : Adriano Parise, 1995, p. 75.

¹²⁶ En français : *Tendances d'Art International*.

¹²⁷ La documentation des performances se trouve dans Chiessi R., *Oltre lo spettacolo*, Verona : Adriano Parise, 1995, p. 62-87.



Figure 11 – Invitation à *Tendenze d'Arte Internazionale*

Feuille d'invitation au festival *Tendenze d'Arte Internazionale*. Source : Archive personnelle de Fausto Franchi.

Les performances se déroulent principalement à l'extérieur. Joe Jones se promène partout avec son *Music Bike*, un tricycle sur lequel sont installés divers instruments de musique, dotés d'un mécanisme lui permettant de les jouer depuis le guidon. Mayahara Mitsuo peint des lignes blanches sur la terrasse de la Cooperativa di Consumo, un jeu d'interactions avec les passants, mais qui est rapidement effacé par la pluie. Une autre proposition ludique est celle de Takako Saito : un pique-nique sur une pelouse où les gens sont invités à porter des masques. La performance de Geoffrey Hendricks débute en haut du clocher de l'église de San Terenziano, qui se situe devant la place centrale. Du haut du clocher, il fait tomber un drap d'environ 30 mètres. Ensuite, il libère des colombes et il reverse sur le drap des graines et des fleurs qui sont recueillies par des femmes avec des sacs et des tapis. La performance de Geoffrey Hendricks se poursuit dans une ancienne boutique située sur la place centrale, en face de l'église. Ici, l'artiste a créé un "paysage renversé" avec des morceaux de bois qui pendent du plafond à l'aide de cordes. Cette installation devient le cadre d'une sorte de duel entre l'artiste et un adversaire, avec des branches et des cordes qui,

au fur et à mesure de la lutte, enveloppent les deux hommes. La performance de Gabriele Partisani s'appelle *Une fable pour les morts* et se passe dans l'ancien cimetière napoléonien, un lieu demeuré à l'abandon depuis plus de 60 ans. Ici, il enterre un magnétophone qui diffuse une histoire d'Edgar Allan Poe. D'autres performances, comme celles des artistes Claudio Zoccola et Franco Vaccari, sont respectivement accueillies dans la porcherie du docteur Negri et dans la vieille maison Maraseina. Vaccari crée une pièce dans laquelle il laisse rentrer un seul visiteur à la fois ; ce dernier se retrouve face à face avec une Vénus du paléolithique, pendant qu'une voix l'interroge sur ses impressions¹²⁸. Le musicien Daniele Lombardi se produit via Tornara, et les réalisateurs Yervant Gianikian et Angela Ricci Lucchi proposent des "films parfumés" au théâtre Dante. La performance de Giuseppe Desiato est probablement celle qui crée le plus de trouble dans le public. L'artiste met en scène un cortège nuptial qui va de l'église jusqu'à la place centrale. Ici, il prend les empreintes digitales de sa modèle habillée en mariée, puis lui découvre la poitrine devant le regard déconcerté des gens.



Figure 12 – Hendricks G., Performance San Terenziano (1)

¹²⁸ Chiessi R., *Oltre lo spettacolo*, Verona : Adriano Parise, 1995, p. 112.



Figure 13 - Hendricks G., Performance San Terenziano (2)

La performance de Geoffrey Hendricks sur le clocher de l'église San Terenziano. Photographes inconnus. Source : Chiessi R., *Oltre lo spettacolo*, Verona : Adriano Parise, 1995, p. 68-69.

De nombreuses expositions sont installées dans la porcherie et les étables de la maison via Tornara. Un local accueille les instruments auto-joués de Joe Jones ainsi que l'édition *Between Two Points* de Geoffrey Hendricks ; un autre montre l'édition *Untitled Retrospective 1964-1974*, avec les photos de Peter Moore des performances de Charlotte Moorman et Nam June Paik. Takako Saito expose un de ses échiquiers ainsi qu'un grand dessin posé par terre. On trouve également des œuvres de Giuseppe Desiato, Sandra Sandri, Giovanni D'Agostino, Hermann Nitsch, Dieter Roth. Des manifestes de Valerio Miroglio et des photos de Miro

Zagnoli sont aussi présents. D'autres éditions *Pari & Dispari* en exposition sont celles de Rudolf Swarzkogler, Dominik Steiger, Giuliano Della Casa, Urs Lüthi, Franco Guerzoni, Claudio Parmeggiani, Giulio Bizzarri et William Xerra. Dans une des étables, Luigi Mainolfi remplit une pièce d'eau et met à flotter le moulage en plâtre de son corps. Nanni Cortassa installe son exposition à l'intérieur d'une niche pour chien. Fabio Francardo s'empare du mur externe d'une vieille maison et dessine des segments verticaux.

Dans le bar *Centrale*, le photographe Luciano D'Alessandro expose l'édition *Quelli che Tornano*, réalisée avec *Pari & Dispari* : une série de photos en noir et blanc sur l'émigration des habitants de l'Irpinia avec un texte de Leonardo Sciascia. Denis Santachiara expose dans un garage de la vieille maison Maraseina, prêté par le peintre de Cavriago Enzo Fornaciari. Le collectif féministe de Cavriago expose sous le portique de la mairie. Ciriaco, Ettore Ghinassi, Chin Hsiao, Ettore Innocente, Michele Parisi exposent dans la porcherie du docteur Negri. Fernando De Filippi et Rolando Gualerzi montrent des films au théâtre Dante. Le groupe photographique de Cavriago expose ses photos sur un panneau d'affichage de la Coopérative ; au restaurant la Villetta, on trouve les photos de Cesare Leonardi. Giovanni et Lelio Lorenzani exposent via Rivasi, tandis que Gian Luca Matti affiche des dessins dans la salle de conférences du bar de la Coopérative. Ici se trouve également une exposition d'outils artisanaux de menuiserie, réalisée par un groupe de menuisiers de Cavriago. Cette exposition était une idée d'Abbo Partisotti, un personnage important du PCI de Cavriago, qui souhaitait rendre hommage à la présence importante de l'artisanat local¹²⁹. Des diapositives de Wandré Pioli sont projetées dans la salle de conférences de la mairie. Giorgio Zucchini expose dans la maison du docteur Chiloni, une des plus belles du village.

¹²⁹ La menuiserie avait été aussi la profession du héros local, le résistant Angelo Zanti. <<https://www.anpi.it/donne-e-uomini/2376/angelo-zanti>>.



Figure 14 – Exposition Takako Saito

Exposition de Takako Saito dans un des box de la porcherie via Tornara. Photographe inconnu. Source : Rosanna Chiessi, Archivio fotografico storico-artistico *PARI & DISPARI*, Biblioteca Panizzi de Reggio Emilia [en ligne], <<http://panizzi.comune.re.it>>.

Le concert Fluxus a lieu dans le théâtre paroissial, le théâtre Dante. C'est un des évènements qui resta le plus gravé dans la mémoire de ceux qui ont participé au festival ; on en parle souvent comme du premier concert Fluxus en Italie. S'il s'agit certainement d'un évènement très rare, ce n'était néanmoins pas le tout premier de la péninsule. Depuis 1967, l'Italie avait déjà accueilli des concerts Fluxus, notamment par l'initiative de Gianni Emilio Simonetti¹³⁰. Toutefois, l'évènement de Cavriago reste probablement unique par la façon dont il a été organisé, avec trois "directeurs" et un (soi-disant)"orchestre symphonique", composé de six apprentis "fluxers". Les trois directeurs sont les artistes Fluxus présents au festival : Takako Saito, Joe Jones et Geoffrey Hendricks. L'orchestre est constitué de Roberto Pioli et Fausto Franchi, venant de Cavriago, de Vincenzo Cavandoli, alias Mendolo, Giordano Gasparini et Paolo Ronchetti, venant de Reggio Emilia, ainsi que de l'ami autrichien de

¹³⁰ En 1967 Gianni Emilio Simonetti organise une tournée de 30 concert Fluxus en compagnie d'autres importantes figures de l'Avant-garde italienne comme Gianni Sassi. Voir Gualco C. (a cura di), *Fluxus in Italia*, Genova : Il Canneto, 2012, p. 24.

Geoffrey Hendricks¹³¹. Pour presque tous, il s'agit de la toute première rencontre avec une performance musicale expérimentale, exception faite de Giordano Gasparini, qui, l'année précédente, avait rassemblé un groupe de quinze non-musiciens pour la performance de Hermann Nitsch à Bologne, organisée par *Pari & Dispari* et le *Studio Morra*¹³². Pour ce concert Fluxus à Cavriago, les musiciens sont habillés en costume et chapeau noir, une tenue souvent adoptée par les artistes Fluxus dans leurs concerts. Les instruments de musique de l'"orchestre" sont la clarinette, la flûte, le trombone, le tuba et la trompette¹³³, mais ils ne serviront que pour une pièce ou deux. Le reste du temps, l'orchestre jouera à l'aide de divers objets, comme des tubes en carton, des bassines d'eau ou des balles de ping-pong...



Figure 15 – Concert Fluxus Teatro Dante, *Organic Music* de Takehisa Kosugi

¹³¹ La liste des noms a été reconstituée grâce à des conversations et échanges e-mail avec Fausto Franchi entre 2016 et 2020. L'homme autrichien, qui apparaît également dans le combat avec Geoffrey Hendricks, n'a pas pu être identifié.

¹³² L'anecdote est confirmée par Rosanna Chiessi (en conversation, janvier 2016) et Giordano Gasparini (janvier 2017). Les répétitions ont eu lieu dans la section PCI de Gardenia, à Reggio Emilia. Voir aussi Chiessi R., *Oltre lo spettacolo*, Verona : Adriano Parise, 1995, p. 52.

¹³³ Les instruments avaient été prêtés par le conservatoire de Reggio Emilia. En conversation avec Giordano Gasparini, janvier 2017.

L'"Orchestra Sinfonica Fluxus" de Cavriago interprète *Organic Music* de Takehisa Kosugi. Photographe inconnu. Source : Chiessi R., *Oltre lo spettacolo*, Verona : Adriano Parise, 1995, p. 85.

Afin que le public puisse s'orienter pendant le concert, un programme détaillé est mis à sa disposition, indiquant l'ordre et les titres des pièces - soigneusement traduits en italien - et leurs auteurs. Les compositions choisies, datées de 1960 à 1968, sont de George Brecht, Geoffrey Hendricks, Alison Knowles, Joe Jones, La Monte Young, Emmett Williams, Takehisa Kosugi, Mieko Shiomi, George Maciunas, Robert Watts et Dick Higgins. Certaines sont interprétées en solo par un des directeurs, comme en témoignent les photos du concert. Joe Jones interprète la pièce n° 2 des *Compositions 1960* de La Monte Young, en allumant un feu depuis la scène, en face du public. On le voit aussi placer un ventilateur derrière un pupitre, afin de faire envoler les partitions pour *Wind Music* de Mieko Shiomi. À un autre moment, il couvre son visage de mousse et commence à se raser, comme prévu dans *Danger Music n. 2* de Dick Higgins. Le n° 17 de la même série est crié par Geoffrey Hendricks. Pour le n° 33, l'orchestre s'arme de balles de ping-pong qui sont lancées vers le public. Un des musiciens de l'orchestre, équipé d'huile, de vinaigre et de sel, se concentre sur la préparation d'une salade dans un bol, suivant la *Proposition* de Alison Knowles. Une autre pièce de Knowles présentée est *String Piece* ; équipé de ficelles, l'orchestre descend parmi le public pour lier les gens entre eux et à leurs chaises. Directeurs et orchestre sont réunis dans *In Memoriam Adriano Olivetti* de George Maciunas. Rendant hommage à l'ingénieur italien, cette pièce utilise, en guise de partition, des rouleaux de papier sortant d'une calculette Olivetti¹³⁴. Suivant des instructions, chaque musicien interprète les chiffres de son rouleau afin d'accomplir un mouvement ou de produire un son. Dans les *Ten Arrangements for Five Performers* de Emmett Williams, les musiciens circulent et s'arrêtent suivant le son d'une cloche. Une autre pièce de Williams consiste à demander si La Monte Young est dans le public. Dans *Two Inches* de Bob Watts, deux personnes tiennent un ruban et une troisième vient le couper. Dans son solo pour cor, *F/H Traces*, le musicien s'incline comme pour saluer le public, faisant sortir du pavillon de l'instrument beaucoup d'objets préalablement insérés tels que des balles de ping-pong, du riz, ou encore des fluides. Dans la *Symphonie n° 3* de George Brecht, les musiciens tiennent dans les mains leurs instruments, assis sur le bord de leurs chaises. Sur un signal du directeur, ils tombent par terre tous en même temps. Dans une

¹³⁴ Dans la partition originale, Maciunas note : "Any used tape from an Olivetti adding machine may be used as a score for this piece".

autre composition de Brecht, *Octet for Winds*, les musiciens se placent en deux groupes des deux côtés d'un récipient rempli d'eau, dans lequel a été posé un petit bateau. En soufflant à travers leurs instruments, ils essaient de pousser le petit bateau vers le groupe en face. Dans *Organic Music* de Takehisa Kosugi, l'orchestre, dirigé par Geoffrey Hendricks, respire à l'unisson à travers des tubes en carton.

Pendant le concert, le public montre des réactions de stupeur et d'amusement. Par moment, du fond de la salle comble du théâtre Dante, quelqu'un crie « Nous voulons du Verdi !¹³⁵ ».



Figure 16 – Concert Fluxus Teatro Dante, *String Piece* de Alison Knowles

Le public du *Concerto Fluxus* au Teatro Dante de Cavriago pendant *String Piece* de Alison Knowles. Photographie inconnu. Source : Chiessi R., *Oltre lo spettacolo*, Verona : Adriano Parise, 1995, p. 84.

À l'occasion du festival, diverses prises de parole sont également programmées. Le 14 mars, quatre jours avant son début, Rosanna Chiessi et Corrado Costa présentent le programme sous la forme d'un débat public organisé à la mairie. Pendant le festival sont également présents les critiques Luciano Inga Pin et Renato Barilli. Ils apparaissent dans un

¹³⁵ Chiessi R., *In bicicletta sul mare*, Verona : Adriano Parise, 1995, p. 67.

film tourné par la chaîne locale *Telereggio*¹³⁶, interviewés par Corrado Costa. « Cette initiative pourrait représenter un premier pas pour une intégration totale des arts contemporains¹³⁷ », explique Inga Pin, qui est entre autre invité pour donner une conférence sur l'art contemporain. Le ton de Barilli est différent, mettant davantage en valeur l'aspect convivial de la manifestation et son contexte particulier :

Il s'agit d'un rendez-vous très agréable, une occasion de faire de l'animation culturelle, de se retrouver entre amis, de mener une opération particulière de contact avec les gens. On remarque d'ailleurs que Cavriago possède un tissu social très compact, de niveau élevé ; c'est une commune très civilisée...¹³⁸

Un article paru dans un journal de Reggio Emilia fait un compte-rendu enthousiaste et ironique de la manifestation. Choisisant le titre *Graines de folie poétique*, le journaliste commente avec beaucoup d'humour la présence d'artistes d'avant-garde dans un village considéré comme déjà peuplé de personnages extravagants¹³⁹, avant de détailler les expositions et les performances. L'article fait aussi allusion au fait que le festival a été réalisé sans aucune subvention, et s'achève sans aucune trace de polémique.

Les photos et les vidéos réalisées témoignent d'une participation importante. L'initiative avait attiré un grand nombre d'habitants du village ; ceux-ci ont accouru, désireux de voir ce qui se passait, avec bien d'autres gens qui venaient de plus loin, artistes, amateurs d'art, critiques ou simples curieux. Sur certaines photos, on remarque les regards tournés vers le clocher d'où Geoffrey Hendricks avait fait descendre un drap. Adultes et enfants s'amuse à courir derrière Joe Jones et son *Music Bike*. Le théâtre Dante est comble pour le concert Fluxus, les regards du public sont tantôt amusés, tantôt étonnés, perplexes ou enthousiastes, surtout quand les artistes descendent de scène pour les ligoter à leurs chaises. On remarque aussi le cercle compact qui entoure Desiato et sa mariée sur la place centrale, et les regards

¹³⁶ Vidéo disponible en ligne, dans la section « Video » de Rosanna Chiessi, Archivio fotografico storico-artistico *PARI & DISPARI*, Biblioteca Panizzi de Reggio Emilia, <<http://panizzi.comune.re.it>>. Les entretiens de Corrado Costa à Luciano Inga Pin, Renato Barilli et Emilio Villa se trouvent entre les minutes 5:42-10:26.

¹³⁷ Transcription originale en italien. « Quest'iniziativa potrebbe essere un primo passo per un'integrazione totale delle arti contemporanee ». Voir note 125. Nous traduisons.

¹³⁸ Transcription originale en italien. « è un piacevolissimo incontro, un'occasione per fare della animazione culturale, di ritrovarsi tra amici, di svolgere tutta una certa operazione anche di contatto con la gente. Oltretutto si nota che Cavriago ha un tessuto sociale molto compatto, di livello elevato ; mi sembra un comune molto civile... » Voir note 125. Nous traduisons.

¹³⁹ L'article s'ouvre en citant un dicton populaire « À Cavriago ils sont tous fous ». "Grani di poetica follia", *Il Resto del Carlino* de Reggio Emilia, mars 1977.

troublés, ou amusés, quand l'artiste découvre les seins de sa modèle. Cette scène choque la sensibilité d'une partie du village. Et pour ceux qui était déjà réticents envers cette manifestation, la poitrine exposée sur la place publique devient le prétexte pour dénier tout mérite au festival¹⁴⁰. En fait, les réactions des habitants de Cavriago ne sont pas unanimes, mais contrastées.

À la fin du festival, le village se trouve divisé entre les "pour" et les "contre". La conférence de Inga Pin qui conclue la manifestation devient l'occasion d'une diatribe publique à propos de l'art contemporain¹⁴¹. Décisive sera la prise de position des adjoints de la mairie : « plus jamais ce genre de festival à Cavriago !¹⁴² ». Cette déclaration brise les intentions de Rosanna, qui souhaitait en faire un premier pas vers une collaboration plus durable avec le village¹⁴³. En effet, vu la grande diversité de lieux mis à disposition par les habitants et leur disponibilité à collaborer, Rosanna souhaitait proposer l'existence d'un "musée parmi les gens", de caractère semi-permanent, où des œuvres données par *Pari & Dispari* et par les artistes seraient conservées par les habitants et dans des lieux publics¹⁴⁴. L'idée était de sensibiliser à l'art contemporain, par un contact le plus direct possible, intégré dans la vie quotidienne du village. Finalement, le festival contribua à ouvrir un espace, à offrir une expérience difficile à juger pour la plupart des gens, car trop loin de l'idée que les gens se faisaient de l'art. Mais cette ouverture n'a pas été saisie comme une opportunité par les élus locaux, et d'autres facteurs expliquent ce refus.

Quelles étaient véritablement les raisons de cette hostilité ? S'agissait-il d'un art qui n'était pas *validé* par le parti ? Ou y avait-il une méfiance envers des incursions externes pouvant mettre en péril l'équilibre du village ? Craignait-on l'intellectualisme ? Nous allons développer cette analyse dans le prochain chapitre, après avoir décrit l'expérience directe de cinq habitants. Il s'agit de personnes qui ont pris part au festival et qui ont continué à

¹⁴⁰ Nous verrons cette question dans le prochain chapitre, telle qu'elle est évoquée par Valter Morini et Gianfranco Borghi.

¹⁴¹ Chiessi R., *Oltre lo spettacolo*, Verona : Adriano Parise, 1995, p. 87.

¹⁴² Cette déclaration a eu lieu soit dans un débat public après le festival, soit dans un débat de la section du PCI à Cavriago. En conversation avec Jones Reverberi, janvier 2017.

¹⁴³ À noter que le carton d'invitation présente *Tendenze d'Arte Internazionale* en tant que *premier* festival. Dès le départ l'intention est celle de donner vie à une série d'initiatives artistiques.

¹⁴⁴ Voir la lettre que Rosanna adresse à la mairie de Cavriago, proposant l'idée d'un « musée parmi les gens ». Rosanna Chiessi, Archivio fotografico storico-artistico *PARI & DISPARI*, Biblioteca Panizzi de Reggio Emilia [en ligne]. <<http://panizzi.comune.re.it>>.

fréquenter la maison de via Tornara par la suite, en participant aux activités de Rosanna. En effet, le festival et ses polémiques inaugurent une période de quinze ans de vie de *Pari & Dispari* à Cavriago. Malheureusement pour Rosanna, cette dissonance entre *Pari & Dispari* et l'administration locale imprégnera toute cette époque. Cela ne l'empêchera pas de développer son activité via Tornara, donnant vie à un laboratoire expérimental, continuant à accueillir des artistes et à réaliser un grand nombre de projets. Au cours de toutes ces années, la maison de via Tornara sera à plusieurs reprises le lieu d'évènements artistiques à travers lesquels se poursuit la rencontre entre artistes et habitants.



Figure 17 – Desiato G., Performance *La Sposa*

Un moment de la performance de Giuseppe Desiato. Photographe inconnu. Source : Chiessi R., *Oltre lo spettacolo*, Verona : Adriano Parise, 1995, p. 65.

2. L'expérience de *Pari & Dispari* dans le vécu des habitants

2.1 Des réactions diverses, pour une vue d'ensemble

À présent, il nous semble important d'enquêter auprès des habitants, afin de connaître leur expérience, leur vécu aussi bien personnel, que collectif en tant que membres du village. À travers ces récits, nous analyserons les enjeux posés par l'activité de *Pari & Dispari* à Cavriago et les réactions qu'elle a suscitées.

Comment les habitants ont-ils vécu l'art contemporain apporté par Rosanna Chiessi à Cavriago ? Quel a été leur vécu de la vie, de l'ambiance dans la maison via Tornara ? Ont-ils eu des réticences envers ce type d'art ? Qu'est-ce qui a motivé leur participation aux diverses activités ? Quels sont les aspects qui les ont fascinés ? Comment ont-ils vécu les tensions et les jugements exprimés par une partie du village ? Comment expliquent-ils l'aversion des élus locaux ? Cette aversion visait-elle l'art ou autre chose ? Comment l'art contemporain s'est-il glissé dans la vie du village ? Quelle est la contribution la plus importante de l'activité de Rosanna au village ?

Afin d'essayer de répondre à ces questions, nous présentons ici les témoignages de cinq hommes qui ont fréquenté la maison de via Tornara et ont participé à plusieurs reprises aux activités artistiques qui leur ont été proposées. Leur parole nous permet d'observer l'impact de l'arrivée de Rosanna dans la vie du village à travers les yeux de ses habitants. Ils nous racontent à la première personne comment ils ont vécu la présence de cet élément "étranger" et les conflits nés de la rencontre avec les habitudes, les valeurs traditionnelles, et les hiérarchies du village.

Pour tous, le début de cette aventure correspond à l'organisation du festival en 1977. Ils s'accordent sur un point : l'art apporté par Rosanna arrive comme une météorite au milieu du village. Personne n'était vraiment préparé à faire face à ces nouvelles tendances de la recherche artistique. Ils décrivent notamment leur rôle d'intermédiaires entre Rosanna et le reste du village. Si d'un côté ils sont fascinés par les nouveautés artistiques amenées par cette femme et par son style de vie libre, ils paraissent aussi comprendre aisément les raisons des résistances opposées par d'autres habitants.

Ces témoignages, permettant de pénétrer le vécu de gens au village, nous conduisent à une analyse des enjeux, des causes des tensions, et nous éclairent sur la façon dont l'art contemporain est arrivé dans leur vie à travers Rosanna. Une première tentative dans ce sens avait été faite en 1982. Prenant connaissance du projet de donation de Rosanna d'une partie de sa collection à la mairie de Reggio Emilia¹⁴⁵, des habitants souhaitent rouvrir le débat à propos du festival et des difficultés qui l'ont suivi et publient dans un journal local des entretiens croisés entre Rosanna et Franco Piccinini, adjoint à la culture de Cavriago, autour de ces questions¹⁴⁶. D'autres traces écrites sur ces faits sont apparues dans des temps plus récents, dans le livre d'histoire locale *Terra rossa : Cavriago nel Novecento*¹⁴⁷, ainsi que dans un recueil de mémoires de la vie locale, publié en 2016 et disponible en téléchargement libre sur le site de la commune de Cavriago¹⁴⁸.

Tous les dix ans, un groupe d'habitants se retrouvaient avec Rosanna pour fêter l'anniversaire du festival *Tendenze d'Arte Internazionale*. Pour l'occasion, ils organisaient un dîner dans un des restaurants du village qu'elle avait l'habitude de fréquenter avec les artistes. C'était une façon de ne pas oublier, de pouvoir se remémorer ensemble cette période exceptionnelle, qui pour les présents s'était interrompue trop tôt. Cependant, ces retrouvailles se limitaient à une dimension privée, à un dîner entre amis. Beaucoup d'entre eux trouvaient vraiment dommage que le village n'ait pu mieux valoriser la présence de Rosanna, qu'il n'y ait eu aucun prolongement de son travail, au regard de l'ampleur de l'activité de *Pari & Dispari* pendant une quinzaine d'années au cœur du village. Par ailleurs, cette préoccupation s'étend également à l'oeuvre de l'artiste Wandré. Cette figure émerge à plusieurs reprises au fil des entretiens, non seulement à cause du lien sentimental entre l'artiste et Rosanna, mais aussi à cause des difficultés similaires que sa valorisation au sein du village semble poser.

Il faudra attendre 2012 pour entendre parler publiquement de *Pari & Dispari* à Cavriago. Un premier évènement est organisé à l'occasion de l'exposition *Women in*

¹⁴⁵ À propos de la donation, qui sera finalement refusée, voir Chiessi R., *In bicicletta sul mare*, Verona : Adriano Parise, 1995, p. 69.

¹⁴⁶ Le journal contient également entretien avec Ivanna Rossi, adjoint à la culture de la mairie de Reggio Emilia, à propos de la donation de *Pari & Dispari*. PAESE NOSTRO, ANNO XXIX 4-8 DICEMBRE 1982, p. 12-13. Les articles se trouvent dans l'annexe B.

¹⁴⁷ Casotti W., Margini A., Riva G., *Terra rossa : Cavriago nel Novecento*, Reggio Emilia : Bertani & C., 2000.

¹⁴⁸ Caliceti G. (a cura di), *Guida narrativa di Cavriago : gli abitanti raccontano il loro paese*, Cavriago : Comune di Cavriago, Multiplo centro cultura, 2016.

*Fluxus*¹⁴⁹ ; dans un discours officiel du maire à la bibliothèque *Il Multiplo*, Rosanna est enfin publiquement remerciée.

Enfin, en mars 2017, une année après la disparition de Rosanna, une exposition autour de *Tendenze d'Arte Internazionale* est organisé à l'occasion des 40 ans du festival. Cette fois, il s'agit d'une initiative d'un groupe d'habitants à laquelle nous collaborons. Pour honorer la mémoire du festival, la journée d'inauguration comprend un programme autour de Fluxus, avec un dîner Fluxus et un concert souhaitant reproduire celui du théâtre Dante en 1977. La journée prévoit aussi un débat public entre l'artiste Philip Corner, les anciens adjoints à la mairie de Reggio Emilia Giordano Gasparini et Ivanna Rossi, un habitant de Cavriago, Fausto Franchi, et deux anciens adjoints à la mairie de Cavriago à l'époque du festival, Jones Reverberi et Franco Piccinini. C'est à l'occasion de cet évènement que ces entretiens ont été réalisés, ainsi que d'autres échanges, notamment avec un des anciens adjoints, Jones Reverberi. Ces éléments constituent le substrat de la réflexion que nous développerons ultérieurement.

2.1.1 Tout le monde peut être un artiste ?

Gianfranco Borghi¹⁵⁰, Bongo pour les amis, est né à Cavriago et a toujours vécu au village. Il a commencé à travailler très tôt et a occupé différents emplois. C'est un passionné de photo ; pendant une période de sa vie, cela devient sa profession. Pendant quelques temps, il travaille dans l'atelier de guitares de l'artiste Wandré, avec qui il tisse un lien d'amitié très fort. En 2014, il organise une exposition sur Wandré à Cavriago, et à partir de là, continue à rendre hommage à son ami en compagnie d'autres collectionneurs de guitares. Il est le grand responsable de la documentation photo de l'activité de *Pari & Dispari* à Cavriago. Certaines de ses photos sont devenues des éditions de *Pari & Dispari*, notamment celle de Charlotte Moorman en train de jouer *One for violin* de Nam June Paik en 1989, à Reggio Emilia.

¹⁴⁹ L'exposition *Women in Fluxus and other experimental tales* a eu lieu en 2012 dans le musée Palazzo Magnani de Reggio Emilia.

¹⁵⁰ Propos recueillis à partir d'un entretien réalisé en février 2016 à Cavriago. Un extrait de l'entretien en langue italienne se trouve dans l'annexe C. Nous traduisons.

J'ai commencé à travailler tôt. J'ai également changé d'emploi en fonction des besoins qui existaient. Mais j'ai toujours aimé la photographie. Même quand je n'étais plus photographe, je l'aimais comme un hobby, ce n'était pas seulement pour moi une source de profit.

Sa première rencontre avec Rosanna a lieu pendant une des réunions constituées pour organiser le festival *Tendenze d'Arte Internazionale*. Parmi les participants, il y a des gens qui sont déjà passionnés d'art, ou simplement des curieux. Gianfranco y participe avec d'autres amis du groupe photographique de Cavriago. Comme la plupart des participants, il est séduit par le charme et le discours de Rosanna, même s'il ne parvient pas à comprendre tout ce qu'elle explique à propos de l'art.

Nous nous sommes rencontrés ici à Cavriago, lors de cette réunion à laquelle de nombreuses personnes ont assisté. Il y avait beaucoup de monde, dont des artistes. Il y avait le docteur Negri, médecin de Cavriago, Tarasconi, architecte, lié à un art plus traditionnel. Puis Fornaciari Enzo, peintre, qui était plus "en avance", Arduini Ermanno et notre groupe des photographes... Au fil du temps, les gens ont laissé tomber. L'idée de Rosanna ne convenait pas à tout le monde, car elle était un peu "en avance" sur nous. Je ne comprenais rien à l'art de Fluxus ou au Body Art... on ne connaissait rien à tout cela. Il y avait d'autres choses dans mon esprit, mais pas celles-là. Mais j'étais curieux de voir, de comprendre. Et puis j'aimais la photo, en conséquence pour moi c'était comme du pain béni quotidien, parce que les personnages qui étaient là et les performances qui avaient lieu, te donnaient un grand enrichissement. Elle proposait ce festival, on a essayé de comprendre ce qu'était un festival de performances, un terme dont on ne savait même pas ce que ça voulait dire. Pour nous, une performance c'était un athlète qui battait des records, mais la performance, c'est tout autre chose... une action, en un mot, ce que nous faisons maintenant aussi...

Après tout, ce que nous faisons en parlant pourrait être une performance. Les paroles de Gianfranco nous renvoient à l'idée d'*event* développée par George Brecht, où n'importe quelle action ordinaire peut devenir un geste artistique : un aspect caractéristique de Fluxus. Ensuite, il évoque un concept de Joseph Beuys qui l'a particulièrement touché, qu'il découvre par Rosanna au cours de ces réunions via Tornara.

Il me semble avoir compris que le fondateur de Fluxus¹⁵¹ disait que nous pouvons tous faire de l'art et que tout est de l'art... nous sommes tous des artistes, en un mot, plus ou moins... Cette idée a été développée lors de ces rencontres, Rosanna savait déjà ce qu'elle voulait faire, elle n'avait besoin que de soutien, de collaboration, de gens qui lui donneraient un coup de main car il y avait aussi du travail manuel. Il fallait préparer des

¹⁵¹ Il s'agit d'une phrase de Joseph Beuys et non du fondateur de Fluxus, George Maciunas.

espaces, du matériel... On cherchait des idées, entre autres pour l'aider à s'installer dans ce village dans lequel... la nécessité de l'art n'était pas claire !

Après cette préparation, le festival commence et ceux qui ont aidé découvrent enfin de quoi il s'agissait...

Pendant le festival il s'est passé un peu de tout ! La place était pleine pour la performance de Desiato, puis nous avons fait le concert Fluxus là-bas au théâtre, qui était aussi quelque chose... les traditionnels voulaient Verdi, ils voulaient Bach... Puis Takako Saito s'est mise à attacher la première rangée, elle les a tous attachés ! Mais ce n'était pas facile. Ce n'était pas de la musique ! Sur scène, il y avait de la "musique ruisselante" et quelqu'un avec une carafe qui vidait de l'eau. "Casse-noisette", il écrasait les noix avec un marteau. C'était de nouvelles choses pour nous, qu'on trouvait même un peu ridicules. Mais les gens étaient de bonne humeur, ils aimaient aussi se moquer les uns des autres. Ils ne s'amusaient pas parce que le spectacle était beau, mais parce qu'il y avait ce groupe de personnes, et ça faisait discuter. Les seuls instruments de musique étaient ceux qu'ils avaient préparés et qui faisaient des bruits, c'était plutôt des objets. Il y avait le fils de Wandré, il y avait des jeunes de Cavriago qui participaient. Puis nous avons installé une pièce où se trouve le bar "Rosa", au fond de la place dans un coin, il y avait Geoff Hendricks qui avait mis des arbres, des branches toutes suspendues... C'était là où maintenant se trouve le bar, c'était autrefois une taverne. Ensuite, nous avons aussi préparé la performance du drap, tombé du clocher, qui était assez intéressante mais qu'on ne comprenait pas, quelqu'un qui jette des graines, ces choses-là, à partir d'un drap, bon bref. Ensuite il y avait celle de Desiato, la mariée, forte pour nous, bien sûr. Parce que voir un sein de la mariée sur la place avait été un choc pour beaucoup de gens. Pour beaucoup de gens, mais pas pour tout le monde, bien sûr. Et cette chose-là a suscité un peu d'étonnement et de remue-ménage aussi. Nous ne savions pas qu'elle aurait été ainsi, mais même si nous l'avions su, nous aurions collaboré quand même, ce n'est pas quelque chose qui me scandalise personnellement. Mais pour certains, c'était un peu comme ça. En tout cas c'était incroyable, il y avait plein de gens même pour cette chose là !

Le festival place les gens face à un art difficile à comprendre. Gianfranco pense que Cavriago n'était pas préparé à cette expérience de l'art contemporain et que celle-ci, malheureusement, a été bien plus subie que vécue.

C'était surtout une expérience inattendue, à laquelle nous n'étions pas préparés. Nous l'avons vécue, mais, elle a été plus subie que vécue, car pour vivre quelque chose je pense qu'il faut l'étudier, la comprendre un peu. Cette chose nous est tombée dessus. Puis on l'a trouvée intéressante ; aussi parce que c'était une nouveauté. Mais je ne me souviens pas qu'on ait donné aux gens la possibilité de comprendre. Même la musique de Joe Jones, pour dire, cette charrette qui tournait, une chose sympathique, mais on ne pouvait pas dire que c'était de l'art. C'était peut-être de l'art, mais pas pour nous. Toutes les choses qui ont été faites étaient un peu d'avant-garde. Et par conséquent, nous devions les interpréter, en discuter, comme pour toutes les choses nouvelles.

À propos de l'expérience personnelle de Gianfranco avec l'art et les artistes, Rosanna aimait rappeler une phrase qu'il prononça un jour en dialecte, « Mé an gh capés gnînt mó a'm piês », « Je ne comprend rien, mais ça me plaît¹⁵² ».

Je ne savais pas quoi en penser, je ne savais pas ce qu'il y avait à comprendre. Il y avait la nouveauté, la rupture, la provocation que j'aimais bien. C'est comme voir une peinture, ou autre chose. Cela doit te donner une émotion. Sinon que vois-tu ? Si cela te donne une émotion, tu l'aimes bien, mais tu ne comprends pas pourquoi. J'ai aimé l'ambiance, j'ai aimé les gens qui sont venus, même si je ne pouvais pas parler avec eux parce qu'ils étaient américains, allemands. Mais on pouvait voir ce qu'ils faisaient. Il y avait de l'émotion et de la curiosité. Nous avons donc continué à collaborer [...]. Les gens ne venaient pas avec leur travail, mais ils le faisaient sur place. Et par conséquent, tu voyais la création de certaines choses. Le final pouvait néanmoins être décevant. Mais pendant que les choses se faisaient, tu voyais le travail, tu voyais les tentatives. Très différent de voir un peintre faire un tableau qu'il a déjà préconçu. Puis quand on te dit : "Mais il est professeur de musique dans une université américaine...", et qu'il vient ici et fait ces choses... ça te fait réfléchir. Comme les coupes sur la toile, que signifiaient-elles ? Il faut voir le chemin qui est derrière, où le peintre après avoir fait tout ce qu'il a fait, dit "Et bien, maintenant ça suffit : je sors de la toile". Alors que certains n'en voulaient rien savoir et ne veulent toujours pas, de mon côté je persistais à vivre ces situations, car j'aimais bien et que j'étais curieux. Puis, si les choses sont belles ou pas, ça dépend... cependant ce que je reçois, c'est moi seul qui suis juge. Je n'ai pas à me justifier auprès des autres, je dis ce que je pense. Mais je n'ai pas besoin de faire la critique. Je ne veux pas le faire, je n'en ai même pas les compétences. Si tu vois un beau coucher de soleil, c'est un beau coucher de soleil, n'est-ce pas ? J'ai vécu des moments dans la vie qui m'ont beaucoup appris. Mais cet enseignement ne m'a pas permis de devenir un professeur qui pourrait enseigner aux autres. Si j'ai l'occasion de faire quelque chose, je vais puiser dans ce réservoir acquis. Wandré disait "Apprends la partie et mets-y l'art"¹⁵³, dans le sens où tu apprends quelque chose puis tu y mets ce que tu as, ton art. La vie que j'ai vécue avec Wandré, que j'ai toujours suivi, m'a beaucoup appris à comprendre les choses, à les voir, aussi à les apprécier. Mais ce n'est pas un plaisir que tu vas partager avec les gens dans la rue, parce que tu n'y arriverais pas. Je n'en ai ni les compétences, ni la culture. Mais ce sont des choses que j'aime, elles m'enrichissent [...]. Nous voyons des choses, mais si tu les regardes, c'est différent. Par exemple tu peux regarder une plante, mais si tu la regardes bien, des figures peuvent en sortir de façon à pouvoir les photographier ensuite. Cela signifie qu'elles sont là. Mais si tu regardes en passant, tu ne les vois pas. Je pense donc que les choses peuvent être perçues, mais elles peuvent aussi être réélaborées. Maintenant, je ne sais pas bien m'expliquer ; mais si tu parviens à assembler une

¹⁵² En conversation avec Rosanna Chiessi, janvier 2016.

¹⁵³ En italien : *Impara la parte e mettici l'arte* ; il s'agit d'un jeu de mots inspiré d'un dicton italien *Apprends l'art et mets-là de côté, Impara l'arte e mettila da parte*.

mosaïque, c'est parce que tu as collecté plein de petites pièces. Ce n'est pas juste un tas de choses ; si tu l'étales, ce que tu voudrais créer ressort.

Après le festival, l'utilisation des espaces publics était systématiquement refusée à Rosanna. Plus d'une fois elle fait appel à Gianfranco qui se charge d'en faire demande à son nom auprès de la municipalité.

Si l'on me donnait les espaces, c'est parce que j'étais inscrit au parti [...]. Qui commande dans un village veut décider lui-même des choses à faire. Si quelqu'un passe au-dessus de lui et fait certaines choses, ce n'est pas bien, car c'est lui qui doit les faire. Et en conséquence, ces choses que certains auraient pu apprécier, ou peut-être pas, étaient refusées [...]. La municipalité était opposée à certaines choses. Pour eux, Guttuso, ou Covili¹⁵⁴, ces gens-là, c'était bien. Pour les expériences que nous proposons [avec Rosanna], c'était difficile d'avoir des espaces pour pouvoir montrer de l'art. Mais au contraire, la culture est très importante pour le développement des gens [...]. Quand Rosanna était là, il y avait l'idée de faire le "musée parmi les gens". Autrement dit, mettre dans les maisons des cavriaghini des œuvres visibles pour ceux qui y entraient, comme si ici [dans le bar], il y avait une œuvre de Corrado Costa, ou de Joe Jones, ou de Charlotte Moorman. Un violon, ou des figures de Wandré, ou des photos de tout le village...

Cependant, certains ont fait des efforts afin de présenter ces nouvelles formes d'art dans le tissu local.

Ivanca Pioli participait aux initiatives de Rosanna. Elle était enseignante dans une école primaire, mais elle a été aussi une promotrice : elle avait amené Charlotte Moorman dans son école, une belle chose, courageuse ! Ce n'est pas facile de faire voir ces choses, de convaincre les parents... Peut-être qu'elle l'a fait en secret, à mon avis si tu fais une assemblée de parents pour annoncer cette chose, tu ne la fais pas, alors tu la fais et basta.

À propos des récentes prises de parole publiques, Gianfranco fait preuve d'un ton polémique et regrette que pendant si longtemps, le fil de l'histoire de Rosanna ait été interrompu.

Après 30 ans à Cavriago, ils se sont souvenus de l'activité de Rosanna, à mon avis parce que Palazzo Magnani l'a presque imposé. C'était l'occasion de rappeler son activité : l'exposition Fluxus devait partir de Cavriago¹⁵⁵. Après, ils ont fait l'inauguration à Palazzo Magnani, mais elle a commencé à Cavriago et c'était juste comme ça [...]. Mais on ne peut pas bien parler de quelque chose après que trente ans se soient passés. À mon

¹⁵⁴ Renato Guttuso (1911-1987) et Gino Covili (1918 – 2005) sont des peintres italiens du néo-réalisme. Leur travail s'inspirait de valeurs proches au du PCI et de la Résistance.

¹⁵⁵ Gianfranco fait référence à *Follow Fluxus*, une série d'événements en lien avec l'exposition *Women in Fluxus* organisée par le musée Palazzo Magnani à Reggio Emilia à l'automne 2012.

avis, il aurait fallu une continuité, même minime. Un ruisseau doit être alimenté. Même s'il y a peu d'eau, cependant, il faut le nourrir, et même s'il y a de l'eau en abondance, il doit toujours être nourri, sinon tout meurt. Et à mon avis, c'est ce qu'ils ont essayé de faire. Devant le Multiplo, il y avait aussi le maire, c'était beau, intéressant, ça m'a aussi bien fait plaisir, ce poème *Les Anges*¹⁵⁶. Pour nous qui y avons participé, c'était aussi une chose émouvante. En voyant des gens parler de ces choses auxquelles nous avons participé, dans lesquelles nous étions protagonistes, en les voyant... tu te disais : "Enfin" ! Il y avait une fille qui avait organisé cette exposition, qui vit en Allemagne, à Berlin. Je lui ai dit : "Aujourd'hui à Caviago un autre mur est tombé." Mais ces choses sont un peu comme ça : il y a un événement puis, hop, il n'y a plus rien.

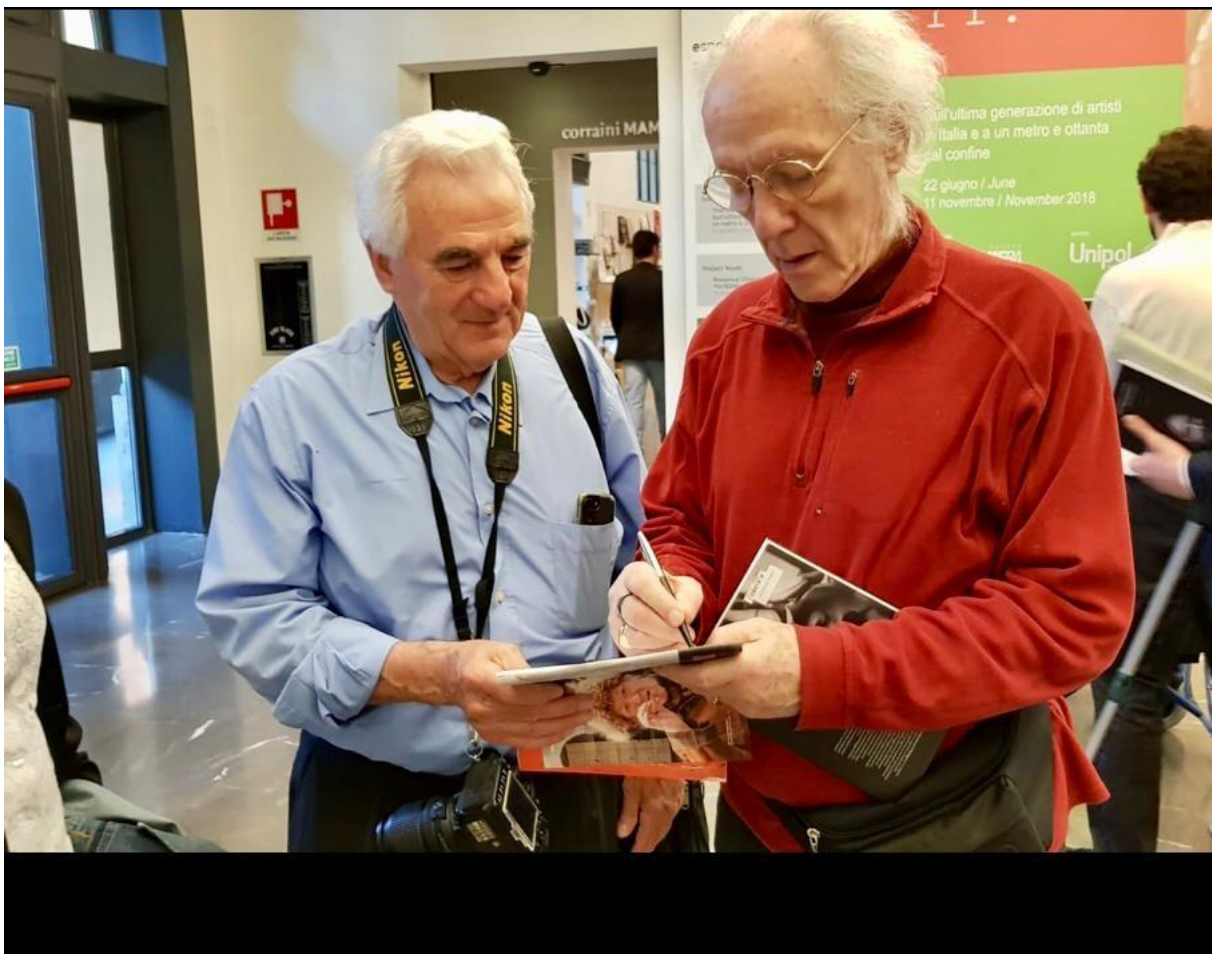


Figure 18 – Gianfranco Borghi et Philip Corner

Gianfranco Borghi avec l'artiste Philip Corner au MAMBO, Bologne en 2018. Photographe inconnu.
Source : Archive personnelle de Gianfranco Borghi.

¹⁵⁶ Gianfranco mentionne le poème de Dick Higgins qui est lu à cette occasion et qui est imprimé sur des feuilles attachées à des ballons remplis à l'hélium, prêts à s'envoler. Cette performance de Dick Higgins avait eu lieu via Tornara en 1983, lors de la *Festa dell'Aria*.

2.1.2 En moto avec Geoffrey Hendricks

Valter Morini¹⁵⁷ est né à Cavriago. Il a d'abord travaillé comme comptable pour l'usine Omso, qui fabriquait des machines d'impressions sur objets ; puis il a été commercial d'une entreprise d'outils pour la pêche et la chasse. Il a grandi à quelques pas de via Tornara. Son père était crémier et sa laiterie se trouvait tout près de la maison de Rosanna.

J'avais habité devant la maison de Rosanna, non pas quand elle était là, mais dix ans auparavant. Là, dans l'angle, il y avait la laiterie. J'étais le fils du crémier, donc j'habitais là. Je connaissais tout le quartier. Quand Rosanna est venue vivre là, j'habitais ailleurs. Mais c'était notre quartier.

Valter était un ami proche de Wandré, avec qui il partageait une passion pour les voyages en moto. Un autre compagnon des sorties en moto est Giuseppe Sacchini, avec qui Valter part souvent en voyage. Les deux amis partagent une autre passion, le cinéma. Au début des années 70 ils fondent, à Cavriago, le cinéclub *Luis Buñuel* et commencent à organiser des rétrospectives de films. Ils ont également l'habitude d'aller à Cannes chaque année à l'occasion du prestigieux festival. C'est en compagnie de Giuseppe que Valter commence à fréquenter la maison de via Tornara, sur invitation de Wandré, « probablement parce que nous étions plus ouverts pour ce genre de choses ». C'est ainsi que les deux amis se retrouvent à participer à l'organisation du festival.

J'attendais avec impatience de terminer mon travail pour aller là-bas, il y avait un va-et-vient de gens, dont des étrangers, ça me plaisait. Il y avait Takako Saito, Desiato, Matti¹⁵⁸... Et pendant un certain temps, Sterpini¹⁵⁹, qui avait un fils de notre âge, habitait là derrière. Aussi, quand il a fallu distribuer les tâches, Rosanna m'a dit : "Accompagne Geoff chercher les choses dont il a besoin pour les performances".

À cette époque rencontrer des étrangers était beaucoup plus rare qu'aujourd'hui, surtout dans un village de province. Valter ne parlait pas anglais.

Avec Geoff je galérais... mais on a toujours réussi à faire ce qu'il fallait faire. Nous avions en commun une passion pour la Norvège. À partir de cette année-là, j'y suis allé

¹⁵⁷ Propos recueillis à partir d'un entretien réalisé en février 2017 à Reggio Emilia. Un extrait de l'entretien en langue italienne se trouve dans l'annexe D. Nous traduisons.

¹⁵⁸ Gianluca Matti (1942) est un artiste visuel basé à Milan.

¹⁵⁹ Ugo Sterpini Ugo (1927-2000) est un artiste visuel et scénographe né à Rome. Il habite à Cavriago de la fin des années 70 jusqu'à sa mort.

tous les ans pendant trente ans. J'y allais même seul, je restais là trois semaines, un mois...

Étant le fils du crémier, Valter connaissait beaucoup d'agriculteurs dans la campagne limitrophe. Il se rappelle avoir pris Geoffrey Hendricks sur sa moto et l'avoir amené dans des fermes afin de trouver les matières qu'il cherchait pour ses performances, notamment des graines et des morceaux de bois. Il se rappelle que Hendricks était très précis sur le type de bois : ça devait être un morceau de tronc, le plus droit possible, sans branches. Il se rappelle aussi que les paysans ne comprenaient pas très bien les intentions de l'artiste, mais ils faisaient confiance à Valter, car c'était le fils du crémier. Par ailleurs, c'était Valter qui était allé parler avec le prêtre Don Remo pour demander l'autorisation d'utiliser le clocher de l'église pour cette performance, ainsi que le théâtre paroissial pour le concert Fluxus.

Il m'a accordé l'espace malgré le fait que j'étais d'une autre paroisse, et en plus non pratiquant. Le problème c'était qu'il fallait faire très attention en montant, car c'était un très vieux clocher.

Valter se rappelle de la performance de Geoffrey Hendricks dans une boutique vide qui donnait sur la place centrale.

C'était un monde inversé. Il y avait le bois en haut et le ciel en bas. Et là, en bas, sous les arcades, il y avait le siège du PCI !... ils s'affrontaient avec ces deux troncs, l'autrichien et lui, avec beaucoup de vigueur. C'était quelque chose ! Tu dois penser que c'était un village de province... nous étions provinciaux et ceux-là... ils font un combat avec du bois, et bien... c'était gros en ces années-là !

Le lendemain matin, toujours en partant de l'église, démarrait la performance de Giuseppe Desiato, par laquelle était arrivé le scandale.

C'était une procession, ce n'était pas top, il y avait une petite musique... c'était assez cru. Je ne m'en souviens pas comme quelque chose d'amusant. Ils ont démarré devant l'église, ils ont ensuite tourné sur l'enclos paroissial, puis ils sont allés jusqu'à la fontaine [au milieu de la place] et sont restés là. Puis, je ne me rappelle pas bien de tout le déroulement, à part qu'à un moment donné on a découvert les seins de la « mariée » et que le village est rentré en parano. Quelqu'un a dû sans doute dire "Et voilà, il ne manquait que ça". À mon avis, le festival était déjà vu négativement par une bonne partie des gens. Ils étaient tous en train d'attendre "le moment". J'aurais bien aimé savoir ce qu'en a pensé le prêtre... le jour avant, on lui a jeté du froment, le lendemain nous faisons une procession... En plus, c'était un dimanche matin, il y avait la messe...

Valter se rappelle bien des réactions négatives envers Rosanna et ses activités, venant aussi bien de certains habitants, y compris sa famille, que des membres du parti.

Dans ma famille, ils n'étaient pas contents. Mais oui parce que, ce n'était pas... comment te dire, c'était hors des cadres habituels. Donc, nous parlons des années 70, et ceux du parti ne l'ont pas compris tout de suite, pour eux c'était quelque chose d'incontrôlable. À l'époque je ne les comprenais pas, maintenant oui. Ils entendaient quelqu'un qui rajoutait une chose ou une autre. Ma mère allait faire des courses. Il n'y avait pas encore la COOP avec le caddie. Tu allais faire tes courses et tout le monde faisait la queue, un mot mène à un autre, probablement elle a entendu je ne sais quoi, et après... toujours des discussions ! C'était des ragots sans fondement. Oui, d'accord, chez Rosanna il y avait beaucoup de liberté... mais nous venions du Moyen âge ! Il y avait des femmes qui sortaient de la maison, incroyable ! Essaye de les enfermer à clé, que dois-je te dire ? Sûrement, le fait d'être l'ex femme d'un dirigeant du PCI ne jouait pas en sa faveur. Elle avait divorcé, elle avait fait toutes ces choses, il y avait des gens qui venaient d'ailleurs, qui dormaient là, qui venaient, qui s'en allaient, habillés bizarrement, qui faisaient des choses étranges... à mon avis si tu faisais ça aujourd'hui à Ligonchio¹⁶⁰, la situation serait la même ! Mais il est vrai que à cette époque les gens étaient plus réactifs. Il y avait aussi tout le mouvement féministe à Cavriago, avec les slogans, les manifestations. Je votais PCI, j'allais aux fêtes de l'*Unità*, nous étions dans le ciné-club, nous étions de gauche. Je travaillais et je faisais les grèves. J'étais un des rares qui faisait grève où je travaillais. Je n'ai jamais pris la carte du parti, j'étais un peu allergique, mais c'était ça vivre en étant de gauche. Tu sais, quand tu es jeune, tu t'en fous de savoir de quel côté est celui-ci ou cet-autre, tu es plutôt à l'écoute de tes sympathies. Des fois je pensais que des gens n'étaient pas du PCI alors qu'ils l'étaient. C'est vrai que la plupart de gens qui venaient chez Rosanna étaient des gens qui avaient eu des frictions avec le parti. Il y avait Fornaciari, le peintre, une personne très aimable. Il y avait eu aussi un évènement chez lui, avec une échelle que tu escaladais pour voir quelque chose dans le noir pendant la nuit¹⁶¹. Il faisait les affiches pour la fête de l'*Unità* de la Gorganza, avant que Giorgio Menozzi s'en occupe également. Cependant, Fornaciari était quelqu'un plutôt "contre", qui disait ce qu'il pensait, un sacré caractère.

Pour Valter, il régnait dans la maison de via Tornara une atmosphère de liberté absolue :

Tu arrivais, il y avait toujours quelqu'un. Du coup tu restais. Je restais pour écouter, car pour moi c'était toute une nouveauté. Mes camarades allaient au café et parlaient de foot. Je ne me suis jamais intéressé au foot. J'allais déjeuner avec un allemand, un américain... pour moi c'était top. J'ai eu de la chance ! Je voyais les choses comme ça. Puis, je l'ai toujours vue disponible, la "Rosa", si tu avais besoin, il y avait de la place, tu pouvais dormir là. Elle mettait à disposition toute sa maison. Puis il y avait la porcherie là, tout au fond, qui était toute belle, nettoyée. Ils [les artistes] étaient là, ils travaillaient, ils repartaient. Tu te mettais là, tu regardais, puis il y avait toujours quelqu'un qui arrivait.

¹⁶⁰ Petite commune de la montagne limitrophe.

¹⁶¹ Valter se réfère à la performance de Franco Vaccari pendant le festival *Tendenze d'Arte Internazionale*.

Les conflits étaient dus au fait que Rosanna était trop "en avance" pour cette époque. Selon Valter, Rosanna et les artistes « étaient en avance et en même temps on voit pas des choses comme celles-là aujourd'hui non plus. » Ce type d'art posait problème et c'était difficile d'en parler autour de soi :

Le fait de dire "ceci est une œuvre", et bien... tu prends deux morceaux de vigne, modelés autant que tu veux, coupés de façon à ressembler à un corps humain, ça ressemblait un peu, c'est vrai et après affirmer : "ceci est une œuvre". J'essayais d'expliquer un peu... je me suis embarqué dans des discussions où je ne savais que répéter ce que j'avais entendu. Que peux-tu dire aux gens ? Qu'est-ce que tu peux leur expliquer ? On galérait pas mal. Il y avait des discussions en permanence... mais c'était beau !

Et tout cela n'aurait pas été aussi compliqué si les œuvres avaient été des tableaux...

Le PCI aurait pu contrôler la situation, ça restait dans les cadres et il ne se serait rien passé. Au contraire, ils auraient été tous contents car leurs enfants seraient allés à une exposition de peinture. Mais à mon avis, la chose la plus importante pendant ces années, c'était la discussion qui pouvait naître de tout cela.

Ce point étant si important pour Valter, il semblerait alors que le laboratoire expérimental de via Tornara reflétait les préoccupations d'une nouvelle génération en quête d'un nouveau rapport au monde.

2.1.3 Dick Higgins et les mythes

Fausto Franchi¹⁶² est né en 1960. Il grandit à Cavriago. Benjamin de trois frères, il a perdu son père assez jeune et a été élevé de façon assez stricte par sa mère. Dès son plus jeune âge, il s'occupe de la maison et est assez indépendant. Il fréquente un lycée artistique et poursuit ses études d'art à l'Université de Bologne. Il devient ensuite enseignant d'art dans des lycées. À l'époque du festival il a seulement seize ans, mais se passionne immédiatement pour l'expérience proposée par Rosanna.

Dans les années 1970, à Cavriago, on se connaissait tous, la vie sur la place centrale était intense. J'étais un adolescent, et les garçons à cet âge étaient tout le temps dehors. Ils m'ont dit : "toi qui fais l'école d'art de Reggio, viens rencontrer cette galeriste". Je suis

¹⁶² Propos recueillis à partir d'entretiens réalisés le 21 et 25 août 2016. Un extrait de l'entretien en langue italienne se trouve dans l'annexe E. Nous traduisons.

allé voir là-bas, et il y avait une très belle atmosphère. Cependant, je ressentais une différence générationnelle, car même la fille de Rosanna était déjà plus âgée que moi. J'observais. De temps en temps je posais des questions, mais des fois je me sentais à côté de la plaque. J'étais motivé, mais j'avais du mal à suivre leurs discours, c'étaient des gens plus mûrs que moi. Cette dimension internationale était le centre du monde pour nous. C'était ici à Cavriago que j'ai pu parler pour la première fois avec une japonaise, avec des nord-américains, des autrichiens, que j'ai entendu parler d'artistes suisses, de Urs Lüthi, il y avait de tout, ça ne s'arrêtait pas...

J'allais voir ce qui se passait dans cette cour qui date de 1600, dans laquelle on sentait le parfum de la campagne. C'était un paradis pour moi. Pendant le festival il y avait des événements dans le clocher de l'église, au cimetière, dans la maison des gens, à la bibliothèque, la moitié du village était impliquée. Puis Cavriago avait un passé d'actions populaires, car bien avant l'arrivée de Rosanna, les gens s'étaient organisés pour creuser un puits dans l'enclos paroissial, afin d'avoir l'eau pour arroser la pelouse. Il y avait des initiatives populaires, on faisait beaucoup de volontariat aux fêtes de l'*Unità*, aux fêtes de l'*Avanti*. L'Émilie s'est toujours caractérisée par cette envie d'opérer, de se faire entendre, de faire la fête, de se réunir. Et celle-ci était une nouvelle opportunité à réaliser. Au village il y avait des artistes liés à la tradition, qui soutenaient Rosanna, bien qu'ils ne soient pas partisans de ce genre d'art, ils étaient contents de sa présence. Pour moi, c'était un monde qui s'ouvrait. Et puis, il y avait de quoi s'amuser ! Rosanna avait cette belle manière de faire. L'accueil et la table toujours couverte de victuailles. À table, on se détend et on converse volontiers. Elle était une excellente cuisinière, elle était belle, elle avait un beau sourire... elle avait des connaissances dans le monde entier... sa maison était ouverte à presque tous les gens du village...

Pendant le festival Fausto fait partie de l'"orchestre symphonique" pour le concert Fluxus et participe également à la performance de Geoffrey Hendricks.

Il a demandé à des jeunes hommes de tenir un tissu qu'il avait déroulé du haut du clocher. Nous de là haut avons dû l'aider à jeter des graines, en bas il y avait des femmes, elles tenaient l'autre bout de ce tissu. Puis certains garçons devaient libérer des colombes... clairement une allusion au symbole masculin, la semence qui descend, dans ce tissu blanc, mais cette chose était complexe, car après Hendricks était sous le portique, où il y avait le bar et devait faire face à ses semblables, il y avait une sorte de lutte. Je me souviens qu'il avait fait une belle installation. Là où il y a maintenant le bar sous le portique, il avait rempli cette pièce de branches suspendues au plafond, donc c'était comme une belle forêt d'hiver à l'envers. Tu sais, il travaillait avec du bois, avec des matériaux naturels. Autour du clocher il y avait le monde avec les jeunes, les femmes, l'église, liés à la reproduction et à la procréation, puis il y avait le contexte de la ville où les hommes s'affrontent avec des muscles. Maintenant, je me souviens de ces deux moments, un moment calme et un moment de confrontation. Geoff Hendricks avait été très apprécié comme artiste. Puis, il nous a aussi surpris car il était venu avec son petit ami et pour nous ce truc était aussi une nouveauté pour les années 70 ; en Amérique les homosexuels étaient très en avance, maintenant tout est normalisé, ils se marient même en

Italie. Nous connaissions son histoire personnelle, il avait été marié, puis ça ne s'était pas bien passé avec sa femme ; il avait alors pris une tronçonneuse, il avait découpé la maison où ils vivaient et aussi tous les meubles¹⁶³. Cet événement m'a été reporté ainsi et nous nous sommes dits : "Ah c'est une performance, quelle étrange performance... oh, dans les séparations tout peut arriver !" Mais c'était une personne très discrète. Il n'était pas de ceux qui voulaient être au centre de l'attention... Ceux que j'aimais le plus étaient Alison Knowles, Joe Jones... Joe Jones était incroyable, une silhouette élancée, aux cheveux un peu longs, souriant, il te mettait à l'aise quand tu le regardais. Takako Saito était une autre personne qui m'a surpris par son caractère réfléchi et par la mesure de ses paroles. Les femmes étaient très puissantes. Takako était une grande travailleuse, elle a fait des performances, des œuvres graphiques. Philip Corner était plus grinçant, certaines blagues géopolitiques, un peu yankees, mais ça passait, et il a fait des choses importantes aussi. Il y avait aussi un napolitain apprécié de Rosanna, Giuseppe Desiato. Ici en direct, pendant le festival, il avait commencé à peindre une énorme photocopie d'un portrait d'une palestinienne, je l'avais un peu aidé. C'était ça l'atmosphère de la place pendant le festival.

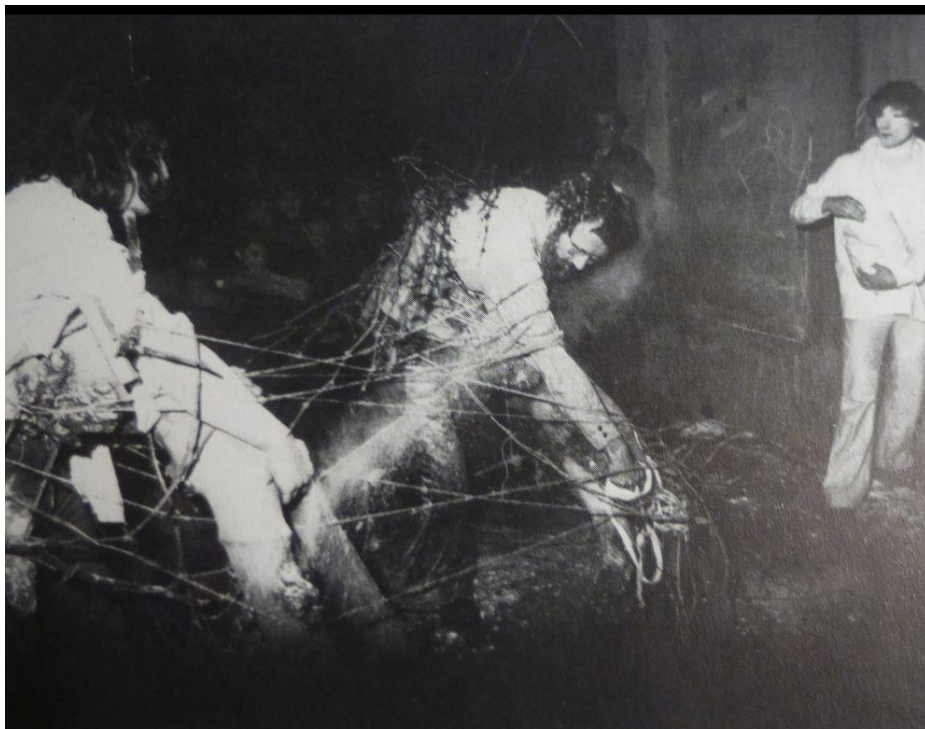


Figure 19 – Fausto Franchi dans la performance de Geoffrey Hendricks

Fausto Franchi, à droite, participe à la performance de Geoffrey Hendricks pendant le festival *Tendenze d'Arte Internazionale*, lançant de la farine sur les deux performeurs. Photographe inconnu (Archive Francesco Conz). Source : Geoffrey Hendricks, Berlin : Berliner Künstlerprogramm des DAAD, 1984, p. 47.

¹⁶³ Il s'agit de *Flux Divorce* (1971), une célèbre performance de Geoffrey Hendricks et Bici Forbes (aujourd'hui Nye Ffarrabas), un rituel qui symbolisait la fin de leur mariage.

Fausto se rappelle de la situation artistique nationale de ces années 70, qui voyaient la naissance de la *Transavantgarde*, un phénomène typiquement italien, lié à la crise économique de cette période. Un retour à la peinture, à l'art figuratif et aux couleurs, en réaction à l'optimisme des expérimentations des courants précédents et de l'art conceptuel.

Dans les années 1980, je fréquentais l'académie des Beaux-Arts et on parlait d'anachronisme, ou encore de nouvel expressionnisme, après les phases bouillonnantes de l'expérimentation qui allaient au-delà des traditionnelles peinture et sculpture. Et cette phase animée de Fluxus est un peu au centre, car ils utilisaient de tout, n'est-ce pas ? Rosanna s'est retrouvée à travailler à Reggio et à Cavriago pendant une phase qui était en train de se terminer et qui ouvrait l'expérience à quelque chose d'autre.

Les expériences vécues à Cavriago rentrent en résonance avec ses études et le poussent à passer à l'acte. À partir de 1978, Fausto conçoit des performances, sa première a lieu pendant le deuxième festival organisé à Cavriago par Rosanna. Parallèlement, il choisit de faire un mémoire sur la Performance Art pendant ses études universitaires. À cette époque, il fait la rencontre de l'artiste Dick Higgins chez Rosanna, avec qui il entretient une correspondance entre 1983 et 1988¹⁶⁴. Un dialogue autour des mythes s'établit entre eux : Higgins s'intéresse à la culture classique, une référence importante pour Fausto, qui à cette époque vient de réaliser des oeuvres et des actions basées sur les mythes de Myrra et d'Adonis. Fausto n'hésite pas à envoyer des images de ses actions à Higgins, qui répond prudemment avec des commentaires et des suggestions. Dans ses lettres, l'artiste mêle des éléments de son actualité à des considérations sur Fluxus, notamment sur le rôle de son fondateur, George Maciunas. Selon Higgins, l'attribution ou non d'un rôle central de Maciunas dans Fluxus, dépendrait du fait de considérer ce dernier un mouvement artistique ou "anti-art". Dans une lettre de 1988¹⁶⁵, il expose différents points de vue sur la question, ajoutant que « The truth probably lies in between » ; des propos que nous retrouvons dans son article *Fluxus : Theory and Reception*, qui paraîtra en 1991 dans *Fluxus Research* de Lund Art Press¹⁶⁶, puis dans *Fluxus Reader* de Ken Friedman¹⁶⁷. En outre, Higgins envoie aussi à

¹⁶⁴ L'ensemble des lettres se trouvent dans l'archive personnelle de Fausto Franchi, qui contient celles reçues de la part de Higgins. Nous n'avons pas réussi à retrouver les lettres de Fausto envoyées à Higgins malgré des recherches dans les archives de l'artiste à Northwestern University et à au Getty Museum à Los Angeles.

¹⁶⁵ Une copie de cette lettre se trouve dans l'annexe F.

Fausto certaines de ses publications. Cette correspondance nous donne également des éléments intéressants de sa vie professionnelle, tel l'aboutissement de projets littéraires importants : la traduction du latin de l'œuvre de Giordano Bruno *De imaginum, signorum et idearum compositione*, avec Charles Doria, et l'anthologie *Pattern Poems*, un travail sur la poésie visuelle des derniers trois mille cinq cents ans. Dans une autre lettre de 1988, Higgins annonce aussi la préparation d'une exposition de poésie visuelle aux États-Unis et au Danemark. Il parle aussi d'évènements liés à Fluxus, comme une célébration des vingt-cinq ans du groupe au Williams College de Williamstown ou des publications sur le groupe, tel que *Fluxus Codex* de Jon Hendricks.

Un point important de cet échange semblerait être la confrontation entre la culture américaine et européenne. Dans ses lignes, Higgins n'hésite pas à critiquer la culture américaine, notamment à propos de ses modalités de transmission et d'enseignement de l'art. Dans la lettre supra-citée, l'artiste remet en question l'attitude anti-intellectuelle désormais institutionnalisée des professeurs américains, affirmant qu'elle avait eu du sens dans les années 60, mais plus maintenant. Une question qui explique l'intérêt de l'artiste à échanger avec Fausto, qui, malgré son jeune âge, bénéficie d'une culture plus traditionnelle et solidement ancrée dans une perspective historique, grâce à ses études à l'université de Bologne¹⁶⁸.

Aujourd'hui Fausto enseigne l'art dans un établissement supérieur et ne fait plus de performances. Mais la richesse des expériences et rencontres vécues grâce à Rosanna ont laissé une marque importante dans son parcours. Il en conserve les traces dans son archive personnel, une sorte de petit musée à la maison. Le lien avec ce passé continue avec d'autres échanges épistolaires, notamment avec l'artiste Takako Saito.

¹⁶⁸ La critique que l'artiste noue envers les attitudes anti-intellectuelles explique peut-être son enthousiasme mitigé envers les collaborations avec *Pari & Dispari*. Malgré ses séjours chez Rosanna et les éditions réalisés avec elle, l'ambiance via Tornara et la relation avec elle ne satisfaisaient pas son besoin d'un échange plus intellectuel. En conversation avec Hannah Higgins (Chicago, novembre 2014) et Alison Knowles (New York, mars 2015).

2.1.4 S'opposer à l'orthodoxie

Giorgio Menozzi¹⁶⁹ est architecte, il vit à Cavriago et travaille à Reggio Emilia. Il a fréquenté l'université de Florence, en faisant les allers-retours en train, sans quitter le village. Ses parents y possédaient une pâtisserie et avant d'exercer la profession d'architecte, Giorgio avait l'habitude d'y travailler pour aider sa famille.

Dès son plus jeune âge, il participe à la vie culturelle du village. Il fonde un centre culturel et met à disposition son talent manuel lors d'initiatives diverses.

Depuis un certain temps, je participais à toutes les initiatives culturelles qui se déroulaient à Cavriago. Il y a même eu une période antérieure, pendant laquelle nous avons ouvert en tant que jeunes un centre culturel, dont le siège social se trouvait à l'emplacement actuel de la pâtisserie "Rossana". C'étaient des locaux au rez-de-chaussée avec une fenêtre donnant sur la rue. C'est là que nous nous réunissions entre jeunes plus ou moins du même âge, car nous refusions de passer les soirées au bar comme beaucoup le faisaient à l'époque, et nous essayions de mettre en place des activités culturelles, des conférences... Je n'ai jamais fréquenté d'autres endroits à Reggio, pour participer à des initiatives. Disons qu'il y avait de nombreuses manifestations. Nous allions au lycée, et en conséquence nous participions aux occupations. De ce point de vue, à Cavriago comme à Reggio, il y avait une agitation constante. Je fréquentais l'Institut des géomètres¹⁷⁰, j'y suis sorti en 1971, immédiatement après 1968. Du coup, la situation était assez mouvementée. Mais à Cavriago, il y a toujours eu cette intense activité locale, avec des initiatives à la fois au niveau du PCI, de la FGCI¹⁷¹, aussi au niveau culturel. Nous essayions de faire quelque chose pour changer la situation. Puis, c'était aussi les années de la guerre du Vietnam, c'est-à-dire des années où il y avait quelque chose de politique à faire presque tous les jours. Concernant les expositions, il y en avait eu une sur la Résistance, pour laquelle j'avais conçu le graphisme de l'affiche. Ensuite, il y a eu aussi des activités clandestines. C'est-à-dire que nous, les jeunes, étions un peu transgressifs. J'ai donc participé à la fabrication d'affiches qui ont été collées dans le village pendant la nuit, sans que personne ne sache qui les avait fabriquées, des choses pour contester. Disons que ces événements étaient tous politiquement orientés de la même manière, soit avec le PCI ou en tout cas à gauche... il n'y avait pas de conflit dans ce sens. Donc, on peut dire qu'il y avait presque toujours un accord commun sur l'idée qui sous-tendait un événement. Peut-être a-t-on parfois critiqué l'excès d'initiatives, l'impétuosité des jeunes qui voulaient faire plus que ce qui était approprié, mais toujours dans la même direction.

¹⁶⁹ Propos recueillis à partir d'un entretien réalisé en septembre 2018 à Reggio Emilia. Un extrait de l'entretien en langue italienne se trouve dans l'annexe G. Nous traduisons.

¹⁷⁰ Lycée destiné à la formation d'experts géomètres.

¹⁷¹ Federazione Giovanile Comunista Italiana, en français Fédération de la Jeunesse Communiste Italienne.

De ce point de vue, je n'ai jamais fait de "saut" en politique, comme l'ont fait certains de mes congénères. Je n'ai jamais eu d'engagement total dans un sens plutôt qu'un autre... je participais d'un point de vue manuel, avec la capacité opérationnelle à produire des choses concrètes qui relevaient de mes compétences, de mes compétences manuelles, oui. Entre autres, j'ai beaucoup travaillé à la fête de l'*Unità* de la Gorganza qui était un évènement très important pour Cavriago. Pendant quelques années, j'ai aidé Enzo Fornaciari, qui, en tant que peintre local, a été personnellement impliqué dans la création des affiches et, bien plus que moi, a participé à la conception du sujet, des slogans, du graphisme... Je n'étais qu'un exécutant matériel, compte tenu aussi de l'âge que j'avais. Par exemple, quand sur l'affiche il y avait une image qu'il avait créée, c'était lui qui la dessinait, et s'il y avait un texte, c'était moi qui m'en occupais. Et cela devenait un travail à quatre mains. Mais j'ai toujours mené des activités manuelles plutôt que des activités idéologiques ou politiques, je n'ai pas participé aux activités d'encadrement du parti ou de la Fédération des Jeunes Communistes.

À cette époque, le cinéma avait une grande importance dans la vie culturelle locale.

Le cinéma était à la mode, il y en avait deux plus un paroissial. Le *Teatro Nuovo* était géré par une coopérative, car il avait été construit grâce au volontariat dans les années 50, avec la contribution de tous, comme le montre le film *Parevan Furmighi*. Et puis il y en avait un autre plus petit privé, *Cinema Italia*, à gestion familiale. Nous avons beaucoup fréquenté le cinéma, pour deux raisons. D'abord parce que c'était une activité à très faible coût. Je me souviens que nous allions au cinéma presque tous les soirs. Des fois nous allions d'abord dans un cinéma, puis dans l'autre. Et ce loisir si bon marché était donc très populaire auprès des jeunes. Il y a eu une première phase, c'était la période des films historiques, des films occidentaux ou des films comiques comme ceux de Charlie Chaplin, Laurel et Hardy... À ce moment là, nous étions des adolescents, presque encore des enfants. Ensuite, durant la période des années 68-70, cela a pris une tournure légèrement différente. Un ciné-club a été créé et des rétrospectives de type ciné-forum ont été organisées. J'y ai simplement participé en tant que spectateur. Les films projetés étaient ceux qui étaient considérés à l'époque comme des films importants, qui avaient quelque chose de social ou politique ou culturel à transmettre. Ensuite, une sorte de festival a été créé, je crois qu'il s'appelait *Tendances*, qui était une sorte de minifestival qui allait au-delà du ciné-forum habituel. Le ciné-forum "classique" comprenait un certain nombre de films engagés ; la projection était suivie par un débat.

Giorgio fait la rencontre de Rosanna en 1977, lors des premières réunions pour l'organisation du festival. Il se rappelle de la vitesse à laquelle le festival est préparé, sans que l'administration communale puisse prendre connaissance de son contenu.

Dès son arrivée, elle avait contacté une série de personnalités qui, selon elle, aurait pu l'aider, en rejoignant un comité de promotion du futur festival. Elle avait envoyé une invitation du type "ce jour-là, ce soir, chez moi via Tornara, il y a une réunion pour parler

de ces choses". Et il y avait des gens comme Wandré, comme moi, comme Bongo¹⁷², comme le Docteur Negri ou Enzo Fornaciari, qui s'occupait d'art. Elle avait déjà identifié une petite vingtaine de personnes qui avaient été convoquées pour discuter de son initiative, qui restait pour l'instant encore à concevoir. Ces personnes ont clairement adhéré à cette invitation, maintenant je ne me souviens pas si tous y ont adhéré, mais en tout cas la plupart. Ils ont accueilli favorablement cette proposition car – comme cela s'était toujours produit à Cavriago, à mon avis – quand il y avait quelque chose de révolutionnaire à faire, les plus actifs répondaient immédiatement et donnaient leurs disponibilités. Par conséquent, cette initiative est née d'une façon qui lui a permis d'arriver rapidement au résultat, sans recours à un débat contradictoire. Le premier festival a "explosé" dans le village, de manière presque inattendue pour la plupart des citoyens, c'est-à-dire que, à part ceux qui participaient activement à son organisation, les autres l'ont découvert une fois qu'il était là. Parce qu'il n'y avait pas eu la procédure qui se déroulait généralement pour les activités culturelles organisées par le biais du parti : un débat dans la section, un débat dans la salle du conseil, un manifeste, une date, un orateur... ce processus n'a pas eu lieu. L'initiative est devenue publique une fois qu'elle a commencé.



Figure 20 – Giorgio Menozzi, préparation de la pancarte du festival

Giorgio Menozzi en train de retoucher la pancarte du festival *Tendenze d'Arte Internazionale*. Photographie inconnu. Source : Rosanna Chiessi, Archivio storico artistico *PARI & DISPARI*.

¹⁷² Diminutif de Gianfranco Borghi.

L'arrivée de Rosanna dans le village fait surgir des réactions de méfiance et crée des conflits intergénérationnels.

Mais les plus actifs dans la perception de la situation du village, ceux qui fréquentaient la place centrale, les bars, etc., avaient déjà remarqué les signes, avaient déjà commencé à dénigrer de façon inappropriée certains comportements. Rosanna, par le seul fait d'être une femme, d'être seule, de s'occuper d'art, d'avoir des fréquentations peu contrôlables et bizarres chez elle, a été immédiatement considérée comme une femme aux mœurs légères, pour dire explicitement les choses. Donc, des rumeurs circulaient déjà dans le village, comme quoi il se passait on ne sait quoi via Tornara. Tu sais, c'était l'époque des "ballets verts", des "ballets roses"¹⁷³... c'était facile de créer un scandale. Il y avait donc déjà cette atmosphère chez un certain type d'habitants. Les plus réticents, les plus vieux, les plus... polémiques. Alors que les jeunes, comme en témoigne la documentation que nous avons apportée à l'exposition¹⁷⁴, étaient certainement plus enthousiastes à ce sujet que les détracteurs. En conséquence, il y avait une ambiance assez hétéroclite. J'avais des parents qui, comme beaucoup d'autres, faisaient partie de cette génération qui était plus contre qu'en faveur du festival. Puis, il y avait un autre problème : ceux qui, dans le village s'engageaient toujours plus activement que d'autres, en tant que jeunes, dans des activités politiques, culturelles, etc., étaient observés par l'opinion publique. Certaines personnalités étaient jugées extrémistes, un peu trop activistes, exhibitionnistes... et leurs familles ne tenaient pas à avoir en leur sein de tels caractères, du moins je parle pour la mienne. Du coup, malgré le fait que je ne participais pas beaucoup par manque de temps, mon père me considérait comme une tête brûlée, de "ceux qui exagèrent". Parce que lui, au café, il se sentait attaqué par les autres de son âge, qui lui disaient "de quoi tu parles, tu as un fils qui fait ces choses-ci". La situation était un peu comme ça. Alors quand ce qui se passait est devenu clair, c'est devenu la guerre chez moi.

L'expérience de Giorgio rappelle celle de Valter : ses parents ne voient pas de bon oeil sa participation à la préparation du festival.

En 77, j'avais vingt-quatre ans, un âge qui n'était plus celui d'un enfant. Mon père ne pouvait pas me dire "fais ça et ne fais pas ça", mais malgré cela, il y avait des discussions à la maison. J'ai dû faire face aux farouches oppositions de mon père : "tu ne sais pas ce que tu fais, tu es jeune. Regarde, ils t'exploitent...", des discours qui venaient du contexte dont j'ai parlé auparavant. Du fait que cette initiative était "hors cadre" et en conséquence en dehors du contrôle du parti, elle n'était pas bien vue par certaines personnes. Elle n'était même pas compréhensible par les gens d'un certain âge. Chez moi, j'ai fait de mon mieux pour la défendre et pour pouvoir y participer librement. Il y a même eu une tentative de freiner mon engagement dans cette initiative, que je te raconte parce que cela

¹⁷³ Il s'agit de scandales à fond sexuel qui à l'époque avaient fait là une dans l'actualité en France et en Italie.

¹⁷⁴ Giorgio se réfère à l'exposition qui a eu lieu à Cavriago em 2017 à l'occasion des 40 ans du festival *Tendenze d'Arte Internazionale*.

m'a fait rire après coup. Mon père craignait que j'aie utilisé des affaires de la famille pour aider à la mise en place de performances, puisqu'elles nécessitaient certains équipements et une bonne disponibilité du matériel. Et je me souviens d'un moment précis du festival sous le portique de la place, là où il y avait l'installation du bois de Geoff Hendricks. Il me semble qu'à cet endroit se trouvait un drap avec une projection, peut-être de diapositives. Mon père s'était convaincu que j'avais pris ce drap chez moi, alors que ce n'était pas le cas... Et je me souviens qu'à cette occasion il m'a attaqué, en me menaçant, et en disant "Non, tu ne peux pas apporter des choses de la maison!". Cela te donne une idée de ce type de discours. Il n'aurait pas voulu que ses amis sachent que j'avais participé activement, jusqu'au point de mettre à disposition du matériel de la famille, car en tant que chef de famille, il devait soutenir sa thèse et pouvoir contrer mon impétuosité envers mes activités. Mon temps libre était limité, car ma famille gérait cette pâtisserie. Je ne pouvais pas travailler dans la pâtisserie quand cela me convenait, j'avais des horaires ; souvent l'après-midi, je n'étais pas disponible. Et je ne pouvais pas être disponible le soir après le dîner parce que ce n'était pas possible. Du coup je me suis toujours engagé dans des choses que je pouvais faire à des moments où j'étais libre, sinon je n'aurais pas pu prendre d'engagements. À la maison, même si j'avais déjà un certain âge, je ne pouvais pas facilement dire à mon père "Aujourd'hui je ne viens pas parce que je dois aider Rosanna", ça aurait été la fin du monde ! Je gérais comme je pouvais mon temps libre, entre mes engagements professionnels à la maison et les études. Étant encore étudiant à l'université, parfois je n'étais pas disponible, je devais me rendre à Florence, d'autres fois je devais passer des examens... J'avais un emploi du temps fragmenté qui ne me permettait pas d'être occupé davantage.

Selon Giorgio, personne ne pouvait anticiper la réaction que le festival a suscitée. Par ailleurs, pour ceux qui avaient participé à son organisation, la possibilité de faire surgir des contrastes n'était pas forcément une perspective négative, au contraire...

Le fait de réussir à déclencher une controverse était parfois jugé positivement, c'était une autre façon de secouer l'immobilisme, de changer l'idéologie, de changer la façon dont nous gérons les problèmes, de sortir de l'orthodoxie... Et alors, parfois, quand la polémique éclatait, on y prenait goût, nous percevions que quelque chose heurtait le système et que des choses positives pouvaient en découler. Puis, peut-être, nous nous faisons des illusions, car nous n'avons pas vraiment la capacité de changer les choses jusqu'à ce point. Nous n'arrivons qu'à créer du bruit, à faire polémique en quelque sorte, à déclencher des débats dans lesquels on se battait avec des mots, puis tout retournait comme avant.

À travers les nouvelles formes d'art qu'elle amène au village, Rosanna paraît supporter le fait de susciter la polémique.

Si tu vis dans une réalité où tout est réglé et tout se passe bien, passant par un processus qui est déjà déterminé, tu n'as pas le sentiment de ce que tu ne vois pas, parce que cela t'a été filtré. Mais cela change si dans cette réalité arrive quelqu'un qui est incontrôlable,

dans le sens où il fait quelque chose de complètement différent, que l'on ne connaît pas. Entre autres, touchant à des sujets très intéressants pour les jeunes, qui suscitent leur curiosité... Certains phénomènes artistiques nous étaient complètement inconnus. Nous étions plus ou moins habitués au tableau "classique", voire "abstrait", à partir d'objets concrètement traduisibles en une toile. La performance, pour nous, était comme un énorme rocher qui tombait du ciel au milieu de la place. C'était difficile de juger si cette chose était entièrement positive ou si elle avait des cotés négatifs

Giorgio parle de la figure de Rosanna à travers son activité dans l'art et son approche, plus intuitive qu'intellectuelle, qui diffère beaucoup de celles de certains « experts en art » :

J'ai toujours eu du mal à trouver une place, une classification pour l'activité de Rosanna. Normalement, un promoteur culturel n'est pas lui-même artiste, exerçant une activité artistique à titre personnel, c'est une personne qui, d'après ma compréhension, fréquente les artistes, les comprend, les stimule, pour son propre intérêt, parce qu'elle parvient à voir dans leurs activités artistiques une qualité, un futur succès... c'est une activité qui n'est pas facilement classable. Parce que cela peut se faire de mille façons, comme une invitation à dîner à la maison, il y en avait beaucoup d'activités de ce type chez Rosanna. Voire encore l'installation d'une exposition, l'organisation d'une performance... C'était cela, à mon avis, l'originalité et la nouveauté de Rosanna. Elle ne représentait pas une figure, comme celle d'un Federico Zeri, qui était le plus grand expert en art du Moyen Âge, qui avait ses propres archives de documentation avec je ne sais pas combien de milliers et de milliers de photographies de fresques, peintures, tableaux, autels, églises. À mon avis, l'ampleur des connaissances qu'il avait dans ce domaine était gigantesque. Mais Rosanna n'était pas quelqu'un comme ça, qui savait tout ce qu'il y avait à savoir. Elle était, en revanche, quelqu'un qui avait su se frayer un chemin dans le monde de l'art. Elle avait de bonnes intuitions, voyait des choses que les autres ne voyaient pas et pouvait mener des activités de promotion ou d'échange économique. Mais elle ne possédait pas une connaissance complète de tout ce qu'elle traitait. Elle avait la capacité de voir qu'une chose dont elle s'occupait avait un avenir, qu'elle avait une valeur, du moins c'est ce que je pense.

L'impact de Rosanna va bien au-delà des expériences artistiques qu'elle propose. C'est aussi son style de vie, ses liens avec des gens du monde entier qui fascinent notamment les jeunes du village.

Rosanna avait une façon de vivre qui était éloignée de celle que nous tous menions au sein de nos familles et beaucoup plus captivante. À l'époque, nous ne voyagions pas, nous n'avions pas de contacts à l'extérieur du pays comme ça arrive plus facilement aujourd'hui. Le monde auquel on avait accès était plus petit. Nous allions à Reggio facilement, mais aller à Bologne, à certains égards, était déjà une nouveauté, quelque chose qui arrivait plus rarement. Et alors tu vois arriver dans ton village une expérience, disons "de vie", où règne la convivialité : la maison est toujours ouverte pour celui qui arrive, on trouve toujours une raison pour y faire une soirée où l'on échange, où l'on

discute... Tout cela nous a un peu déboussolés. Nous prenions conscience que notre vie était monotone, peu intéressante et très répétitive. La possibilité de rencontrer des gens qui venaient de l'extérieur et qui apportaient des expériences complètement différentes des tiennes génèrait une empathie, un désir d'en savoir plus, un désir de participer. C'était un peu comme réaliser des rêves qui pour nous étaient irréalisables, s'il n'y avait pas eu un catalyseur comme l'était Rosanna.

Giorgio analyse l'attitude de la municipalité qui pour lui, se retrouvait désemparée devant l'attitude "incontrôlable" de Rosanna. Giorgio fait la différence entre les réactions "des gens du café", pour qui Rosanna était vraiment trop "hors norme" et qui se sont montrés méfiants, croyant des choses qui n'étaient pas vraies, et les attitudes de la municipalité, qui aurait éventuellement pu l'accueillir différemment et aurait pu s'intéresser à l'art qu'elle proposait, mais qui a pris peur devant une attitude aussi libre et entreprenante. Selon Giorgio, Rosanna a représenté une façon de s'opposer à l'orthodoxie de la municipalité que le village n'avait pas connue auparavant...

Oui, l'arrivée de Rosanna avait alimenté des soupçons, clairement sans fondements. Tu peux imaginer dans un village si petit qui a toujours été tenu dans une voie orthodoxe, où tout se passait à travers l'activité du parti, de la municipalité, où tout était "linéaire"... un élément étranger arrive, qui est ingouvernable, dans le sens où il est autonome dans ses décisions, qui organise des choses qui ont un impact sur l'opinion publique, sur les personnes qui fréquentent principalement les cafés, qui provoquent des débats, qui engendrent des controverses. Il est naturel que les gens au pouvoir, qui ont toujours eu le chemin "dégagé", se retrouvent en difficulté en présence de quelqu'un qui fait quelque chose qu'ils ne peuvent pas partager. Mais peut-être qu'ils ne la partagent pas simplement parce que cela leur pose des problèmes de reconnaissance par la population de leur hégémonie culturelle. Parce que dans le contenu lui-même, même ceux qui faisaient partie de la municipalité, surtout les plus jeunes – je pense à Jones Reverberi¹⁷⁵, je pense à Franco Piccinini, qui était à l'époque adjoint à la culture qui étaient un peu plus âgés que moi – mentalement je ne pense pas qu'ils étaient contre ce type d'initiative, mais peut-être que la manière dont ces initiatives se déroulaient les bousculait, car cela remettait en question leur "suprématie". Alors que de la part de ceux qui étaient plus âgés, il y avait aussi une critique sur le contenu. Puis, comme tu le sais, elle amenait ici des gens qui venaient de l'extérieur, des gens qui, de par leur formation culturelle, de par le type de vie qu'ils menaient, étaient considérés comme des éléments bizarres, des personnalités exubérantes qui perturbaient l'opinion publique. C'était des gens qui ne passaient pas inaperçus, cela créait de la pagaille et les gens au pouvoir, un peu déconcertés, avaient besoin d'affirmer leur opposition avec ce qui se passait via Tornara.

¹⁷⁵ Jones Reverberi est adjoint à la mairie de Cavriago de 1975 à 1980.

À propos de la maison via Tornara, Giorgio parle d'un lieu à mi-chemin entre sphère publique et sphère privée, ouvert à tous. Un lieu qui, par ses caractéristiques, permettait d'organiser des événements et d'accueillir du public.

Il fallait aussi un lieu physique pour que Rosanna puisse réaliser tout cela. Par exemple, le fait qu'elle se soit installée via Tornara n'est pas un fait secondaire. Parce que, si au lieu d'être dans un endroit comme celui-là, elle avait été dans une maison normale, un appartement, tout ce qui se passait dans cette cour n'aurait pas pu avoir lieu. Je ne sais pas comment elle avait choisi ce lieu, si c'était un hasard, si c'était voulu, si elle l'avait choisi en raison des caractéristiques qu'il avait... Mais s'il n'y avait pas eu de porcherie, s'il n'y en avait pas eu les étalons, si ce n'avait pas été cette maison rurale avec ses immenses espaces... beaucoup de choses n'auraient pas pu être pensées ou imaginées. C'était donc une combinaison de facteurs.

Il se rappelle aussi qu'il y avait une règle tacite selon laquelle n'importe qui pouvait venir, la maison étant ouverte à tous.

C'était un peu comme si un endroit avait été ouvert avec les caractéristiques d'accueil d'un lieu public, tout en étant un lieu privé. Ce que tu vois aujourd'hui au Multiplo de Cavriago, une bibliothèque qui attire beaucoup de monde et qui est un bâtiment public, imagine-le en beaucoup plus petit, né grâce à l'initiative d'un particulier. Et beaucoup de jeunes ont été attirés, intrigués, rien que par les caractéristiques du lieu lui-même. Parce que là, on pouvait entreprendre des choses qui étaient peut-être initiées par Rosanna, mais qui avaient lieu dans cet endroit physique qui se prêtait à cette utilisation.

Certaines personnes participent par intérêt culturel, d'autres par simple curiosité ou par esprit de convivialité, sans comprendre vraiment ce qui se passe là artistiquement...

Beaucoup de gens se sont impliqués d'un point de vue culturel. Mais au fil du temps, il y a aussi eu une fréquentation de gens de Cavriago qui étaient là moins par intérêt culturel que par curiosité, d'un point de vue « socio-convivial », pour ainsi dire. Beaucoup de gens sont passés par là, mais beaucoup n'ont probablement pas pu saisir en substance la valeur culturelle des initiatives qui étaient menées. Beaucoup de jeunes, beaucoup de gens de Cavriago ont fréquenté la via Tornara, à mon avis, dans cet état d'esprit : le lieu physique se prêtait à ces rassemblements et par le fait même que des activités culturelles pouvaient être menées sur place, les gens venaient y mettre leur nez. Ensuite, il y avait ceux, plus proches de Rosanna, qui fréquentaient la maison parce qu'ils étaient intéressés par les artistes, par la performance ; ils en avaient compris l'intérêt. Il y avait peut-être cette règle tacite que n'importe qui pouvait se présenter, personne n'était renvoyé. Quelqu'un pouvait venir prendre la température, il restait là, dix minutes, une demi-heure, puis il repartait. Mais personne ne lui aurait demandé "Qui es-tu, que fais-tu ici, que veux-tu ?" Je me souviens que le portail était toujours ouvert, n'importe qui pouvait entrer dans la cour pour montrer son nez, surtout quand une activité avait lieu. Là, c'était clair que les gens

pouvaient venir, ils l'apprenaient par le bouche à oreille. D'ailleurs, le portail existe encore, mais aujourd'hui il est toujours fermé. C'était un peu différent à l'intérieur de la maison, c'était un peu plus réservé aux personnes qui fréquentaient le lieu plus assidûment. Les espaces étaient plus petits, c'était là que Rosanna vivait, il y avait la cuisine, la salle à manger, la chambre... Ce n'était pas ouvert comme une bibliothèque, mais tu pouvais toujours pointer ton nez à l'intérieur et selon les circonstances, tu pouvais également rester et participer, écouter un débat, quelqu'un qui discutait.

Selon Giorgio, la municipalité n'avait pas les moyens de comprendre l'art amené par Rosanna. Ils auraient pu seulement faire « acte de foi » et l'accepter en faisant entièrement confiance à Rosanna. Mais ils ne l'ont pas fait, il ne restait alors que refuser ce qu'elle faisait.

Cavriago voyageait sur des rails d'orthodoxie. J'utilise ce terme pour tout résumer... Et il devait rester sur ces rails. Quelque chose qui venait perturber cette réalité était toujours perçue comme un élément perturbateur, donc négatif. Et il n'y avait pas les capacités, les compétences, les connaissances culturelles pour comprendre qu'il s'agissait d'une innovation, et en quelque sorte d'une ouverture. C'était un enrichissement. À mon avis, il n'y avait pas les conditions pour que ces gens "comprennent". Le mot « comprendre » est un mot très exigeant. Je pense que pour pouvoir s'exprimer sur un certain sujet, il est essentiel que tu en aies une bonne connaissance. Et que tu disposes d'une certaine culture qui te permet de pouvoir juger, car autrement tu te positionnes par confiance, par "sentiment". Sinon, tu risques de juger positivement quelque chose pour la simple raison que c'est une chose nouvelle, qui suscite en toi un certain enthousiasme et que tu es porté à penser qu'elle est forcément positive. On se retrouvait dans une situation où, au niveau politique local, les choses venant de grandes villes comme Milan, Rome, Florence, arrivaient d'une manière déjà réduite au minimum. Et l'art était conçu essentiellement en termes figuratifs. Il suffit de rappeler que le peintre officiel était Guttuso, qui faisait des peintures à l'huile. Des gens comme Burri, comme Fontana, étaient déjà, à mon avis, "hors cadre". Et tu allais te confronter à des choses telles que les performances de Nitsch, où le sang coulait à flots... tu vois le grand écart ! Réussir à comprendre ce qu'il était en train de faire, à juger que cette chose était de l'art comme la peinture de Guttuso, à mon avis il fallait en savoir beaucoup pour pouvoir l'affirmer consciemment. En substance, il leur manquait des éléments de connaissance sur l'évolution de l'art. Ces gens-là de la municipalité, n'avaient ni la capacité mentale, ni l'envie d'étudier. Qu'est-ce qui a été perçu ? Que c'était une rupture avec la chose établie. Il n'y avait plus Guttuso, mais "des flots de sang". Tu ne peux même pas leur reprocher de n'avoir pas été à la hauteur de la situation, car en général les personnes qui dirigeaient les municipalités étaient de ce niveau quant au degré de culture de connaissance de l'art. Imagine, dans une telle situation, le jeune homme qui se projette vers des choses perturbantes, vers des choses bizarres, il est clair qu'il les trouve magnifiques, car c'est quelque chose de nouveau. Le vieil homme pense plutôt "attends un instant, là tu m'enlèves le sol sous les pieds", tu comprends ? Pour moi, c'est cela qui s'est passé. Alors avant de donner le feu vert, mieux vaut être contre, on prend moins de risques. De plus, ils auraient pu se retrouver entre les

mains des chefs de parti et être expulsés. Car il ne s'agissait pas d'individus en haut de la hiérarchie. Ils devaient rendre des comptes à ceux qui étaient au-dessus d'eux.

Vue d'aujourd'hui, cette rivalité entre commune et Rosanna paraît presque ridicule, par rapport à ce qui était en jeu.

Il y avait deux groupes de personnes : ceux qui adhéraient sans crainte et sans hésitation, et qui n'avaient donc plus besoin de demander de permission à quiconque ; et ceux qui ne le faisaient pas par principe, parce que là-bas il y avait "le diable"... Ils s'interdisaient de venir par principe, et ceux-là ne t'interrogeaient sur rien quant aux activités via Tornara. Ensuite, ils ont peut-être appris quelque chose par quelqu'un qui agissait comme intermédiaire. Mais ils ne venaient pas parce qu'il y avait un veto "du parti". En d'autres termes, ce que nous pouvons certainement dire, c'est que Rosanna n'a pas été acceptée à bras ouverts par ceux qui gouvernaient le village. Il y a toujours eu une rivalité, exprimée de manière tantôt vivace, tantôt voilée... mais c'était une réalité. Probablement, des deux côtés, on accordait beaucoup d'importance à certaines choses qui, sur le plan pratique, n'étaient pas si fondamentales. C'était un peu une lutte de ceux qui voulaient que leur domination politique soit claire, qu'elle ne soit pas remise en question. Mais nous parlons d'une commune qui comptait cinq ou six mille habitants, et non pas d'une ville ou une région pour laquelle des valeurs ou des éléments économiques importants étaient en jeu. Et donc, surtout vue de loin aujourd'hui, cette guerre entre les deux factions semble un peu absurde.

Selon Giorgio, Cavriago a bénéficié de la présence de Rosanna, car beaucoup de choses se sont passées ici avec les festivals et les artistes qui y sont venus...

Nous, les jeunes, avons certainement reconnu un élément de nouveauté qui nous a fait rêver, une école pour affronter la vie autrement. Nous avons fréquenté l'université sans quitter le village. Et ça ne nous a même pas traversé l'esprit d'aller ailleurs pour continuer les études dans un autre lieu, d'une autre manière, dans une autre réalité. Rosanna nous a ouvert une fenêtre sur cette réalité, car elle a amené à Cavriago des choses que nous n'aurions jamais vues. Et donc, juste pour cela, à mon avis, elle doit être jugée positivement. Avec sa volonté de fer, Rosanna a finalement amené du positif à Cavriago. Le fait qu'on puisse dire aujourd'hui qu'à Cavriago il y ait eu le premier festival Fluxus en Italie. Le fait que certaines figures artistiques soient venues à Cavriago, qui autrement, ne seraient jamais passées par là. Cela a ouvert certains horizons qui autrement n'auraient pas été visibles. Vu avec les yeux de cette époque, cette chose était perçue comme un élément négatif, car elle perturbait une situation, disons "linéaire". En l'observant aujourd'hui, les mêmes sujets qui la considéraient comme négative sont en quelque sorte obligés de reconnaître que c'était une bonne chose.

Giorgio s'inquiète à propos d'une mémoire qui risque d'être perdue. Il s'étonne que l'exposition organisée à l'occasion des 40 ans du festival n'ait pas suscité plus d'intérêt, comparée à d'autres efforts dans la préservation de la mémoire locale.

Je dois avouer que je m'attendais à plus de curiosité, en particulier de la part des nouvelles générations, ceux qui à l'époque n'étaient même pas nés. Et ça m'a un peu surpris, parce que c'est un peu comme perdre « ses racines », son passé. Si les nouvelles générations n'ont aucun intérêt à découvrir ce qui s'est passé avant eux sur leur territoire de naissance, cela signifie qu'il n'y a plus ce tissu social, disons lié au territoire, qu'il y avait dans les générations passées. Parce que dans les générations passées, il y a eu un travail d'archivage de la mémoire pour garder des traces. Sur des événements comme la Première Guerre mondiale, la Seconde Guerre mondiale, la Résistance, toute une série d'initiatives ont été organisées localement et ont en quelque sorte été documentées, illustrées, reconnues à travers des expositions et des publications. Mais envers ces choses plus récentes, il n'y a aucun intérêt pour l'instant. Ou plutôt, il y en a, mais ça vient de l'extérieur de Cavriago ou de l'étranger, comme on le voit à propos de la documentation de l'artiste Wandré.

Selon Giorgio, Cavriago a manqué une occasion, en n'ayant pas su valoriser l'histoire de la présence de Rosanna, à l'instar de celle de Wandré. Cependant, nous espérons qu'à travers cette recherche et notamment à travers la contribution de ces habitants, cette histoire puisse enfin trouver une place dans la mémoire locale, malgré les difficultés qu'elle a rencontré jusqu'à présent.

2.1.5 Per fortuna c'è Mao !



Figure 21 – Appartement de Franco Belloni, *Per fortuna c'è Mao*
Artiste inconnu, *Per fortuna c'è Mao*. Appartement de Franco Belloni. Photo : Deborah Walker.

Franco Belloni¹⁷⁶, *Mao* pour les amis, est né à Cavriago dans les années 1940. Il exerçait la profession d'électricien. Pendant une période de sa vie, il a fréquenté la faculté de sociologie de l'Université de Trente. Il a fait la rencontre de Rosanna en 1977, à Cavriago.

Je l'ai rencontré parce qu'un autre électricien, Pietro Burani, y était allé. Il m'a dit "Va via Tornara, il faut poser des éclairages dans la cour...". J'y suis allé et là-bas je n'ai pas trouvé beaucoup de matériel ; le lendemain je suis parti chercher des câbles. Il y avait des problèmes financiers et du coup, il fallait s'arranger avec les choses qui étaient sur place. Pietro Burani n'est plus venu et c'est moi qui ai continué.

Franco rappelle que ce sont les habitants de Cavriago, et non pas la mairie, qui ont répondu à la demande d'espaces faite par Rosanna pour organiser le festival de 1977.

¹⁷⁶ Propos recueillis à partir d'entretiens réalisés en janvier et aout 2016 à Reggio Emilia. Un extrait de l'entretien en langue italienne se trouve dans l'annexe H. Nous traduisons.

Ils voulaient faire un concert Fluxus au théâtre de Don Remo. La mairie se faisait du souci, mais le village s'est mobilisé, des entrepôts, des laboratoires ont été prêtés, le menuisier a mis à disposition la scierie : les artistes y ont fait des performances et exposé leurs objets. Au village il y avait des plaintes, il se disait des choses comme "chiens, salopes, que font-ils, bordel ? Qu'ils aillent travailler... ", ça je l'ai entendu moi aussi, car il y avait Geoffrey Hendricks qui était là, sous les arcades de la place, torse nu et en short, qui utilisait deux tréteaux pour couper du bois, afin de "revenir en arrière", c'était un concept... Alors que l'on pollue, lui te montrait que tu peux te chauffer, sans utiliser de grosses machines. Cavriago est un village de paysans... Outre le fait que beaucoup de paysans ont une culture, mais... je ne voudrais agacer personne, je suis moi-même natif de Cavriago, mais en fait, on galérait à comprendre cet art, ces performances, Fluxus, le *Body Art*... Cette histoire de mariage avec les seins dénudés... c'était fou! À partir de cette période, je n'ai pas quitté Rosanna ; et maintenant, je l'amène tous les matins faire ses séances chez le physiothérapeute.

Cette rencontre a évidemment changé sa vie, Mao devenant non seulement un ami de Rosanna, mais aussi son factotum et assistant fidèle pendant presque quarante ans. Grâce à son talent pratique et à ses compétences d'électricien, il a assisté Rosanna et les artistes dans les entreprises les plus disparates, évènements, éditions, expositions, installations, fabrications d'objets... à travers lesquelles il contruit peu à peu sa manière de vivre l'art.

J'étais électricien. Je m'étais inscrit à l'Université de Trente, mais je n'ai même pas imaginé de faire un mémoire sur ces choses-là. J'ai commencé sur autre chose, sans aller au bout. Mais dans le monde de l'art, je me suis fait un chemin en tant qu'électricien. Et je n'étais pas choqué, parce que je me suis rendu compte qu'il y avait un engagement et un esprit sérieux de la part de tous ces artistes. Il n'y en avait pas un meilleur qu'un autre. Ils faisaient tous des performances et y croyaient, je voyais qu'il y avait chez eux l'envie et la capacité de réaliser une œuvre. Il n'y avait pas d'exaltation ou de fanatisme dans tout cela. Il y avait ces nouveaux courants qu'on appelait à l'époque le *Body Art*, Fluxus et puis l'Avant-garde, on disait "les Viennois"... Quand je voyais ces gens qui faisaient ces "numéros", intérieurement j'étais un peu hésitant, au moins pendant la première année. Ensuite, je suis rentré dans leur logique parce que je vivais avec eux ; en fait ils vivaient là via Tornara et ils m'appelaient : "Mao... j'ai besoin de la colle, j'ai besoin de clous, j'ai besoin de..." et alors moi, je n'ai jamais rien refusé. Ce qu'ils me demandaient, je le trouvais. J'allais à vélo à la quincaillerie, pour le bois, les colles. Je n'ai pas travaillé directement avec les artistes comme Giuliano Siardi¹⁷⁷. Rosanna donnait ses idées, qui étaient discutées le soir lors de réunions auxquelles j'assistais. À Cavriago, il y a eu aussi une performance avec ce rouleau de papier de sept kilomètres qu'une papeterie avait

¹⁷⁷ Giuliano Siardi était un des premiers collaborateurs de Rosanna. Il a notamment travaillé avec Joe Jones à la construction du *Music Bike n. 3*, voir paragraphe 2.1 dans la partie III.

offert¹⁷⁸. Là aussi, il y avait des problèmes, car on avait les autorisations, mais il fallait faire vite ; alors on a déroulé ce rouleau, de Cavriago jusqu'au pont ; très vite derrière, les bénévoles ramassaient le papier, car il ne suffisait pas de dire "on déroule", il fallait nettoyer, dégager... c'était merveilleux.

Pendant la période où Rosanna a vécu à la Casa Malaparte, Mao a participé à tous les événements qu'elle a organisés. Il s'est occupé aussi de la rénovation de l'installation électrique de la villa.

Durant la période de Capri qui a duré environ dix ans, j'ai entièrement renouvelé l'installation électrique de la villa, en accord avec les propriétaires. On travaillait entre Capri et les diverses expositions et galeries qu'elle suivait, car elle était à Capri, mais elle était à nouveau demandée à Milan, à Bologne. À Capri, Rosanna continuait à faire des performances en collaborant avec la mairie. Et là, où ce n'était pas simple de trouver du matériel, j'ai participé à des belles performances : *Passo dopo passo, Regalare il mare...* Rosanna avait un talent pour l'organisation. À Capri on faisait des choses de fous ! Nous travaillions même pendant la nuit : par exemple, il y a eu ce *Dîner Vert*, où nous devions placer autour de la villa plein de projecteurs verts. Il y avait des danseurs venus d'une école de Florence pour danser sur le *Nabucco* de Verdi. Et nous voilà à descendre tous ces projecteurs allumés pour les éclairer. On a fait d'autres performances sur la terrasse de Villa Malaparte, on a vraiment fait de tout ; des artistes sont même allés sous l'eau. Puis nous sommes allés en Sicile, à Castel di Tusa, près de Palerme. Il y avait cinq artistes pour le *Dîner Bleu*. Ils s'étaient peints en bleu, puis ils sont rentrés dans l'eau et ont lancé des offrandes au dieu de la mer, Neptune. En tous cas, j'ai suivi Rosanna constamment, surtout à Capri dans cette Villa Malaparte où elle conviait encore plus d'artistes.

Travailler avec *Pari & Dispari* l'amenait à avoir un contact direct avec les artistes :

J'ai amené à Venise Charlotte Moorman avec Frank Pileggi, son mari. Je ne parlais pas anglais, mais Pileggi parlait un peu italien et on arrivait à se comprendre pour savoir ce qu'ils souhaitaient visiter. Celui que j'ai fréquenté le plus, c'est Philip Corner. Quand il enseignait encore à New York, en Amérique, il venait ici pour deux ou trois mois l'été, et j'allais le chercher. Pour Nitsch, j'ai travaillé en tant que figurant, j'ai fait deux performances avec lui en blouse blanche. Pendant qu'ils faisaient les performances, je posais les câbles, je réglais les lumières. J'étais dans les coulisses, et du coup, on ne me voit jamais sur les photos, mais ce sont des performances que j'ai vécues.

¹⁷⁸ Il s'agit de la performance *Omaggio a Piero Manzoni*, réalisée entre Cavriago et Reggio Emilia dans le cadre de l'initiative *Il Fascino della carta* (1984).

Franco se rappelle en détail du projet de réalisation de la performance *Sky Kiss*¹⁷⁹ avec Charlotte Moorman, à l'occasion des festivités du 1^{er} mai 90 des syndicats à Reggio Emilia.

Rosanna avait aussi prévu de faire suspendre Charlotte Moorman à des ballons. Je suis allé voir diverses entreprises qui faisaient du plastique, il y en avait beaucoup dans la zone industrielle de Reggio. J'étais allé de l'une à l'autre et j'avais fini par trouver l'usine qui avait les sacs supportant tous les types de pression. Ils auraient même réalisé l'embouchure, ils l'auraient scellée afin d'éviter tous les risques d'éclatement... La performance aurait du avoir lieu devant la place du Théâtre Municipal, où il y avait encore une fontaine. La corde de sécurité aurait été attachée à la fontaine et Moorman serait montée vers le ciel, comme elle l'avait déjà fait en Amérique. Nous étions arrivés jusqu'au dernier acte. Puis... il fallait obtenir les permis, mais c'était le chaos... ils ne nous ont pas fait confiance. Rosanna était courageuse, elle était sûre qu'il n'y aurait pas de problèmes. Ils avaient appelé des ingénieurs pour calculer la solidité nécessaire du plastique, mais les vents ont été contraires. Finalement on n'a pas pu le faire... mais de peu !

La trace de cette trajectoire insolite dans le monde de l'art est clairement visible dans l'appartement de Mao, un véritable musée personnel. Les murs y sont littéralement couverts d'œuvres, la plupart dédiées. L'une consiste en une inscription peinte à l'huile « Per fortuna c'è Mao !¹⁸⁰ », au dessus du lit. Une autre, de l'artiste Bruno Picariello, est un portrait de Mao sous forme de bonhomme en carton avec le bras droit tendu vers le haut, le poing fermé, un clin d'œil à ses convictions communistes et anarchistes. Un peu plus loin, on remarque aussi une photo de Gramsci, et des exemplaires du journal anarchiste *Umanità Nuova*. Le fameux baiser entre Yoko Ono et John Lennon sur l'album *Double Fantasy*. Des œuvres de Philip Corner, Shozo Shimamoto, Urs Lüthi, Giuseppe Desiato, Morgan O'Hara, Giuseppe Chiari, Corrado Costa, Ben, Carolee Schneemann, se chevauchent partout en une danse de formes, de couleurs et de styles hétéroclites. Le remplissage des murs paraît exagéré au regard des petites dimensions de cette demeure, qui ne comporte qu'une seule pièce principale, plus une petite cuisine, un couloir et un débarras. On se demande s'il y a assez d'air pour permettre à toutes ces personnalités réunies et à leur hôte de respirer.

¹⁷⁹ Performance créée par Jim Mc Williams pour Charlotte Moorman. Voir Rothfuss, J., *Topless Cellist, The Improbable Life of Charlotte Moorman*, Cambridge : the M.I.T. press, 2014, p. 444.

¹⁸⁰ En français : « Heureusement il y a Mao ! ».

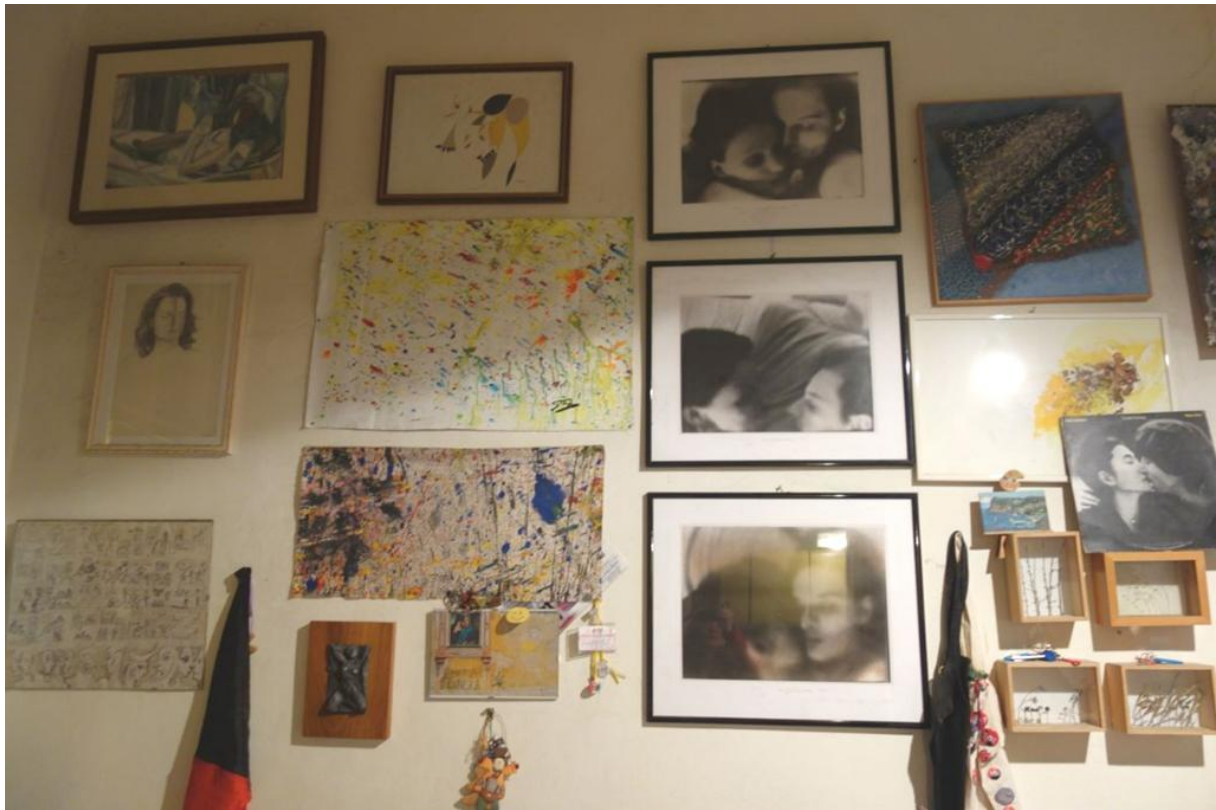


Figure 22 – Appartement de Franco Belloni, tableaux sur les murs

Des oeuvres de Corrado Costa, Urs Luthi, Shozo Shimamoto et l’album *Double Fantasy* de Yoko Ono et John Lennon dans l’appartement de Franco Belloni. Photo : Deborah Walker.

Une œuvre de Desiato se trouve accrochée dans un coin du débarras. C’est une série de dessins similaires, des sortes de croquis d’un visage de profil avec un objet dans la bouche, suggérant une fellation. Chaque dessin présente une couleur et une inscription différente. « Celle-ci, je la garde un peu cachée car Desiato est un artiste osé. Rosanna n’en voulait pas. Ça vient d’une performance à Capri ». Mao lit les inscriptions qui apparaissent sur chaque dessin, une parodie de la célèbre chanson *Guarda che luna*, dans laquelle on trouve une touche de provocation, un trait bien connu de cet artiste. À côté, se trouve une œuvre de l’artiste Marisa Bonazzi¹⁸¹, composée d’une poupée, et à ses côtés le papier qui avait servi au moulage. Mao montre ensuite un autre dessin, abstrait, semblable à une sorte de gribouillis, composé de lignes au crayon fin, plus denses à certains endroits, plus légères à d’autres, faisant émerger une forme plutôt concentrée vers le centre de la feuille.

¹⁸¹ L’artiste Marisa Bonazzi (1927-2015) était la femme de Renzo Bonazzi, ancien maire de Reggio Emilia dont nous parlons dans la partie I.

Cette œuvre de Morgan O'Hara¹⁸² dévoile la gestualité de Corrado Costa, qui fait des mouvements tout en récitant. Avec deux crayons, elle suivait le parcours de ses mains... Corrado Costa n'était pas membre de Fluxus, mais il a fréquenté les artistes Fluxus et il s'en est inspiré. Il pratiquait la poésie, avec une gestualité qui allait de pair avec ces artistes. Il n'a jamais eu de désaccords avec eux. Jamais.

Cette collection retrace l'histoire unique de tout un pan de vie passé au côté des artistes. Les œuvres qui s'y trouvent ont été en grande partie offertes en échange du travail que Franco réalisait pour *Pari & Dispari*. Cependant, il n'était pas rare que l'artisan décide lui-même d'acquérir des œuvres, surtout si cela pouvait aider un ami artiste en difficulté.

Il y avait une telle atmosphère, c'était comme si cela me récompensait pour mon travail... La relation avec Rosanna était d'amitié et de travail. Elle était pour moi comme une mère, une sœur et un employeur. Nous nous assistions réciproquement.

L'aide que Franco apportait à Rosanna et aux artistes n'était pas calculable en temps ou en argent. C'était à la fois une vraie passion, un grand plaisir et une dévotion. Son expérience et celles des autres personnes ayant participé aux entretiens nous conduisent maintenant vers une analyse des enjeux et des difficultés de l'expérience de *Pari & Dispari* à Cavriago.

¹⁸² Morgan O'Hara (1941) est une artiste proche de Fluxus, qui habite et travaille à New York. Elle est connue pour ses dessins réalisés en retraçant sur le papier des mouvements en temps réel, soient-ils de personnes, d'animaux ou d'objets, qu'elle réalise utilisant jusqu'à quatre crayons en même temps.



Figure 23 – Franco "Mao" Belloni et Ay-O

Une photo de l'artiste Ay-O avec Franco Belloni, accrochée au mur de son appartement. Photo : Deborah Walker. Source : Archive personnelle.

2.2 Conflit de valeurs, conflit comme valeur ?

Une question importante émerge clairement des entretiens avec les habitants de Cavriago. Les critiques visent-elles l'art contemporain amené par Rosanna ou directement sa personne, son style de vie libre, impensable pour une femme à cette époque dans un village ? Les contours de l'objet des rejets n'apparaissent pas si clairement, tout comme ceux des éloges : refus ou admiration, méfiance ou intérêt semblent à chaque fois s'adresser au binôme formé tout autant par la personnalité de Rosanna que par l'art qu'elle propose.

Rien d'étonnant à cela, si nous observons que d'un côté, Rosanna, et de l'autre, l'art qu'elle défend, entrent en conflit avec les valeurs présentes dans ce microcosme – en particulier la conception de ce qu'est une conduite "correcte" pour une femme et l'idée de ce qu'on considère comme de l'art. Cette perspective liée aux valeurs est au centre des investigations menées par Nathalie Heinich dans ses études en sociologie des arts. S'intéressant notamment aux réactions de rejet, Heinich affirme que « le propre de l'art contemporain est de mettre en crise les principes canoniques qui définissent

traditionnellement l'œuvre d'art », cette dernière n'étant « rien d'autre que ce que produit l'artiste, qui lui-même se définit par sa capacité à produire des œuvres d'art¹⁸³ ». Il en résulte que les réactions de rejet révèlent l'infraction faite au système de valeurs présents chez les sujets qui expriment ces rejets.

« On galérait pas mal », « c'était incompréhensible » : ces témoignages montrent à quel point la confrontation avec l'art proposé pendant le festival était complexe pour ces habitants. Au début, ces objets, ces actions, ces situations semblent "inclassables" pour tout le monde. Les propos de Gianfranco Borghi à propos du concert Fluxus expriment clairement cette gêne : « Ce n'était pas facile, ce n'était pas de la musique ! ». À propos du festival en général, il avance que « c'était de l'art, mais pas pour nous ! ». Cette affirmation-négation montre la position d'ambivalence dans laquelle se retrouvent certains habitants. D'un côté ils sont attirés par les nouveautés artistiques de Rosanna et ne remettent pas en question leur légitimité ; de l'autre, ils reconnaissent que cela ne peut pas s'insérer dans le système de valeurs du village relatives à l'art, très lié à la figuration et défendu par des peintres du néo-réalisme, comme Renato Guttuso.

Mais au-delà des conséquences difficiles de cette incongruité de visions, il semblerait que cette incongruité même jouait un rôle important dans l'expérience de cet art "inclassable" que proposait Rosanna. Gianfranco nous confie que c'était justement « la nouveauté, la rupture, la provocation » qui l'avaient intéressé. Valter, décrivant lui-même sa difficulté à expliquer le sens de certaines œuvres d'art, trouvait que la discussion générée par ces objets inclassables constituait un élément important et enrichissant de cette expérience. L'effort et l'inconfort à produire des explications devant ces situations étaient finalement considérés positivement par certains, car capables de nourrir une réflexion, d'ouvrir un dialogue. D'ailleurs, Giorgio nous rappelle que déjà bien avant l'arrivée de Rosanna, « le fait de réussir à déclencher une controverse était parfois jugé positivement », en tant que façon de « secouer l'immobilisme, de changer l'idéologie [...] de sortir de l'orthodoxie ».

Suivant cette logique, il semblerait que Rosanna soit devenue, bien malgré elle, le symbole de la capacité de s'opposer à l'autorité municipale. Le fait qu'elle organise un deuxième festival en 78, malgré l'interdiction de la municipalité, pourrait confirmer cette thèse : il y avait par là un besoin de revendiquer une zone de liberté dont elle était aussi

¹⁸³ Heinich N., *L'art contemporain exposé aux rejets*, Paris : Hachettes Littératures, 2009, p. 11.

devenue la figure de proue¹⁸⁴. C'est probablement à cause de cela que les tensions entre Rosanna et Cavriago ne semblent jamais s'apaiser, et que, jusqu'à présent, l'histoire de *Pari & Dispari* dans le village a du mal à trouver une place dans l'histoire locale. Comment accorder une reconnaissance à celle qui s'est opposée à cette autorité, qui est venue perturber la communauté ?

Par ailleurs, il est important de remarquer que Rosanna, non contente d'avoir amené un renouveau artistique au village, avait aussi propagé une façon très particulière de vivre l'art. Elle proposait un cadre dans lequel la rencontre avec l'art se faisait sans le filtre d'explications détaillées. Invitant les autres à suivre son exemple, elle visait à créer une disposition à l'accueil envers l'expérimentation.

Les expériences de Mao et de Gianfranco vont dans ce sens : après un début difficile, ils se sont engagés dans l'art au fur et à mesure de leur fréquentation des événements organisés par Rosanna. Sans pouvoir tout comprendre de l'art qui leur était proposé, ils se sont forgés un chemin à travers une participation pragmatique ; Mao en tant qu'électricien ou homme à tout faire, et Gianfranco en tant que photographe. Mao a commencé à se passionner pour cette forme d'art en découvrant « qu'il y avait un engagement et un esprit sérieux de la part de l'artiste, de tous. [...] Ils faisaient tous des performances et y croyaient, je voyais qu'ils avaient intérieurement cette capacité ou cette envie de réaliser une œuvre ». Ce n'était donc ni l'œuvre, ni la performance qui étaient au centre de son expérience de l'art, mais la fréquentation de l'artiste lui-même, en tant que sujet doté d'une attitude et d'une conviction particulières, qualités suscitant chez Mao une certaine admiration. Pour Gianfranco, le fait que les artistes réalisaient sur place leur travail était très important : « tu voyais la création de certaines choses. [...] tu voyais le travail, tu voyais des tentatives ». C'est donc la possibilité d'observer l'action de l'artiste qui engendre l'intérêt de l'expérience, soit-elle publique (action, performance) ou privée (préparation d'une œuvre, répétition d'une action). Ce centrage sur l'observation des étapes d'une création révèle une attention première tournée davantage vers le processus plutôt que vers le résultat – un aspect qui est par ailleurs très caractéristique du mouvement Fluxus. Dans son ouvrage *Happening & Fluxus*, Olivier Lussac nous rappelle l'importance de l'influence du philosophe John Dewey sur Cage, Kaprow et

¹⁸⁴ Sa relation avec l'artiste Wandré, lui-même connu pour ses critiques envers le pouvoir local, a probablement renforcé ce rôle qu'elle n'avait pas choisi. En conversation téléphonique avec Letizia Valli, avril 2020.

Fluxus à propos de l'idée d'une continuité entre œuvres d'art et événements du quotidien¹⁸⁵. Nous avons déjà vu dans la partie I comment la trajectoire de Rosanna semble traverser les mêmes préoccupations. Pour Mao et pour Gianfranco, qui mettent à disposition leur savoir-faire au service d'un cadre « non ordinaire », l'art constitue non seulement une expérience nouvelle, mais aussi l'extension de leur expérience au quotidien. Les deux hommes sont déjà électricien et photographe avant de rencontrer Rosanna et ils accèdent au monde de l'art à travers leurs compétences spécifiques, sans avoir besoin d'acquiescer au préalable de nouvelles connaissances. Ils accéderont à ces dernières à partir d'un savoir qu'ils possèdent déjà.

Mais la valeur de ce type d'expérience, de ce champ du possible, ne semble avoir été comprise que par l'entourage immédiat de Rosanna, à savoir ceux qui ont tiré un certain plaisir à rencontrer l'art dans ce cadre et en ont perçu du coup l'intérêt. Cet élément restait invisible à tous ceux restés en dehors de ce vécu. Comme l'affirme Gianfranco, partager avec d'autres gens du village son expérience de l'art n'était pas chose aisée : il était sûr qu'ils n'y auraient rien compris. Puis, comme il nous a raconté Giorgio, certaines personnes qui fréquentaient via Tornara passaient à côté du contenu artistique des événements. Ils appréciaient l'ambiance festive, mais à leurs yeux l'art, sans son "piédistal", restait invisible.

Évidemment, l'administration communale n'avait pas non plus compris le potentiel positif d'une expérience différente de l'art. Selon Giorgio, ils n'auraient pu faire qu'un « acte de foi » envers Rosanna afin d'accepter l'art qu'elle proposait. En vérité, cet « acte de foi » n'aurait pas eu comme seul but la validation de l'art promu par *Pari & Dispari* ; il aurait pu ouvrir la porte à une nouvelle manière de vivre l'art et de l'expérimenter.

Pour conclure, il semblerait que les difficultés rencontrées pour comprendre les enjeux de la présence de *Pari & Dispari* à Cavriago ont été liées à la superposition de trois sortes de conflits avec les systèmes de valeurs présentes dans le village à l'époque. Ils concernaient d'abord l'infraction aux codes de "bonne conduite" pour une femme, puis l'idée de ce qu'on peut considérer (ou non) comme de l'art et enfin, les modalités à travers lesquelles nous pouvons accéder à l'art et l'expérimenter.

¹⁸⁵ Lussac O., *Happening et Fluxus, Polyexpressivité et pratique concrète des arts*, Paris : l'Harmattan, 2004, p. 144-145.

3. Cavriago après le festival : une analyse

3.1 Le festival dans le contexte artistique et politique

Tendenze d'arte internazionale n'était pas une tentative isolée de proposer des actions artistiques dans des espaces publics, afin qu'elles puissent rencontrer un public varié, non nécessairement composé de connaisseurs. C'était déjà le cas de *Campo Urbano* en 1968 à Como, puis de manifestations comme *Volterra'73* et les *Biennales de Carrare*, dans lesquelles des expériences artistiques diverses convergiaient dans la nécessité « d'appeler le spectateur "à être co-créateur". La rue offrait un contact avec un public pluriel, large et non averti. *Parole sui muri* a été le premier événement urbain en Italie conçu comme un événement collectif¹⁸⁶ ».

*Parole sui muri*¹⁸⁷ s'était déroulé en 1967 à Fiumalbo, un petit village situé dans la montagne modénaise, à une centaine de kilomètres de Cavriago. Il s'agissait d'une initiative du maire communiste Mario Molinari, en collaboration avec les artistes Claudio Parmiggiani, Corrado Costa et Adriano Spatola. Pendant une dizaine de jours, en été, un groupe d'artistes venus d'Italie et de l'étranger¹⁸⁸ transforma le village en un musée à ciel ouvert, en déstructurant l'« échafaudage statique d'une exposition, en le dissolvant dans un palimpseste de situations¹⁸⁹. » Les rues, les cours, les murs du village se peuplèrent de manifestes, d'inscriptions, d'actions de poésie sonore, d'installations, de performances improvisées de toutes sortes.

Pour l'historienne Alessandra Pioselli, le fait qu'une expérience artistique d'avant-garde se passe dans une commune de la province n'était pas une expérience rare :

¹⁸⁶ Texte original en italien. « Ricerche linguisticamente diverse trovarono un filo conduttore nel chiamare lo spettatore « a essere co-creatore ». La strada offriva il contatto con un pubblico plurale, ampio e non allertato. "Parole sui muri" fu la prima manifestazione urbana in Italia concepita come un happening collettivo ». Pioselli A., *L'arte nello spazio urbano*, Monza : Johan & Levi, 2015, p. 20. Nous traduisons.

¹⁸⁷ En français "Des mots sur les murs".

¹⁸⁸ À la manifestation participent aussi les artistes français Julien Blaine, Henry Chopin et Ben Vautier.

¹⁸⁹ Texte original en italien. « statica impalcatura di una mostra sciogliendola in un palinsesto di situazioni ». Pioselli A., *L'arte nello spazio urbano*, Monza : Johan & Levi, 2015, p. 20. Nous traduisons.

Les raisons du déplacement ne sont pas univoques : sensibilité particulière de certains maires, municipalités qui souhaitent relancer des lieux décentralisés dans une perspective touristique, réseaux affectifs et professionnels des artistes, accès plus facile aux différents acteurs territoriaux institutionnels, ou encore d'autres contingences. La petite échelle d'un lieu éloigné des grandes agglomérations, comme une portion de quartier, crée l'opportunité (ou l'illusion) de pouvoir atteindre l'ensemble de la communauté citoyenne ; peut-être, également, de pouvoir agir avec la liberté que procure un "espace alternatif", potentiellement étranger à l'élitisme dominant du pouvoir économique, institutionnel et culturel des grandes villes [...]. Ou peut-être les administrateurs rêvent-ils de se mettre à égalité avec les grands centres, en entrant pleinement dans le récit de la contemporanéité ? Il semble en tous cas évident que le village, la petite ville, sont des microcosmes exemplaires pour explorer une relation renouvelée entre l'artiste et le public, car il s'agit peut-être d'espaces urbains moins sectaires et plus compacts que les zones métropolitaines¹⁹⁰.

Les objectifs de cette manifestation étaient de « mettre en contact, sans intermédiaires, l'art d'avant-garde et un public "naïf" », de « s'emparer d'un village comme d'un espace librement utilisable pour une restructuration complète, à travers l'insertion d'œuvres d'art dans les points vitaux, avec une préférence pour ceux qui n'étaient pas destinés à les accueillir. Les concepts de galerie et de tableau étaient bannis, ainsi que la marchandisation et le sacré¹⁹¹. »

Le festival de Cavriago semblerait reprendre la même ligne que celle de *Parole sui muri* ; en outre, certains artistes étaient présents aux deux manifestations¹⁹², qui avaient aussi en commun l'apport organisationnel de Corrado Costa. Cette ressemblance pourrait expliquer pourquoi aucune publication n'a été engagée à propos de Cavriago, alors que dès l'année suivante, un livre sur *Parole sui muri* a été publié par les éditions Geiger. *Tendenze d'Arte*

¹⁹⁰ Texte original en italien. « Le ragioni del dislocamento non sono univoche: primi cittadini particolarmente sensibili, assessorati locali desiderosi di ravvivare luoghi decentrati con un occhio al turismo, reti affettive e professionali degli artisti, maggiore facilità di accesso agli attori territoriali istituzionali e non, altre contingenze. La piccola scala dell'ambiente lontano dalle grandi conurbazioni, come la porzione del quartiere, crea l'opportunità (o l'illusione) di poter raggiungere l'intera comunità dei cittadini. Forse, ugualmente, di agire con la libertà regalata da una condizione, vissuta come "spazio alternativo" potenzialmente estranea ai dominanti elitarismi del potere economico, istituzionale e culturale delle grandi città [...]. Oppure gli amministratori sognano di mettersi al pari dei centri maggiori entrando a pieno titolo nella narrazione della contemporaneità? Sta di fatto che il borgo, la cittadina, sono comunque microcosmi esemplari per scandagliare la rinnovata relazione tra artista e pubblico perché possiedono spazi urbani forse meno settari e più compatti delle aree metropolitane. ». Idem, p. 21-22. Nous traduisons.

¹⁹¹ Texte original en italien. Propos présentés dans l'article de Emilio Mattioli, Quaderni dei Formigini N. 2, 1967 in Parmiggiani C., Spatola A. (a cura di), *Parole sui muri* : Fiumalbo 1967, Torino : Geiger, 1968. Nous traduisons.

¹⁹² Il s'agit de Franco Vaccari, Franco Guerzoni et Claudio Parmiggiani.

Internazionale ne représentait donc pas une nouveauté, comme l'avait été son homologue antérieur de dix ans. Quoi qu'il en soit, il ne s'agissait pas d'une réplique. Le festival imaginé par Rosanna Chiessi à Cavriago présentait d'importantes différences que nous allons à présent analyser.

Tout d'abord, à Cavriago, le contenu artistique n'était pas centré sur la poésie, mais explorait une gamme plus large de tendances artistiques, en particulier performatives, qui s'étaient affirmées au cours des années 70. Ces dernières n'étaient pas improvisées et spontanées comme à Fiumalbo, mais le plus souvent programmées, et conçues à l'avance pour s'insérer dans un espace spécifique, à un horaire indiqué dans le programme. Les expositions présentaient aussi une grande variété d'œuvres : installations sonores, sculptures, assemblages, manifestes, photos, multiples, œuvres graphiques, et aussi quelques tableaux.

Une autre différence importante, probablement la plus significative, concerne les modalités d'organisation de l'évènement. À la différence de *Parole sui muri*, *Tendenze d'Arte Internazionale* n'était pas une initiative conçue par la mairie de Cavriago. Le festival a été réalisé par une partie de ses habitants, guidés par une personne "extérieure" au village. En vérité, cette exclusion de la mairie n'était pas totale, car, suite à la demande des habitants, elle avait mis à disposition des espaces publics. Mais son rôle marginal dessine un scénario bien différent de l'expérience de Fiumalbo, surtout au regard de la tentative, complètement réussie, d'engager en première ligne les habitants.

C'est ce dernier élément qui caractérise *Tendenze d'Arte Internazionale*, le choix d'aller plus loin dans le contact avec la population, en demandant aux habitants de participer activement à son organisation. Il y avait aussi la possibilité d'ouvrir son foyer afin d'y exposer une œuvre ou d'accueillir une performance. Ainsi, le festival se déroulait dans des espaces liés à la vie quotidienne du village, qu'ils soient publics ou privés ; avec l'espoir que cet élan puisse se prolonger après le festival, dans la forme d'un "musée parmi les gens", à travers une articulation d'endroits reflétant la vie du village, pièces dispersées d'un seul et unique musée. Cette tentative de relocalisation de l'art contemporain impliquait aussi un éloignement par rapport aux lieux dédiés à l'art. Implicitement, il y avait une critique du monde de l'art, des galeries et des musées, comme c'était le cas pour *Parole sui muri*. Dans un texte rédigé à propos du festival à Cavriago, Emilio Villa analyse ce que ce "musée parmi les gens" aurait impliqué :

Il s'agit d'extraire les produits de l'inventivité humaine du terrain embourbé et épuisé de l'ancien "musée" urbain, qui est un lieu de privilège et d'arrogance, de présomption et d'harcèlement du pouvoir, d'escroquerie et de prévarication. Sur la nouvelle idée du

musée domestique, orné d'un tout nouveau tissu, il conviendrait de revenir et revenir, jusqu'à ce que le jeu soit gagné et qu'une longue expérience n'établisse parfaitement les modalités de sa réalisation¹⁹³.

L'idée d'un "musée parmi les gens" aurait été, entre autres, une occasion pour éviter ce que Lea Vergine dénonçait à propos d'autres événements artistiques dans les espaces publics, à savoir une vaine rébellion envers les galeries. Pour cet auteur, « la charge ludique de l'évènement esthétique collectif ne trouve pas son pendant dans une action chargée d'un poids et d'un impact sociaux » et il en résulte un art encore "artistique" et non "de tous"¹⁹⁴. C'était en effet la collaboration avec les habitants, l'intention de créer cet engagement qui aurait peut-être pu permettre à l'art d'être "de tous", à travers une "appropriation" qui passait en premier lieu par une possession non personnelle, mais collective. Mais comme le projet n'a pas eu lieu, il est difficile d'en imaginer les conséquences réelles, y compris les avantages et désavantages éventuels de sa gestion dans le temps.

¹⁹³ Texte original en italien. « sottrarre i prodotti della inventiva umana all'esausto impantanato terreno del vecchio "museo" urbano, che è luogo di privilegio e di arroganza, di presunzione e di prepotenza del potere, furto e prevaricazione. Sulla nuova idea del museo domestico, ordito di tutto un nuovo tessuto, sarebbe il caso di tornare e ritornare, fino che la partita non sia vinta, e i modi di realizzarla non siano perfettamente istituiti da lunga esperienza. ». Villa E., "L'idea di Cavriago a Cavriago" in Chiessi R., *In bicicletta sul mare*, Verona : Adriano Parise, 1995, p. 9. Nous traduisons.

¹⁹⁴ Texte original en italien. Alessandra Pioselli cite les propos de Lea Vergine de l'article "L'arte avviene nello spazio di tutti ?" in *Almanacco letterario Bompiani*, Milano 1969, pp. 173, 178-179. « Così l'"eversione nei confronti delle gallerie" è solo apparente perché "alla carica ludica dell'avvenimento estetico collettivo non fa riscontro l'azione caricata di un peso e di un'incidenza sociale". Il risultato: "l'arte rimane 'artistica' e non si fa di 'tutti'" ». Pioselli A., *L'arte nello spazio urbano*, Monza : Johan & Levi, 2015, p. 25. Nous traduisons.



Figure 24 – Exposition Paik-Moorman, restaurant La Villetta, Cavriago

Exposition de l'édition *Pari & Dispari Untitled 1964-1974* de Charlotte Moorman et Nam June Paik, dans le restaurant *La Villetta* à Cavriago, pendant le festival *Musica Performance Poesia*, 1978. Photographe inconnu. Source : Chiessi R., *Oltre lo spettacolo*, Verona : Adriano Parise, 1995, p. 71.

En introduisant de l'art contemporain dans les lieux de vie des gens, Rosanna semblait prouver que le présent, la nouveauté ne sont pas forcément en contradiction avec le passé. C'est ce qu'elle a mis en pratique à travers l'activité via Tornara, transformant une vieille maison rurale en un lieu réservé à l'expérimentation artistique internationale, où étables et porcheries deviennent salles d'exposition, accueillant le travail d'artistes venus du monde entier. Cependant, l'idée qui avait séduit un bon nombre d'habitants n'a pas convaincu la municipalité de Cavriago. Une partie de celle-ci, ainsi que certains habitants, restait perplexe à propos de la qualité artistique du festival. Certaines œuvres ou performances étaient jugées incompréhensibles, difficilement acceptées en tant qu'"art"¹⁹⁵, tandis que d'autres, présentant des contenus considérés équivoques comme la nudité ou la violence, avaient créé un certain

¹⁹⁵ Voir le témoignage de Gianfranco Borghi à propos des performances de Jones et Hendricks. « C'était de l'art, mais pas pour nous ».

trouble. Par exemple, la performance au cimetière, vécue comme une profanation¹⁹⁶, avait scandalisé plus d'un. En résumé, à la difficulté générale de compréhension des œuvres ou des performances, s'ajoutait la présence d'éléments dérangeant la sensibilité ou la moralité. Les critiques visaient la forme et le contenu de l'art proposé, mais surtout l'infraction aux coutumes et aux règles de bon comportement¹⁹⁷. Dans ce climat de réponses hétérogènes, les institutions municipales peinaient à répondre aux réactions négatives de la communauté et devenaient méfiantes envers ces propositions et leur effective validité artistique. Ce scénario s'était déjà produit lors d'expériences semblables en Italie et il apparaissait peu à peu que:

l'action urbaine pourrait devenir une belle tenue pour des multiples occasions, que la bannière de la rédemption des énergies réprimées et créatrices était peut-être un piège idéologique : soit cette rédemption n'existait pas, soit elle n'arrivait même pas à transformer les consciences. L'hypothèse communautaire tant vantée et le mythe de la "fête libératoire", entrés dans le lexique critique de l'époque, semblait concerner les artistes dans un régime de fraternité, mais ne pas toucher du tout les gens ordinaires, restant intrinsèquement étrangers. Et puis apparut un doute terrible, lié au moment historique, sur le fait que cette hypothèse se substitue à d'autres formes d'action (en l'occurrence action politique)¹⁹⁸.

Ce doute surgit aussi à Cavriago à l'occasion du festival, questionnant la nature des oppositions : s'agissait-il d'une question artistique ou d'une question politique ?

Revenons en effet au contexte politique du village au moment du festival en 1977. La municipalité avait connu un renouvellement important en 1975¹⁹⁹, suite à un changement

¹⁹⁶ Voir entretien à Rosanna Chiessi dans PAESE NOSTRO, ANNO XXIX N. 4 – 8 DICEMBRE 1982, p. 12. Dans l'annexe B.

¹⁹⁷ A ce propos, voir les paroles de l'adjoint à la culture Franco Piccinini. « Le reazioni e l'atteggiamento della gente nei confronti dell'iniziativa ha evidenziato una situazione culturale, presente nel paese, complessivamente povera, chiusa e provinciale. Proprio perché la body-art coinvolgeva non solo aspetti artistici, ma di costume, di modo di atteggiarsi nella vita (era il periodo del gruppo femminista a Cavriago e di altri gruppi che proponevano un modello di vita e dei valori nuovi) di fronte a queste cose si è capito che la realtà di Cavriago non aveva maturato una elaborazione e una discussione e la gente si trovava in arretrato e scoperta.». PAESE NOSTRO , ANNO XXIX N. 4 – 8 DICEMBRE 1982, CAVRIAGO – PERIODICO BIMESTRALE, p. 13. Dans l'annexe B.

¹⁹⁸ Texte original en italien. « che l'azione urbana diventi un vestito buono per molteplici occasioni, che il vessillo del riscatto di energie represses e creative sia un inganno ideologico perché questo riscatto non avviene oppure non produce reali trasformazioni neppure nella coscienza, che la tanto decantata ipotesi comunitaria e il mito della "festa liberatoria" entrati nel lessico critico del tempo siano buoni per gli artisti in regime di fratellanza, ma che non tocchino affatto la gente comune, che ne rimane sostanzialmente estranea. E poi un dubbio feroce legato al momento storico: che questa ipotesi sia un surrogato di altre forme di azione (nella fattispecie azione politica).» Pioselli A., *L'arte nello spazio urbano*, Monza : Johan & Levi, 2015, p. 26. Nous traduisons.

¹⁹⁹ Propos recueillis à partir d'un échange avec Jones Reverberi, adjoint à la mairie de Cavriago à l'époque du festival, janvier 2017.

générationnel au sein de la section du PCI local. La nouvelle génération se démarque de ses prédécesseurs, pour lesquels l'identification avec les valeurs de la Résistance était le fondement essentiel. Le souhait des nouveaux est de réactualiser leur présence au sein du parti, de la rendre plus moderne, à la lumière des récentes transformations, notamment suite aux mouvements de 1968. Leur envie de renouveau influence notablement leur politique culturelle. À leur arrivée à la mairie, un centre culturel est créé dans les locaux de l'ancienne mairie. Lors des rendez-vous traditionnels de la fête de l'*Unità* de la Gorganza, sont proposés des débats davantage orientés vers la science, la génétique, ou la cuisine, que vers la politique. Les plus anciens, qui considèrent ces thèmes comme superficiels et éloignés des valeurs du parti critiquent ces choix, en les qualifiant de « petits bourgeois ». À l'arrivée de Rosanna, ce conflit entre générations est encore d'actualité. Par ironie du sort, cette nouvelle administration, qui avait cherché à changer le système hérité des anciens, finit par se retrouver dans une posture très conservatrice vis-à-vis de Rosanna, du festival et de l'art contemporain.

Bien qu'ils ne participent pas à l'organisation du festival, les adjoints donnent leur accord pour l'utilisation de certains espaces, ignorant complètement la nature de l'art qui sera proposé. Ils constatent un certain enthousiasme chez les gens désireux de collaborer avec Rosanna, mais préfèrent ne pas s'engager d'avantage, adoptant ainsi une position neutre. Ils sont en effet préoccupés par la façon dont cette initiative pourrait s'articuler avec leur politique culturelle, qui visait surtout à promouvoir des services de base à la population, comme le centre culturel et la bibliothèque²⁰⁰. Dans le débat qui suit le festival, Jones Reverberi, adjoint à la mairie à l'époque, perçoit les prises de parole, dont celles du critique Renato Barilli, comme une sorte de leçon un peu forcée : « C'était comme s'ils nous disaient : "Maintenant nous vous expliquons ce qu'est la culture". Nous avons perçu cela comme une tentative de "colonisation culturelle". Cavriago ne consent pas si facilement²⁰¹. »

Le fait que ces propositions étaient issues de gens extérieurs au village, n'ayant pas eu de contacts avec la mairie auparavant, explique le sens de perte de contrôle perçu par l'administration. De plus, ces propositions artistiques échappaient complètement au bagage culturel des adjoints, qui se retrouvaient finalement en difficulté à en valider ou non leur qualité, vis-à-vis d'une collectivité ayant déjà exprimé un fort ressentiment envers la manifestation.

²⁰⁰ Voir entretien à Franco Piccinini dans PAESE NOSTRO, ANNO XXIX N. 4 – 8 DICEMBRE 1982, CAVRIAGO – PERIODICO BIMESTRALE, p. 13. Dans l'annexe B.

²⁰¹ Voir note 188.

Mais il y avait aussi autre chose. À Cavriago, à cette époque, le parti local s'efforçait - non sans succès - d'éviter que des membres du parti se tournent vers des groupes extra-parlementaires²⁰². Ce propos est confirmé par Jones Reverberi²⁰³, qui, pendant le débat à l'occasion des 40 ans du festival, a rappelé les préoccupations de cette période marquée par les violences politiques en Italie²⁰⁴. L'année 1977 signifia la rupture entre le PCI et le *Mouvement 77*. Seulement quelques jours avant le festival, la ville de Bologne avait été le théâtre d'affrontements entre la police et des étudiants de la gauche extra-parlementaire, coûtant la vie à un étudiant. Pour essayer de briser les insurrections, le ministre de l'intérieur avait envoyé des chars d'assaut dans les rues de Bologne, ville gouvernée par le PCI. Comme nous le rappelle Pioselli, à cette époque, de nombreux artistes et critiques sympathisaient avec la gauche extraparlamentaire, alors que le PCI était perçu comme réactionnaire²⁰⁵. Il est bien possible que la municipalité communiste de Cavriago ait eu peur de s'ouvrir à l'initiative de Rosanna, craignant de possibles incursions au village d'idées proches d'un militantisme politique plus extrême et violent. C'est probablement pour cette raison que les buts socio-artistiques du festival et l'idée d'un "musée parmi les gens" n'eurent aucun écho positif auprès de la mairie. L'expérience a été vécue comme une provocation envers le rôle de la municipalité en tant que décideur de la vie culturelle locale, ainsi que comme possible danger d'arrivée au village de figures capables d'en déstabiliser l'union. Finalement, les propos d'Henry Chopin à propos des difficultés consécutives au festival *Parole sui muri*, paraissent s'adapter aussi au festival de Cavriago : « Une manifestation en général apolitique devenait politique. Une manifestation libre et acceptée par la population risquait l'interdiction²⁰⁶. » Pour Rosanna, politique ou apolitique, acceptée ou non, « la discussion, sur la place de Cavriago, continuera au fil du temps²⁰⁷. »

²⁰² Casotti W., Margini A., Riva G., *Terra rossa : Cavriago nel Novecento*, Reggio Emilia : Bertani & C., 2000. p. 336.

²⁰³ Jones Reverberi parle aussi d'un aspect important de Cavriago. Malgré son identité profondément « rouge », aucune personne du village ne s'engagera dans des groupes proches d'une militance violente. En conversation, janvier 2017.

²⁰⁴ Prise de parole à l'occasion du débat organisé pour les 40 ans du festival *Tendenze d'Arte Internazionale* à Cavriago le 19 mars 2017.

²⁰⁵ Pioselli A., *L'arte nello spazio urbano*, Monza : Johan & Levi, 2015, p. 28.

²⁰⁶ Parmiggiani C., Spatola A. (a cura di), *Parole sui muri : Fiumalbo 1967*, Torino : Geiger, 1968. p. 82.

²⁰⁷ Texte original en italien. Rosanna s'exprime ainsi à propos des réactions après le festival. « le discussioni, in piazza a Cavriago, continuarono nel tempo. ». Chiessi, R., *Oltre lo spettacolo*, Verona : Adriano Parise, 1995. p. 87. Nous traduisons.

3.2 *Tendenze d'Arte Internazionale, une œuvre communautaire ?*

Comme nous l'avons vu, la valorisation de la participation directe des habitants au festival de Cavriago représentait un élément nouveau par rapport aux expériences précédentes d'art contemporain dans les espaces publics. Dans ce sens, l'expérience de Cavriago anticipait celle bien plus connue de Maria Lai à Ulassai, en Sardaigne, considérée comme la première « œuvre d'art communautaire »²⁰⁸, une action dénommée *Legarsi alla montagna*²⁰⁹, à laquelle participa tout le village sarde. Cette performance fut impulsée par le maire du village qui proposa à l'artiste Maria Lai, originaire de Ulassai mais basée à Rome, de réaliser un monument aux morts pour le village. L'artiste déclina l'idée, proposant plutôt une œuvre nouvelle, que le maire finit par accepter au bout d'un an et demi de réflexion. Maria Lai conçoit alors une œuvre collective basée sur une légende populaire, avec chaque maison se liant à une autre avec une myriade de rubans bleus, pour rejoindre le pic de l'imposant rocher qui domine le village²¹⁰. L'opération n'est pas simple à réaliser, car, au début, personne ne souhaite participer ; ce type de coopération collective paraît impossible à se concrétiser du fait de querelles entre habitants et familles et de superstitions encore très enracinées. Les rubans de Maria Lai finirent par relier le village, divisé par ces tensions, grâce à la récupération de mémoires anthropologiques.

Sur le plan de la coopération, la situation à Cavriago était évidemment différente, car elle n'est pas apparue avec le festival. Elle faisait déjà partie du tissu anthropologique local, et se manifestait tout particulièrement lors des événements organisés par le PCI, comme par exemple les fêtes de l'*Unità*²¹¹. C'était notamment grâce à la préexistence de cet esprit de solidarité et à cette tradition de coopération, que Rosanna est parvenue à organiser une telle manifestation en si peu de temps. Par contre, dans le titre de la manifestation, il n'y a aucune allusion à l'anthropologie locale. L'intention est de présenter, dans le contexte du village, "les nouvelles tendances de l'art", c'est-à-dire quelque chose qui n'a rien à voir avec le tissu local. Bien qu'en essayant de pénétrer au maximum dans la vie des habitants et d'avoir recours à

²⁰⁸ Voir le chapitre "Ulassai 1981. L'opera comunitaria" in Pioselli A., *L'arte nello spazio urbano*, Monza : Johan & Levi, 2015, p. 31.

²⁰⁹ En français : *Se lier à la montagne*.

²¹⁰ Voir livret du DVD *Legarsi alla montagna* de Maria Lai. p. 11-13.

²¹¹ Dans le paragraphe 1.1 de cette partie nous avons mentionné d'autres importants travaux réalisés grâce à la coopération du village, la construction du cinéma et celle d'un puits.

leur coopération solidaire, le festival de Cavriago défend une idée polarisée : l'art contemporain d'un côté, le village "rural" de l'autre. Cette direction est aussi celle qui apparaît dans le discours de Costa et Inga Pin, essayant de promouvoir l'idée qu'il s'agissait d'une « opération » particulière, un premier pas vers « une intégration totale des arts contemporains ». Et pourtant, au moins un aspect lié à l'histoire locale apparaît à travers l'exposition d'outils de menuiserie, une « admirable opération²¹² », témoignant de la tradition artisanale importante du village. On note aussi la participation d'artistes locaux, comme Giovanni et Lelio Lorenzani, le groupe photographique, le collectif féministe... Mais ces interactions ne semblent pas suffire à perturber cette approche polarisée de base, en la déviant vers un échange plus profond entre l'identité du territoire et la création artistique. En effet, il faut aussi prendre en compte que le festival accueille un très grand nombre d'artistes, différents les uns des autres, chacun avec une poétique personnelle. La manifestation se propose d'offrir une vision très large de l'art contemporain, mais le revers de cette richesse est une plus grande difficulté à s'orienter dans le terrain local et à créer une histoire commune. Le festival produit finalement des expériences assez diversifiées, et ne va pas dans la direction d'un thème unificateur ; il apparaît au contraire ouvert et pluriel. Mais l'intention de montrer la variété des langages artistiques renforce l'idée d'art en tant que catégorie, et non en tant que création d'une expérience nouvelle et partagée. Il paraît évident que dans *Legarsi alla montagna*, l'art n'existe pas seulement en tant qu'art ; il est action, jeu et expérience communs, et réussit à s'inscrire dans une continuité avec l'anthropologie locale. *Legarsi alla montagna* arrive à réunir un village caractérisé par d'importantes tensions, alors que *Tendenze d'Arte Internazionale* divise un village "solidaire". En effet, cette expérience permet de révéler une coupure générationnelle importante, ne s'étant pas exprimée auparavant²¹³. Dans les deux cas, une expérience artistique produit un changement par rapport aux habitudes et à l'identité sociale du village : un village fragmenté se réunit, alors qu'un village uni se sépare.

²¹² Emilio Villa saluait cette initiative dans son texte "L'idea di Cavriago a Cavriago" in Chiessi R., *Non ho paura delle rose*, Verona : Adriano Parise, 1995, p. 9.

²¹³ Voir entretien avec Franco Piccinini dans PAESE NOSTRO, ANNO XXIX N. 4 – 8 DICEMBRE 1982, CAVRIAGO – PERIODICO BIMESTRALE, p. 13. Dans l'annexe B.

III FLUXUS À REGGIO EMILIA ET CAVRIAGO

Introduction

La collaboration entre *Pari & Dispari* et les artistes Fluxus caractérise toute la période de Rosanna à Cavriago. Beaucoup de ces artistes fréquentent la maison via Tornara, comme en témoigne le nombre d'éditions réalisées, ainsi que la présence régulière d'artistes Fluxus à des événements performatifs organisés par Rosanna.

Les premiers contacts de *Pari & Dispari* avec Fluxus remontent à 1973, quand Rosanna fait la rencontre de Joe Jones grâce au collectionneur Francesco Conz. À partir de ce moment, Rosanna noue des contacts avec d'autres artistes comme Takako Saito, Geoffrey Hendricks, Charlotte Moorman, Nam June Paik, Alison Knowles, Dick Higgins, Philip Corner, parfois dans le cadre de projets en collaboration avec Conz, ou encore avec le galeriste Giuseppe Morra, puis aussi de façon autonome.

En 1977, Rosanna fait son premier voyage aux États-Unis, en compagnie de son amie Jasmin Ban. À cette occasion, elle rend visite à Jackson Mac Low et Robert Watts²¹⁴, ainsi qu'au fondateur de Fluxus, George Maciunas, quelques mois seulement avant sa disparition.

Peu à peu, d'autres artistes Fluxus, ou proches du groupe, comme Simone Forti, Carolee Schneemann, Larry Miller, Eric Andersen, Milan Knizak, Ben Patterson, Morgan O'Hara, Coco Gordon, Emmett Williams, Malcolm Goldstein, Ay-O, entrent en contact avec Rosanna. Les photos d'archives témoignent de leur passage dans l'appartement de Reggio puis à Cavriago, de leurs performances dans le cadre de la maison via Tornara, de la préparation d'œuvres ou d'éditions papier. Le tout dans une ambiance festive suscitée par l'accueil chaleureux de Rosanna, qui crée spontanément un *continuum* entre les moments de travail et ceux passés à table.

Au-delà du cadre personnel créé via Tornara, l'interaction entre artistes Fluxus et *Pari & Dispari* se développe aussi au cours des années 80 et 90 à travers l'organisation d'expositions, notamment celle de Nam June Paik à Reggio Emilia en 1990²¹⁵, et d'événements artistiques pluridisciplinaires comme *Il Fascino della carta*, créés à Reggio Emilia et Cavriago, ou les *Dîners colorés*. Rosanna participe à l'importante exposition *Ubi*

²¹⁴ La documentation de ce voyage est disponible dans l'album n°17, "Rosanna Chiessi, Archivio storico artistico *PARI & DISPARI*", Biblioteca Panizzi, Reggio Emilia [en ligne]. <<http://panizzi.comune.re.it>>.

²¹⁵ En 1990 la ville de Reggio Emilia accueille la première exposition personnelle de l'artiste Nam June Paik en Italie. Une vidéo de l'exposition est disponible dans "Rosanna Chiessi, Archivio storico artistico *PARI & DISPARI*", Biblioteca Panizzi, Reggio Emilia [en ligne], <<http://panizzi.comune.re.it>>.

Fluxus Ibi Motus à Venise, où elle présente la performance de *Ay-O Gondola Dinner*²¹⁶.

Les raisons qui pourraient expliquer cette longue et durable collaboration avec Fluxus sont certainement nombreuses. Dans son autobiographie, Rosanna décrit sa rencontre avec Joe Jones, comme le moment où elle retrouve enfin cette forme d'expression libre et non académique qui l'avait fortement marquée lors de l'exposition de Joseph Beuys, à Düsseldorf, en 1969²¹⁷. Finalement, il est bien possible que le type d'expérience proposée par les artistes Fluxus rejoignait l'envie de Rosanna d'un cadre différent pour l'art, capable de s'inscrire dans une continuité et en interaction avec la vie, et de se régénérer au hasard des situations. Ainsi, l'accès simple et immédiat proposé par les installations musicales de Joe Jones, les jeux de Takako Saito, la sensualité musicale de Charlotte Moorman, ou les vidéos de Nam June Paik, laissait entrevoir la possibilité d'une réception plus large, non exclusivement réservée à des connaisseurs.

Enfin, le cadre offert par Rosanna aux artistes Fluxus se révèle favorable pour la plupart d'entre eux, à une époque où le groupe n'a pas encore été historisé. Chez Rosanna, ces artistes ont la possibilité de poursuivre leur travail ; certains trouvent ici la possibilité d'être accueillis pendant une phase de nomadisme en Europe, comme Jones et Saito. Cet aspect, en particulier, renvoie à l'expérience du *Living Theatre* à Reggio Emilia ; *Pari & Dispari* renouvelle l'expérience d'accueil offert par cette municipalité en 1967, la transférant dans un cadre plus personnel et privé²¹⁸. Par ailleurs, on peut noter certaines conséquences directes de cette hospitalité : l'artiste Philip Corner, au bout d'un grand nombre de visites chez Rosanna, choisit ainsi de s'installer de manière permanente à Reggio Emilia.

Nous pourrions aussi avancer qu'un peu de l'esprit Fluxus caractérisait déjà l'édition *Pari & Dispari Carte da gioco 40+1+3*, dont nous avons parlé dans la première partie. La possibilité de détourner un objet de la vie réelle à des fins artistiques est en effet bien présente dans certaines productions du groupe, comme les impressions sur timbres de Maciunas et de Watts²¹⁹. Le caractère collectif de *Carte da gioco 40+1+3* rappelle aussi l'une des

²¹⁶ La vidéo de cette performance se trouve dans la section "Video" de l'archive en ligne Rosanna Chiessi, Archivio fotografico storico-artistico *PARI & DISPARI*, Biblioteca Panizzi, Reggio Emilia, <<http://panizzi.comune.re.it/Sezione.jsp?idSezione=3004&ts=20180323093642182&MAC=42033649b2bc0e5bdf25bd292f3f0201&preview=1>>.

²¹⁷ Chiessi R., *In bicicletta sul mare*, Verona : Adriano Parise, 1995, p. 57.

²¹⁸ Nous parlons de l'accueil du *Living Theater* par la mairie de Reggio Emilia dans la partie I, paragraphe 2.4.

²¹⁹ Il s'agit de *Fluxpost (Smiles)* (1977-78) de George Maciunas et de *YAMFLUG/5 POST 5* (1963) de Robert Watts. Voir annexe A.

productions caractéristiques du groupe, les *Fluxkits*. Ce type de production, initiée et encouragée par Maciunas, correspond à des assemblages, réalisés le plus souvent à partir de boîtes contenant divers objets, souvent récupérés, de papiers imprimés, avec des jeux, des instructions, proposant une expérience ludique et sensorielle²²⁰. Souvent réalisés en équipe, certains *Fluxkits* ne sont volontairement pas signés.

En outre, beaucoup d'autres œuvres Fluxus naissent en tant que jeu ou réélaboration d'un jeu ; les exemples sont nombreux, il suffit de penser aux échiquiers de Yoko Ono et de Takako Saito, qui changent ou détournent les règles du jeu (par exemple sans différencier les couleurs des pièces), rendant la compétition impossible, ou en leur rajoutant d'autres caractéristiques olfactives, gustatives ou musicales²²¹. En conséquence, il n'est pas étonnant que pendant la rencontre entre Rosanna et Maciunas, en décembre 1977, une des discussions évoqua justement la possibilité de réaliser un jeu de cartes. L'idée de Maciunas était de collaborer avec *Pari & Dispari* à la réalisation d'un jeu de cartes utilisant des images de sourires ; malheureusement, le projet ne sera pas finalisé, à cause de la disparition précoce de l'artiste²²².

Mais le jeu engendre aussi un élément d'indétermination, de hasard, que *Pari & Dispari* paraît rechercher également à travers des situations d'agrégation d'artistes, divers dans leur poésie comme dans leur production. Fluxus constituait déjà un groupe hétérogène et pourtant bien connecté ; c'était un réseau en soi, fait d'amitiés et de collaborations artistiques. Selon les propos de Geoffrey Hendricks, Fluxus fonctionnait « comme une famille » : les artistes se retrouvaient à faire des performances ensemble, s'assistaient réciproquement de manière spontanée²²³.

Une phrase de George Brecht décrit précisément cet aspect d'identité plurielle :

²²⁰ Voir un exemple de Fluxkits dans l'annexe A.

²²¹ L'œuvre de Yoko Ono s'appelle *White Chess Set* (1966). Takako Saito réalise un grand nombre d'échiquiers comme *Liquor Chess* (1975), *Spice Chess* (1965), *Sound Chess* (1977).

²²² La lettre est publiée dans Balbi L. (a cura di), *ROSANNA CHIESSI : Pari & Dispari*, Ravenna : Danilo Montanari, 2018, p. 48.

²²³ Hendricks parle notamment de ses performances avec Joe Jones et Takako Saito en Europe. Entretien avec l'artiste, octobre 2014.

Dans Fluxus, il n'y a jamais eu de tentative faite pour s'entendre sur des objectifs ou sur des méthodes ; des individus ayant quelque chose d'indicible en commun ont tout simplement fusionné naturellement pour publier et exécuter leur travail²²⁴.

En quelque sorte, Fluxus était déjà, en soi, un mélange de *pairs* et *impairs*.

Nous allons maintenant nous intéresser plus en détail aux travaux réalisés avec *Pari & Dispari* par les principaux artistes Fluxus ayant séjourné à Reggio Emilia. Leur passage s'est enrichi, entre autres, d'échanges avec des personnalités de l'entourage de Rosanna ; les traces en sont visibles dans certains de leurs travaux. Nous examinerons d'abord le travail de Joe Jones, Takako Saito, Geoffrey Hendricks et Alison Knowles, premiers artistes Fluxus qui ont collaboré avec *Pari & Dispari*. Ensuite, nous analyserons l'œuvre italienne de Philip Corner, le « reggiano » d'adoption.

²²⁴ Texte original en anglais. « In Fluxus there has never been any attempt to agree on aims or methods; individuals with something unnameable in commun have simply naturally coalesced to publish and perform their work. Perhaps this commun something is a feeling that the bounds of art are much wider than they have conventionally seemed, or that art and certain long establish bounds are no longer very useful.» George Brecht, "Something about Fluxus", *Fluxus Newspaper*, no. 4, June 1964; Silverman Collection, Detroit. Nous traduisons.

1. *Pari & Dispari* et Fluxus

1.1 Fluxus et l'Italie

Bien que les liens et les échanges entre l'Europe et les États-Unis caractérisent Fluxus depuis son début, c'est à partir des années 70 qu'un grand nombre d'artistes basés sur le territoire américain, à New York surtout, se rendent en Europe pour des courtes ou longues périodes. C'est le cas de Dick Higgins, Alison Knowles, Geoffrey Hendricks, et encore d'autres qui finiront par s'installer en Europe comme Joe Jones, Al Hansen, Takako Saito, Philip Corner, Ben Patterson et George Brecht²²⁵. L'Allemagne est nettement la destination la plus fréquente, suivie par les Pays Bas et l'Italie. Le galeriste René Block, à travers son activité d'éditeur et d'organisateur d'évènements et d'expositions, est une figure importante de la promotion de Fluxus en Allemagne. Quand ce dernier devient le directeur du programme pour artistes de la DAAD²²⁶, un bon nombre d'artistes Fluxus peut séjourner à Berlin en bénéficiant de cette bourse.

Par ailleurs, ce mouvement vers l'Europe ne concerne pas que les artistes Fluxus, mais, plus généralement, les artistes américains, particulièrement ceux qui font partie de la scène newyorkaise²²⁷. En Europe, ces artistes trouvent plus d'occasions de se produire qu'aux États-Unis. De plus, à cette époque à New York, les prix des locations montent, rendant la vie difficile aux nombreux artistes qui résidaient dans des lofts.

En ce qui concerne spécifiquement l'Italie, peu d'évènements directement liés à Fluxus ont lieu dans les années 60. À cette période, nous trouvons surtout la trace de performances d'artistes italiens liés au groupe, comme Gianni Emilio Simonetti²²⁸ et

²²⁵ Brecht était déjà en Europe au milieu des années 60, d'abord en France, à Villefranche-sur-Mer, où il donne vie à La Cédille qui sourit avec Robert Filliou. Il aménage ensuite à Cologne.

²²⁶ La Deutscher Akademischer Austauschdienst, Office allemand d'échanges universitaires, a pour mission de promouvoir la coopération universitaire entre l'Allemagne et l'étranger et propose un programme de bourses destiné aux artistes.

²²⁷ Dans les années 70 et 80 des nombreux artistes américains s'installent en Europe. C'est aussi bien le cas des musiciens et compositeurs Tom Johnson et Garrett List, respectivement à Paris et Liège.

²²⁸ Gianni Emilio Simonetti (1940) est un artiste italien, associé depuis les années 60 au Situationnisme et à Fluxus. En 64, il organise à Milan l'exposition Gesto et Segno avec Giuseppe Chiari.

Giuseppe Chiari²²⁹, et celles de Ben Vautier, qui était basé non loin de là, à Nice. En 1967, un concert Fluxus a lieu à Rome avec George Maciunas, Ben Vautier et deux membres du groupe *Zaj*²³⁰, Walter Marchetti et Juan Hidalgo²³¹. Cependant, dans les années 60, l'Italie connaît la présence d'autres artistes américains, particulièrement à Rome. C'est par exemple le cas des musiciens et compositeurs Alvin Curran, Frederic Rzewski, Richard Teitelbaum, qui donneront vie au groupe *Musica Elettronica Viva*. Ou encore des figures importantes de la danse américaine comme Simone Forti. Dans tous ces cas, il s'agit de personnes appartenant à la même scène expérimentale newyorkaise que celle où gravitait Fluxus.

Comme l'observe l'historienne Hannah Higgins, le soutien à Fluxus en Italie vient surtout d'un réseau de collectionneurs et éditeurs, et moins d'institutions publiques, comme c'était le cas en Allemagne²³². En Italie, la présence des artistes Fluxus est liée aux mouvements de la poésie visuelle et à l'intérêt grandissant à l'égard de la performance. Leur travail est montré dans les mêmes réseaux que ceux d'artistes tels que Marina Abramović, Gina Pane et ceux du Wiener Aktionismus. Ce réseau italien se compose de collectionneurs, galeristes et éditeurs, répartis sur une grande partie du pays. À Milan, on trouve l'éditeur et collectionneur Gino Di Maggio, avec sa galerie *Multhipla* et la galerie *Diagramma* de Luciano Inga Pin; à Gênes, la galerie *La Bertesca*; à Asolo et Verone, l'éditeur et collectionneur Francesco Conz; à Naples, le *Studio Morra*, galerie de Giuseppe Morra; à Rome le critique Achille Bonito Oliva, qui organise expositions et événements, et Fabio Sargentini avec sa galerie *l'Attico*; à Bologne, le critique Renato Barilli, qui organisera en 1977 la *Settimana internazionale della performance*²³³ à la Galerie d'Art Moderne. Dans les années 80, ce réseau s'enrichit d'autres figures comme les collectionneurs Carlo Cattelani à Baggiovara (près de Modène), Carlo Palli, à Florence, Caterina Gualco à Gênes avec sa galerie *Unimedia*, et Luigi Bonotto à Molvena, près de Vicence, aujourd'hui sans doute le

²²⁹ Giuseppe Chiari (1926-2007) est un artiste visuel et musicien italien. Il était associé à Fluxus et au Gruppo 70, un collectif d'artistes qui donnera naissance au mouvement de Poesia Visiva. Nous aborderons sa pièce *Per Arco* dans la partie IV.

²³⁰ *Zaj* est un groupe dédié à la performance et à la musique expérimentale, influencée par la figure et la pensée de John Cage. Il est composé par Juan Hidalgo, Walter Marchetti et Esther Ferrer. Il naît en 1959 à Milan et participera, à plusieurs reprises, à des événements Fluxus.

²³¹ Voir chronologie dans Gualco C. (a cura di), *Fluxus in Italia*, Genova : Il Canneto, 2012, p. 21-43.

²³² Higgins H., *Fluxus Experience*, University of California Press, 2002, p. 176.

²³³ La *Settimana internazionale della performance* a lieu entre le 1^{er} et le 6 juin 1977 à la Galerie Communale d'Art Moderne à Bologne. C'est le premier événement italien autour de la performance dans une institution publique.

plus grand collectionneur d'art Fluxus en Italie²³⁴.

À propos de la relation entre Fluxus et l'Italie, Hannah Higgins suggère une comparaison avec l'appui que le groupe trouve en Allemagne. L'historienne met en évidence à quel point la présence de Fluxus s'inscrit dans l'intérêt général envers la redécouverte des avant-gardes allemandes précédant le Troisième Reich ; elle contribue aux idées de liberté et de pluralisme, capables de contrebalancer et d'occulter le souvenir du National Socialisme²³⁵. Selon Higgins, un scénario semblable pourrait expliquer l'accueil que le groupe trouve en Italie, bien que moins institutionnel, étant donné que le pays a aussi vécu une époque de fascisme²³⁶.

Les liens entre Fluxus et les avant-gardes italiennes sont explicités à travers différents textes dans le catalogue de l'exposition *Ubi Fluxus Ibi Motus 1990-1962*, organisée à Venise en 1990. Un texte du critique Achille Bonito Oliva, commissaire de l'exposition, fait référence à la synthèse des arts, caractéristiques des avant-gardes modernes futuristes et dadaïstes, mais aussi de la Renaissance italienne. Dans un autre écrit, le critique Giovanni Carandente pointe le choix d'inverser la chronologie, *1990-1962*, comme le reflet d'un esprit anti-historique, une autre référence au futurisme, « C'est le présent qui devient le point de départ²³⁷ ». Higgins met en lumière le manque de consensus dans les différentes contributions du catalogue, suggérant qu'un « dialogue, plutôt qu'une définition précise de Fluxus, est ce qui unifie le catalogue *Ubi Fluxus Ibi Motus*²³⁸. »

En effet, le texte de Gino Di Maggio²³⁹, contenu dans le catalogue de l'exposition, remet en question les liens "trop faciles" entre Fluxus, les futuristes et les dadaïstes. Le collectionneur arrive à mettre en cause un texte de Gramsci affirmant que « Les futuristes [...]

234 Une grande partie de la collection de Luigi Bonotto est visible à travers le site www.fondazionebonotto.org.

235 Higgins H., *Fluxus Experience*, Berkeley : University of California Press, 2002, p. 175.

236 Idem, p. 175-176.

237 Idem, p. 176.

238 Idem, p. 177.

239 Texte original en italien. « I futuristi [...] "hanno avuto la concezione netta e chiara che l'epoca nostra, l'epoca della grande industria, della grande città operaia, della vita intensa e tumultuosa, doveva avere nuove forme di arte, di filosofia, di costume, di linguaggio", ed ancora che questa nuova concezione del mondo è "nettamente rivoluzionaria, assolutamente marxista". » Di Maggio G., "Fluxus : L'arte come sovversione individuale o l'utopia come mestiere?" in Bonito Oliva A. (a cura di), *Ubi Fluxus Ibi Motus 1990-1962*, Milano : Mazzotta, 1990, catalogue d'exposition, publié également in Solimano S. (a cura di), *The Fluxus Constellation*, Genova : Neos, 2002, p. 48. Le texte de Di Maggio cite l'article d'Antonio Gramsci paru sur le journal *Ordine Nuovo* du 5 janvier 1921.

"ont eu la conception nette et claire que notre époque, l'époque de la grande industrie, de la grande ville ouvrière, de la vie intense et tumultueuse, devait susciter de nouvelles formes d'art, de philosophie, de coutumes, de langages" », considérant cette nouvelle conception du monde « "nettement révolutionnaire, *absolument marxiste*" ». Di Maggio critique cette notion de destruction et substitution, car il s'agirait dans le cas des futuristes d'un « faux processus révolutionnaire » ; pour Fluxus, l'élément destructif serait par contre davantage « un démantèlement lucide du fétiche²⁴⁰ ».

L'exposition *Ubi Fluxus Ibi Motus*, est aussi une occasion de montrer les travaux récents des artistes Fluxus, notamment ceux créés en Italie, avec le support d'éditeurs et collectionneurs. Elle marque ainsi les différences entre les États-Unis et l'Europe quant à la présence du groupe. À cette époque en Europe, Fluxus a plus d'occasions d'exposer et d'évoluer. Aux États-Unis, c'est seulement à partir des années 90 que des institutions importantes se tournent vers ce mouvement et commencent à organiser des expositions et des publications²⁴¹.

En Italie, Fluxus rentre aussi en contact, au-delà des références historiques, avec les mouvements récents de néo-avantgarde, notamment celui de la *Poesia Visiva*. La personne de Giuseppe Chiari symbolise ce lien. D'abord compositeur puis artiste visuel, il intègre Fluxus à partir de 1962, année où sa pièce *Gesti sul piano* est présentée aux *Fluxusfestspiele* de Wiesbaden. Successivement, il adhère au *Gruppo 70*, fondé à Florence, et se joint au mouvement de la *Poesia Visiva*. Certains membres de Fluxus sont proches d'autres poètes italiens, comme ceux du groupe de Mulino di Bazzano, Adriano Spatola, Giulia Niccolai²⁴², ou encore de Sarenco, à Vérone.

En 1973, au moment où Rosanna rentre en contact avec les artistes Fluxus, ces derniers ne sont pas encore connus en Italie. La collaboration entre Fluxus et *Pari & Dispari* débute dans le cadre d'une collaboration avec le collectionneur et éditeur Francesco Conz. Dans la réalisation de certains projets, vient se greffer la contribution du galeriste Giuseppe Morra. Ce "trio", comme Rosanna aimait l'appeler, sera à l'origine d'évènements particulièrement significatifs au milieu des années 70, mettant en avant la promotion d'artistes

²⁴⁰ Idem, p. 50.

²⁴¹ « In the Spirit of Fluxus » au Walker Art Center de Minneapolis en 1993 est la première exposition importante du groupe. « Fluxus Codex », de Jon Hendricks, est la première publication ayant eu une résonance considérable.

²⁴² Giulia Niccolai (1934) est une poète et photographe italo-américaine. Elle fonde la revue Tam-Tam avec Adriano Spatola. Elle a traduit des poèmes de Dick Higgins pour les éditions Geiger.

de performance, notamment à Art Basel en 1975²⁴³. Cette collaboration rendra possible la réalisation d'importantes éditions, comme *Between Two Points* de Geoffrey Hendricks ou *Untitled 1964-1974* de Nam June Paik et Charlotte Moorman.

1.2 La rencontre et les collaborations avec Francesco Conz et Giuseppe Morra

En 1973, Rosanna participe à la foire d'art contemporain de Bâle avec un stand *Pari & Dispari*. C'est la toute première fois qu'elle participe à cette foire, mais malheureusement quelque chose tourne mal dans ses plans. Les œuvres qu'elle voulait exposer ne reçoivent pas les autorisations administratives nécessaires à l'expatriation. L'office des Beaux-arts de Bologne refuse de considérer ces objets comme des œuvres d'art. Il s'agit de *Antologia di William Xerra e niente di Corrado Costa come epigrafe*, une série de pierres tombales sur lesquelles l'artiste William Xerra avait posé un miroir à l'emplacement normalement prévu pour la photo. Cette édition de 1972 comprenait également un livret imprimé en 300 exemplaires. Pour éviter de se trouver face à un stand complètement vide, Rosanna décide d'exposer photos et affiches d'une installation-performance de Giovanni Rubino et Corrado Costa, *Il Cristo di Marghera*. Pour protester contre les fumées toxiques des industries, les deux artistes avaient réalisé un "Christ" de trois mètres, un mannequin cloué à une croix en bois, et l'avaient doté d'un masque à gaz. Ensuite, ils l'avaient soulevé au milieu d'une zone industrielle de Marghera, près de Venise, simulant une procession²⁴⁴.

L'aspect dépouillé du stand de *Pari & Dispari* attire l'attention du collectionneur et éditeur de Vérone Francesco Conz, qui était également présent avec un stand. Il s'adresse à Rosanna avec un fort accent véronais : « Madame, vous n'êtes pas un peu folle de vous présenter ici avec seulement des affiches ?²⁴⁵ ». Conz est aussi entrepreneur ; il gère une manufacture de décoration spécialisée dans les objets et le mobilier en bois. Sa passion pour

²⁴³ À cette occasion, *Pari & Dispari* présente un programme de performances, un choix radical pour l'époque, dans le contexte d'une foire de l'art contemporain. Les artistes présentés sont Hermann Nitsch, Charlotte Moorman, Nam June Paik, Joe Jones, Takako Saito, Dominik Steiger, Giuseppe Desiato, Geoffrey Hendricks. Voir documentation dans l'album n° 24 "Rosanna Chiessi, Archivio storico artistico *PARI & DISPARI*", Biblioteca Panizzi, Reggio Emilia [en ligne]. <<http://panizzi.comune.re.it>>.

²⁴⁴ À propos de cette action voir Pioselli A., *L'arte nello spazio urbano*, Monza : Johan & Levi, 2015, p. 59-62.

²⁴⁵ En conversation avec Rosanna Chiessi, janvier 2016.

l'art avait commencé quelques années plus tôt et il avait ouvert, à Venise, la *Galleria d'arte moltiplicata*. En 1972, dans une petite foire d'art à Berlin, il avait fait la rencontre de l'artiste Gunther Brus, du *Wiener Aktionismus*, et de l'artiste Fluxus, Joe Jones²⁴⁶. Connu pour ses sculptures musicales mécaniques, Jones avait quitté les États-Unis l'année précédente et avait séjourné d'abord à Amsterdam, puis à Berlin. Suite à l'invitation de Conz, il s'était installé en Italie, dans une maison de campagne à Asolo, près de Padoue, où il travaillait à ses sculptures. Après la foire de Bâle, Conz invite Rosanna à Asolo, afin de lui présenter Jones. De là découle une longue et importante collaboration. C'est à cette époque que Conz multiplie les contacts avec les artistes du groupe Fluxus et du Wiener Aktionismus. Rosanna semble une partenaire idéale, avec son expérience dans le secteur de l'édition. Pour Conz, travailler avec Rosanna et *Pari & Dispari* représente un autre avantage : à cette époque l'entrepreneur ne souhaite pas avoir d'éditions sous son nom, afin d'éviter des conflits fiscaux avec son activité²⁴⁷. Ainsi, beaucoup d'éditions importantes et de projets de cette époque, initiés par Conz, sont édités par *Pari & Dispari*. Cette collaboration connaîtra aussi des moments conflictuels, principalement dus à des incompréhensions sur le plan financier²⁴⁸. Mais durant toute une période, elle sera pionnière en Italie, mais pas seulement, de la promotion d'artistes de performance, notamment de ceux appartenant à Fluxus. Cette saison correspond au moment où Conz et Rosanna collaborent avec une autre personnalité du monde de l'art, le galeriste et collectionneur Giuseppe Morra. Sa galerie, le *Studio Morra*, permettait à cette époque, d'accueillir à Naples, des artistes de performance internationaux²⁴⁹.

Leur synergie était ainsi décrite par Rosanna : « Conz faisait le collectionneur, moi je m'occupais des éditions et des événements, Morra organisait les expositions²⁵⁰ ».

²⁴⁶ À propos de la rencontre de Francesco Conz et Joe Jones voir Conz F., *Winterreise, from Asolo to New York and vice versa 1974*, Verona : Archivio Conz, 2007.

²⁴⁷ Échange par mél avec Patrizio Peterlini, 6 juillet 2017.

²⁴⁸ L'absence totale de référence à Francesco Conz dans la biographie de Rosanna Chiessi laisse à entendre qu'à l'époque de son écriture il y avait encore des tensions entre eux.

²⁴⁹ En 1974, le studio Morra est, entre autres, le théâtre d'une performance qui fait encore parler : *Rythm 0* de Marina Abramović.

²⁵⁰ En conversation avec Rosanna Chiessi, janvier 2016.

1.3 Hermann Nitsch et Giuseppe Morra

Francesco Conz avait fait la connaissance d'Hermann Nitsch en août 1973. Nitsch et l'artiste viennois Gunther Brus avaient été invités à Asolo pour réaliser des œuvres. En janvier 1974, Conz propose à Rosanna et à l'artiste Giuseppe Desiato d'aller à Munich pour assister à une action d'Hermann Nitsch. Rosanna découvre ainsi le travail de l'actionniste viennois. Dans l'action sont également présents Gunther Brus et Heinz Cibulka. Un agneau est tué et ses tripes sont jetées sur le corps nu d'un des figurants. Rosanna et Desiato sont choqués : « Rosa, fuyons, ils sont tous fascistes ! », murmure Desiato²⁵¹. Rosanna voudrait partir aussi, mais souhaite d'abord comprendre. Finalement, ils restent jusqu'à la fin de la performance ; Rosanna se met alors à la recherche des artistes pour leur poser des questions. Elle trouve l'épouse de Nitsch, Beate, qui parle français. Nitsch et Beate invitent Rosanna et Desiato chez eux à Diessen, où ils passent quelques jours ensemble. Malgré les difficultés de communication, ils réussissent à s'entendre et à échanger à propos des performances et des choix artistiques de Nitsch. C'est le début d'une grande amitié qui aboutira à des nombreuses collaborations. À cette occasion, Nitsch dit à Rosanna : « Je dois faire une performance chez Peppe Morra, à Naples. Pourrais-tu te renseigner sur lui ?²⁵² ».

Peu après, Rosanna part à Naples, et à l'occasion d'un dîner, demande à son ami Lucio Amelio des informations sur Giuseppe Morra. Celui-ci lui indique un homme assis à une table proche. Rosanna se présente : « Bonjour, je suis Rosanna Chiessi ». Giuseppe lui répond : « Rosanna, j'ai entendu parler de vous, vous avez fait beaucoup de choses... ». Rosanna continue : « Je viens de la part d'Hermann Nitsch qui m'a demandé de voir qui vous êtes et quelles sont vos intentions ».

Quelques jours après, Giuseppe et Rosanna partent chercher Hermann Nitsch, sa femme Beate et l'artiste Heinz Cibulka à la station Marcellina. Le 10 avril, Nitsch joue sa 45^{ème} action au studio Morra. Francesco Conz et le photographe Mario Parolin sont également présents. La police intervient et tente d'arrêter la performance. Le capitaine crie : « Mais qu'est-ce que vous croyez, moi aussi je suis diplômé !²⁵³ ». Grâce à l'aide de Giuseppe Morra, les artistes parviennent à terminer l'action, malgré l'intervention de la police. Mais le lendemain Hermann Nitsch, sa femme Beate et Heinz Cibulka reçoivent un mandat

²⁵¹ Idem.

²⁵² Idem.

²⁵³ Idem.

d'expulsion et sont obligés de quitter le pays dans les vingt quatre heures. À cette occasion, Rosanna rencontre Jasmin Ban, assistante de Giuseppe Morra à la galerie. Quelques années plus tard, Jasmin viendra habiter à Reggio Emilia. En 1974, le studio Morra est, entre autres, le théâtre d'une performance qui fait encore parler d'elle : *Rythm 0* de Marina Abramović.

L'action d'Hermann Nitsch à Naples marque le début d'une longue amitié et collaboration entre Giuseppe Morra et l'artiste viennois. Expositions, concerts, éditions et performances sont régulièrement organisés par le galeriste qui, en 2000, inaugure à Naples un musée entièrement dédié à Nitsch.

Le premier voyage de Rosanna à Prinzenhof a lieu à l'occasion d'une action d'Hermann Nitsch qui se déroule le 2 juin. Une action de douze heures durant la fête de la Pentecôte, qui comprend un concerto pour piano dédié à Gunther Brus, toujours exilé à Berlin, suite à sa condamnation reçue en 1968 après sa performance *Kunst und Revolution*. Les autres artistes qui participent aux actions sont Dieter Roth, Oswald Wiener et Gerhard Rühm. Le mois suivant, Nitsch et son épouse Beate se rendent à Reggio Emilia, chez Rosanna, avec une voiture remplie d'œuvres. C'est la première fois qu'ils reviennent en Italie après l'expulsion qui a suivi leur action napolitaine. À cette réunion participent aussi Giuseppe Morra, l'artiste Giuseppe Desiato et le critique Luciano Inga Pin.

2. Éditions, actions, interactions

2.1 Joe Jones

L'artiste américain Joe Jones est surtout connu pour ses *Music Machines*, qu'il commence à construire à partir des années 60. Il s'agit de sculptures musicales formées par l'assemblage de systèmes mécaniques et d'instruments de musique (guitares, violons, pianos jouets, percussions...), souvent équipés de petits moteurs, permettant à l'instrument de jouer en autonomie, une fois activé un interrupteur.

Jones a fait des études de jazz, puis, suivant le conseil de John Cage, il a étudié la composition avec Earle Brown. Grâce à ce dernier, il fait la rencontre d'Alison Knowles et de Dick Higgins, qui l'introduiront dans le mouvement Fluxus. En 1970, il ouvre une boutique musicale, qui lui sert aussi d'atelier. En même temps il développe avec George Maciunas le projet de fonder une compagnie aérienne Fluxus. Les deux artistes décident d'investir, Jones devant devenir le pilote. C'est pourquoi il prend des cours de pilotage pendant quelques temps ; mais peu après, le projet s'arrête par manque de fonds²⁵⁴. En 1972, quand le propriétaire décide de doubler le loyer de sa boutique, Jones quitte les États-Unis pour l'Europe. Il vit ensuite entre l'Allemagne et l'Italie.

Le travail de Jones se démarque par la présence d'éléments de jeu et d'interaction sociale. Le son de ses *Music Machines* rassemble parfois à celui d'un *gamelan*. Ses sculptures naissent aussi des matériaux qu'il trouve, parfois de récupération. À New York, elles se créent à partir de ce qu'il trouve à Canal Street, entre les boutiques de jouets, de meubles, d'équipements électroniques... Les dessins de ses installations représentent une autre partie essentielle de son travail. Ils sont toujours composés d'une partie dessinée et d'une autre écrite, explicative, en quelque sorte une forme de "manuel" ou "guide d'utilisation" qui contient aussi des notes d'intentions. Ses dessins ont un style géométrique et minimal, toujours en noir et blanc.

Le fait d'utiliser des objets trouvés, déjà existants, n'est pas l'apanage de son œuvre ; Canal Street était sans aucun doute un réservoir d'idées pour tous les artistes Fluxus à New York. Cette relation à l'objet, en particulier à l'idée de pouvoir le détourner, ou de lui donner

²⁵⁴ Jones J., *History of the Music Bike*, Asolo : Francesco Conz, 1977.

une autre utilité, est un élément typiquement Fluxus, comme il le remarque à propos de *Four pieces for Fluxus* (composées en 1964), où chaque pièce est sous-tendue par une relation particulière : « Ce que j'ai essayé de montrer ici, c'est que Fluxus a toujours exprimé un sentiment pour les objets, s'efforçant de leur donner un nouveau sens et parfois une nouvelle vie²⁵⁵. » C'est aussi le cas de ses sculptures musicales, souvent réalisées à partir d'objets trouvés.

Rosanna Chiessi fait la connaissance de Joe Jones en 1973. Dans son autobiographie, elle décrit ainsi cette rencontre :

Après Beuys, il était difficile pour moi de trouver de nouvelles magies et de nouvelles émotions. Mais comme cela arrive dans les contes de fées, un jour j'ai rencontré un artiste petit et mince qui fumait 100 cigarettes et buvait 100 bières par jour, mais qui faisait un travail extraordinaire ; il créait des instruments de musique avec des cordes, il les peignait en noir et avec un petit moteur, il les faisait jouer de manière autonome en produisant des sons incroyables ; il en avait une salle pleine²⁵⁶.

Entre 1974 et 1975, l'artiste musicien séjourne souvent chez Rosanna à Reggio Emilia. Ensemble, ils préparent la foire de Düsseldorf, où l'artiste doit présenter une quinzaine de ses instruments-sculptures, dont certains construits dans l'appartement de Rosanna. Joe a transformé une pièce de cet appartement en laboratoire et il y travaille sans arrêt durant les trois mois précédant la foire. Giuliano Siardi, un ami de Rosanna, aide à la préparation des sculptures musicales. Il s'agit de peindre les instruments en noir (notamment des guitares), puis d'adapter les petits moteurs, de faire les connexions pour finaliser le mécanisme. Certaines d'entre elles, faisant partie de la série *Circle*, sont construites en utilisant des cerceaux de bois trouvés en Italie. Dans un ouvrage édité plus tard par Francesco Conz, Joe Jones raconte la fabrication de ses sculptures :

Pour moi, aller en Italie après mes expériences à Amsterdam et en Allemagne, où il était presque impossible de trouver du matériel de travail, c'était comme retourner à Canal Street. La série *Circle* a été réalisée à partir d'objets trouvés dans un magasin, à savoir le cercle d'un cerceau (hula-hoop) en bois et la base de la partie haute d'un tabouret

²⁵⁵ Texte original en anglais. Jones J., *History of the Music Bike*, Asolo : Francesco Conz, 1977. Nous traduisons.

²⁵⁶ Texte original en italien. « Dopo Beuys era difficile per me trovare nuovi incantesimi ed emozioni. Ma come accade nelle fiabe un giorno incontrai un artista piccolo e magro che fumava 100 sigarette e beveva 100 birre al giorno ma faceva un lavoro straordinario; prendeva strumenti musicali a corde li dipingeva di nero e con un piccolo motorino li faceva suonare autonomamente producendo suoni incredibili, ne aveva una stanza piena. Joe Jones è stato il primo artista del movimento Fluxus che ho conosciuto. ». Chiessi R., *In bicicletta sul mare*, Verona : Adriano Parise, 1995, p. 57. Nous traduisons.

renversé ; pour les instruments, je n'avais pas de problème, je trouvais leurs moteurs à une demi-heure d'Asolo où je vis et travaille. L'instinct italien pour le pur et beau design a eu une grande influence sur mon travail. Il n'y avait pas l'expérience « junk shop » de Canal Street avec sa grande variété d'objets, mais une nouvelle voie avec de nombreux artisans désireux de m'aider à réaliser mon travail. Ici, j'ai trouvé et je trouve encore de nouvelles directions²⁵⁷.

La pièce plus importante qu'il fabrique en cette période est sans doute le *Music Bike n° 3*. Il sera encore assisté par Giuliano Siardi, qui se rappelle de sa fabrication :

J'étais allé chercher une vieille brouette, rouillée. Nous l'avions payée presque rien. On a enlevé sa peinture et on l'a amenée via Emilia [dans l'appartement de Rosanna]. Nous sommes allés chercher ensemble les roues, les phares [...]. On a monté les roues, connecté les fils, les boutons. Il y avait une sorte de guidon sur lequel, selon l'endroit où tu pressais, c'était la guitare qui sonnait ou le petit tambour...²⁵⁸

Le *Music Bike n° 3*, que Rosanna propose d'appeler *Concerto Viaggiante*²⁵⁹, sera présenté à la foire de Bâle en juin 1975.

Le *Music Bike n° 3* a été construit à partir d'un ancien tricycle de livraison dans l'appartement de Rosanna Chiessi, pour la foire de l'art de Bâle. Mon idée était de ne pas être bloqué dans un espace comme le sont la plupart des artistes, s'ils sont représentés par une galerie spécifique. Je voulais pouvoir circuler, donner des mini-concerts, rendre visite à des amis, voir d'autres expositions sans devoir marcher des kilomètres et donner des *lift* aux gens. Le *Music Bike* a été l'occasion de se créer beaucoup d'amis et a amené un peu d'amusement à ce qui aurait été autrement une expérience ennuyeuse²⁶⁰.

Joe Jones, à bord du *Music Bike n° 3*, sera l'un des symboles du festival à Cavriago en 1977. « Les enfants le suivaient amusés pendant que les adultes s'interrogeaient sur les raisons de cette exhibition²⁶¹. »

²⁵⁷ Jones J., *History of the Music Bike*, Asolo : Francesco Conz, 1977.

²⁵⁸ En conversation avec Giuliano Siardi, 24 août 2016.

²⁵⁹ En français : *Concert Ambulant*.

²⁶⁰ Voir note 246.

²⁶¹ Chiessi R., *Oltre lo spettacolo*, Verona : Adriano Parise, 1995, p. 67.



Figure 25 – Joe Jones et le *Music Bike No. 3*, Cavriago

Joe Jones et son *Music Bike No. 3* pendant le festival *Tendenze d'Arte Internazionale* à Cavriago, 1977. Photo : Gianni Sassi. Source : Jones J., *History of the Music Bike*, Asolo : Francesco Conz, 1977.

Une autre pièce réalisée à cette époque avec *Pari & Dispari* est le *Music Box n° 2*. L'objet consiste en une boîte contenant un piano jouet. L'instrument est équipé d'un mécanisme qui permet de le jouer en continu, à l'aide d'un petit moteur. Un bouton à l'extérieur de la boîte permet d'actionner le dispositif.



Figure 26 – Jones J., *Music Box No. 2*

Music Box No. 2 de Joe Jones. Image contenue dans Balbi L. (a cura di), *ROSANNA CHIESSI : Pari & Dispari*, Ravenna : Danilo Montanari, 2018, Catalogue d'exposition, p. 36.

Un autre projet d'édition intéressant a été celui de *People Music* (1976). Il s'agit d'une feuille d'instructions expliquant comment Jones pourrait construire une boîte musicale

à partir des mesures de la silhouette et de l'épaisseur d'un corps. Il y est proposé d'envoyer ces informations à l'artiste, ainsi qu'au moins cinq titres de musique classique ou pop, le tout permettant la construction d'une boîte musicale personnalisée.

Jones continua à séjourner régulièrement en Italie jusqu'en 1979, principalement chez Francesco Conz et parfois chez Rosanna, et travailla beaucoup en Allemagne. En 1977, il participe à la *Settimana Internazionale della Performance*, se déroulant à la Galerie Communale d'Art Moderne de Bologne. Pendant cette période, il présentera ses installations-concerts dans plusieurs endroits en Italie : à la *Galleria Studio G7* à Bologne, au *Studio Morra* à Naples, à la galerie *Multhipla* à Milan.

2.2 Takako Saito

Takako Saito arrive à Reggio Emilia à la fin de l'été 1975. Sept ans plus tôt, elle avait quitté les États-Unis pour l'Europe ; elle doit vivre dans divers endroits, à cause de problèmes de visa. Son art ne lui permettant pas de survivre, elle gagne sa vie avec des emplois modestes : fille au pair, cuisinière, femme de ménage... L'Italie marque, pour elle, le début d'une nouvelle phase. Ici, les conditions sont réunies pour qu'elle puisse vivre seulement de son travail artistique. Elle restera à Reggio Emilia jusqu'en 1979.

Takako Saito est née en 1929 à Sabae, Japon²⁶². Elle fait des études de pédagogie à l'Université de Tokyo et travaille par la suite en tant qu'enseignante dans des lycées. Elle s'engage dans le mouvement d'éducation à travers l'art et la création intitulé *Sōbi*, où elle fait la rencontre de l'artiste Ay-O²⁶³. Ce courant défendait l'idée de stimuler l'initiative et la libre création des enfants, ce qui intéresse Saito et qu'elle essaie d'expérimenter en tant qu'enseignante. Elle commence à pratiquer différentes techniques comme la peinture, la sculpture, les aquarelles. Grâce à Ay-O elle prend connaissance de l'actualité artistique à Tokyo. Pendant deux ans, Saito cherche à vivre en tant qu'artiste à Tokyo, non sans difficultés. En tant qu'autodidacte, elle a beaucoup de mal à faire valoir son travail. En 1963, elle déménage à New York, grâce à un visa de travail obtenu grâce à une connaissance de sa

²⁶² La biographie complète de Takako Saito se trouve dans Yoshimoto M., *Into Performance : Japanese Women Artists in New York*, New Brunswick : Rutgers University Press, 2005, p. 115-138.

²⁶³ Ay-O (1931) est un artiste visuel japonais appartenant au groupe Fluxus. Beaucoup de ses oeuvres s'inspirent de l'arc-en-ciel.

famille (à cette époque, il n'était pas possible pour un Japonais d'entrer aux États-Unis avec un visa de tourisme). Ay-O, qui avait déménagé à New York cinq ans plus tôt, la présente alors à George Maciunas. Jusqu'à 1968, elle travaille en lien étroit avec Maciunas, à la fabrication d'objets Fluxus et d'autres multiples. Pendant cette période, elle développe ses capacités dans des formes d'artisanat minutieux. Sur le conseil de Maciunas, elle commence à fabriquer ses premiers échiquiers en bois. Les autres objets auxquels elle travaille à cette période sont des cubes en bois et en papier, qui, manipulés, produisent des sons qui varient selon leur contenu. Elle commence aussi ses premiers *Wall Puzzles*, qui permettent de composer des portraits à partir de pièces aimantées de formes variées. Durant ces années aux États-Unis, elle reste toujours aux côtés de George Maciunas, qui critiquait les initiatives des autres artistes Fluxus ayant lieu sans son accord. Takako n'est pas toujours d'accord avec cette attitude, mais elle n'ose pas prendre d'initiatives hors du contrôle de Maciunas ; par conséquent, son travail n'aura pas beaucoup d'occasions d'être montré aux États-Unis. Afin de pouvoir y vivre, Saito s'était inscrite à une école de Beaux-Arts. Mais en 1968, elle découvre qu'elle ne peut plus renouveler son visa et décide alors de partir en Europe.

Elle vient d'abord en France. À Villefranche-sur-Mer, elle espère rejoindre Robert Filliou et George Brecht à la « Cédille qui sourit ». Mais, à son arrivée, le projet touche à sa fin et les artistes ont déjà quitté la ville pour d'autres destinations. Elle va ensuite à Paris, Saint-Laurent-du-Var, Antibes, travaillant comme fille au pair, ou dans des restaurants. Elle finit par rejoindre l'Angleterre, où elle travaille à Exeter chez l'éditeur David Mayor, responsable de *Beau Geste Press*. Ici, elle apprend les techniques d'impression et la reliure. En mars 1975, ne pouvant plus renouveler son visa anglais, elle accepte l'invitation de Joe Jones et Francesco Conz et se rend à Asolo. Malgré la beauté de cet endroit et l'accueil de Francesco Conz, Asolo lui paraît trop isolé et ne convient pas à ses exigences ; elle préfère pouvoir avoir un accès plus facile aux magasins de matériel, faire ses achats en toute indépendance. À l'invitation de Rosanna, elle déménage à Reggio Emilia à l'automne. Ici, elle trouve enfin de meilleures conditions pour se concentrer sur son travail. Le prix de la location de son appartement est très bas. Elle peut vivre de la vente de ses œuvres. À travers Rosanna, elle a de nouvelles occasions d'exposer son travail et de faire des performances dans des festivals et galeries en Italie et en Suisse.

Le séjour à Reggio Emilia marque une étape importante dans la vie de Takako Saito : pour la première fois, l'artiste japonaise rencontre les conditions qui lui permettent de vivre uniquement de sa production artistique. À Reggio Emilia, elle est d'abord accueillie chez

Rosanna, qui transforme pour elle une salle de rangement en chambre à coucher²⁶⁴. Après quelques mois, elle finit par lui trouver un petit appartement proche de la rivière *Crostolo*, pas très loin du centre-ville. Le logement appartient à des parents de Rosanna, le loyer sera de seulement 10.000 lire italiennes²⁶⁵, un montant très intéressant si l'on considère que Takako était disposée à payer quatre fois plus²⁶⁶.

Cependant il s'agit d'un logement très modeste : il n'y a pas de téléphone, ni de douche, ni de machine à laver, ni de réfrigérateur. Il est aussi doté d'une petite cave que Takako transforme en atelier. Des personnes dans l'entourage de Rosanna l'aident aussi. Franca Pinelli lui prête un vélo, avec lequel Takako se déplace pour chercher son matériel, ou pour rejoindre Rosanna à Reggio Emilia et plus tard à Cavriago²⁶⁷. Giancarlo, propriétaire d'une galerie en ville, l'accueille régulièrement chez lui pour qu'elle puisse prendre un bain. Parfois, elle reste manger avec lui et sa femme ; certains repas se terminent par des parties d'échecs improvisées avec ce qu'il reste sur la table²⁶⁸.

C'est à cette époque que Saito fonde ses propres éditions *Noodle*. Si ces préoccupations économiques sont moins présentes, elle doit toujours faire face aux difficultés quant à son permis de séjour. Disposant d'un visa touristique, elle est contrainte de quitter l'Italie tous les trois mois. Elle en profite alors pour se rendre en Allemagne, souvent à Düsseldorf, où elle a des connaissances et l'occasion de vendre des œuvres. Mais ces voyages sont chers et Takako ne peut pas les payer tous les trois mois. Des fois elle attend jusqu'à six mois ; pendant ces mois de clandestinité, elle reste cachée le plus possible²⁶⁹. Cette période sera marquée par de belles aventures artistiques, même si gagner de l'argent est toujours compliqué, surtout quand il s'agit de présenter une performance. En 1975 elle écrit à Maciunas:

J'ai pu faire trois performances depuis mon arrivée et elles se sont bien passées. Les gens ont beaucoup aimé [et] j'en suis très heureuse. Je vais continuer, mais les performances n'étaient pas payées [et] j'ai dû parfois aussi payer le matériel [et] les frais de voyages.

²⁶⁴ En conversation avec Takako Saito, avril 2017.

²⁶⁵ Chiessi, R., *In bicicletta sul mare*, Verona : Adriano Parise, 1995, p. 57.

²⁶⁶ Dans une carte que Takako envoie à Rosanna, elle lui dit qu'elle peut payer jusqu'à 42.000 lire italiennes par mois, et qu'elle souhaiterait avoir une salle suffisamment grande pour couper du bois. In idem, p. 59.

²⁶⁷ Voir note 253.

²⁶⁸ En conversation avec Giancarlo, septembre 2017.

²⁶⁹ Voir note 253.

Tout de même, j'y mets beaucoup de temps et d'énergie. Si je peux trouver un lieu pour monter ici un atelier, je vais planifier une grande performance...²⁷⁰

À Reggio Emilia, Saito continue à fabriquer ses échiquiers, une œuvre caractéristique de sa production, initiée par Maciunas. Outre le fait qu'elle aime jouer aux échecs, cette production représente aussi un hommage à Duchamp, dont l'amour pour ce jeu était bien connu, ainsi que pour l'objet en lui-même²⁷¹. Au-delà de l'intérêt pour l'élément ludique, les échiquiers de Saito marquent aussi la possibilité de stimuler les sens dans le cadre d'un jeu de stratégie et de réflexion. C'est le cas d'œuvres réalisées dans les années 60, comme *Weight Chess* et *Smell Chess*, qui donnent la possibilité de soupeser certains objets, ou encore de sentir des odeurs. À Reggio Emilia, Saito prépare de nouvelles variations d'échiquiers, comme le *Liquor Chess* (1976), composé de petites bouteilles de liqueurs qui remplacent les pièces.

Dans sa cave, elle travaille surtout le bois. Elle achète son bois au magasin CAAM, où elle découvre par exemple un bois africain qui a un côté clair et l'autre plus foncé. Elle s'en sert pour fabriquer des *Sound Chess* et des *Weight Chess*. Elle fabrique également une version de *Sound Chess* (1977), dédiée à John Cage, cette fois avec un échiquier en carton *ready-made* et avec des cubes en papier contenant différentes matières qui leur permettent de sonner lorsqu'ils sont manipulés. Une notice explique ce qu'ils contiennent : riz, maïs, grains de blé, cloche, billes en métal, gommes. Elle fabrique aussi un *Spice Chess* (1977), avec un échiquier et des cubes en bois, mais munis d'un petit trou et d'un petit bouchon. Chaque cube est rempli d'une épice qui peut être aspergée après que l'on ait enlevé le bouchon.

Elle poursuit aussi la fabrication de cubes en papier, de tailles très diverses, qu'elle utilise dans plusieurs performances. À l'intérieur des cubes, elle colle des matériaux qui les font sonner de diverses façons lorsqu'ils sont agités, ou lancés au sol. Parfois, elle remplit des grosses bouteilles ou des vases en verre avec ces cubes, et les appelle *Music Bottle*. En renversant les bouteilles, les cubes s'échappent et elle obtient un son qui rappelle le clapotis de l'eau.

²⁷⁰ Texte original en anglais. « I had three performances since I've come and [they] went very well. People enjoyed [them] very much [and] I am very happy about it. I am going to continue it, but performances were not paid [and] materials [and] even travel expense also sometimes I paid, even I put a lot of time and energy into it. Well... anyway... Now I am planning to do a big performance if I could find a place and set up a workshop here... ». Lettre cité dans Yoshimoto M., *Into Performance : Japanese Women Artists in New York*, New Brunswick : Rutgers University Press, 2005, p. 134. Nous traduisons.

²⁷¹ Au-delà de sa passion pour les jeux d'échecs, Duchamp avait fabriqué différents échiquiers, parmi lesquels un avait un format de poche.

C'est aussi en utilisant ces cubes qu'elle réalise plusieurs performances en Italie, notamment à Milan, Rome et Naples, mais aussi à Bâle, en Suisse.



Figure 27 – Takako Saito, performance, Art Basel, 1975

Performance de Takako Saito à Art Basel, 1975. Source : Rosanna Chiessi, Archivio fotografico storico-artistico *PARI & DISPARI*, Biblioteca Panizzi, Reggio Emilia [en ligne]. <http://panizzi.comune.re.it>.

Les premières performances à Milan, Bâle et Naples sont en quelque sorte liées à sa première performance, *Kicking Box Billiard*, qui avait eu lieu d'abord en Angleterre en 1971, puis à New York. Elles représentaient une première tentative d'interaction ludique avec le public qui devait frapper avec les pieds les cubes en papier selon certaines règles, tout en sautant sur une seule jambe. Elle reproduit cette performance à la foire de Bâle en 1975. À Milan, à la galerie *Multhipla*, et à Naples, au *Studio Morra*, Saito suspendra les cubes à des fils de pêche qui pendent du plafond, ce qui lui permet de les bouger et de les balancer afin de produire du son. Puis à l'aide de ciseaux, elle coupe les fils transparents pour les laisser tomber et résonner au contact avec le sol. Puis elle invite le public à les empiler ou à les taper, les lancer ou les percuter avec leurs pieds. À Milan, quelque chose d'inattendu se produit : le

public commence spontanément à attacher des fleurs aux fils, et le résultat final est d'une beauté inattendue. En reproduisant la même performance à Naples, elle recouvre le sol de feuilles sèches, rajoutant un élément visuel et sonore supplémentaire.

Toujours désireuse d'expérimenter de nouvelles manières d'interagir avec le public, Saito réalise d'autres performances à caractère ludique. En 1977, elle participe au Festival *Tendenze d'Arte Internazionale* avec la performance *Pic Nic*. Les gens sont conviés à s'asseoir sur l'herbe dans un pré, autour d'une nappe qu'elle a décorée ; un jeu les invite à porter des masques, fabriqués par Saito. Cette performance rappelle celle de l'année précédente, à la foire d'art contemporain de Bologne. Ici, Saito présente des robes de sa fabrication, en plastique et en papier. Puis, elle invite le public à participer à un jeu, où il faut lancer des petites balles en correspondance avec de grands visages dessinés sur un tissu posé au sol. Chaque visage est découpé en plusieurs parties, chacune marquant un point différent, visible en chiffres.



Figure 28 – Takako Saito, performance, Bologna 1976

Performance de Takako Saito à la foire d'art contemporain de Bologne, 1976. Source : Rosanna Chiessi, Archivio fotografico storico-artistico *PARI & DISPARI*, Biblioteca Panizzi, Reggio Emilia [en ligne]. <http://panizzi.comune.re.it>, album n° 40.

En 1976, elle publie le portfolio *GAMES*, qui contient des impressions à partir de pages dessinées et écrites par Saito, proposant une série de jeux à faire en solitaire ou avec d'autres²⁷².

²⁷² Une copie de cette édition se trouve à la bibliothèque Panizzi de Reggio Emilia. "Rosanna Chiessi, Archivio storico artistico PARI&DISPARI", Biblioteca Panizzi, Reggio Emilia [en ligne]. <<http://panizzi.comune.re.it>>

Au-delà des performances et de la fabrication d'objets, la période de Reggio Emilia est aussi un moment d'expérimentation, notamment autour d'expériences intéressantes à partir d'encre et d'eau. En 1978 Saito travaille à des créations sur papier, à partir d'eau, d'encre et d'huile de soja. En faisant tomber des gouttes d'encre dans un bol d'eau, elle obtient une surface avec des craquelures semblables à des cristaux²⁷³ de glace flottants. Elle essaye alors de se servir de cette matière éphémère, en la récupérant sur des feuilles qu'elle trempe dans l'eau et laisse ensuite sécher. Étonnamment, une fois relocalisée à Düsseldorf, elle n'arrive plus à obtenir les mêmes résultats. Elle pense que cela doit dépendre de la qualité de l'eau et s'informe sur la possibilité de réaliser une analyse chimique pour comprendre quelles pouvaient être les causes ce phénomène²⁷³.

La longue période d'errance de Takako Saito prend fin en 1979, quand elle s'établit définitivement à Düsseldorf. Elle enseigne l'art à l'Université de Essen jusqu'en 1983, et obtient par la suite un visa permanent. Takako Saito réside toujours dans sa maison-atelier de Düsseldorf. En 2017, le musée de Siegen lui a dédié une importante rétrospective dont le titre était *Takako Saito. You and me*.

2.3 Geoffrey Hendricks

La performance de Geoffrey Hendricks, descendant le clocher de l'église de San Terenziano à l'aide d'un long drap, est un des souvenirs les plus marquants du festival *Tendenze d'arte Internazionale* à Cavriago.

L'artiste Geoffrey Hendricks est aussi connu comme *Cloudsmith*, surnom donné par son grand ami Dick Higgins. Une partie de son travail utilise l'image du ciel et l'artiste s'est souvent peint en bleu afin de s'y confondre. Inspiré par ses études des peintures baroques, Hendricks commencera à peindre des ciels, avec différentes techniques et sur différents types de surfaces. Souvent, il aime aussi faire des *Headstands*, qui consistent à se mettre en équilibre sur la tête pendant un certain temps. Son travail est aussi irrigué par le genre, la nature, les cycles et les rêves.

Geoffrey Hendricks est rentré en contact avec Fluxus au milieu des années 1960. À

²⁷³ Un article paru en 1997 sur la revue *Kunstforum International* nous rapporte cette histoire dans les détails. Fricke C., "Takako Saito : ACDKLMNQRUVYZ", *Kunstforum International*, n° 139 (1997-98) [en ligne], <<https://www.kunstforum.de/artikel/takako-saito>>.

cette époque, il était déjà professeur d'art à l'Université de Rutgers, où il enseigna pendant 47 ans. Hendricks s'était marié avec l'artiste Bici Forbes en 1961. Dix ans plus tard, ils décident de divorcer et de s'ouvrir à des relations homosexuelles et ouvertes à différents partenaires. Ils décident alors de faire une performance, le *Flux Divorce*, dans laquelle ils coupent en deux tout ce qu'ils ont en commun. L'action de couper en deux des objets reviendra souvent dans les futures performances de Hendricks, qui correspondent souvent à des rituels.

Geoffrey Hendricks et Rosanna Chiessi se rencontrent à Asolo, chez Francesco Conz, le 8 juillet 1974²⁷⁴. Hendricks est sur le point de repartir, après un long séjour entre la Norvège, l'Allemagne, l'Autriche et l'Italie, avec un programme intense de performances et une exposition.

L'artiste avait décidé d'entreprendre, pendant le printemps et l'été 1974, un certain nombre de « performances-rituels » à différents endroits. Fin mai, il rejoint Joe Jones à Bochum, en Allemagne. Les deux artistes réalisent ensemble une performance à la Galerie Edith Seus. Après un bref passage à Berlin, Geoffrey se rend en Norvège, près du lieu d'origine de son grand-père. Une partie de sa famille le rejoint depuis les États-Unis. Il y réalise une série de rites sur une petite montagne pendant la nuit du solstice, la plus courte de l'année. Utilisant du pigment bleu, il dessine un grand cercle. Il est suivi par un photographe norvégien qui documente ses actions.

Il se rend ensuite à Munich et Prinzendorf, où il séjournera quelques jours chez Beate et Hermann Nitsch. C'est là qu'il rencontre Francesco Conz, qui l'amène à Asolo. Le voyage en voiture entre l'Autriche et l'Italie lui permet de parler de sa recherche artistique et de la possibilité de faire une édition précisément autour de ces « performances-rituels ». Une fois arrivé à Asolo, Geoffrey continue sa série de performances la nuit du 3 juillet, pendant la pleine lune. Le 5 juillet, il sera à Rosa Pineta, sur une plage, à midi, en plein soleil. Cette fois, les actions sont documentées par le photographe Mario Parolin, fidèle collaborateur de Francesco Conz.

²⁷⁴ Propos recueillis à partir du livre-journal contenu dans l'édition *Between Two Points-Fra due poli* (1975) de Geoffrey Hendricks.

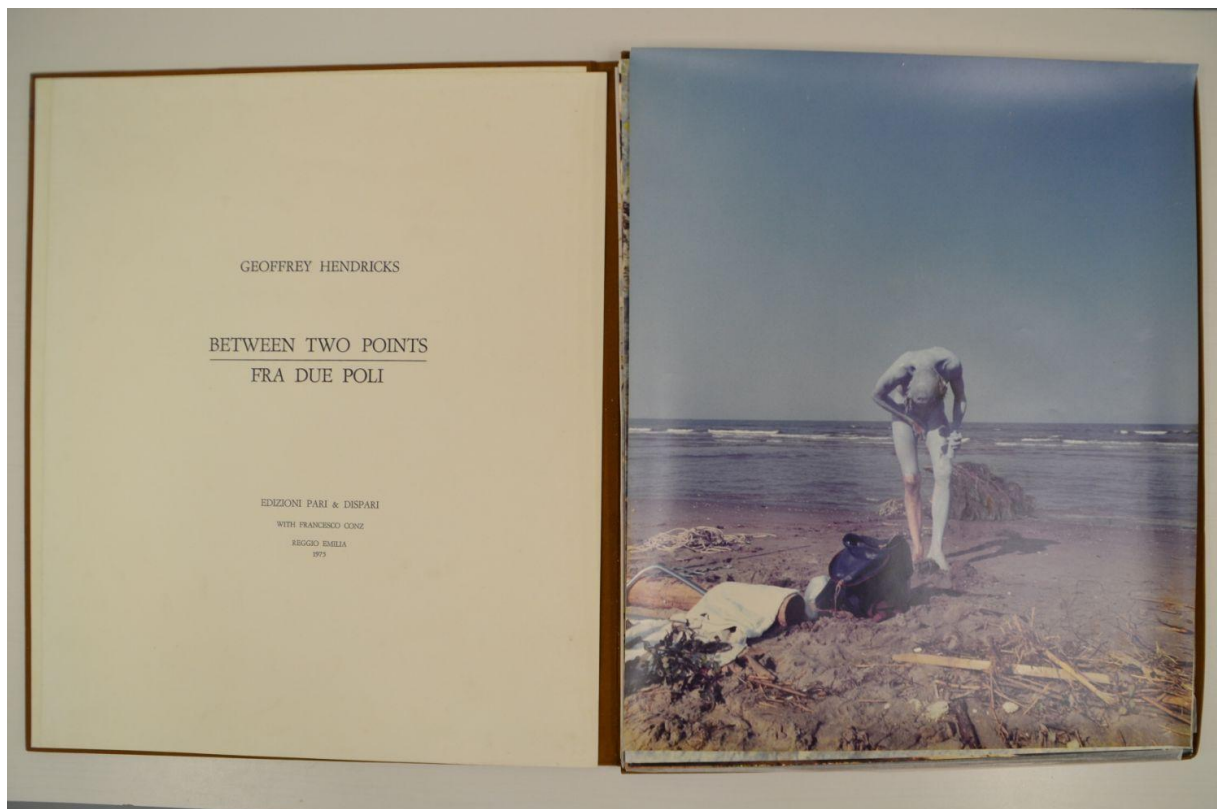


Figure 29 - Hendricks G., *Between Two Points – Fra Due Poli*, 1975 (1)

Hendricks G., *Between Two Points – Fra Due Poli*, 1975, portfolio. Image du rituel à Rosa Pineta. Photo : Deborah Walker. Source : Musei Civici, Reggio Emilia.

Tout au long de cette période, Hendricks tient un journal où il note faits, lieux, pensées, émotions et rêves. Sur les différents sites, il recueille également divers matériaux, « reliques » de ses « actions-rites ». Le soir de son dernier jour à Asolo, le 8 juillet, Hendricks rencontre Rosanna. Hermann et Beate Nitsch, Désiré et Dominik Steiger sont également présents. C'est l'occasion de parler de l'édition qu'il veut réaliser avec Conz et Rosanna, à partir des récentes performances en Norvège et en Italie. L'édition doit s'appeler *Between two points – Tra due poli* et prendre la forme d'un multiple contenant un journal, des photos d'action en couleur et en noir et blanc, des « reliques » insérées en petits sachets de tissu, le tout contenu dans des caisses en bois. Les boîtes seront fabriquées par Francesco Conz, dans la menuiserie de son usine. Le livre et les photos seront imprimés à Reggio Emilia. Les petits sachets en tissu contenant les reliques seront cousus par Rosanna, aidée par une amie. Le travail sera publié par *Pari & Dispari*, en collaboration avec Francesco Conz. Giuseppe Morra collaborera aussi avec des photos couleur. Hendricks continue à travailler à l'édition pendant ses voyages successifs en Italie. Il passe par exemple une semaine dans une typographie à Reggio Emilia pour suivre l'impression du journal. Le travail était réalisé caractère par

caractère, car il y avait beaucoup d'erreurs dans les premiers jets, étant donné que les employés de la typographie ne parlaient pas l'anglais²⁷⁵. Rosanna lui donne chaque jour une bonne bouteille de Lambrusco à partager avec les employés, à la pause déjeuner.



Figure 30 - Hendricks G., *Between Two Points – Fra Due Poli*, 1975 (2)

Geoffrey Hendricks, *Between two Points – Fra due Poli*, 1975. Image de la boîte avec les recueils de photos au milieu, le livre journal des rites et des rêves à droite, et les différentes matières et reliques des actions accomplies en Norvège et en Italie (racines de plantes, terre, pigments, cendres...), enveloppées dans une étoffe blanche. Photo : Deborah Walker. Source : Musei Civici, ReggioEmilia.

Par la suite, Hendricks réalise avec *Pari & Dispari* l'édition de sérigraphies *Anatomia*

²⁷⁵ En conversation avec Geoffrey Hendricks, octobre 2014.

*nel cielo*²⁷⁶ (1980), dans laquelle il superpose des illustrations d'anatomie à différents sortes de ciels nuageaux.

2.4 Jasmin Ban et Alison Knowles

Jasmin Ban, pour ses amis, Yasha, est originaire de Zagreb. Elle quitte la Croatie très jeune, dans les années 60, et s'établit d'abord au Royaume-Uni, où elle est fille au pair à Londres et en Ecosse²⁷⁷. Elle déménage ensuite à Naples, où elle est employée comme baby-sitter dans une famille. Quelques temps après, elle devient assistante dans la galerie de Giuseppe Morra. Sa connaissance de l'anglais et de l'allemand est particulièrement bienvenue, vu le nombre de passages d'artistes internationaux à la galerie.

C'est à cette époque et dans cette galerie, que Yasha fait la rencontre de Rosanna. Les deux femmes deviennent amies et finalement, en 1976, Yasha déménage à Reggio Emilia. Elle sera complice de Rosanna à plusieurs reprises, grâce, entre autres, à sa connaissance des langues étrangères. Entretemps, elle tisse des liens d'amitié avec différents artistes et participe aussi aux performances de certains d'entre eux. C'est le cas de celles de Hermann Nitsch, où elle n'a pas peur de participer nue dans ces actions qui incluent le sacrifice d'animaux. Une autre fois, dans une performance de l'artiste Geoffrey Hendricks, elle se fera couper sa longue natte, qui sera ensuite intégrée à un escabot, et deviendra une œuvre de l'artiste.

En 1977 elle participe à un voyage à New York avec Rosanna, où les deux femmes rencontreront un grand nombre d'artistes, surtout Fluxus. Elles séjournent chez George Maciunas, dans sa ferme en Massachusetts, pendant une semaine, à peine quelques mois avant sa mort. L'artiste leur offre des multiples personnalisés, *Spell your name with these objects*, des petites boîtes en plastique, contenant divers objets permettant de composer son propre nom.

²⁷⁶ En français : *Anatomie dans le ciel*.

²⁷⁷ Propos recueillis à partir de deux entretiens avec Jasmin Ban, le 24 et 26 janvier 2016.



Figure 31 – Maciunas G., *JASMINKA BAN*, 1977

Maciunas G., *JASMINKA BAN*, *Spell your Name with these Objects*, 1977. Source : Fondazione Bonotto [en ligne], <<https://www.fondazionebonotto.org>>.

Le salon de Yasha montre les traces de ces rencontres avec les artistes. On y trouve des œuvres de Osho Shimamoto, Ay-O, une photo de Charlotte Moorman, à laquelle la violoncelliste a rajouté un petit message : « Jasmin, you are so fantastic ! Your help means so much to me! Love, Charlotte²⁷⁸ ». Il ne s'agit pas de la seule dédicace présente. Un autre mur accueille un grand format d'assemblage de tissus, aux tonalités rougeâtres, installé dans un cadre en bois. En bas, une inscription : « We smell the coffee together, dear Yasha²⁷⁹ ».

²⁷⁸ Texte original en anglais. En français : « Jasmin, tu es fantastique ! Ton aide et tes traductions ont fait beaucoup pour moi ! Amitiés, Charlotte ».

²⁷⁹ En français : « Nous sentons le café ensemble, chère Yasha ».

L'œuvre est de l'artiste Alison Knowles, amie de longue date de Jasmin. La phrase est une sorte de *Privat Joke* entre les deux femmes. Yasha nous en raconte l'histoire.

Nous étions une fois à Venise, à la Biennale, et nous logions dans un hôtel où il y avait une femme du Texas qui était la veuve d'un artiste américain coté et elle voyageait dans le monde entier pour vendre ses peintures. Elle avait un sacré accent du Texas. Le matin quand elle nous voyait, elle disait : "Wow girls, you come with me to have a cup of coffee, you smell the coffee ?" Alors nous riions comme des folles et le matin, nous allions boire le café avec elle. Voici pourquoi la phrase "Viens-tu sentir le café avec moi ?" est resté entre nous comme pour dire "Allons-nous nous revoir ? Quand allons-nous nous revoir ?" Quand elle était venue en 2005, nous avons fait un dîner et elle a écrit cette phrase sur cette œuvre du Dîner Rouge²⁸⁰.

Alison Knowles et Jasmin Ban avaient été en contact depuis la fin des années 70. Jasmin est citée dans d'autres œuvres de Knowles, comme l'édition *Leone d'Oro*, une série d'impressions, inspirées d'objets trouvés par Jasmin sur la plage à Naples. Plus tard, une autre occasion réunit les deux femmes. Bien consciente du grand intérêt que l'artiste américaine porte aux haricots, Jasmin lui parle d'un jeu de divination de la tradition croate, proche de ceux qui interprètent les marcs de café. C'est un jeu avec des haricots que l'on place d'une certaine façon pour lire le futur. Sa mère lui a envoyé une explication sur la manière de regrouper les haricots, dans laquelle elle a tiré des lignes, sans faire exprès, un peu comme un pentagramme ; le tout semblait très musical et intéressant. Alors Alison a imprimé cela sur des tee-shirts pour une performance qu'elle a faite aux États-Unis. Elle en a fait ensuite une petite édition contenant une boîte avec des haricots et la fiche d'explication.

²⁸⁰ Entretien avec Jasmin Ban, 24 janvier 2016, en langue italienne.

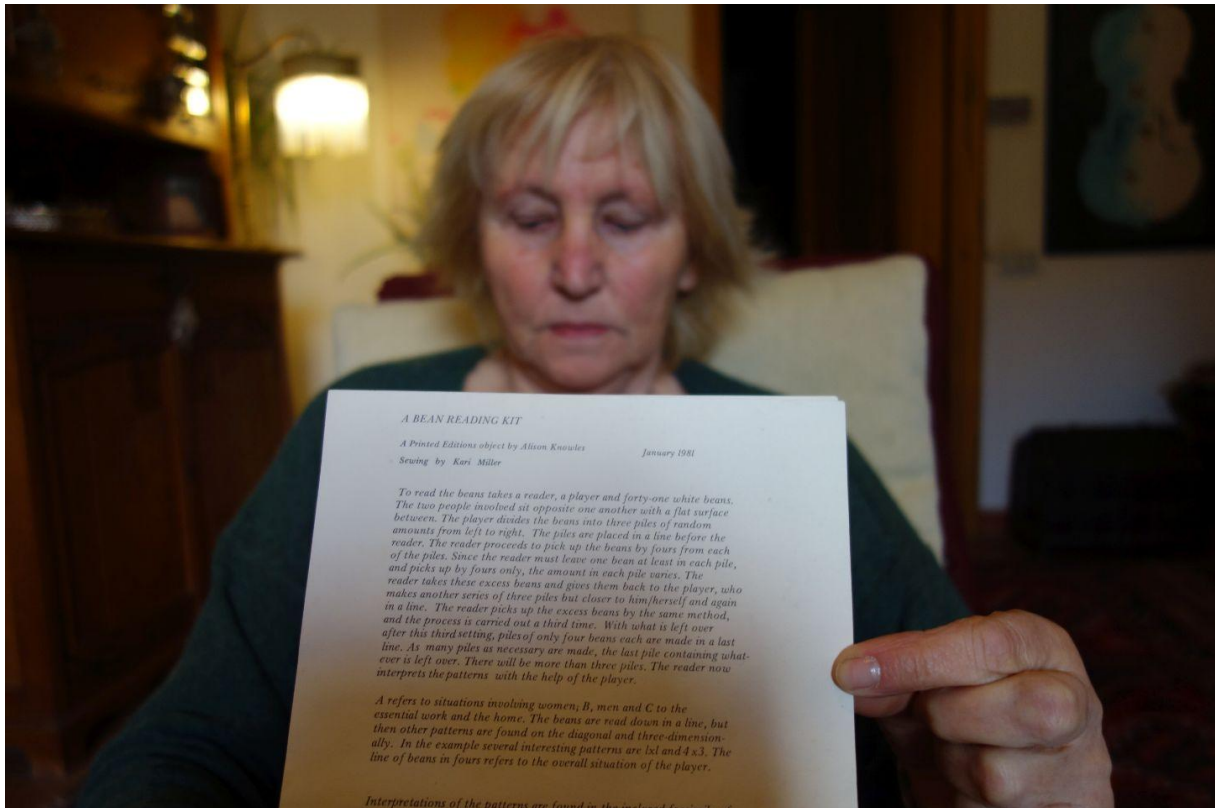


Figure 32 – Jasmin Ban, feuille d’instructions du *Bean Reading Kit*

Jasmin Ban montre la feuille d’instructions insérée dans *Bean Reading Kit* de Alison Knowles. Photo : Deborah Walker.

En ouvrant la boîte du *Bean Reading Kit* (1981, Printed editions), on y trouve les feuilles d’instructions, un tissu imprimé, et une sacoche contenant des haricots. Quarante et un haricots sont disposés en trois tas de taille aléatoire, entre deux personnes. Ensuite, d’autres lignes de trois tas sont composées par un jeu de soustraction. À la fin, quand il ne reste que des tas de quatre haricots au plus, une interprétation est faite à partir de la composition des tas restants, comme montré dans l’exemple fourni par la maman de Yasha.

S’il y a des tas comme ceux-ci, il y a peut-être quelque chose qui te préoccupe, ou une maladie, une mort, un cadeau, un amour, du bonheur, de l’argent, un enfant, quelque chose d’officiel... Un voyage heureux, un voyage malheureux, une mauvaise nouvelle, une nouvelle maison, un retour, une rencontre, un tremblement de terre...

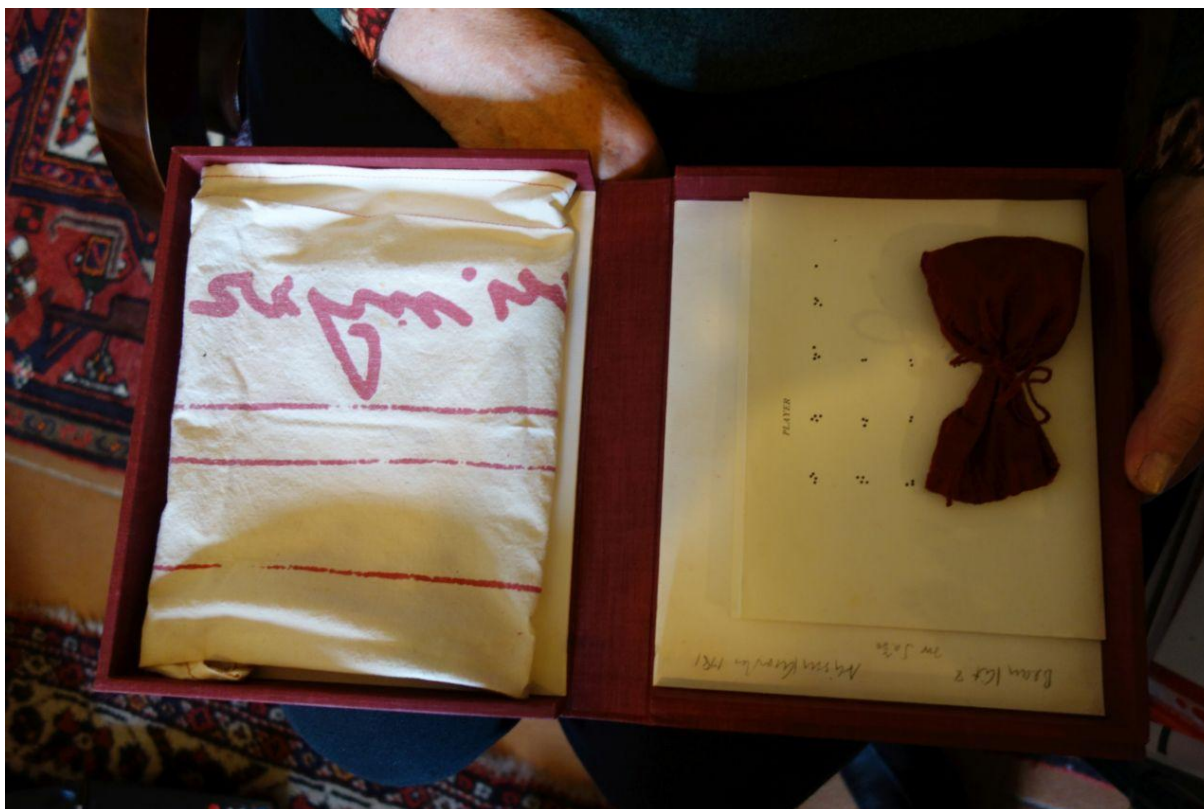


Figure 33 – Knowles A., *Bean Reading Kit*

Alison Knowles, *Bean Reading Kit* (Printed editions, 1981). Photo : Deborah Walker.

En 1990, une nouvelle opportunité réunit les deux amies, cette fois-ci pour une performance dans le restaurant *7 Torri*, que Yasha vient d'inaugurer. Il s'agit du *Dîner Rouge*, premier des dîners colorés organisés par Rosanna, qui avait conçu ce projet, *Le goût de la couleur*, dans le cadre d'une collaboration avec le New York State International Partnership Program²⁸¹.

Quand j'ai ouvert un restaurant – une autre partie de ma vie à Reggio Emilia – c'était un lieu spécial ; j'étais intéressée par la cuisine, mais bien sûr, ça ne pouvait pas s'arrêter là, j'organisais aussi des choses théâtrales le soir, ou des expositions [...] Quand Rosanna a imaginé cette chose avec les restaurants et les couleurs, chaque restaurant devait choisir une couleur [...] J'ai choisi la couleur rouge parce que c'est la couleur qui représente le mieux Reggio Emilia, pour diverses raisons que ce n'est pas la peine d'expliquer. En tout cas, j'avais choisi le rouge, et comme Alison était là à ce moment-là, nous avons réalisé un projet. Je cuisinais tout en rouge, des choses très particulières...

Pendant le *Dîner rouge*, Alison Knowles effectue une performance sonore avec des

²⁸¹ Voir la documentation de l'album n° 45 in Rosanna Chiessi, Archivio fotografico storico-artistico *PARI & DISPARI*, Biblioteca Panizzi, Reggio Emilia [en ligne].<<http://panizzi.comune.re.it>>.

haricots, des récipients en bois et quelques percussions. Le programme de la soirée prévoit aussi la projection d'une vidéo, dans laquelle on la voit cuisiner des champignons avec John Cage à New York.



Figure 34 – Knowles A., performance Dîner Rouge, Reggio Emilia

Deux moments de la performance de Alison Knowles pendant le Dîner Rouge, Restaurant 7 Torri, Reggio Emilia, 1989. Source : Rosanna Chiessi, Archivio fotografico storico-artistico *PARI & DISPARI*, Biblioteca Panizzi, Reggio Emilia [en ligne]. <<http://panizzi.comune.re.it>>, album n. 45.

3. Philip Corner à Reggio Emilia

Philip Corner habite à Reggio Emilia depuis 1992. Peu après son arrivée, il est rejoint par Phoebe Neville, danseuse et chorégraphe du *Judson Dance Theatre*, sa compagne à la fois dans la création et dans la vie. Installés dans le centre historique, ils apprécient le rythme de vie de ville moyenne, qui contraste avec la frénésie des années à New York. Si peu de gens connaissent leur histoire, le couple est bien repéré par les habitants des environs, grâce à leur style vestimentaire original et aux reflets émeraude des cheveux de Phoebe.

La présence de Philip Corner en ville est néanmoins bien connue des institutions culturelles. À plusieurs reprises, ses performances ont été accueillies dans des lieux officiels tels que la bibliothèque et les musées. Au-delà des institutions, le compositeur ne néglige pas les invitations venant de milieux moins officiels, qu'il s'agisse d'évènements organisés par un groupe d'amis qui suivent son travail, de jeunes musiciens ou encore de la fédération anarchiste. Toutefois, l'activité du couple se déploie bien au-delà des confins de Reggio Emilia. Le fait de prendre de l'âge ne semble pas perturber le rythme de leurs voyages vers toutes les destinations européennes, voire les États-Unis et la Chine.

C'est en 1977 que Corner rend pour la première fois visite à Rosanna, à Cavriago. C'est à partir de cette année qu'il commence à se rendre régulièrement en Europe, profitant des périodes de vacances que son poste de professeur à l'université Rutgers lui offre. Lors de ses séjours en Italie, il multiplie les collaborations avec Conz et Rosanna. C'est à cause de l'amitié et de l'hospitalité de cette dernière qu'il choisit un jour de déménager à Reggio Emilia. En conséquence, la collaboration avec *Pari & Dispari* se renforce, comme le prouve une longue liste d'éditions. En Italie, la production de Corner est nourrie et influencée par des occasions de rencontre qui se présentent au fur et à mesure. Attentif et curieux à ce qui se passe autour de lui, il poursuit son activité multiforme, entre concerts, performances et création d'objets. Sur le plan musical, il a l'occasion de composer des pièces pour l'orchestre de Bologne, ou encore pour le groupe de rock alternatif *Julie's Haircut*. Sur le plan discographique, ses œuvres paraissent régulièrement grâce au réseau de labels indépendants ; soulignons en particulier l'apport du label milanais *Alga Marghen*, spécialiste des musiques d'avant-garde, qui publie d'importants enregistrements historiques de ses œuvres.

Aujourd'hui Philip Corner est représenté par la galeriste *Caterina Gualco* à Gênes.

3.1 Philip Corner arrive en Italie

À mon retour de Paris, j'avais pensé en avoir terminé avec la vieille Europe, où plus rien ne m'intéressait...²⁸²

À l'âge de 22 ans, Philip Corner avait obtenu son diplôme de musique au *City College* de New York. Il était ensuite parti à Paris où il avait suivi les cours d'Olivier Messiaen au Conservatoire de Paris. L'expérience parisienne dura deux ans ; cette période s'avèrent compliquée pour le compositeur, qui souffre en France d'un académisme trop rigide.

J'avais tort en pensant qu'il était typiquement européen [...] parce que l'académisme américain est tout autant terrifiant!

Laissant l'Europe derrière lui, Corner fait évoluer son style compositionnel et ses pratiques performatives au sein de la communauté newyorkaise qui comprend Fluxus, le happening et la danse, notamment du *Judson Dance Group*. Il développe en Corée, où il passe deux ans de service militaire, un intérêt pour la calligraphie, qui devient un trait caractéristique de ses partitions. Il commence aussi une carrière d'enseignant, développant des stratégies pédagogiques personnelles. Il est d'abord professeur à New York, à la *New School for Social Research* et à la *New Lincoln School*, et plus tard dans le New Jersey, à l'université Rutgers.

C'est bien des années plus tard que Corner recommence à tisser un nouveau lien avec l'Europe. En 1977, avec son épouse, l'astrologue Julie Winter, ils entreprennent un voyage de six semaines en Europe. Winter n'a jamais mis les pieds sur le vieux continent et souhaite tout particulièrement visiter l'Italie, notamment Rome, Florence et Venise. Avant de partir, Alison Knowles leur suggère de faire étape à Asolo, qui se trouve non loin de Venise, pour rendre visite à Francesco Conz et à Joe Jones. Une fois à Asolo, Conz avertit le couple d'un évènement que Rosanna Chiessi prépare à Reggio Emilia, auquel Alison Knowles doit participer. C'est ainsi que Corner fait la connaissance de Rosanna. À Cavriago, il retrouve Alison Knowles, Dick Higgins et leur fille Hannah, ainsi que Geoffrey Hendricks, avec ses enfants Bracken et Tyche, et son compagnon de l'époque, l'artiste Brian Buczak. Corner et Winter participent à l'évènement organisé par Rosanna, avec la performance *Metal Meditations*.

Ce voyage en Italie devient le premier d'une longue série. Profitant des périodes de

²⁸² Propos recueillis à partir d'un entretien avec Philip Corner, 3 février 2016.

congé à l'université, Corner séjourne en Europe jusqu'à quatre à cinq mois chaque année. Trois mois l'été, un mois pour Noël et un mois à Pâques. Si des occasions se présentent pendant l'année universitaire, il peut demander une autorisation : une invitation en Europe est considérée prestigieuse pour l'université. Outre l'Italie, ses destinations les plus fréquentes incluent l'Allemagne, l'Espagne²⁸³, les Pays Bas et le Danemark.

En Italie, Corner renforce ses contacts avec Conz et Rosanna, alternant des projets d'éditions et de performances. Mais parfois les voyages se font aussi sans but précis, seulement pour le plaisir d'une visite.

Rosanna n'a jamais oublié la fois où j'ai fait un concert à Marseille. J'avais deux jours libres, avant de prendre le vol de Lyon vers les États-Unis. J'ai donc pris le train pour Caviago. Il y avait cinq changements... mais je suis arrivé à l'heure du déjeuner. Je suis reparti tout de suite après pour aller à Milan et prendre le vol pour Lyon...

En 1983, Corner est lauréat d'une bourse DAAD, à Berlin. Il demande un long congé à l'université et multiplie les collaborations en Europe. À cette époque il travaille à Naples, au *Studio Morra*, à une reconfiguration de *Piano Activities*²⁸⁴, une installation participative qui s'appelle *Quiet Work of Destruction*. Au cours de cette période, il voyage aussi en Orient (en Corée et au Japon), travaillant avec des artistes comme Suki Kan et Akio Suzuki²⁸⁵.

Une fois rentré aux États-Unis, après une absence d'un an et demi à l'université, il trouve une situation bien différente de celle qu'il avait laissée.

J'avais été recruté parce qu'ils avaient créé un nouveau département pour faire un programme sur les Afro-American Studies et le jazz ; je travaillais donc principalement avec des musiciens de jazz. Avec les blancs et le monde académique, je n'avais rien à faire [...]. J'enseignais une sorte de théorie innovatrice qui établissait des liens entre jazz, musique classique et musique traditionnelle, avec un solfège qui était adapté à toutes ces musiques [...]. Quand ils ont réorganisé l'université, ils ont regroupé les musiciens de jazz dans un institut à part, et en conséquence ils n'avaient plus besoin de moi.

L'université avait été reformée et son programme d'éducation musicale supprimé. Désormais, Corner se retrouve entouré d'enseignants académiques qui le détestent et qui

²⁸³ En Espagne, Corner a l'occasion de travailler à plusieurs reprises avec le pianiste Carlos Santos.

²⁸⁴ *Piano Activities* est la pièce de Philip Corner restée célèbre par son interprétation en 1962 à Wiesbaden lors du *Fluxusfestspiele*, résultant en une progressive destruction se traduisant par la destruction progressive d'un piano de la part d'un groupe d'artistes Fluxus, notamment Dick Higgins et Ben Patterson.

²⁸⁵ Akio Suzuki (1941) est un artiste sonore japonais, mettant l'écoute au centre de sa pratique artistique. Il est connu pour son projet « o to da te », dans lequel il cherche des points d'écoute à l'intérieur d'environnements urbains.

souhaitent le licencier, ce qui n'est pas possible, car il est titulaire d'un poste permanent. Malgré le climat tendu du département de musique, il peut compter sur la présence de ses amis artistes Geoffrey Hendricks et Robert Watts, qui enseignent au département d'art, plus ouvert à l'expérimentation. Par exemple, Corner propose un jour à Hendricks une performance pour ses étudiants, qui consiste à jeter de l'encre sur des feuilles pour réaliser des partitions. À partir de cette idée, les étudiants font diverses expériences, et finissent par créer des sortes d'étendards. Un concert est organisé sur une scène remplie de ces étendards : Corner et un autre musicien les interprètent au piano.

Mais la rigidité du département de musique continue à lui rendre la vie difficile. Corner commence à chercher des solutions pour échapper à cette situation. Une nouvelle année sabbatique aurait pu lui permettre de souffler, de prendre une grande pause et de s'éloigner de ce contexte désagréable. Mais il fallait attendre encore quelques années pour y avoir droit.

Un jour, en Italie, Corner est en train de boire un café sous le soleil, chez Rosanna, se demandant ce qu'il fait encore dans le New Jersey. « Viens ici ! », lui répond Rosanna. Une année plus tard, Corner prend sa décision : à 59 ans, il opte pour une retraite anticipée, lui accordant seulement 12.000 dollars par an. Une fois en Europe, il séjourne d'abord chez son frère à Amsterdam, puis il achète un petit camion, qu'il équipe d'un lit pour pouvoir voyager et être indépendant. Il se rend ensuite à Cavriago, où il sera hébergé chez Rosanna pendant quelques années, alternant avec des moments de vie nomade autour de l'Europe.

3.2 Éditions et Performances en Italie

La première édition que Corner réalise en Italie est *Metal Meditations*, une suite de sérigraphies réalisées avec Francesco Conz. En 1977, Corner réalise une série de partitions pour la danseuse et chorégraphe Elaine Summers, à l'occasion d'un projet au MOMA. Il s'agit d'une performance dans le *Summer Garden*, le jardin des sculptures. *Metal Meditations* consiste en une dizaine de partitions réalisées en grand format, positionnées sur des stands dans l'espace de la performance. Les danseurs sont positionnés autour, pendant que Corner et d'autres musiciens jouent ces partitions, tout en faisant participer le public à certains moments.

L'édition, réalisée en 1978, contient les partitions utilisées pour cette performance, enrichies d'autres esquisses et dessins, le tout faisant quarante quatre pages. Des années plus

tard, à l'initiative de Conz, un enregistrement de *Metal Meditations* s'ajoutera à l'édition. Il s'agit d'un assemblage de divers enregistrements live de la pièce ; un réalisé à la *Kitchen* de New York, un autre à l'*Avant-Garde Festival* de Cambridge, et enfin celui de la performance chez Rosanna à Cavriago. Quelques années plus tard, l'enregistrement de *Metal Meditations* sera publié en CD par le label italien Alga Marghen.

Certaines performances de Corner naissent du hasard, ou d'une situation particulière. En 1983, arrivant à Cavriago, Corner pense rejoindre une simple fête chez Rosanna. « J'arrivais de Francfort, le jour de la *Fête de l'air* et Rosanna me demande "Quelle performance vas-tu faire ?" » Il n'a pas prévu de faire une performance et il est très fatigué.

Elle [Rosanna] me dit "Tout le monde fait une performance"... Il y avait Adriano Spatola, Giulia Niccolai, Corrado Costa, évidemment. Alors je suis parti me coucher et pendant l'après-midi, la cour s'est remplie de gens qui commençaient toutes ces performances. Je devais faire quelque chose, alors je suis monté sur une échelle qui menait en haut de la grange et j'ai dit : "il me suffit de venir ici et de respirer avec vous".

Entendant ceci, le public commence spontanément à faire une sorte de performance artistique, à respirer vigoureusement, de différentes façons. Corner se met à les diriger. La même année, il répète la même performance au Japon :

j'avais passé toute la journée à apprendre la phrase à dire en japonais "konichiui...", j'avais appris comme un perroquet, mais le public a compris et ils sont restés ainsi à respirer pendant cinq minutes. Je me suis dit "Ils n'arrêtent pas ! Ils vont rester assis comme ça pendant une heure, je dois faire quelque chose" et finalement j'ai dit "merci pour la performance". Puis j'ai pensé qu'en Corée, cela devrait être très intéressant. J'étais invité à l'université et j'ai fait la même chose, j'ai appris la phrase en coréen, mais ils m'ont regardé et... rien. Alors le professeur est intervenu : "ils sont déjà en train de respirer, et maintenant ?", et j'ai dû continuer sur autre chose. Maintenant, quand je fais cette performance, j'explique qu'il y a la version italienne et la version japonaise, et j'invite le public à essayer une version puis une autre. En Islande, j'ai demandé au public "quel serait la version islandaise ?", je ne me rappelle plus ce qu'ils ont fait, c'était quelque chose "à l'islandaise". C'est une performance qui est devenue assez intéressante et amusante, mais elle est née de cette journée où j'étais très fatigué à la *Festa dell'Aria* et où je devais néanmoins faire quelque chose...

Ce n'est pas la seule fois que de nouvelles créations naissent du hasard ou de l'urgence. Une autre fois, l'inspiration viendra des escargots qui se promènent dans le jardin de Rosanna.

À cette période, je travaillais souvent avec du papier quadrillé, car je composais beaucoup de musiques pour gamelans et ces œuvres sont assez rigoureuses, basées sur

des numéros et des formules rythmiques. C'était pour moi une nouvelle étape d'intégrer quelque chose d'aussi rationnel, par rapport à ce que j'avais fait auparavant. Un jour, une page blanche s'est échappée à cause du vent, finissant par tomber par terre. Quelques jours après, nous l'avons trouvée avec un escargot dessus et quelques trous. Rosanna s'exclama alors : "Regardes : l'escargot fait de la musique !". J'ai dit "Mais oui !" et j'ai écrit sur le papier "L'escargot mange la musique". Nous l'avons encadré et y avons collé la coquille que l'escargot avait laissée avant de partir. J'ai ensuite signé, et voilà, c'est une œuvre.

En 1984, à l'occasion d'*Il Fascino della Carta*, une manifestation autour du papier, organisée à Reggio Emilia par Rosanna, Corner conçoit une nouvelle performance. Elle consiste à arracher une feuille de papier, selon une certaine logique.

J'ai suivi un des principes de pièces pour Gamelan, très simple, une série de durées linéaires, arithmétiques. Un, deux, trois, quatre, cinq, six ... ça donne une polyphonie assez complexe avec toutes ces durées. J'en ai fait une version avec l'action d'arracher le papier, en comptant mentalement et en réalisant ces arrachements, chacun plus long que l'autre. La performance était une série d'augmentations, à la fin le papier montrait ces arrachements, du plus court au plus long.

Certaines performances naissent du hasard des rencontres. Comme, par exemple, dans une soirée organisée par Francesco Conz, au *Centro Paradiso* de Vérone, où sont présents divers artistes, dont le poète visuel Eugenio Miccini.

Miccini faisait quelque chose avec des roses, je ne me rappelle plus quoi exactement. Il percutait un piano avec des roses ... bref, il faisait quelque chose avec des roses et un piano. Quand on m'a demandé de faire quelque chose j'ai dit "Ok, je joue les pétales des roses de Miccini". J'ai pris une rose et j'ai commencé à laisser tomber les pétales sur la touche et là où ils tombaient, je jouais une note. Par la suite, j'ai développé cette performance en duo avec Phoebe Neville. Je l'ai appelée *Petali Pianissimo*. Nous avons aussi fait une installation avec un vieux piano du 1800 que nous avons acheté à Gênes, avec plein de types de fleurs différentes sur les cordes. Maintenant il est au musée Vostell en Espagne

C'est à Reggio Emilia que Corner travaille, pour la première fois, avec un groupe de rock. Le groupe en question s'appelle *Julie's Haircut* et s'inscrit dans une tendance de rock alternatif et expérimental. Luca Giovanardi, chanteur et guitariste du groupe, s'occupe d'une boutique dédiée au cinéma située au centre ville, que Corner aime beaucoup fréquenter. Un

jour, pendant une de leurs habituelles conversations à propos de leurs passions artistiques, ils décident d'organiser un événement autour d'un film de Stan Brakhage²⁸⁶, pour lequel Philip avait fait une musique.

J'avais improvisé et envoyé un enregistrement à Stan comme cadeau. Il m'a ensuite demandé la permission de faire un film sur cette musique. J'étais très honoré, j'ai répondu "Stan, fais ce que tu veux, j'ai beaucoup d'estime pour toi". Il a ensuite réalisé ce film et je me rappelle de ses paroles "Je ne sais pas comment sera le résultat, c'est une tentative, si ça ne marche pas, j'aurai perdu 4000 \$". J'ai pensé "Pauvre cinéaste, un musicien ne dépense que 2 \$ pour une cassette qui peut être réenregistrée ...". Quand il a terminé le film, je lui ai envoyé 1000 \$. Il a répondu "Merci, ça veut dire que tu auras 25% de droits sur ce film". Quand il est décédé, sa veuve m'a dit "Je te dois les royalties", mais à la place, je lui ai demandé de me donner une copie du film.

Giovanardi et Corner organisent ensemble une projection privée dans le cinéma d'art et d'essai *Rosebud* de Reggio Emilia, avec une présentation et des prises de paroles à propos de l'œuvre. Par la suite, ils discutent ensemble de la possibilité d'une collaboration musicale avec le groupe *Julie's Haircut*. Ils décident d'organiser une session d'enregistrement en studio de la pièce *One note once*. Ils travaillent toute une journée. Philip se réjouit du résultat, qui est très différent d'autres interprétations précédentes, grâce entre autres à la présence d'instruments électroniques. L'enthousiasme suscité par cette expérience lui donne envie de trouver d'autres occasions de collaborer avec ce groupe. L'occasion arrive peu de temps après, en 2012, quand il reçoit une commission pour une pièce à jouer en concert, à l'occasion de l'événement *Follow Fluxus* à Reggio Emilia. Outre *Julie's Haircut*, il invite le groupe *Perry's* et Deborah Walker. La pièce interprétée s'appelle *My favorit tune* (2012) ; Corner compose cette pièce spécialement pour ce groupe et pour cette occasion, bien que le fonctionnement soit proche d'une pièce antérieure, *Popular Entertainments*, publiée par *Something Else Press* dans les années 60. Chaque musicien joue le fragment d'une pièce qu'il connaît, puis s'arrête et après un moment de silence recommence à jouer un autre fragment d'une autre pièce. Tous les musiciens jouent des fragments de pièces différentes, qui se superposent de façon aléatoire, à la manière d'un collage.

En 2014, le musée de Reggio Emilia invite Corner pour une performance. Il propose sa performance *I can walk through the world as music*, qui avait déjà été traduite en italien en *Posso passeggiando ascoltare il mondo come un concerto*, à l'occasion d'une édition réalisée

²⁸⁶ Stan Brakhage (1933-2003) est un réalisateur américain, considéré comme une des figures les plus importantes du cinéma expérimental au 20^{ème} siècle.

par *Pari & Dispari*²⁸⁷.

Corner avait créé cette action en 1966 à New York. Lors d'une soirée de concerts, il avait invité le public à sortir de la salle et à le suivre pour une promenade « d'écoute », dans les environs de *Times Square*. Pour la performance à Reggio Emilia, il choisit de s'inspirer de *l'Art des Bruits* de Luigi Russolo. Il se sert ainsi de l'invitation à accueillir le bruit énoncée dans le texte. Des parties du texte futuriste apparaissent dans l'affiche qui annonce la performance : « C'est pourquoi nous prenons infiniment plus de plaisir à combiner idéalement des bruits de tramways, d'autos, de voitures et de foules criardes [...] », ou encore :

Traversons ensemble une grande capitale moderne, les oreilles plus attentives que les yeux, et nous varierons les plaisirs de notre sensibilité en distinguant les glouglous d'eau, d'air et de gaz dans des tuyaux métalliques, les borborygmes et les râles des moteurs qui respirent avec une animalité indiscutable, la palpitation des soupapes, le va-et-vient des pistons, les cris stridents des scies mécaniques, les bonds sonores des tramways sur les rails, le claquement des fouets, le clapotement des drapeaux. Nous nous amuserons à orchestrer idéalement les portes à coulisses des magasins, le brouhaha des foules, les tintamarres différents des gares, des forges, des filatures, des imprimeries, des usines électriques et des chemins de fer souterrains²⁸⁸.

En contrechant, des fragments de texte écrits à la main par Corner proclament :

Traversons une petite ville comme Reggio Emilia et laissons notre sensibilité accueillir le plaisir de distinguer le bruit de l'ascenseur, les sons de nos pas et des cailloux sous les pieds, les feuilles sèches dans le parc, les jeux des fontaines et des enfants, le calme sous les arbres, et les cris de la rue et du marché²⁸⁹

²⁸⁷ Corner P., *Posso passeggiando ascoltare il mondo come un concerto*, Cavriago : *Pari & Dispari*, 1978. 1 sérigraphie sur papier, 36x25 cm. Une copie de l'édition se trouve dans la collection de la bibliothèque Panizzi de Reggio Emilia.

²⁸⁸ Texte original en italien. « [...] e godiamo molto più nel combinare idealmente dei rumori di tram, di motori a scoppio, di carrozze e di folle vocianti [...] Attraversiamo una grande capitale moderna, con le orecchie più attente che gli occhi, e godremo nel distinguere i risucchi d'acqua, d'aria o di gas nei tubi metallici, il borbottio dei motori che fiatano e pulsano con una indiscutibile animalità, il palpitare delle valvole, l'andirivieni degli stantuffi, gli stridori delle seghe meccaniche, i balzi del tram sulle rotaie, lo schioccar delle fruste, il garrire delle tende e delle bandiere. Ci divertiremo ad orchestrare idealmente insieme il fragore delle saracinesche dei negozi, le porte sbatacchianti, il brusio e lo scalpaccio delle folle, i diversi frastuoni delle stazioni, delle ferriere, delle filande, delle tipografie, delle centrali elettriche e delle ferrovie sotterranee. » Russolo L., *L'Arte dei rumori*, Milano : Edizioni Futuriste di "poesia", 1916, p. 11-12. La traduction française fait référence à l'édition de Allia (Paris), parue en 2013, p. 15-17-18.

²⁸⁹ Texte original en italien. « Attraverseremo una piccola città come Reggio Emilia e godremo nel distinguere il rumore dell'ascensore, i suoni dei nostri passi e delle pietre sotto i piedi, e le foglie secche del parco, i giochi delle fontane e dei bambini, la tranquillità sotto i alberi (sic), e i gridi (sic) per strada e nel mercato. » Nous traduisons.



Figure 35 – Corner P., *Posso passeggiando ascoltare il mondo come un concerto*
 Carton d’invitation à la performance de Philip Corner *Posso passeggiando ascoltare il mondo come un concerto*. Source : Musei Civici, Reggio Emilia.

La performance commence à l’intérieur du musée de la ville, dans la section d’art contemporain récemment inaugurée. Dans un premier temps, Corner déclame les différents textes qui figurent sur l’affiche. Entre deux fragments de texte, il laisse des longs intervalles de silence. Par moments, il propose au public de réagir avec des sons pour faire écho au texte. À la fin de la lecture, il invite les participants à le suivre, d’abord à l’intérieur du musée, puis à l’extérieur. Sur une petite place recouverte de gravier, chacun est invité à en explorer le potentiel sonore avec des mouvements de pieds. Ensuite tout le monde s’aligne à côté d’une fontaine, écoutant le rythme des jets d’eau, pendant qu’un arc-en-ciel apparaît en impromptu, attirant les regards vers le ciel. La promenade sonore poursuit son cours sous un arbre, puis dans une rue commerçante, jusqu’à regagner peu à peu les sentiers connus du quotidien.

IV VIOLONCELLES SOUS LES BOMBES

Introduction

Parmi tous les artistes de la constellation Fluxus, Rosanna manifestait un attachement très fort pour la violoncelliste américaine Charlotte Moorman. Ce lien d'affection justifie la place particulière que la musicienne occupe dans l'archive *Pari & Dispari*, qui contient des sections entières dédiées à son travail en général, outre qu'aux collaborations avec Rosanna. Nous y trouvons notamment une large documentation autour de la célèbre performance *Sky Kiss* de Jim McWilliams, dans laquelle Moorman et son violoncelle s'envolent dans le ciel, suspendus à des ballons d'hélium. Rosanna avait tenté à plusieurs reprises d'amener cette performance spectaculaire en Italie, malheureusement sans succès. Des exemplaires des éditions conçues en collaboration avec Moorman sont également présentes dans l'archive *Pari & Dispari*. La plupart correspondent à des silhouettes de violoncelles réalisées avec des papiers variés, imprimés ou artisanaux, ou encore réalisées à partir d'assemblages de photos. Dans sa biographie, Rosanna raconte le moment le plus intense de l'amitié avec Moorman. Il s'agit d'un séjour de la violoncelliste à Cavriago en compagnie de son mari Frank Pileggi, pendant le mois de mai 1989. Le récit raconte l'enchaînement intense des jours et des nuits entre performances, voyages, projets d'éditions, réalisations d'œuvres et moments de fêtes, le tout dans un contexte de grande fragilité de la musicienne, qui, atteinte d'un cancer depuis dix ans déjà, présentait des conditions de santé très graves.

Les deux femmes se rencontrent chez Francesco Conz en 1974, quand Charlotte Moorman et l'artiste Nam June Paik rejoignent le collectionneur en Italie afin de réaliser une série de performances, ainsi qu'un travail d'édition qui documente dix années de leur étroite collaboration. Il s'agit de *Nam Jun Paik-Charlotte Moorman 1964-1974*, un portfolio contenant dessins, sérigraphies, documents ainsi que des photos du célèbre Peter Moore, photographe associé à Fluxus et à l'avant-garde new-yorkaise. Par la suite d'autres occasions importantes réuniront les deux femmes, notamment la participation du duo Paik-Moorman à la foire de Bâle en 1975, ou encore des performances de Moorman à Naples et à Asolo. Au fil des années, une entente s'établit naturellement entre elles. Ayant presque le même âge, nées à moins d'un an d'écart, leurs parcours de vie les avaient amenées à reconsidérer leur place par rapport aux conventions de la société. Rosanna avait du faire face aux jugements de son entourage suite à son divorce, qui non seulement était un des premiers en Italie, mais qui impliquait une personnalité politique renommée. Puis, elle avait du se confronter aux

réactions de rejet du village de Cavriago vis-à-vis du festival et de son activité artistique. Moorman, de son côté, une fois venue au contact de l'avant-garde, avait remis en question son rôle de musicienne classique, se donnant littéralement corps et âme aux expérimentations. En 1967 elle avait été arrêtée par la police à cause d'une performance dans laquelle elle était partiellement nue ; par la suite, elle avait été exclue des orchestres avec lesquelles elle continuait à travailler à New York. Cependant, ces événements, pourtant traumatiques, n'arrêtent pas l'élan de la musicienne, déterminée plus que jamais à défendre l'expérimentation artistique.

Rosanna et Moorman avaient en commun l'envie de faire connaître et diffuser l'art contemporain, dans l'optique de démocratiser ces événements le plus possible. Nous avons déjà observé la trajectoire choisie par Rosanna, ses diverses tentatives pour créer des situations de contact entre art et territoire, et comment cela contribue à la constitution d'un certain style *Pari & Dispari*, qui se démarque par l'organisation d'événements montrant l'art contemporain dans un cadre simple et accessible. Moorman, au-delà de son travail aventureux en tant que violoncelliste dans l'avant-garde, était pendant une vingtaine d'années l'organisatrice du *Avant-Garde Festival* à New York. Au début conçu en tant que série de concerts de musique contemporaine et expérimentale, le festival s'était ouvert de plus en plus à des formes d'art de toutes sortes et avait connu, dans ses dernières éditions, la participation de plus de mille artistes. En outre, grâce à la ténacité et à la conviction de Moorman sur l'importance d'amener l'art expérimental à la rencontre de la population, cette manifestation était accueillie dans des lieux publics de la ville de New York, par exemple au *Shea Stadium* ou encore dans la gare ferroviaire *Grand Central*.

Rosanna aimait tout particulièrement une pièce de Giuseppe Chiari que Moorman interprétait souvent. Il s'agissait de *Per Arco*, une œuvre singulière, qui débute avec le fracas de bombardements, diffusés à partir d'un enregistrement, et se poursuit à travers une partition indiquant des gestes à réaliser au violoncelle, en tant que « réactions » aux bruits des bombes. Touchée par l'interprétation de Moorman, Rosanna se rappelait ainsi de son interprétation de la pièce : « Charlotte enlaçait le violoncelle tout en restant immobile et, pendant qu'on entendait l'enregistrement, diffusé à très haut volume, elle pleurait durant toute la durée de la bande²⁹⁰ ».

²⁹⁰ Texte original en italien. « Charlotte abbracciava il violoncello restando immobile e, mentre si sentiva la registrazione ad altissimo volume, lei piangeva per tutta la durata del nastro. » Chiessi R., *In bicicletta sul mare*, Verona : Adriano Parise, 1995, p. 72.

L'emphase à propos des larmes de Moorman se connecte évidemment à l'expérience de la guerre et renvoie au récit de son enfance, narré quelques pages plus tôt dans sa biographie. Rosanna vit à la première personne les bombardements, les fouilles de la Brigade Noire ; elle voit son père défiguré après avoir été torturé en prison et elle l'aidera à plusieurs reprises quand il se joint à la Résistance. Si les deux femmes avaient beaucoup en commun, l'expérience de la guerre était pourtant quelque chose qui différait grandement dans leur passé. Quand Moorman commence à interpréter *Per Arco* à New York en 1964, les bombardements ne font pas écho à un vécu personnel, mais plutôt à la guerre au Vietnam et aux mouvements de protestation en cours. Dans les deux cas, la force évocatrice de la pièce converge en un sentiment de bouleversement face à un événement dramatique présent dans le vécu collectif. Il reste pourtant à vérifier si dans *Per Arco* l'évocation d'une émotion liée à la guerre était présente dans l'intention de Giuseppe Chiari. Il est aussi possible que, pour le compositeur, les bombardements n'avaient qu'une fonction symbolique. Avant de procéder à une investigation des enjeux de cette pièce, nous allons d'abord parcourir l'histoire étonnante de Charlotte Moorman, une violoncelliste dans l'avant-garde, longtemps restée méconnue.



Figure 36 – Charlotte Moorman avec violoncelle-séringue

Charlotte Moorman avec le violoncelle-séringue à Cavriago, 1989. Photographe inconnu. Source : Chiessi R., *Oltre lo spettacolo*, p. 123.

1. Charlotte Moorman, vie, œuvres, répertoire

1.1 Éléments biographiques

Une femme, en tenue de soie vert brillant, élégamment coiffée et souriante, tient entre ses mains une étrange sculpture : une multitude de seringues collées sur une silhouette de violoncelle taillée dans du plexiglas. La légende précise qu'elle est atteinte d'un cancer et que les seringues ont servi pour ses injections de morphine. C'est à la fin des années 90 que nous découvrons cette photo de la violoncelliste américaine Charlotte Moorman. Elle figure dans l'autobiographie de Rosanna Chiessi, qui raconte un séjour de la violoncelliste à Cavriago en 1989, où elle réalisa une performance, ainsi que plusieurs éditions d'objets en forme de violoncelle, fabriqués en papier, en céramique, en verre et en plexiglas. Ces images nous intriguaient. Qui était cette violoncelliste ? Quelle musique jouait-elle ? À l'époque, il était difficile de collecter des informations à son sujet, hormis une iconographie restreinte où elle était associée à l'artiste Nam June Paik et à ses sculptures vidéo. Elle était aussi connue comme la *violoncelliste topless*, suite aux performances où elle jouait partiellement ou complètement nue. Un jour, visitant l'exposition *Son & Lumière* au Centre Georges Pompidou, nous découvrons une vidéo dans laquelle elle interprétait une pièce de John Cage au violoncelle, et qui la montrait entourée d'objets divers qu'elle frappait ou cassait, suivant soigneusement les instructions de la partition. Tout cela donnait envie d'en savoir plus : objets-violoncelles, John Cage, performances multimédia... comment une musicienne de formation classique avait-elle pu s'engager dans ce type d'actions artistiques ?

Ce n'est que très récemment qu'une série d'événements, à l'initiative de chercheurs et institutions américaines, a fait lumière sur son histoire et son chemin artistique. En 2014, une minutieuse biographie, fruit de longues années de recherches de l'américaine Joan Rothfuss, est publiée sous le titre *Topless cellist, the improbable life of Charlotte Moorman* par MIT Press. Le travail de Rothfuss a bénéficié de l'acquisition de l'archive Charlotte Moorman par l'Université de Northwestern (Evanston, USA). Celle-ci a été présentée officiellement au public en 2016, lors de l'exposition *Feast of Astonishments – Charlotte Moorman and the Avant-Garde, 1960s-1980s* au Block Museum de l'Université de Northwestern, puis successivement à New York et Salzbourg. En outre, le catalogue de l'exposition rassemble les

réflexions de différents chercheurs autour du parcours atypique de la violoncelliste²⁹¹.

Cette vague d'éclaircissements avait été anticipée par une autre publication, la première entièrement dédiée à Moorman, parue en 2006. Il s'agit de *Charlotte Moorman – Cello Anthology*, un coffret publié par l'éditeur italien *Alga Marghen*, et qui contient un livre, quatre CDs ainsi que des reproductions d'affiches des *Avant-Garde Festivals* que la violoncelliste organisa entre 1963 et 1980 à New York. Réalisée en collaboration avec Andrew Gurian et Barbara Moore, gérants de l'héritage de Charlotte Moorman et de son mari Frank Pileggi, l'édition se prévaut aussi des contributions de personnalités du milieu artistique italien, notamment de l'artiste Giuseppe Chiari ainsi que des éditeurs italiens Francesco Conz et Rosanna Chiessi. Moorman s'était rendu en Italie à partir de 1965 et elle avait joué à Florence, Venise, Rome, Naples, Asolo, Cittadella, en solo ou avec Nam June Paik, ce qui avait fait naître des liens d'amitié et de collaboration. Depuis 1964 Moorman était en contact avec l'artiste et compositeur florentin Giuseppe Chiari, considéré aujourd'hui comme le principal représentant d'*action music* en Italie. Chiari avait envoyé à Moorman une pièce pour violoncelle, intitulée *Per Arco*, qui par la suite devient une des plus représentatives du répertoire de la violoncelliste. Leur collaboration se poursuit à travers d'autres pièces que Chiari envoie à Moorman, dont le caractère est très performatif : *Don't trade here*, qu'elle joue avec Nam June Paik, et *Fuori*, qu'elle présente pendant la V édition de l'*Avant-Garde Festival*. En 1966 Chiari dédiera à Moorman *Ave Maria di Schubert*, une autre pièce pour violoncelle seul.

Pendant les années 70 Moorman avait fait la rencontre de Francesco Conz et de Rosanna Chiessi, deux éditeurs italiens qui ont collaboré, entre autres, avec des artistes de la constellation Fluxus, ainsi que d'autres du *Wiener Aktionismus*. Sous invitation de l'un ou de l'autre, la violoncelliste sera invitée plusieurs fois en Italie pour présenter des performances et pour réaliser des éditions. Ces dernières correspondent à des portfolios contenant des photos de performances, ou encore à des objets-sculptures en forme de violoncelles, réalisés à partir de matériaux divers. Sans aucun doute les deux éditeurs sont ceux qui ont le plus encouragé la production de ce genre d'œuvres visuelles chez Moorman ; il en résulte que l'ensemble des éditions italiennes correspond aux trois quarts de celles associées à la violoncelliste.

Née à Little Rock, Arkansas le 18 novembre 1933, Charlotte Moorman débute le

²⁹¹ A.A.V.V., *A feast of astonishments, Charlotte Moorman and the Avant-Garde, 1960s-1980s*, Edited by Lisa Graziose Corrin and Corrinne Granof, Northwestern University Press, Evanston, 2016.

violoncelle à l'âge de dix ans. Elle poursuit ses études en Louisiane puis à Austin (Texas) avec le violoncelliste belge Horace Britt, ancien prodige du Conservatoire de Paris, et à l'époque septuagénaire. Elle rentre ensuite dans la prestigieuse Juilliard School de New York pour étudier avec Leonard Rose, un des plus grands solistes et pédagogues de son temps. Leonard Rose et Juilliard : Charlotte Moorman arrive au sommet de la formation à laquelle une violoncelliste peut aspirer à cette époque aux États-Unis. À New York, elle démarre son activité professionnelle et commence à jouer dans des orchestres. Entre temps, elle se marie avec Tommy Coleman, un contrebassiste rencontré pendant ses études en Louisiane. Le couple s'installe à Buffalo où Coleman est musicien titulaire au sein de l'orchestre. Mais leur mariage vacille assez vite, car Moorman n'arrive pas à établir sa vie à Buffalo et a du mal à s'éloigner de New York ; le couple finira par divorcer.

C'est en 1961 que son parcours change radicalement. Moorman décide d'aider Kenji Kobayashi, un violoniste japonais rencontré à Juilliard, à organiser son premier récital à New York. Elle fait ainsi la rencontre de Norman Seaman, promoteur de concerts, qui promet sa collaboration à condition qu'elle trouve les financements nécessaires. Moorman y parvient en quelques jours, découvrant ainsi son talent d'organisatrice. Grâce à Kobayashi, elle fait la rencontre du compositeur Toshi Ichihyanagi, et de sa femme, l'artiste Yoko Ono. Le couple introduit Moorman dans le cercle de l'*Avant-Garde* new-yorkaise. Elle fréquente les lieux qui accueillent des happenings et commence à jouer des œuvres de compositeurs associés à l'expérimentation. En 1963, elle organise la première édition de l'*Avant-Garde Festival*, qui comprend six concerts, avec entre autres la participation de Frederic Rzewski, John Cage et Earle Brown. Lors d'un récital avec le pianiste David Tudor, elle présente des œuvres d'Ornette Coleman, Philip Corner, La Monte Young, John Cage et Morton Feldman. Le programme prévoit des compositions graphiques (*Projection 1*, Feldman et *34'46.776*, Cage), conceptuelles (*Composition 1960 #13*, Young)²⁹², des actions extra-musicales ainsi que la diffusion de sons enregistrés (Cage et *solo with...*, Corner)²⁹³. L'année suivante sera marquée par la rencontre la plus déterminante de sa vie artistique.

L'artiste coréen Nam June Paik débarque à New York en 1964. Après des études de

²⁹² La partition consiste à préparer une composition et la jouer le mieux possible. Pour ce concert Moorman choisit la Sonate en sol majeur de Giovanni Battista Sammartini.

²⁹³ Philip Corner écrit *solo with...* (1963) spécialement pour Moorman. Une série d'actions, prélude à une pièce qui ne sera finalement jamais jouée, se conclue conclut par la diffusion d'un enregistrement de violoncelle. Certaines actions sont des clins d'œil à la personnalité de Moorman, à ses fréquents retards et à sa façon de terminer les préparatifs directement sur scène.

musicologie à Tokyo (avec une thèse sur Schoenberg), il s'était installé à Cologne, où il avait expérimenté différentes formes de compositions sur bande, tout en se faisant remarquer pour ses performances d'*action music*. Il était ensuite retourné au Japon pour travailler avec l'ingénieur Shuya Abe à la construction du *Robot K-456*, avec l'intention d'abandonner la performance pour se consacrer à ces nouvelles formes d'expérimentation technologique. La rencontre avec Charlotte Moorman va réveiller en lui un vieux projet jamais réalisé : associer sexe et musique classique. Comme il écrira plus tard : « [...] j'avais cherché des jeunes filles qui accepteraient de jouer de la musique classique à moitié nues devant un public. J'avais demandé à Mieko Shiomi, mais elle refusa. Alison Knowles avait fait une performance à Amsterdam [...] mais elle ne jouait d'aucun instrument classique. Charlotte était la première femme qui rencontrait les deux exigences : elle possédait la technique musicale, le courage, la beauté et la sensibilité artistique²⁹⁴. »

Leur collaboration commence à l'occasion de la 2^{ème} édition de l'*Avant-Garde Festival*. Le duo y présente un concert avec des pièces de John Cage, Terry Jennings, Karlheinz Stockhausen, Earle Brown, Toshi Ichianagi et Giuseppe Chiari, avec la participation du *Robot K-456*. Dans le même festival, ils participent à la mise en scène de la première américaine d'*Originale* de Stockhausen, contre laquelle George Maciunas et Henry Flint organiseront une série de protestations²⁹⁵. Paik commence ensuite à créer des performances pour Moorman. *Pop Sonata* (1964) est la première qui prévoit un strip-tease : pendant qu'elle joue le prélude de la 3^{ème} suite de Bach, elle doit s'arrêter à des moments indiqués sur la partition pour enlever un vêtement. D'autres réappropriations de thèmes classiques suivront. Dans *Variations on a theme by Saint-Saëns* (1965), Moorman joue le célèbre *Cygne* accompagnée par Paik, s'interrompt au milieu de la pièce, plonge dans un tonneau d'eau et retourne au violoncelle, toute dégoulinante d'eau, pour terminer le morceau.

Les performances du duo incluent des pièces de compositeurs de leur temps tels que Sylvano Bussotti, Yoko Ono, Bazon Brock, Emmett Williams, George Brecht, Dick Higgins, Jackson Mac Low, La Monte Young et James Tenney. L'interprétation de certaines pièces évolue au fil de leurs concerts. Par exemple, dans *26'1.1499* de John Cage - que Moorman jouait déjà avant de rencontrer Paik - ils inventent *Human Cello*, une action où Paik, torse nu, se met à genoux entre les bras de Moorman, se substituant ainsi à son violoncelle et faisant

²⁹⁴ Paik N. J., *Paik : Du Cheval à Christo et autres écrits*, Bruxelles : Lebeer Hossmann, 1993, p. 32.

²⁹⁵ À ce sujet voir le Chapitre III in Lussac O., *Fluxus et la musique*, Dijon : Les Presses du Réel, 2010.

écho à la célèbre image de Man Ray²⁹⁶.

À partir de 1965, Paik et Moorman sillonnent le continent européen, laissant derrière eux des publics parfois enthousiastes, parfois perplexes, mais rarement indifférents. Pour leurs concerts exubérants, ils voyagent avec 90 kg de matériel, y compris le *Robot K-456*. De nombreuses anecdotes ponctuent ces tournées. Pendant une version de *Variations on a theme by Saint-Saëns*, jouée sur une gondole à Venise, Moorman se jette dans le Canal Grande, au péril de sa vie car elle ne sait pas très bien nager ; ou encore, à Paris, manquant de temps pour retourner à l'hôtel afin de récupérer sa tenue de scène, elle jouera vêtue d'une seule bâche transparente qui traînait sur le lieu du concert. Par la suite, elle réutilisera cette même tenue pour d'autres performances.

À l'occasion de ces voyages en Europe, ils ont l'opportunité de rencontrer d'autres artistes et de se confronter à leurs œuvres. À Düsseldorf, Joseph Beuys donne à Moorman les indications pour une adaptation au violoncelle de la performance *Infiltration Homogen*. Celle-ci consiste à mettre le violoncelle dans une housse en feutre, sur laquelle la violoncelliste pose ensuite une croix rouge.

En 1967, le duo présente à New York *Opera Sextronique* de Nam June Paik, une forme théâtrale qui synthétise les thèmes déjà chers au duo, tels que l'association sexe-musique classique et l'expérimentation multimédia. Les deux artistes sont conscients des risques qu'ils prennent en faisant à New York des performances au cours desquelles Moorman est partiellement ou complètement nue. Après avoir consulté un avocat, ils décident de rendre l'événement privé, accessible sur invitation. Malgré leurs précautions, une unité de police, infiltrée dans la salle, interrompt la représentation et arrête les deux artistes sous les yeux d'un public impuissant. L'événement a une résonance internationale et fait la une de plusieurs journaux, établissant la réputation de Charlotte Moorman comme *violoncelliste topless*. Paik est vite relâché mais Moorman est accusée d'atteinte à la pudeur. Dans le procès qui suivra, elle sera jugée coupable mais non poursuivie pénalement.

Au cours des années suivantes, la collaboration entre Paik et Moorman évolue. Paik, davantage centré sur ses nouvelles installations, crée une série de sculptures vidéos destinées aux performances de la violoncelliste avec pour objectif d'humaniser la technologie. La première, *TV-Bra* (1969), utilise un soutien-gorge doté de deux petites télévisions à la place

²⁹⁶ L'histoire des transformations de cette pièce (et du désespoir croissant de John Cage) est le sujet du chapitre "Murdered by Cello" dans Piekut B., *Experimentalism Otherwise, The New-York Avant-Garde and Its Limits*, Berkeley : University of California press, 2011.

des bonnets, que Moorman porte en jouant du violoncelle. Deux ans plus tard, Paik donnera naissance au *TV-Cello* (1971), sculpture en forme de violoncelle composée de trois télévisions superposées ; en jouant avec son archet sur les deux cordes fixées au *TV-Cello*, Moorman peut modifier les images qui s'affichent sur les écrans.

À la fin des années 1960, Moorman commence une collaboration avec l'artiste visuel Jim McWilliams. Leurs performances sont souvent créées lors des *Avant-Garde Festivals*, auxquels McWilliams contribuait déjà en tant que concepteur graphique des affiches et programmes. La première, *Sky Kiss*, a lieu à Central Park en 1968 ; Moorman s'envole dans le ciel avec son violoncelle, suspendue à des ballons remplis d'hélium. Celles qui suivent continueront à marquer les esprits par leur côté spectaculaire : une immersion avec violoncelle en tenue de plongeur (*A Water Cello for Charlotte Moorman*, 1972), un violoncelle de glace joué jusqu'à complète désintégration (*Ice Music for London*, 1972), ou encore un déguisement en Pablo Casals sous lequel elle mime les mouvements d'une suite de Bach (*Charlotte Moorman in Drag*, 1973).

L'organisation des *Avant-Garde Festivals* est une partie centrale de la vie de Moorman, à laquelle elle consacre beaucoup d'énergie. Quinze éditions auront lieu entre 1963 et 1980. Initialement centrés sur les musiques expérimentales, les festivals se transforment peu à peu en événements pluridisciplinaires qui investissent des lieux publics de New York tels que Central Park, le Staten Island Ferry, Grand Central ou le Shea Stadium. Moorman s'intéresse davantage à la mission de médiation entre l'art multimédia et le public, qu'à l'analyse et à la sélection des propositions qu'elle reçoit. En conséquence, le festival grandit chaque année, passant de quinze artistes en 1963 à cinq cents en 1980, faisant fi des conseils de certains – comme Dick Higgins – qui lui suggèrent d'être plus sélective.

Au cours des années 70 et 80 Moorman fera souvent retour reviendra souvent en Europe, accompagnée par son second mari Frank Pileggi, devenu entretemps son assistant. Elle y est invitée pour présenter des performances, seule ou avec Nam June Paik. Elle a aussi l'occasion de participer à des performances d'artistes comme Otto Muehl, Hermann Nitsch ou Giuseppe Desiato. En 1974 l'éditeur véronais Francesco Conz l'invite avec Nam June Paik à Asolo pour réaliser un projet d'édition avec des photos de Peter Moore. Moorman reviendra plusieurs fois en Italie, invitée par Francesco Conz ou encore par Rosanna Chiessi.

En 1976 Nam June Paik et Charlotte Moorman réaliseront un voyage dans les îles Solomon, et tourneront un film, *Guadalcanal Requiem*, de leurs performances autour de l'île, théâtre de terribles conflits entre américains et japonais pendant la Seconde Guerre. À l'occasion de ce voyage ils seront aussi en Australie, où Moorman réalisera une spectaculaire

version de *Sky Kiss* survolant le toit de l'Opéra de Sydney.

Pour Moorman la performance représente une manière de vivre - ou de survivre - et la recherche d'un certain rapport au monde. Ainsi, quand elle est diagnostiquée d'un cancer du sein en 1979, elle parvient à convaincre le chirurgien d'accueillir une équipe de réalisateurs dans le bloc opératoire, transformant ainsi l'opération en tournage. Sa vie se transforme peu à peu dans une lutte contre la maladie, assistée et soutenue par son mari, Frank Pileggi. Elle doit recevoir plusieurs fois par jour des injections de morphine, unique remède aux douleurs provoquées par la progression de son cancer. Elle n'a plus l'énergie d'organiser l'*Avant-Garde Festival*, mais continue à performer, laissant le public témoin de sa lente dégradation. Les difficultés sont aussi économiques : Moorman et Pileggi n'ont pas assez d'argent pour couvrir les dépenses causées par les soins. Ils survivent grâce aux dons d'amis comme Nam June Paik, Otto Piene ou Howard Wise. Le 8 novembre 1991 Charlotte Moorman s'éteint à New York à l'âge de 57 ans.

1.2 Répertoire, œuvres, attitudes

Le chemin artistique de Charlotte Moorman semblerait parcourir les transformations artistiques du grand laboratoire expérimental du 20^{ème} siècle, avec ses détournements, ses manipulations, ses théâtralisations, et son brouillage des catégories artistiques. Elle construit son parcours à travers des rencontres et des collaborations, en gardant toujours l'image d'une musicienne-interprète, ce qui crée un contraste dans le contexte de performances qui se développent bien au-delà de la musique. Effets de ces détournements, ces performances révélaient la présence d'un corps derrière l'instrument, d'une femme, d'autres formes d'expressivité, connectées à un contexte qui souhaite changer les règles du jeu.

Son parcours de musicienne dans l'avant-garde est indissociable de son travail d'organisation de festivals. Pour elle, la promotion du travail d'autres artistes est une source de motivation pour ses propres performances, à travers lesquelles elle cherche aussi à rapprocher l'avant-garde et le grand public. On le remarque dans une de ses apparitions à la télévision américaine, où elle parle avec charme de la pièce de John Cage qu'elle vient de jouer, affirmant que : « Ces pièces sont difficiles et dans la pièce de Cage où il a écrit la partie pour les cordes et tous ces autres sons, si je ne les fais pas au bon moment avec le

chronomètre, c'est comme ajouter un temps dans Boccherini²⁹⁷ ». La pièce consiste en effet d'un système graphique représentant les quatre cordes, indiquant le type d'action à faire, ainsi qu'une ligne supplémentaire destinée à la production de sons non-instrumentaux, à l'aide d'objets choisis par le musicien. Ce système indique le déroulement du temps avec une précision jusqu'à la milliseconde, comme indique le titre de la pièce, qui correspond à sa durée globale : 26'1.1499. Dans son intervention à la télévision, Moorman essaye de persuader qu'il s'agit d'une musique sérieuse, et applique à l'œuvre un modèle reconnu du passé, ce qui paraît ici inapproprié. Peut-on vraiment comparer Boccherini et Cage si aisément ? Il s'agit d'écritures, contextes et époques très différentes. Mais pour Moorman ce qui est important est de rendre accessibles ces œuvres contemporaines, aussi déroutantes soient-elles : c'est tout simplement la musique de notre temps, et Cage est le Boccherini ou le Beethoven d'aujourd'hui.

Dans son archive, riche de toute sorte de documents témoignant de son implication dans d'innombrables performances, tournées et festivals, on ne trouve cependant aucune trace d'écrits qui pourraient apporter des éléments de réflexion, d'introspection ou d'analyse sur son parcours. Son approche, apparemment plus pragmatique qu'intellectuelle, était parfois mal considérée dans le milieu artistique, d'aucuns doutant que ses performances aient été réalisées en plein état de conscience. Certaines artistes, liées au féminisme, voyaient notamment en elle une femme-objet, utilisée dans des performances conçues par des hommes. Côté du milieu artistique de la performance, le fait d'être quant à elle interprète, sans pour autant être auteur, semblait la pénaliser. Est-ce une spécificité de la musique ou de l'art contemporain d'établir des hiérarchies et de mépriser les rôles considérés comme "secondaires", minimisant ainsi leur influence et leur importance ? Questionner cette façon de penser est encore d'actualité : une distinction nette entre compositeur et interprète semble parfois inappropriée au regard de la complexité du processus de réalisation d'un projet musical et de l'implication des différentes parties.

À l'époque de Moorman, le brouillage des catégories allait au-delà des croisements et des hybridations entre disciplines artistiques. L'émancipation du rôle de l'interprète était l'objectif de la plupart des compositeurs avec lesquels elle travaillait : ils expérimentaient de nouvelles formes de partitions afin de changer les modalités d'interaction avec les musiciens,

²⁹⁷ Intervention en anglais. « These pieces are hard and in the Cage piece where he has written the string part and all these other sounds, if I don't do it at the right point with the stopwatch it's like adding a beat to Boccherini ». Extrait vidéo dans Nam June Paik, Howard Weinberg and Stephen Vitiello, *Topless Cellist : Charlotte Moorman*, documentaire vidéo, 1995, [4:49-5:09]. Nous traduisons.

leur donnant la possibilité et la responsabilité de choisir certains paramètres. Sa rencontre et collaboration avec Nam June Paik avait ouvert encore d'autres possibilités, allant de l'interprétation de pièces de leurs temps à l'invention de nouvelles formes de théâtre musical multimédia. Evoluant dans ce contexte, Moorman suit son chemin personnel d'émancipation, sans pourtant devenir "auteur", mais en poussant les limites de ce qu'elle est capable de faire en situation de performance. En conséquence, en sortant du contexte musical à plusieurs reprises, elle franchit les limites de ce qui était permis par la loi (comme jouer partiellement ou complètement nue), ou elle accomplit des actions potentiellement dangereuses (comme jouer sur un trapèze ou suspendue par des ballons). Enfin, Giuseppe Chiari, grand admirateur et défenseur de la violoncelliste, s'exprime ainsi, dans un texte en hommage à la violoncelliste : « La somme totale de ses travaux est une œuvre et c'est une œuvre signée Charlotte²⁹⁸. »

²⁹⁸ Texte original en italien. « La sommatoria complessiva dei suoi lavori è un'opera ed è un'opera firmata Charlotte ». Giuseppe Chiari, "Charlotte Moorman" dans A.A.V.V., *Charlotte Moorman, Cello Anthology*, Milano : Alga Marghen, 2006. Nous traduisons.

2. De la performance à l'objet

2.1 Violoncelles en objets

Tout au long de son parcours artistique, Moorman transforme sa relation au violoncelle, à travers des détournements qui participent à créer des nouvelles sortes d'interactions avec son instrument. Certaines pièces, comme *Per Arco* de Giuseppe Chiari, lui ouvrent la possibilité d'un rapport concret à l'instrument : en révélant ses caractéristiques en tant qu'objet, le violoncelle est éloigné de son histoire et identité. Du rapport concret naît aussi l'utilisation de l'instrument à d'autres fins que musicales ; cette polyvalence de son instrument, qui commence à s'affirmer avec des pièces comme *Instrumental Music* de Takehisa Kosugi, ou *Infiltration Homogen for Cello* de Joseph Beuys, caractérisera la plupart des performances de Jim McWilliams pour Moorman.

Les détournements s'expriment aussi par des substitutions, notamment dans plusieurs performances avec Nam June Paik. Dans *Human Cello*, moment inséré dans *26'1.1499* de John Cage, Paik – torse nu – se met à genou devant Moorman qui le "joue" comme un violoncelle. Elle fera la même chose avec plusieurs types de bombes, dans cette pièce et dans d'autres comme *Opera Sextronique* de Paik. Une de ces bombes, sur laquelle sont appliquées des cordes, un chevalet et un micro, devient la première sculpture associée à Moorman. Il s'agit d'une pièce unique présentée par le galeriste Solway en 1967 ; plus tard, en 1984, le galeriste en fera une édition en dix exemplaires.

La fabrication d'objets-violoncelles se développe en miroir des expériences performatives. Si les premières éditions en série datent des années 70, cette partie de son travail s'intensifie pendant les dernières années de sa vie. Pour Moorman, qui fréquentait surtout le milieu de la performance et de l'art contemporain, ces objets étaient aussi un moyen de faire face à son fréquent besoin d'argent. Plusieurs amis, comme l'artiste Christo, l'encouragent dans cette direction. Elle aimait appeler ces objets "des ombres de mon violoncelle". Cette appellation fait probablement référence à *Instrumental Music*, une pièce de Takehisa Kosugi que Moorman interpréta souvent avec Nam June Paik. La pièce consiste à découper les contours de l'ombre de la violoncelliste projetée sur une feuille suspendue derrière elle, à l'aide de quelques projecteurs. Cette pièce connaît aussi une autre variation qui consiste à découper la silhouette de la violoncelliste sur un tissu qui la recouvre pendant

qu'elle est allongée par terre avec son instrument. Plus tard, Moorman prend l'habitude de découper des petites silhouettes de violoncelles et de cœurs dans des papiers fantaisie, pour les envoyer à ses amis. À partir des années 70 plusieurs sortes de silhouettes de violoncelles à taille réelle, découpées dans du bois, plexiglas ou papier, deviendront des éditions en collaboration avec les éditeurs italiens Francesco Conz (éditions Conz) et Rosanna Chiessi (éditions *Pari & Dispari*).

Le lien entre objets et performances est particulièrement évident dans d'autres séries d'objets. La performance de *One for violin* de Nam June Paik, qui consiste à détruire un violon en un seul geste, donne naissance à plusieurs éditions à partir des fragments brisés de violon, successivement signés et réunis dans une boîte de plexiglas. Avec Conz ou Rosanna, Moorman réalise aussi des éditions à partir de photos de ses performances. La première est celle des photos de Peter Moore des performances du duo Paik-Moorman ; les successives documentent des performances de la violoncelliste en Italie, avec les photos des italiens Mario Parolin, Gianni Bellini et Gianfranco Borghi.

2.2 La collaboration avec Francesco Conz, éditions et performances

En mars 1974 Charlotte Moorman rencontre à New York Francesco Conz. L'éditeur et collectionneur véronais était venu avec ses amis Gunther Brus et Hermann Nitsch, qui l'introduisent aux artistes de la constellation Fluxus²⁹⁹. L'intention de Conz est de proposer aux artistes des collaborations : il souhaite les inviter dans sa maison à Asolo, afin de réaliser des éditions, comme il avait déjà fait avec Joe Jones. De la rencontre avec Moorman naît l'idée pour une édition avec les photos de Peter Moore des performances du duo Nam June Paik et Charlotte Moorman. L'idée leur plaît. Dix ans exacts se sont écoulés depuis le début de leur collaboration. L'idée de les célébrer à travers l'important travail de documentation du photographe Peter Moore, paraît une belle opportunité. Paik et Moorman se rendront à Asolo en juillet 1974 pour travailler à l'édition. Pendant ce séjour ils présenteront deux performances : *Zen Smile*, de Nam June Paik, qui consiste à donner une pièce de monnaie à un passant, et *Chamber Music* de Takehisa Kosugi, que Moorman, assistée par Paik, interprétera

²⁹⁹ Ce voyage est raconté dans Conz F., *Winterreise, from Asolo to New York and vice versa 1974*, Verona : Archivio Conz, 2007.

en plein air, à côté de la maison d'Asolo. Les deux performances seront documentées par le photographe Mario Parolin, fidèle collaborateur de Conz ; en particulier, celles de *Chamber Music* feront partie d'une édition de Conz, parue en 1981.

Finale­ment, l'édition, qui s'appelle *Untitled (Retrospective 1964-1974)*, et qui paraîtra en 15 copies l'année suivante, comprend bien plus que des photos : 59 photos en noir et blanc et 15 en couleur, 50 x 60 cm, signées par Peter Moore, Charlotte Moorman et Nam June Paik (chaque photo présente des annotations de Charlotte Moorman à l'arrière) ; cinq sérigraphies en couleurs signées et numérotées par Nam June Paik ; un dessin unique de Nam June Paik, accompagné par un texte original et des photocopies relatives à l'activité artistique de Nam June Paik et Charlotte Moorman pendant leur première année de happenings aux États-Unis ; un document de la police accusant Charlotte Moorman d'acte de pornographie quand elle joue partiellement nue pendant un concert ; une copie du catalogue épuisé de l'exhibition de Nam June Paik au Everson Museum of Art, qui date de janvier 1974 et qui contient un dessin de Paik dans la première page ; une copie du *New Yorker* datant du 5 mai 1975, dont deux pages ont été transformées par Paik en œuvre d'art.

L'édition sera réalisée avec l'aide de Rosanna Chiessi et paraîtra avec les éditions *Pari & Dispari*. Typiquement, leur collaboration se passait ainsi : Conz concevait le projet, contactait les artistes, les invitait à Asolo ; Rosanna s'occupait des impressions, du travail d'édition. Le coût de cette édition étant très élevé, il verra la participation financière du galeriste Giuseppe Morra. *Untitled (Retrospective 1964-1974)* sera présentée à Art Basel en 1975, en présence de Nam June Paik et Charlotte Moorman, qui présenteront trois performances : *Tv-bra* de Paik, *Infiltration Homogen for cello* de Beuys et *Cut Piece* de Yoko Ono. À cette occasion, Moorman participera également à une performance de l'artiste italien Giuseppe Desiato, sur le thème de la mariée.

En 1977 Moorman sera de retour à Asolo. Cette fois, le projet est de réaliser une performance de Mieko Shiomi³⁰⁰, *Cello Sonata*, qui consiste à suspendre le violoncelle à une corde depuis le point le plus haut disponible. À Asolo, Moorman suspendra le violoncelle depuis la tour de l'horloge. Beaucoup d'amis sont là pour l'assister : Philip Corner, Geoffrey Hendricks, Brian Buczak et Joe Jones, ainsi que son mari Frank Pileggi. Pour pouvoir suspendre le violoncelle elle le maintiendra utilisant une sorte de canne à pêche, toute en étant assise sur le bord de la tour. Des harnais assuraient sa sécurité. Cette fois-ci les photos sont de

³⁰⁰ Mieko Shiomi (1938) est une artiste japonaise basée à Osaka, affiliée au groupe Fluxus. Fondatrice du groupe Ongaku, elle est principalement compositrice et artiste sonore.

Gianni Bellini, mais elles ne se concluront pas en édition, peut-être à cause de malentendus entre Moorman et Conz³⁰¹.

Finalement c'est en 1983 que Moorman reviendra en Italie pour un autre projet, autour de son interprétation de *Per Arco* de Giuseppe Chiari. Moorman jouera la pièce dans un vignoble à Cittadella, et Mario Parolin réalisera les photos de sa performance. L'édition sera publiée en 1985.



Figure 37 – Charlotte Moorman, performance de *Per Arco* à Cittadella, 1983

Charlotte Moorman interprète la pièce *Per Arco* de Giuseppe Chiari. Cittadella, 1983. Photo : Mario Parolin. Source : A.A.V.V., *Charlotte Moorman, Cello Anthology*, Milano : Alga Marghen, 2006.

³⁰¹ Dans une lettre, Conz s'excuse de n'avoir pas payé la somme prévue. Source : Charlotte Moorman Archive, Charles Deering McCormick Library of Special Collections, Northwestern University Library, Evanston.

À cette même période, Conz réalise pour Moorman plusieurs éditions de sculptures en forme de violoncelles. Une première avait été aboutie déjà en 1975 : des silhouettes de violoncelles taillées en bois en 22 exemplaires. Ces objets avaient probablement été réalisés dans son usine où Conz pouvait disposer facilement de matières premières, comme du bois et des machines pour le couper. En 1983 Conz réalise d'autres séries d'objet-violoncelles, à partir de différents types de bois, montés sur des toiles blanches. Pour chaque type de bois il y a huit copies et deux preuves d'artiste. Les bois utilisés sont : bois de frêne, acajou, orme, chêne, érable, pin, poirier, cerisier, noyer. Une autre série est représentée par d'autres objets-violoncelles réalisés avec des sérigraphies sur tissus, dans les couleurs jaunes, rouge, violet, bleu et verts. Pour chaque couleur il y a 36 copies et trois preuves d'artiste. Conz réalisait ce type de sérigraphies sur tissus dans un laboratoire à Como.

En 1984, Moorman vend sa voiture Volkswagen à Conz, qui avait commencé à collectionner des voitures qu'il faisait retoucher à d'autres artistes. Sur celle de Moorman il fera installer une bombe, probablement un clin d'œil au violoncelle bombe édité par Solway. Plus tard Conz réalise aussi un violoncelle en bronze, une pièce unique. Beaucoup de ces objets seront exposés à la galerie d'Emily Harvey dans une exposition des éditions Conz à l'automne 1988, ainsi que pendant l'exposition *Child of the Cello* en 1990, entièrement dédiée à Charlotte Moorman.

2.3 Projets et éditions avec Rosanna Chiessi³⁰²

Moorman et Rosanna se retrouvent en Italie quelques mois après les performances à Art Basel en 1975 ; une performance de la violoncelliste est prévue à la galerie de Giuseppe Morra à Naples, organisée en collaboration avec Rosanna. La galerie *Studio Morra* est à cette époque un centre important pour la présentation d'artistes de performances de la scène internationale. L'année précédente elle avait accueilli des actions d'Hermann Nitsch et de Marina Abramovič, restées célèbres par leur contenu violent et l'intervention de la police. Le 29 octobre 1975 Moorman y présentera un récital de ses pièces les plus connues : *Per Arco* de Giuseppe Chiari, *Cut Piece* de Yoko Ono, *Variations on a theme by Saint-Saëns* de Nam June Paik et une version d'*Instrumental Music* de Takehisa Kosugi, assistée par l'artiste Giuseppe Desiato, qui découpera aux ciseaux l'ombre de la violoncelliste. L'expérience napolitaine sera

³⁰² Des photos de certaines de ces éditions se trouvent dans l'annexe I.

couronnée par un bref séjour à Capri.

Dans les années qui suivent, Moorman et Rosanna continuent à correspondre à propos de la réalisation d'autres projets. Malheureusement beaucoup d'entre eux ne seront jamais achevés, comme l'exposition des éditions de Rosanna pendant une édition de l'*Avant-Garde Festival* ; ou encore, la participation de Moorman à l'évènement d'inauguration d'un centre de la performance à Reggio Emilia, qui finalement ne sera jamais créé.

À l'occasion du premier voyage de Rosanna à New York, Moorman offrira à l'éditrice italienne un objet-violoncelle en carton noir, à laquelle elle avait collé une image de Beate Nitsch, femme de l'artiste Hermann Nitsch, disparue quelques mois plus tôt dans un accident de voiture. Moorman et Rosanna étaient toutes deux proches de Beate et Hermann Nitsch : Rosanna les avaient rencontrés à Munich en 1974, à l'occasion d'une performance de l'artiste viennois ; Moorman depuis 1970, quand elle avait joué dans une performance de Nitsch à Cologne, à l'occasion de l'exposition *Happening&Fluxus*. En 1990 Moorman réalisera un autre objet-violoncelle semblable pour commémorer la disparition de l'artiste et ami Keith Haring. L'objet sera exposé pendant l'exposition *Child of the Cello* à la galerie d'Emily Harvey.

Au cours des années, Moorman et Rosanna se revoient plusieurs fois à New York ; parfois elles rejoignent les casinos d'Atlantic City pour un court séjour. Mais c'est seulement à la fin des années 80 qu'elles parviendront enfin à la réalisation d'une série de projets qui s'articulent pendant un séjour de la violoncelliste à Cavriago. Depuis quelques temps Rosanna souhaitait présenter la performance *Sky Kiss* en Italie³⁰³. Une possibilité s'ouvre à l'occasion des célébrations du 1^{er} mai 1989 à Reggio Emilia. Conseillés par Giordano Gasparini³⁰⁴, adjoint à la mairie, les syndicats chargés de l'organisation de la fête du travail sont intéressés à inclure cette performance pendant les célébrations. Moorman, suspendue à une dizaine de ballons remplis d'hélium, aurait lévité jusqu'à une hauteur de 60 mètres ; ensuite elle serait descendue progressivement jusqu'au sol, en jouant une musique au violoncelle³⁰⁵. La

³⁰³ Dans une lettre de 1987 adressée à Moorman, Rosanna demande la documentation de *Sky Kiss* afin de proposer la performance pour l'évènement *Arte e Ambiente* à Rimini, Italie. Source : Charlotte Moorman Archive, Charles Deering McCormick Library of Special Collections, Northwestern University Library, Evanston.

³⁰⁴ Giordano Gasparini était un ami proche de Rosanna. Il avait participé et collaboré à des évènements avec Hermann Nitsch ou encore au concert *Fluxus* avec Joe Jones, Geoffrey Hendricks et Takako Saito – voir dans la partie II, paragraphe 1.2.

³⁰⁵ La description du projet de cette performance se trouve dans le texte inédit *La mia grande amica Charlotte Moorman* de R. Chiessi. Source : Rosanna Chiessi, Archivio storico artistico PARI & DISPARI.

violoncelliste, qui avait eu l'occasion de présenter cette performance suggestive et poétique déjà six fois, envoie à Rosanna tous les détails techniques. Malgré l'enthousiasme de départ et les nombreux essais, le projet n'aboutira pas à cause des craintes sur sa réalisation technique : aucun technicien ne souhaite prendre la responsabilité du calcul exact de la quantité d'hélium pour remplir les ballons³⁰⁶. Toutefois, le projet de faire venir Moorman en Italie est maintenu, ainsi que sa participation au 1^{er} mai. Il s'agira d'un mois très intense, entre performances, rencontres et fabrications de nouvelles sortes d'objet-violoncelles, le tout ponctué par de nombreux dîners et fêtes en compagnie de Rosanna, Wandré et leurs amis.

Malgré le stade avancé de sa maladie, Charlotte Moorman accepte l'invitation de Rosanna Chiessi à se rendre en Italie ; Moorman et son mari Franck Pileggi arrivent à l'aéroport de Bologne le 27 avril 1989. Le programme de ce séjour italien prévoit la performance pour la journée du 1^{er} mai dans le centre-ville de Reggio Emilia, ainsi que les projets et la fabrication d'objets-violoncelles. Pour aboutir à leur réalisation les deux femmes partiront à la recherche de matières et du savoir-faire d'artisans et artistes pour trouver des solutions aux idées qui surgissent. Les œuvres réalisées pendant ce séjour seront :

- Violoncelles en papier fait à la main avec insertion de trèfles ;
- Violoncelles *hommage au Tv-Cello* en papier fait à la main avec insertion de photo ;
- Violoncelle seringue ;
- Violoncelles en céramique ;
- Violoncelle en verre ;
- Violoncelles en plexiglas *Tv-Cello* ;
- Violoncelles en papier à partir d'affiches originales de l'*Avant-Garde Festival* ;
- Violoncelle *souvenir de Cavriago* avec collage de photos.

Deux autres éditions seront réalisées à partir de *One for violin* de Nam June Paik, une des pièces présentées par Moorman dans le récital du 1^{er} mai. La première est un portfolio contenant des photos de la performance. La deuxième correspond aux fragments du violon détruit pendant la performance, réunis dans une boîte en plexiglas, accompagnée par un des portfolios cités juste avant.

Entre performances, voyages et fabrication d'œuvres la chaleureuse hospitalité de Rosanna et de son compagnon Wandré anime ce séjour italien. Sa maison sera le va-et-vient

³⁰⁶ Voir à ce propos le récit de Franco "Mao" Belloni, partie II, paragraphe 2.1.5.

d'amis et d'artistes qui souhaitent passer du temps avec Moorman et son mari. Les repas et les fêtes se multiplient : l'anniversaire de Rosanna, les célébrations pour l'aboutissement d'une série d'objets-violoncelles, performances ou visites d'autres artistes comme Philip Corner, Coco Gordon, Kurt Hofer, Jacob De Chirico, Corrado Costa, Arrigo Lora Totino, entre autres. Les amis les plus présents tout le long du mois sont Franco Belloni, assistant de Rosanna, Carlo Armani, Ivanca Poli, enseignante d'une école primaire de Cavriago, qui organisera une rencontre-performance de Charlotte Moorman avec les élèves de sa classe.

Continuer à performer et s'engager dans des nouveaux projets est, pour Moorman, une manière de trouver la force pour faire face au cancer. À ce stade de la maladie, les douleurs physiques sont si fortes qu'elle nécessite de piqûres de morphine toutes les deux ou trois heures. Son mari, Frank Pileggi, l'assiste vingt-quatre heures sur vingt-quatre. À certains moments du séjour l'épuisement s'empare du couple : par moments, Moorman et Pileggi n'arrivent pas à quitter leur chambre pendant la journée, en essayant de récupérer des forces, afin de profiter plus tard d'une sortie au restaurant, ou d'une fête à la maison en compagnie d'amis.

La performance de Moorman se passe sous le portique d'un grand bâtiment datant de la moitié du 19^{ème} siècle, qui a abrité le Marché de Bétail de la ville, puis la caserne « Zucchi ». En 1989 ce bâtiment hébergeait le Conservatoire de Musique de la ville, aujourd'hui il accueille la Présidence de l'université. Le récital de Moorman s'appelle *6 performances*, un programme de ces pièces les plus connues : *One for violin* et *Variations on a theme by Saint-Saëns* de Nam June Paik ; *Cut piece* et *Mend Piece* de Yoko Ono ; *Instrumental Music* de Takehisa Kosugi ; *Infiltration Homogen for cello* de Joseph Beuys. Dans la vidéo³⁰⁷ qui documente l'évènement, on remarque l'action suggestive de *One for violin* de Paik : Moorman soulève avec une lenteur exaspérante le violon avant de le casser avec toute sa force. L'artiste Kurt Hofer l'assistera dans la performance de Kosugi ; armé de ciseaux, il coupera le papier sur lequel est projetée l'ombre de la violoncelliste, assise en position de jeu. Ensuite, Moorman s'allonge par terre avec son violoncelle et Hofer posera un tissu sur elle, qu'il découpera suivant sa silhouette. Fausto Franchi assiste Moorman dans *Infiltration Homogen für Cello* de Beuys, qui prévoit d'utiliser le violoncelle revêtu dans une housse en feutre. Assi par terre, Fausto maintient le violoncelle tout en se cachant derrière lui,

³⁰⁷ La vidéo se trouve dans "Rosanna Chiessi, Archivio storico artistico PARI&DISPARI", Biblioteca Panizzi, Reggio Emilia [en ligne]. <<http://panizzi.comune.re.it>>.

pendant qu'il applique une croix rouge sur l'instrument. Successivement la robe turquoise et brillante de Moorman se fragmente en de nombreux morceaux recoupés par les gens présents pendant *Cut Piece* de Yoko Ono. Avant de poursuivre avec le morceau le plus attendu du récital, Moorman fait un petit discours pour l'introduire et pour remercier tous les organisateurs et amis en les appelant un par un à côté d'elle sur la scène. Ensuite, c'est le moment de *Variations on a theme by Saint-Saëns* de Paik : Moorman joue le célèbre *Cygne*, s'interrompt au milieu de la pièce, plonge dans un tonneau d'eau, et retourne au violoncelle, dégoulinante d'eau, pour terminer le morceau. Elle est accompagnée par un pianiste qui joue sur un orgue électrique et qui l'accompagnera vers l'escarbot installé qui la conduit vers le plongeon. *Mend Piece* de Yoko Ono terminera le récital : à l'aide d'un marteau Moorman brise en fragments un vase et distribue les morceaux aux spectateurs, avec la promesse de se retrouver dix ans plus tard pour le recomposer ensemble.

Considérant ses conditions physiques et les douleurs dues à la progression du cancer, Moorman apparaît brillante dans cette performance ; son interprétation du *Cygne* résulte à cette occasion harmonieuse et détendue, contrairement à la fragilité que certains enregistrements de cette époque nous restituent. Pour cet événement exceptionnel, le public ne sera pas très nombreux, comme remarque le critique d'art Renato Barilli, dans un texte publié en 1995³⁰⁸.

Rosanna décide de partir à la recherche d'un artisan pour réaliser un violoncelle en marbre. Moorman, Frank et Rosanna partent à Carrare et visitent les célèbres caves de marbre, un site connu depuis l'époque classique romaine. Après avoir consulté un artisan, Charlotte décide de renoncer au projet. Pour réaliser la fabrication du violoncelle en marbre elle devrait lui laisser son violoncelle. Malgré toutes les prises de risque et véritables dangers auxquels elle avait déjà exposé son violoncelle, elle n'était pas prête à l'abandonner à un inconnu pour quelques jours.

Une nouvelle idée pour un nouvel objet : un violoncelle en verre. Rosanna, Wandré, Charlotte, Frank et Mao se rendent à Venise, puis sur l'île de Murano, connue pour le grand nombre d'ateliers de fabrication du verre. Ici ils rencontrent le maître verrier Lucio Bubacco, qui à l'époque était une jeune promesse de cet art et aujourd'hui reconnu comme un des artistes les plus doués en créations complexes et extravagantes. Le violoncelle sera réalisé quelque temps après, en une seule pièce unique. Il sera exposé à l'occasion de l'exposition Fluxus à Venise *Ubi Fluxus Ibi Motus*, en 1990.

³⁰⁸ Le texte de Barilli se trouve dans *Rosanna Chiessi 25 anni di seduzione*, 2011, Palazzo Magnani.

Une des histoires que Moorman aimait raconter était qu'à cause de son arrestation elle avait été radiée de la liste de musiciens autorisés à jouer dans des écoles aux États-Unis. Peut-être son premier et dernier concert dans une école est celui qui se passe dans une école primaire de Cavriago. Ivanca Poli, une amie de Rosanna qui enseigne dans cette école, propose à Moorman de rencontrer les enfants de sa classe. Dans les photos qui documentent cet événement, on la voit montrer aux enfants des images de ses performances, comme *Ultimate Easter Bunny* de Jim Mc Williams, où elle et son violoncelle sont complètement couverts de chocolat ; ou encore *Sky Kiss*, où elle joue dans l'air suspendue par des ballons à l'hélium ; *TV Cello* et encore d'autres. Sont présents aussi Philip Corner et le photographe Gianfranco Borghi, qui documentera l'évènement. Les enfants sont assis en demi-cercle devant un grand tapis. Moorman leur parle en anglais et Ivanca traduit. Ensuite elle interprète *Chamber Music* de Takehisa Kosugi. Dans cette pièce elle se sert d'une chambre à air, dans laquelle elle rentre avec son violoncelle, puis fait sortir par l'une des ouvertures une partie de son corps, ou de son instrument. La rencontre se termine avec la consigne d'un grand bouquet de fleurs pour la violoncelliste.

Quelques années auparavant Rosanna avait appris à fabriquer du papier grâce aux enseignements de l'artiste américaine Coco Gordon. En conséquence, Rosanna propose son savoir-faire à Charlotte afin de fabriquer une série de violoncelles avec cette technique. La fabrication se passe dans l'atelier de la maison de Rosanna, assistée par un jeune artisan, Stefano Pederini. Le processus commence par l'élaboration de deux moules en carton épais, en forme de violoncelle. Rosanna prépare ensuite la mixture à base de cellulose. Pour cela elle trie du papier d'haute qualité, de la marque *Fabriano*. Une fois obtenue la mixture à base d'eau et papier trié, elle ajoute de la couleur et elle déverse le tout dans les moules. Avant que la mixture ne sèche, Rosanna ou Charlotte procèdent à l'insertion de trèfles ou de fleurs. Les trèfles avait avaient été trouvés par Ivanna Rossi, qui avaient un talent particulier pour les débusquer autour de la maison de Rosanna. Il en résulte une série de pièces uniques, la couleur étant différente pour chaque mixture, ainsi que les insertions. L'édition compte environ une cinquantaine de pièces. À la demande de Moorman, ils seront signés aussi par Rosanna.

Rosanna a l'idée de faire réaliser un violoncelle en céramique en collaboration avec le sculpteur Graziano Pompili. Spécialisé dans les créations en céramique il avait déjà eu l'occasion de collaborer avec *Pari & Dispari*. Le 11 mai, Rosanna, Franck et Charlotte lui rendent visite dans son atelier, une annexe de son habitation, à Montecchio Emilia, tout près de Cavriago. Graziano Pompili et son assistant prennent les mesures du violoncelle de

Charlotte. Le travail se déroulera ensuite en autonomie et Charlotte ne verra peut-être jamais l'œuvre en vrai. La technique utilisée pour cette réalisation était proche d'autres œuvres du sculpteur³⁰⁹. La surface de la céramique était modelée avec des empreintes de branches et de feuillage qui donnent un aspect rugueux et irrégulier à la surface. Il en fera trois, chacun différent par couleur. Un premier, dans des tonalités grises et noires, fait partie aujourd'hui de la collection de Juan Guaita, dans sa galerie à Palme de Mallorca. Un autre, avec des couleurs orange et rose, est dans la galerie *Dispari & Dispari* de Reggio Emilia, du collectionneur italien Andrea Sassi. Malheureusement, les traces du troisième violoncelle en céramique ont été perdues. En 1988, à New York, Moorman avait réalisé la première sculpture Violoncelle-seringue. Elle avait collé les seringues utilisées pour ses injections de morphine sur une silhouette de violoncelle taillée dans du plexiglas. Cette "base" en plexiglas était parfois présentée comme œuvre en elle-même³¹⁰ ; Moorman faisait fabriquer celle-ci et d'autres sculptures dans des magasins de plastique de Canal Street à New York³¹¹. À Cavriago, Moorman réalisera un de ces violoncelle-seringues, en collant toutes les seringues qu'elle avait utilisées pendant son séjour³¹². Elle dédie cette œuvre à Rosanna. Aujourd'hui elle fait partie de la collection de Luigi Bonotto.

³⁰⁹ En conversation avec Graziano Pompili, 23 août 2016.

³¹⁰ Elle apparaît avec le nom *Shadow* dans l'exposition *Child of the cello*, galerie d'Emily Harvey, New York, 1990.

³¹¹ D'autres objets-violoncelles en plexiglas étaient fabriqués à Canal Street, comme la série *Cello with Child* (des boîtes en plexiglas à forme de violoncelle contenant un objet à l'intérieur comme un violon, ou encore un appareil photo dans le cas d'une pièce dédiée à Peter Moore). En conversation téléphonique avec Barbara Moore, 18 août 2017.

³¹² Pendant ce séjour Moorman avait dû aller chez un médecin pour obtenir une recette de morphine. Ce document se trouve dans "Rosanna Chiessi, Archivio storico artistico *PARI & DISPARI*", Biblioteca Panizzi, Reggio Emilia [en ligne], <<http://panizzi.comune.re.it>>.

3. Moorman, Chiari et *Per Arco*

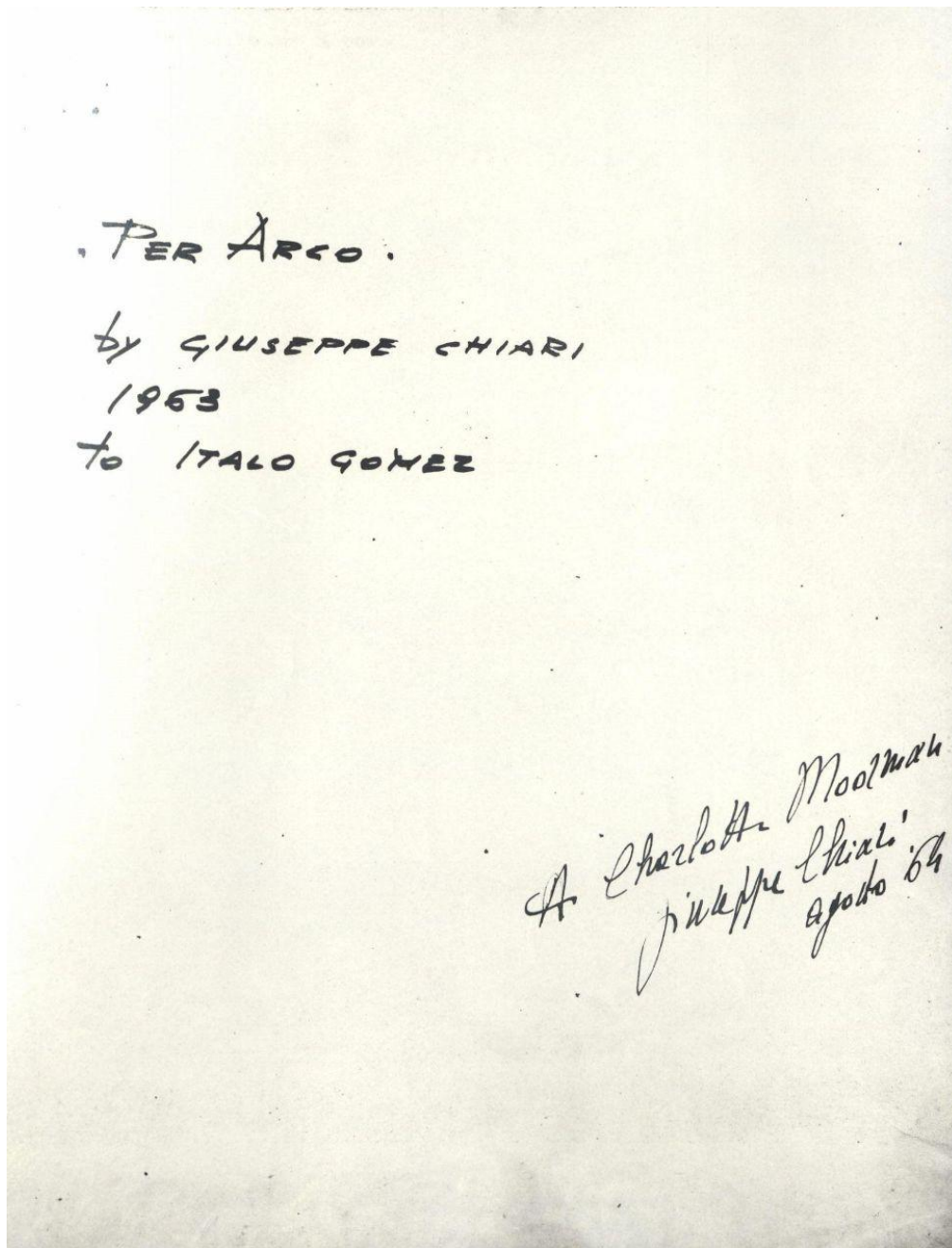


Figure 38 – Chiari G., couverture de *Per Arco*

La couverture de *Per Arco* de Giuseppe Chiari avec la dédicace manuscrite à Charlotte Moorman.
Source : Charlotte Moorman Archive, Charles Deering McCormick Library of Special Collections,
Northwestern University Library, Evanston.

3.1 Giuseppe Chiari, éléments biographiques et poétique musicale

Le compositeur, performeur et artiste conceptuel Giuseppe Chiari naît à Florence en 1926. Dans l'Université de cette ville il entreprend des études d'ingénieur et de mathématiques. En 1947 il fonde un club de jazz. Il fréquente des cours particuliers de piano et commence à composer dans les années 50. Ses premières compositions pour piano, se distinguent par leur caractère minimaliste : *Intervalli*, écrit en 1956, est « une lente succession d'accords, subdivisés par des silences, dont le choix du registre change constamment³¹³ ». Dans les années 1960 Chiari fait la rencontre du compositeur florentin Sylvano Bussotti. Grâce à ce dernier il découvre des nouvelles formes d'écriture musicale, à travers l'œuvre de John Cage et d'autres compositeurs de l'époque. La découverte de ce nouveau panorama musical pousse Chiari à écarter l'écriture sur portée pour donner naissance à ses premières compositions graphiques et verbales. La première est *Gesti sul piano* (Gestes sur le piano), écrite en 1962 et présentée cette même année par Frederic Rzewski, un pianiste et compositeur américain installé en Italie. Rzewski joue *Gesti sul piano* à Wiesbaden, pendant le *Fluxus Internationalen Festspiele Neuer Musik* (cet évènement marque les premiers contacts de Chiari avec le groupe Fluxus). L'action et le geste sont maintenant au centre de sa production musicale, qui souhaite explorer une nouvelle façon d'interagir avec des instruments de musique, ou encore avec des matières ou objets. Désormais ses recherches participent à la conception d'une performance sonore et visuelle qui souhaite s'éloigner de l'image du musicien spécialiste, pour faire place à celle de l'expérimentateur. Au milieu des années 1960, Chiari décide de participer activement à cette recherche avec une sorte de "passage à l'acte" ; au lieu de continuer à écrire des pièces qui seront jouées par d'autres, il commence à réaliser lui-même ses performances, une activité qu'il poursuivra pendant le reste de sa vie. À cette époque, il travaille à ses premières "Méthodes pour jouer"³¹⁴, des formes proches du traité musical pour instrument, écrites en prose dans un style personnel et poétique, proposant tantôt une nouvelle approche d'instruments de musique (piano, guitare, violoncelle, accordéon...), tantôt un jeu musical en interaction avec des objets ou des matières (eau, récipients).

À partir des expérimentations graphiques de ses partitions, d'explorations gestuelles

³¹³ Texte original en italien. « una lenta successione di accordi, inframmezzati da pause, e con scelta registrica costantemente cangiante ». Cardini G., in A.A.V.V., *Conceptual Music – Giuseppe Chiari*, p. 154. Nous traduisons.

³¹⁴ En italien *Metodi per suonare*.

de ses performances et de son approche conceptuelle de l'art et de la musique, Chiari donne naissance à une longue série d'œuvres visuelles. Sa participation aux activités du *Gruppo 70*, un collectif florentin lié à la poésie concrète, encourage ce type de production. Il s'agit d'assemblages composés souvent de fragments de partitions, parfois même d'instruments (souvent des guitares), collés sur une toile, sur lesquels l'artiste intervient avec des coups de pinceau qui dénaturent leur contenu musical. Chiari est aussi connu pour ses *Statements*. Forts de leur caractère conceptuel, ces brèves phrases, de sortes de slogans, sont écrites à la main ou imprimées sur papier. Les plus connues sont ART IS EASY ou encore MUSIC IS EASY ; d'autres relèvent d'un certain humour, comme L'ART EST FINI, ARRÊTONS TOUS ENSEMBLE.

Ses expérimentations et recherches autour de la pratique musicale l'amènent progressivement à une réflexion sur des questions liées à la musicologie et à l'histoire de la musique. Cela donne naissance à des nouvelles œuvres en prose, surtout parues dans les années quatre-vingt-dix, comme *Teoria* (1994) ou *Storia dei modelli musicali* (1996). Étonnamment, à cette même période Chiari revient à la composition, abandonnée depuis une vingtaine d'années, et écrit une série d'œuvres pour piano en notation traditionnelle.

Giuseppe Chiari s'éteint à Florence le 9 mai 2007, à l'âge de 80 ans. Pendant toute sa vie il participe à la construction d'une nouvelle relation à la musique, passant par une reconsidération de sa pratique et de sa théorie. Le rapport concret à la musique est au centre de ses recherches. Il reconsidère la musique à partir de la fusion de la figure du compositeur, avec celle de l'interprète et de l'écouteur. Des éléments qui commencent à émerger dans *Gesti sul piano* et dans *Per Arco*, sa première pièce pour violoncelle.

3.2 *Per Arco* de Giuseppe Chiari

En 1962 Giuseppe Chiari et Sylvano Bussotti travaillent ensemble à l'exposition *Musica e Segno*³¹⁵, un projet qui souhaite présenter les nouvelles tendances en matière d'écriture musicale, en marquant l'importance de leur caractère visuel. Bussotti était en contact avec les milieux internationaux de la musique contemporaine et avait rencontré Cage et Stockhausen, parmi d'autres compositeurs, pendant ses séjours à l'étranger, à Paris et Darmstadt. Les pièces exposées proposent, à travers des nouvelles formes d'écriture, d'autres

³¹⁵ En français : *Musique et Signe*.

façons d'interagir avec la partition : elles encouragent une attitude renouvelée de l'interprète, en lui donnant la possibilité et la responsabilité de choisir certains paramètres. De plus, ces nouvelles formes d'écriture montrent davantage un processus et s'émancipent de l'obligation d'illustrer un résultat sonore précis. Dans ce contexte d'influences, Giuseppe Chiari écrit *Gesti sul piano*, sa première pièce en notation graphique. La partition consiste en une série de dessins, et quelques textes, indiquant à l'interprète une série de gestes à faire sur un piano. Ces gestes ne visent pas forcément à produire un son spécifique et s'éloignent des interactions habituelles d'un pianiste avec son instrument. Ils suggèrent une approche complètement autre de l'instrument, où l'action même devient l'élément le plus important.

En partant de l'hypothèse selon laquelle le clavier de piano est une longue bande blanche, que l'homme ne connaît pas l'existence des touches, que cet homme pourtant est conscient que, quel que soit le geste qu'il fait, le clavier lui le renverra en bruit de la même expression, je proposais toute une technique de gestes. / Et en pratique pendant les années où j'ai joué cette pièce, les mains, les bras, les épaules, le visage avaient la possibilité de se libérer³¹⁶.

Gesti sul piano sera créé par Frederic Rzewski, un pianiste américain résidant à Rome, que Chiari rencontre à travers Bussotti. La première aura lieu en 1962, année de la composition, à la galerie *l'Attico* à Rome ; successivement Rzewski aura l'occasion de la présenter dans un de ses récitals à Wiesbaden, pendant le célèbre *Fluxus Internationalen Festspiele Neuester Musik*.

Après *Gesti sul piano*, Chiari écrit *Per Arco*, une oeuvre pour violoncelle. Dans cette pièce il transpose l'approche gestuelle de *Gesti sul piano* tout en introduisant de nouvelles idées : l'utilisation d'une dramaturgie et la diffusion d'un field-recording. *Per Arco* se traduit littéralement en français *Pour Archet*, ou en anglais *For the Bow*. En effet, en italien le mot *archet* se traduit avec *arco* ou *archetto*. Nous pourrions nous arrêter là, si un doute n'avait pas émergé : pourquoi appeler *Pour Archet* une pièce où ce dernier est si peu utilisé par rapport à la presque totalité du répertoire pour violoncelle ? Essayons une autre piste. *Instrument à corde frotté* se traduit en italien par *strumento ad arco*. On utilise souvent l'abréviation *archi*, sous-entendu *strumenti ad arco*, pour désigner un ensemble d'instrument à cordes,

³¹⁶ « Partendo dall'ipotesi che la tastiera del pianoforte è una lunga striscia bianca, che l'uomo non conosce l'esistenza dei tasti, che l'uomo però è cosciente che , qualunque gesto faccia, la tastiera lo restituirà in un rumore della medesima espressione, io proponevo tutta una tecnica di gesti. / E in pratica durante gli anni che ho eseguito questo pezzo le mani, le braccia, le spalle, il volto avevano la possibilità di liberarsi.» Texte de Giuseppe Chiari cité dans Dorflès G., *Ultime tendenze dell'arte d'oggi (1961)*, Feltrinelli, Milano 2006, p. 217. Nous traduisons.

exactement comme en français on utilise l'abréviation *cordes*. Il est possible que le compositeur ait joué avec la langue en employant *Arco*, comme singulier de *archi* (cordes) ou abréviation de *strumento ad arco*³¹⁷. Choisisant *Per Arco* au lieu de *Per Violoncello*, le compositeur touche à l'identité de l'instrument, et lui invente un nouveau nom. Selon cette thèse, certains aspects de dépersonnalisation du violoncelle, propres de la pièce, seraient déjà présents dans le titre.

Les dix pages de la partition originale en italien³¹⁸ sont uniquement composées d'un texte en prose. La structure de la pièce et sa durée sont expliquées au tout début : « Bruits de guerre / Silence / Réactions aux Bruits / avec un violoncelle et un archet / 5' 1'40 6'³¹⁹ ». La pièce commence avec la diffusion d'un enregistrement de bruits de guerre – des bombardements et des coups de feu – pendant lequel l'instrumentiste reste immobile. Quand l'enregistrement se termine, l'instrumentiste reste encore figé pour la durée d'une minute et quarante secondes. Ensuite, il commence une série d'actions indiquées dans la partition, en réaction aux bruits de guerre entendus. La séquence Bruit de Guerre – Silence – Réactions aux Bruits installe un rapport de cause à effet entre les différentes parties ; elle crée le contexte, entre autres, émotif, qui amène le musicien à une connexion autre avec l'instrument. Plus qu'une série d'indications, la partition est un récit qui parle de l'interprète, de son corps et de ses actions, toujours à la troisième personne. Interpréter la partition implique de s'identifier avec cette description, qui s'exprime ainsi à la page 2 :

L'interprète doit entrer dans un état d'inertie. Mais pas de résignation ou d'indifférence. Il y a en lui comme une force nerveuse et latente. Le fait qui a précédé l'a découragé mais il est conscient de l'avoir jugé négativement / Et en étant pourtant dans l'absence complète de toute sorte de volonté il cherche un minimum – ou un instant – de force pour exprimer ce jugement négatif / Il ne croit plus au son / Il ne se souvient plus des positions tendues de l'instrumentiste. Il ne doit pas forcément être un instrumentiste. C'est un homme qui après la destruction se retrouve avec deux objets. Survivants comme lui – violoncelle et archet – et les touche presque inconsciemment.

³¹⁷ En suivant le même raisonnement, le titre en français serait *Pour Corde*.

³¹⁸ L'original de la partition se trouve dans l'archive Giuseppe Chiari à Florence.

³¹⁹ Texte original en italien. « Rumori di guerra / Silenzio / Reazioni ai Rumori con un violoncello e un archetto / 5' 1'40 6' ». Nous traduisons.

L'executore deve appoggiare le mani sul violoncello come se
le posasse su di un oggetto, dimenticando ogni posizione e
gesto del suonare

Le mani siano inerti

Dita e polso rilassati come se l'uomo non pensasse di usarli
e la sua mente fosse occupata da altri pensieri

L'executore deve entrare in uno stato d'inerzia.

Ma non di rassegnazione o indifferenza. C'è dentro di lui
come una forza nervosa latente.

Il fatto subito precedentemente lo ha abbattuto ma egli è
cosciente di averlo giudicato negativamente

E pur nell'assenza completa di ogni tipo di volontà egli cerca
un minimo - o un attimo - di forza per esprimere questo giudi-
zio negativo

Non crede più nel suono

Non ricorda le posizioni tese dello strumentista. Non è detto
debba essere uno strumentista.

E' un uomo che dopo la distruzione si trova insieme a due
oggetti. Superstiti come lui - violoncello e arco - e li tocca
quasi inosciantemente.

Figure 39 – Chiari G., *Per Arco*, page 2

Chiari G., *Per Arco* (1963), page 2 de la partition originale en italien. Source : Archivio Giuseppe Chiari, Firenze.

Le récit continue indiquant minutieusement la trajectoire des deux mains vers une partie ou l'autre du violoncelle, avec ou sans archet, ainsi que leur action. Les parties de l'instrument sont alors déconnectées de leurs fonctions habituelles ; la caisse n'est plus

seulement l'outil de résonance, mais une nouvelle surface à explorer, contre laquelle on peut écraser l'archet ou pratiquer diverses sortes de frottements avec les mains ; les cordes sont à caresser de haut en bas, avec les doigts ou les ongles ; tourner les chevilles est un geste en soi et non pas une façon d'accorder l'instrument ; l'archet est empoigné comme un simple bâton qui percute l'instrument aléatoirement. Tout geste lié au jeu traditionnel de l'instrument est soigneusement évité. Pour préciser l'intention et le caractère de cette nouvelle approche, l'indication des gestes est souvent associée à des adjectifs, ou à des sortes de métaphores, qui nourrissent l'imaginaire de l'interprète.

Certains passages insistent davantage sur la description d'un état émotif associé à une telle action. Par exemple, à la page 2 nous lisons : « Les doigts et le poigné poignet sont relâchés comme si l'homme n'avait pas l'intention de les utiliser et que son esprit était occupé par d'autres pensées³²⁰. ». Ou encore à la page 4 : « Immédiatement – comme si elle était trop lourde pour le bras – la main glisse sur les cordes³²¹. ». À la page 5 : « Soudainement une explosion de volonté ; Les mains volent sur la caisse et tombent – d'un air abattu – sur les éclisses³²². » À la page 6, il y a l'expression d'une volonté de déconnecter le son de l'action : « Après une hésitation la main droite parcourt tout l'instrument dans toutes les directions, sans penser aux bruits qu'elle produit. Indifférente à ce qu'elle est en train de faire³²³ ». Plus éparpillées, des indications plus spécifiques à propos de la qualité des sons à produire ponctuent certains passages, comme à la page 3 : « bruissements à peine perceptibles mais variés³²⁴ ».

À la page 5, la prose narrative est momentanément interrompue pendant une demi-page, pour laisser la place à un système qui divise les actions sur deux colonnes : une pour la main gauche et une pour la droite. Cette solution permet d'intensifier l'action en correspondance d'un passage intense et vigoureux, et de coordonner plus synthétiquement une action rapide et complexe. L'action consiste en un jeu d'alternance où l'archet est lâché par une main et saisi par l'autre plusieurs fois, de façon toujours différente.

Pendant toute la pièce, le mouvement est déconnecté non pas seulement du jeu

³²⁰ Texte original en italien. « Dita e polso rilassati come se l'uomo non pensasse di usarli / e la sua mente fosse occupata da altri pensieri ». Nous traduisons.

³²¹ Idem, « Subito la mano – come se fosse diventata troppo pesante / per il braccio – cade lungo le corde ».

³²² Idem, « Improvvisamente; uno scatto di volontà; le mani si slanciano al di sopra / della cassa e / aperte si abbattono – come sconsolate – sulle fasce. »

³²³ Idem, « E dopo una esitazione la mano destra prende a percorrere / tutto lo strumento in qualsiasi direzione senza preoccuparsi / dei rumori che produce. Indifferente a ciò che fa. »

³²⁴ Idem, « fruscii appena percettibili ma variati ».

habituel, mais aussi du jeu sonore. La logique musicale qui articule des mouvements afin de produire des sons est complètement brouillée. Le mouvement, émancipé de sa finalité sonore, constitue le pilier de la pièce. L'instrument en résulte vidé de son sens traditionnel, de son histoire, et paraît déclassé à l'état d'objet. Finalement il participe à une nouvelle forme d'expression qui résulte de l'interaction avec son manipulateur. L'utilisation de la prose comme partition voit en *Per Arco* des différences fondamentales par rapport à d'autres partitions textuelles de l'époque, provenant en particulier des États-Unis, et qui se caractérisent le plus souvent par leur aspect conceptuel et par une certaine économie de mots (comme les *events* de Georges Brecht, ou les pièces *1960* de La Monte Young). *Per Arco* refuse toute synthèse et se jette dans la description minutieuse d'une trajectoire complexe de gestes, de leur caractère et intention. C'est comme si avec le texte Chiari avait souhaité défier la complexité d'autres partitions de l'époque. Les mots lui permettent le récit descriptif d'une situation, d'une action et d'un état émotionnel, s'approchant par conséquent de l'écriture pour théâtre. *Per Arco* reste un exemple unique de pièce musicale textuelle associée à une grande complexité de gestes. Une caractéristique qui ne laissera pas indifférente Charlotte Moorman, quand elle découvre la pièce en 1964.

Suddenly an explosion of will;
 The hands fly over FLY?,
 the case
 and fall - disconsolately - on the bands.
 High up, on both sides of the snail;
 another moment of hesitation
 then
 a sudden violent outburst
 as if hating everything
 it lasts a very short time.
Chaotic sound of knocking. The last knock swifter.

feeling finger motion
 ? MAD OR JUST MOTION?

SIDES ?
Top ?
mortal grief never out of being cheated
in some physical
inherent syllables
driven to minutes

← IS THIS DETAIL OF THIS

- | | |
|--------------------------|--|
| Left hand | Right hand |
| - <u>crushes</u> | - <u>throws the bow</u> |
| the bow | on the instrument |
| - <u>drops the bow</u> | - the <u>arm falls</u> on the |
| | bottom of the case |
| - and runs | - checks the bow with the arm |
| along <u>the strings</u> | - Drops the bow |
| - stops the bow | - <u>Jumps</u> to the left |
| which is falling | on the bridge |
| | on the strings everywhere |
| - drops the bow | - Picks up ^{from where ?} the bow and <u>crushes it</u> |
| | against the case. |

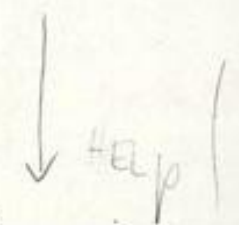


Figure 40 – Chiari G., *Per Arco*, page 5 de la partition en anglais
 Chiari G., *Per Arco*(1963), page 5 de la partition en anglais avec annotations de Charlotte Moorman.
 Source : Charlotte Moorman Archive, Charles Deering McCormick Library of Special Collections,
 Northwestern University Library, Evanston.

3.3 Premières performances

Per Arco est dédié à Italo Gomez, un violoncelliste colombien qui vivait Florence et qui s'intéressait à l'interprétation d'œuvres contemporaines. Gomez joue la première de la pièce à Palerme en 1963, pendant la 4^{ème} *Semaine Internationale de Nouvelle Musique*, un festival qui était en quelque sorte une réponse italienne aux Ferienkurse de Darmstadt. Cette édition accueille par ailleurs un autre évènement important : le premier congrès du *Gruppo '63*³²⁵, qui choisit Palerme en tant que point de départ de son histoire.

Apparemment l'œuvre résulte trop expérimental pour le public, qui ne retient pas sa stupeur avec quelques moqueries : pendant les applaudissements, le journaliste et écrivain Alberto Moravia, glisse ses chaussures dans ses mains et continue ainsi à applaudir³²⁶. Les critiques parlent de *Per Arco* en terme de « pantomime tragicomique d'un homme et son violoncelle ». La pièce est jouée une deuxième fois à Munich en 1964.

3.4 L'interprétation de Charlotte Moorman

En juin 1964, Charlotte Moorman rencontre Karlheinz Stockhausen à New York. Ils discutent ensemble la possibilité de réaliser une version américaine d'*Originale*, une pièce de théâtre musical du que le compositeur allemand, à l'occasion de la 2^{ème} édition de l'*Avant-Garde Festival*. Pendant la rencontre, Moorman demande de lui suggérer des pièces pour violoncelle de compositeurs contemporains. Stockhausen, qui avait été au festival à Palerme l'année précédente, mentionne *Per Arco* de Chiari. La violoncelliste avait déjà entendu une œuvre du compositeur italien ; pendant la 1^{ère} édition de l'*Avant-Garde Festival* le pianiste Frederic Rzewski avait joué *Teatrino* de Giuseppe Chiari dans son récital à Judson Hall. Moorman écrit à Chiari le 31 juillet 1964 ; à peine une semaine plus tard, elle reçoit en retour

³²⁵ Nous parlons du *Gruppo '63* dans la partie I, notamment à propo du deuxième congrès qui se tient à Reggio Emilia en 64.

³²⁶ Le festival bénéficiait de la présence de nombreux écrivains et intellectuels venus assister à la première rencontre du Gruppo '63, dont nous avons parlé dans la partie I (paragraphe 2.3). Information obtenue lors de l'entretien téléphonique avec Italo Gomez du 15 janvier 2016.

une copie de la partition traduite en anglais et – nous supposons - une bande magnétique avec l'enregistrement des bombardements. Moorman fait sa première de la pièce le 30 août, à Judson Hall, pendant la 2^{ème} édition de l'*Avant-Garde Festival*, à l'occasion de son premier récital avec Nam June Paik. La plupart des critiques, toutes écrites par des hommes, emphatisent le caractère érotique de son interprétation. Déçue par cette lecture, elle écrira plus tard : « Le public pense au sexe dès que je touche mon instrument – toutes les voies amènent au sexe ?³²⁷ ».

Par la suite *Per Arco* devient une présence constante de son répertoire. Dans le contexte américain du milieu des années 60, la pièce rentre en résonance avec l'actualité : la crise du Vietnam et la naissance des mouvements anti-guerre. Dans le brouillon d'une lettre destinée au compositeur italien elle écrit : « c'est une pièce très puissante et profonde – ~~surtout maintenant avec la crise du Vietnam~~³²⁸ », rayant ensuite la référence au Vietnam, se disant peut-être que c'était trop fort de la mentionner. En conséquence, Moorman s'appuie sur l'impact émotionnel et symbolique évoqué par les bruits de guerre. Ses gestes se chargent d'émotion, projetant vers l'instrument délicatesse et désespoir, se laissant emporter jusqu'aux larmes, un élément qui devient caractéristique de son interprétation.

j'ai joué Per Arco de Chiari dans plusieurs pays mais cette fois j'ai ressenti quelque chose d'étrange parce que je suis dans le pays des Allemands qui sont en train de bombarder l'Italie dans la bande enregistrée. Vous reconnaissez votre son Vietnam République Dominicaine Mississippi !!! Je ne peut ne peux pas retenir mes larmes³²⁹.

Difficile d'établir si un message de condamnation de la guerre faisait partie des intentions du compositeur. Né en 1926, la guerre avait marqué les années de sa jeunesse. Dans *Teatrino*, pour piano, il avait utilisé un texte qui parlait de la bombe atomique. Mais il semblerait toutefois que ces thèmes étaient exploités en tant que métaphores de la force, de la

³²⁷ Texte original en anglais : « the audience is thinking about sex as i touch my cello – do all roads lead to sex ? » dans Moorman C., "Cello", in *24 Stunden*, Itzehoe-Vosskate : Verlag Hansen & Hansen, 1965. Nous traduisons.

³²⁸ Texte original en anglais : « it is a very powerful and meaningful piece ». Brouillon de lettre de Moorman à Chiari datant du 2 avril 1965. Charlotte Moorman Archive, Charles Deering McCormick Library of Special Collections, Northwestern University Library, Evanston. Nous traduisons.

³²⁹ Texte original en anglais « i have played Chiari's Per Arco in many countries but this time i have quite a strange feeling because i am in the german country that is bombing italy in the tape. do you recognize your sound vietnam dominican republic mississippi!!! i can not keep from crying ». dans Moorman C., "Cello", *24 Stunden*, Itzehoe-Vosskate : Verlag Hansen & Hansen, 1965. Nous traduisons.

violence et de la rupture, voire même désintégration de la mémoire et de la représentation, plutôt que directement orientés vers une critique de la guerre. Toutefois, l'interprétation de Moorman se caractérisera toujours par une intention dramatique. Dans la vidéo qui documente la performance dans le vignoble à Cittadella, Moorman introduit la pièce déclarant que son intention était de venir la jouer en Italie, près des lieux où les bombardements, qui s'entendent au début de la pièce, ont été enregistrés³³⁰. En vérité c'est douteux, car à priori l'enregistrement avait été fait à Florence, et même cette information n'a jamais été confirmée. Mais c'est bien dans le style de Moorman de rajouter des détails qui puissent renforcer l'impact émotionnel de l'auditeur pour l'aider à se connecter avec la performance. En outre, elle affirme qu'il s'agit de l'enregistrement que Chiari lui a envoyé en 1964, mais en vérité il ne correspond pas à celui-ci. Les photos de l'édition montrent le côté expressif et dramatique de l'interprétation de Moorman. La couleur de sa robe contraste avec le vert des vignobles qui l'entourent et renvoie à l'élégance d'une musicienne soliste, prête à dialoguer avec un orchestre, ou à celle d'une chanteuse d'Opéra. Son attitude pleine d'expression deviait-elle du sens de la pièce ? Peut-être, mais le compositeur ne semblait pas ennuyé, au contraire, il avait toujours exprimé beaucoup d'éloges envers Moorman.

Dans notre interprétation de la pièce³³¹ nous avons essayé une approche non-théâtrale, suivant à la lettre la partition, sans rajouter d'autres intentions, mais laissant libre l'expression émergeant spontanément de l'approche gestuelle. Nous avons pu constater la force évocative des sons de guerre. De plus, l'action d'écouter sur scène, rejoint l'écoute du public : avant le début des gestes à accomplir sur le violoncelle, musicien et public font la même chose pendant environ six minutes, ils ne font qu'écouter - ensemble. Difficile à ce moment là, de croire à une fonction seulement symbolique de la destruction. Pendant le fracas des bombes, c'était impossible d'empêcher aux images d'actualité de surgir dans notre esprit (Irak, Syrie...) ; nous pouvons bien imaginer que c'était le même cas pour d'autres. Cependant, les bombes étaient en train de détruire la tradition musicale et notre capacité à jouer cet instrument... Une sorte d'amnésie s'installe pendant 100 longues secondes de silence... Avons-nous réappris à écouter ? Avons-nous revendiqué notre marge de liberté, notre affranchissement du pouvoir ? Avons-nous démantelé lucidement le fétiche ?

³³⁰ La vidéo de cette performance se trouve au Charlotte Moorman Archive, Charles Deering McCormick Library of Special Collections, Northwestern University Library, Evanston.

³³¹ Une vidéo de notre interprétation de *Per Arco* est disponible en ligne. Elle a eu lieu en mars 2016 au Block Museum de Evanston, à l'occasion de l'exposition *Feast of Astonishments*. < <https://vimeo.com/163859547> >.



Figure 41 – Charlotte Moorman, performance de *Per Arco*, Wuppertal 1965

Charlotte Moorman en train de jouer *Per Arco* de Giuseppe Chiari à Wuppertal en 1965. Photo : Ute Klophaus. Source : A.A.V.V., *Charlotte Moorman, Cello Anthology*, Milano : Alga Marghen, 2006.

Conclusion Générale

Comme nous l'avons vu, la politique du PCI en Émilie dans les années 60 et 70 a offert un contexte favorable à la création de *Pari & Dispari*. Cette époque, caractérisée par la création de services, le soutien aux entreprises, mais surtout par une ouverture vers des expériences d'avant-garde, souhaitait contribuer à une émancipation culturelle de toute la société. Rosanna avait confiance dans l'art de recherche ; elle a transmis à d'autres cette passion et invité ceux qui se posaient des questions à « suspendre leur jugement ». Avec *Pari & Dispari*, elle a pu réinventer son existence à travers le travail avec les artistes, élargissant au fur et à mesure son réseau de contacts. Son entreprise a su faire progressivement évoluer ses modalités d'action. Née comme maison d'édition, *Pari & Dispari* est, comme beaucoup d'autres de la région, une entreprise qui a su s'adapter aux nouvelles exigences et circonstances. À l'instar des petites et moyennes entreprises qui naissent à cette époque en Émilie, elle conjugue « projet de vie », « flexibilité innovatrice » et « enracinement dans le territoire ». On y retrouve aussi un autre phénomène typique de la région, la conversion de maisons-fermes en usines, dont on équipe l'intérieur de machines industrielles : un processus qui renvoie à la maison via Tornara, avec ses étables et porcheries transformées en lieux d'exposition, de spectacles, en ateliers de création.

Cette recherche d'une continuité entre le territoire et l'art contemporain a bien été évidemment un des objectifs du festival *Tendenze d'Arte Internazionale*. Organisé avec l'aide d'un groupe d'habitants, celui-ci représentait la possibilité pour *Pari & Dispari* de créer un lien avec le tissu local. Mais comme nous l'avons analysé, l'expérience a au contraire amené une division dans le village. Une grande partie de cet insuccès au sein de la communauté est due à l'incompréhension des langages artistiques proposés et à la présence de contenus considérés comme "forts", susceptibles de heurter la sensibilité de certains. Le rôle de la municipalité dans la gestion de l'"après" festival a été déterminant : elle a condamné la manifestation, interdit sa future réorganisation et ignoré la proposition d'un « musée parmi les gens » avancée par Rosanna. Chez les élus locaux, appartenant tous à la section locale du PCI, il y a eu une grande méfiance et une sensation de perte de contrôle envers un art qui n'était pas aligné sur les valeurs du parti. Ils ont été en particulier agacés par la présence d'intellectuels du monde de l'art, accourus pour défendre une « intégration totale de l'art contemporain » au village. À ceci s'ajouta une méfiance de nature politique, à savoir la

crainte de laisser approcher des militants de groupes à gauche du PCI, à une époque où la section du parti du village multipliait ses efforts afin d'éviter toutes sortes de dérives de ses jeunes dans ce sens. Malgré ces tensions entre *Pari & Dispari* et la municipalité, certains habitants qui ont participé activement aux initiatives de Rosanna ont pu trouver leur chemin dans la découverte de l'art d'avant-garde : l'ambiance exceptionnelle qui régnait dans la maison de via Tornara en a été un ingrédient essentiel.

Tendenze d'Arte Internazionale n'a pas été une tentative isolée d'amener l'art contemporain hors de son contexte. Ainsi, en 1967, avait eu lieu à Fiumalbo la manifestation *Parole sui Muri*. Mais ce qui distingue le festival de Cavriago, c'était le fait qu'il soit organisé grâce à la participation volontaire d'un groupe d'habitants (mais sans la participation de la mairie). Cet élément est en ligne avec l'identité du village, bien connu pour son tissu solidaire très soudé et la capacité de ses habitants de se coordonner dans la réalisation d'un projet commun. Ce fonctionnement renvoie à la performance de Maria Lai, *Legarsi a una Montagna*, à laquelle a participé tout le village de Ulassai en Sardaigne, et qui fut considérée comme la première *œuvre communautaire*. Cet aspect à Cavriago concerne surtout l'organisation, la mise à disposition de lieux, la participation active aux performances (comme le concert Fluxus). Mais, à la différence de l'expérience sarde, qui avait su réunir une communauté malgré ses conflits internes, celle de Cavriago aboutit à une division du village vis-à-vis de l'art d'avant-garde et du festival. L'expérience permit néanmoins à Rosanna de se confronter à la conception d'événements pluridisciplinaires organisés *in situ*, ce qui deviendra par la suite une caractéristique de *Pari & Dispari*. Mais si *Tendenze d'Arte Internazionale* avait encore une vision binaire d'une possible intégration entre l'art et les gens, dans les événements ultérieurs, la stratégie de *Pari & Dispari* se mit à changer. L'idée d'intégration laissa la place à celle d'une rencontre poétique, où l'art contemporain était proposé à travers le prisme d'un thème facilement reconnaissable par la communauté. Les titres de ces manifestations eux-mêmes montrent ce changement d'attitude : *Il fascino della carta*, *Umori Naturali*, *Le Cinque Stagioni*. Le papier, les humeurs, les saisons, sont des thèmes qui parlent à tout le monde. Il n'était plus question de festivals mais de *fêtes*, notamment celles que Rosanna organisait tous les mois de mai via Tornara, dont la plus représentative a été la *Festa dell'Aria*.

Beaucoup de ces événements ont vu la participation d'artistes Fluxus. Le succès de la collaboration entre Rosanna et les artistes Fluxus s'explique entre autres par l'importance donnée au partage et au fonctionnement collectif – éléments déjà caractéristiques des débuts de *Pari & Dispari*, bien visibles dans l'édition *Carte da gioco 40+1+3*. Cette dernière

présente d'autres éléments communs avec les productions Fluxus : le jeu, qui implique aussi le hasard, et le détournement d'objets de la vie réelle. De plus, les œuvres et les performances des artistes Fluxus à Reggio Emilia comportaient souvent la proposition d'une expérience à partager, la possibilité d'une interaction avec d'autres personnes. Ceci apparaît clairement dans les jeux de Takako Saito, dans le *Music Bike* de Joe Jones, mais peut concerner aussi bien le processus de création, comme dans *Bean Reading Kit* de Alison Knowles, qui s'inspire d'une tradition croate transmise par Jasmin Ban. Fluxus permet de critiquer le principe d'une culture trop sérieuse et de légitimer d'autres formes d'art transgressant les règles, renvoyant parfois à des formes humoristiques. Dans son ouvrage à propos des *déconcerts* de Philip Corner, Ivanna Rossi, ancienne adjointe à la culture de Reggio Emilia, rappelle que pour Rosanna, « la fête était une forme de lutte³³² ». Et c'est notamment à travers un langage plein d'humour que l'écrivaine essaie de mettre en valeur pour les lecteurs la personnalité et les performances musicales de Corner. Un humour qui n'a rien de dérisoire, qui fait sourire et réfléchir, qui souhaite secouer nos convictions à propos de la musique et de l'art.

Les expériences artistiques de *Pari & Dispari* paraissent maintenir le lien avec cette période passionnante des années 60 à Reggio Emilia, marquée par l'invitation au dialogue et la confrontation avec des formes d'art exigeantes, capables de remettre en question les valeurs de la société. Cet état d'esprit avait pourtant émergé pendant une époque qui souhaitait « refonder une appartenance », notamment à travers les valeurs de la Résistance, qui exprimait le désir d'œuvrer afin d'empêcher l'émergence de nouvelles formes d'oppression et de violence. Ainsi, la pièce *Per Arco* de Giuseppe Chiari, que Rosanna découvre dans l'interprétation de Charlotte Moorman, nous donne une image d'un acte artistique réagissant à la violence de la guerre, et appelant à la nécessité de réinventer de nouvelles modalités d'expression. L'attitude de *Pari & Dispari* ne semble jamais abandonner cette vision d'un art capable d'ouvrir un chemin de créativité pour refonder les valeurs de liberté ; il s'agit de continuer à donner tout son sens à la démarche de ceux qui ont payé de leurs vies le prix de l'espoir d'une société plus juste et en paix.

Durant les années 2000, la mairie de Reggio Emilia acquiert une grande partie de la collection de Rosanna Chiessi. Elle sera répartie entre la bibliothèque centrale et le musée municipal ; dans ce dernier, est inaugurée en 2014 une nouvelle section, dédiée à l'art

³³² Rossi, I., *Gli sConcerti di Philip Corner*, Reggio Emilia : Consulta librieprogetti, 2017, p. 45.

contemporain avec une exposition consacrée à *Pari & Dispari*. Si l'on considère l'influence facilitatrice du climat culturel de la ville sur l'activité de Rosanna, on constate qu'il a fallu finalement plusieurs décennies pour que la municipalité sache engranger en retour les retombées bénéfiques de sa présence à Reggio Emilia. Le prestige et la reconnaissance extérieure acquis au fil des années par celle-ci, notamment grâce au succès lié aux expositions de Shozo Shimamoto, n'y sont certainement pas étrangers. Avec le temps, le cercle s'est finalement fermé, la connexion avec le territoire s'est faite dans les deux sens. Ceci illustre la capacité qu'ont les politiques municipales d'influencer les initiatives des particuliers et réciproquement, la capacité qu'ont ceux-ci d'enrichir toute la communauté. Nous sommes devant un exemple vertueux d'une communication fructueuse et d'une convergence entre une initiative privée et les objectifs d'organismes locaux. Mais cette collection, maintenant bien rangée dans les étagères des archives de la ville, ne trahirait-elle pas son origine même, à savoir une invitation à une fréquentation différente de l'art ? Désormais institutionnalisée, elle ne paraît plus témoigner des forces qui l'ont soutenue, des motivations qui ont permis son existence, elle peut même occulter le contenu de ses œuvres.

Lors du projet de donation esquissé sans succès en 1983, un document rédigé par le professeur et critique Renato Barilli dans le but de valider la valeur de la collection auprès de la mairie de Reggio Emilia, soulignait combien certaines œuvres de la collection ne se prêtaient pas à être montrées dans des cadres classiques d'exposition, ceux-ci étant inadaptés à leur contenu. Il proposait alors de faire vivre la collection par l'organisation de rencontres ou d'événements performatifs.

Compte tenu de la nature particulière de ce matériau, je pense que sa conservation doit être de type actif, c'est-à-dire accompagnée d'une activité de rencontres et de spectacles, ainsi que d'interventions d'études et de recherches [...]. En effet, ce matériau peut être considéré comme une forme particulière et "sui generis" du patrimoine artistique et culturel de l'espace contemporain et expérimental. Il conviendrait donc d'assurer la présence de boursiers ou d'autres jeunes qualifiés pour étudier ce matériel, pour l'augmenter et l'enrichir³³³.

Et il est vrai que nous pouvons nous demander comment cette collection permettrait de

³³³ « Data la natura particolare di tale materiale, credo che la sua conservazione debba essere di tipo attivo, accompagnata cioè da un'attività di incontri e di spettacoli, nonché da interventi di studio e di ricerca. [...] Infatti tale materiale può considerarsi come una forma particolare e "sui generis" di bene artistico-culturale dell'area contemporanea e sperimentale. Converrebbe quindi assicurare la presenza di borsisti o di altri giovani abilitati allo studio di tale materiale, al suo incremento e arricchimento.» Document présent dans l'Archive Charlotte Moorman, Northwestern University, Evanston, Etats-Unis. Nous traduisons. La lettre se trouve dans l'annexe L.

poursuivre et de valoriser la recherche artistique au sein de la ville. Le danger de son institutionnalisation est d'en montrer seulement l'aspect historique, empêchant toute fructification plus interactive et critique. En plus d'être un enrichissement pour la ville, cette collection pourrait constituer un défi pour celle-ci : il lui faudrait réinventer des modalités de consultation et de nouvelles stratégies d'accès à l'art contemporain pour la population, afin de continuer à œuvrer pour « un développement libre et engagé de la culture », comme l'avait souhaité le maire Renzo Bonazzi. C'est ce que nous appelons de nos vœux et constituerait le plus pertinent des hommages rendus à cette figure passionnante qu'a été Rosanna Chiessi, à la fois profondément ancrée dans son territoire de Reggio Emilia et ouverte aux courants mondiaux de l'art expérimental.

Références bibliographiques

A.A.V.V., *a feast of astonishments, Charlotte Moorman and the Avant-Garde, 1960s-1980s*, Edited by Lisa Graziose Corrin and Corrinne Granof, Evanston : Northwestern University Press, 2016, catalogue d'exposition

A.A.V.V., *Charlotte Moorman, Cello Anthology*, Milano : Alga Marghen, 2006, coffret livre + 4 CDs

A.A.V.V., *FLUXUS S.P.Q.R.*, Verona : Adriano Parise, 1990

A.A.V.V., *Living Theatre a Reggio Emilia*, Quaderni di ventiquattrosecondo, Reggio Emilia : Ufficio cinema del Comune, 1995

A.A.V.V., *Una stagione appassionata*, Modena : Elettra, 2006

A.A.V.V., *WINTERREISE from Asolo to New York and vice versa 1974*, Verona : Archivio Conz, 2007

A.A.V.V., *Women in Fluxus & Other Experimental Tales, Eventi Partiture Performance*, Milano : Skira editore, 2012, catalogue d'exposition

Acocella A., *Avanguardia diffusa. Luoghi di sperimentazione artistica in Italia 1967-1970*, Macerata : Quodlibet, 2016

Armstrong E., Simon Anderson, Walker Art Center, *In the spirit of Fluxus*, Distributed Art Pub Inc, 1993

Badini G., Serra L., *STORIA DI REGGIO*, Ediarie, 1985

Balbi L. (a cura di), *ROSANNA CHIESSI : Pari & Dispari*, Ravenna : Danilo Montanari, 2018, Catalogue d'exposition

Baldissara L. (a cura di), *Tempi di conflitti, tempi di crisi. Contesti e pratiche del conflitto sociale a Reggio Emilia nei «lunghi anni Settanta»*, Napoli : L'ancora del Mediterraneo, 2008

Balestrini N. et al. (a cura di), *Gruppo 63, L'Antologia / Critica e Teoria*, Milano : Bompiani, 2013

Balestrini N., Moroni P., *L'orda d'oro. 1968-1977: la grande ondata rivoluzionaria e creativa, politica ed esistenziale*, Milano : Feltrinelli, 2015

Barilli R., *Informale Oggetto Comportamento. Volume secondo. La ricerca artistica negli anni '70 (1979)*, Milano : Feltrinelli, 2006

Barilli R. et al., *L'arte in Italia nel secondo dopoguerra*, Bologna : Il Mulino, 1979

Beaud M., *L'art de la thèse*, Paris : La Découverte, 2006

- Birrozzi C., Pugliese M. (a cura di), *L'arte pubblica nello spazio urbano*, Milano : Mondadori, 2007
- Bonito Oliva A. (a cura di), *Vitalità del negativo nell'arte italiana 1960-1970*, Firenze : Centro Di, 1970
- Bonomi G, Mascelloni E (a cura di), *Promuovere l'alluvione. Fluxus nella sua Epoca. 1958-1978*, Colognola ai Colli (Vr) : Adriano Parise, 1998
- Caliceti G. (a cura di), *Guida narrativa di Cavriago : gli abitanti raccontano il loro paese*, Cavriago : Comune di Cavriago, Multiplo centro cultura, 2016
- Calvesi M., *Avanguardia di massa*, Milano : Feltrinelli, 1978
- Calvesi M., Siligato R. (a cura di), *Roma anni '60. Al di là della pittura*, Roma : Carte Segrete, 1990
- Caramel L., *Arte in Italia negli anni '70*, Milano : Charta, 1996
- Casero C., Di Raddo E. (a cura di), *Anni Settanta. La rivoluzione nei linguaggi dell'arte*, Milano : Postmedia, 2015
- Casotti W., Margini A., Riva G., *Terra rossa : Cavriago nel Novecento*, Reggio Emilia : Bertani & C., 2000
- Chiari, G., *Autoritratto, con un testo di Girolamo De Simone*, Firenze : Nardini Editore, 2008
- Chiessi R., *Non ho paura delle rose*, Verona : Adriano Parise, 1995, livre en 2 vol. : *In bicicletta sul mare, Oltre lo spettacolo*
- Crapis C., Crapis G., *Umberto Eco e il PCI*, Reggio Emilia : Imprimatur, 2016
- Dagostino M.R., *Cito dunque creo. Forme e strategie della citazione visiva*, Roma : Meltemi, 2006
- De Bono E., *The Use of Lateral Thinking*, London : Cape, 1967
- Dewey J., *L'Art comme expérience*, Paris : Gallimard, 2010
- Echaurren P., Salaris C., *Controcultura in Italia 1967-1977, viaggio nell'Underground*, Torino : Bollati Beringhieri, 1998
- Eco U., *Come si fa una tesi di laurea*, Milano : Bompiani, 1977
- Eco U., *Il gruppo '63, quarant'anni dopo*, in *Costruire il nemico e altri scritti occasionali*, Milano : Bompiani, 2011
- Eco U., *OPERA APERTA : Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Milano : Bompiani, 2009, VIII edizione
- Ferrari S., Goldoni S., Pierini M., *Nam June Paik in Italia*, Cinisello Balsamo : SilvanaEditoriale, 2013

- Fricke C., « Takako Saito : ACDKLMNQRUVYZ », *Kunstforum International*, n° 139 (1997-98)
- Friedman K.(edited by), *The Fluxus Reader*, Chicester : Academy Editions, 1998
- Gazzola E. (a cura di), «Malebolge». *L'altra rivista delle avanguardie*, Reggio Emilia : Diabasis, 2011
- Gazzola E., *Parole sui muri. L'estate delle avanguardie a Fiumalbo*, Reggio Emilia : Diabasis, 2003
- Gianolio A., *Vite sbobinate e altre vite*, Macerata : Quodlibet, 2013
- Ginsborg P., *Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi. Società e politica 1943-1988*, Torino : Einaudi, 1989
- Gualco C. (a cura di), *Fluxus in Italia*, Genova : Il Canneto, 2012
- Guidère M., *Méthodologie de la recherche*, Paris : Ellipses, 2014
- Heinich N., « Pour en finir avec la querelle de l'art contemporain », Gallimard *Le Débat*, 1999/2 n° 104
- Heinich N., *Le paradigme de l'art contemporain*, Paris : Gallimard, 2014
- Higgins H., *Fluxus Experience*, Berkeley : University of California Press, 2002
- Jones J., *History of the Music Bike*, Asolo : Francesco Conz, 1977
- Lonzi C., *Autoritratto*, Milano : Abscondita, 2017
- Lucato G., *Fluxus nel Veneto*, Adriano Parise, 1995
- Lussac O., *Happening et Fluxus, Polyexpressivité et pratique concrète des arts*, Paris : l'Harmattan, 2004
- Lussac O., *Fluxus et la musique*, Dijon : Presses du réel, 2010
- Lussac O., « Fluxus et propagande politique : des bouts sociaux, non esthétiques », in *Actuel Marx*, Presses Universitaires de France, 2002/2 N° 32, pp. 169-183
- Mininni M., *Arte in scena. La performance in Italia 1965-1980*, Ravenna : Danilo Montanari, 1995
- Parmiggiani C., Spatola A. (a cura di), *Parole sui muri : Fiumalbo 1967*, Torino : Geiger, 1968
- Pergolizzi P., *L'appartamento. Br : dal PCI alla lotta armata*, Reggio Emilia : Aliberti, 2006
- Piekut, B., *Experimentalism Otherwise, The New-York Avant-Garde and Its Limits*, Berkeley : University of California press, 2011

Pellegrino M., Spaggiari D., Spagni R., *REGGIO EMILIA: FEMMINILE PLURALE*, Reggio Emilia : Diabasis, 2010

Parmiggiani S., “Donna Rosanna metteva Fluxus in cascina”, *Il Giornale dell’arte* [en ligne], n. 325, novembre 2012, <<https://www.ilgiornaledellarte.com/articoli/2012/11/114725.html>>.

Pioselli A., *L’arte nello spazio urbano*, Monza : Johan & Levi, 2015

Poli F. (a cura di), *Arte contemporanea. Le ricerche internazionali dalla fine degli anni ’50 a oggi* (2003), Milano : Electa, 2013

Rabotti C, *REGGIO EMILIA cronache immagini personaggi 1945-1984*, Reggio Emilia : Tecnograf, 1986

Rosanna Chiessi, Reggio Emilia : Palazzo Magnani, 2011, (livret-hommage du musée à Rosanna Chiessi)

Rossanda R., *La ragazza del secolo scorso*, Torino : Einaudi, 2005

Rossi I., *Gli sconcerti di Philip Corner*, Reggio Emilia : Consulta librieiprogetti, 2017

Rossi I., *Poesia oscura con presa, leggere Corrado Costa*, Reggio Emilia : Consulta librieiprogetti, 2013

Rothfuss, J., *Topless Cellist, The Improbable Life of Charlotte Moorman*, Cambridge : the M.I.T. press, 2014

Russolo L., *L’Arte dei rumori*, Milano : Edizioni Futuriste di “poesia”, 1916

Sapelli G., Canovi A., Bertini S., Sezzi A., *Terra di imprese. Lo sviluppo industriale di Reggio Emilia dal dopoguerra a oggi*, Parma : Pratiche, 1995

Silingardi G., Barbieri A., *Storia di Reggio Emilia illustrata da artisti reggiani*, 1970

Smith O. F., *Fluxus : The History of an Attitude*, San Diego : San Diego State University Press, 1998

Solimano S. (a cura di), *The Fluxus Constellation*, Genova : Neos, 2002, catalogue d’exposition

Yoshimoto M., *Into Performance : Japanese Women Artists in New York*, New Brunswick : Rutgers University Press, 2005

Zaccaria G., *La destalinizzazione a Reggio Emilia*, Il Voltone, 1984

Zanchetti G. et al., *Altre libertà. Pratiche performative e comportamentali nella poesia visuale italiana degli anni Sessanta e Settanta*, «Ricerche di Storia dell’Arte», 114, XXXVIII, 2014

Zevi A., *Peripezie del dopoguerra nell’arte italiana*, Torino : Einaudi, 2006

Enregistrements audio et vidéo

“6 performances di Charlotte Moorman, Ex-caserma Zucchi, Reggio Emilia, 1 maggio 1989”, vidéo, [41:54], 1989. “Rosanna Chiessi, Archivio storico artistico *PARI & DISPARI*”, Biblioteca Panizzi, Reggio Emilia, <https://www.youtube.com/watch?v=V4gcl5ZKzoE&feature=emb_title>

“Deborah Walker performs Giuseppe Chiari’s *Per Arco* (1963) - Originally performed by Charlotte Moorman”, vidéo, [12:36], Block Museum, Evanston, 2016. <<https://vimeo.com/163859547>>

“Festival Tendenze d’arte internazionale 19-20 Marzo 1977 Cavriago (versione con colonna sonora)”, vidéo, [14:55], 1977. “Rosanna Chiessi, Archivio storico artistico *PARI & DISPARI*”, Biblioteca Panizzi, Reggio Emilia, <https://www.youtube.com/watch?v=pz-fXXoR6Wc&feature=emb_title>

Giuseppe Chiari, *Per Arco*, interprété par Charlotte Moorman, Cittadella, [23:46], 1983. Charlotte Moorman Archive, Charles Deering McCormick Library of Special Collections, Northwestern University Library

“Legarsi alla montagna” di Maria Lai. DVD et livret, edizioni Arte Duchamp, 2008

L’enregistrement audio de *Per Arco* de Giuseppe Chiari interprété par Charlotte Moorman à New York pendant le 2^{ème} *Avant-garde festival* en 1964 se trouve dans un des CDs du coffret *Charlotte Moorman, Cello Anthology*, Milano : Alga Marghen, 2006

“Musica per la libertà”, film, réalisation de Luigi Perelli, prod. Unitefilm, 1975, [1:06:21], <https://www.youtube.com/watch?v=eTtUM_Q01oo>

Archives

Archivio fotografico della fondazione I Teatri, Reggio Emilia

Archivio Giuseppe Chiari, Firenze, <<http://www.giuseppechiari.it>>

Charlotte Moorman Archive, Charles Deering McCormick Library of Special Collections, Northwestern University, Evanston

Fondazione Bonotto, Colceresa (VI) [en ligne], <<https://www.fondazionebonotto.org>>

“Rosanna Chiessi, Archivio storico artistico *PARI & DISPARI*”, Biblioteca Panizzi, Reggio Emilia [en ligne], <<http://panizzi.comune.re.it>>

Rosanna Chiessi, Archivio storico artistico, Reggio Emilia, <<http://www.pariedispari.org>>

Annexes

A. Fluxposts & Fluxkits



Figure 42 - Maciunas G., *Fluxpost (Smiles)*, 1977-78

Maciunas G., *Fluxpost (Smiles)*, 1977-78. Source : Higgins H., *Fluxus Experience*, Berkeley : University of California Press, 2002, p. 30.

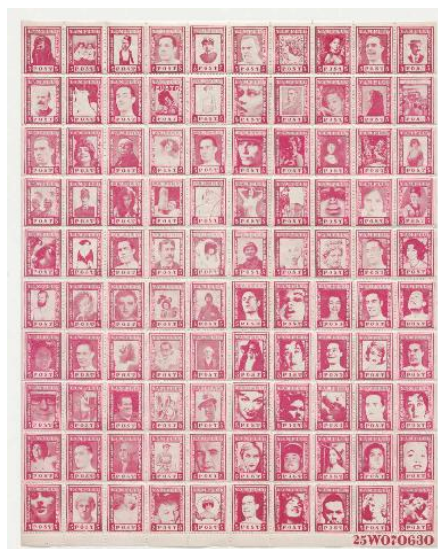


Figure 43 - Watts R., *YAMFLUG/5 POST 5*, 1963

Watts R., *YAMFLUG/5 POST 5*, 1963. Source : Armstrong E., Rothfuss J. (organised by), *In the spirit of Fluxus*, Minneapolis : Walker Art Center, 1993, p. 41.



Figure 44 – Fluxkits, env. 1964

Artistes divers, *Fluxkits*, env. 1964. L'œuvre était réalisée par plusieurs artistes et successivement assemblée par George Maciunas. Source : Higgins H., *Fluxus Experience*, Berkeley : University of California Press, 2002, p. 7.

B. Article « Paese Nostro »

11-013

Paese Nostro - pag. 12

L'opinione dei protagonisti:

BODY ART: UNA COLLEZIONE CHE SE NE VA

Intervista a Rosanna Chiessi, organizzatrice dei festival internazionali della performance: «Se ne facessimo un libro?»

Servizio a cura di
Ambra Aneschi,
Loris Gilli e Letizia Valli

Abbiamo letto sui giornali della donazione che hai fatto al Comune di Reggio della tua collezione di opere di body-art, fluxus, performances e dell'entusiasmo con cui Reggio ha accettato questa tua decisione. Sappiamo che in un primo tempo la proposta era stata fatta al Comune di Cavriago. Perché Cavriago ha rifiutato la collezione? Quali motivi ha addotto?

— Occorre fare un minimo di resoconto. Io ho proposto la donazione al Comune di Cavriago in diverse occasioni sia in un comunicato stampa del 1977, sia nella lettera di richiesta degli spazi pubblici, sia nel 1978 tramite il giornale del Centro Culturale in cui c'è specificamente la proposta della donazione e quella di creare un museo di arte moderna nelle case della gente di Cavriago. Non ho mai avuto una risposta ufficiale dal Comune, ma solo risposte effusive in cui si diceva che non condividevano la politica culturale che facevo perché non era adatta per il nostro paese. Voglio aggiungere una cosa: la richiesta degli spazi l'abbiamo fatta firmare dal Circolo Fotografico perché quando l'abbiamo fatta noi non l'abbiamo frastuono ostracchi e noia.

Reggio invece ha messo a disposizione dei locali precisi? — Sì. L'Assessore alla Cultura Ivanna Rossi è venuta con Renato Barilli — noto esperto

due ginecologi

segue da pag. 11

La esperienza fatta che tipo di problemi vi ha posto?

— Ho sempre sostenuto che il medico debba essere un tecnico, perché il medico è un individuo e come tale ha il suo carattere, le sue idee, la sua morale. È più o meno disponibile e sensibile. E soprattutto non è, come non lo è nessun altro, in grado di decidere al posto della donna su problemi che non sono medici ma morali, economici, culturali, sociali. Per questo ho sempre pensato che la cosa migliore fosse che il medico non interferisse, che si limitasse a fare il suo lavoro e niente altro. Questo però risulta essere limitante, perché a volte la richiesta che ti viene fatta non è esclusivamente tecnica. Credo che dipenda dalla tua sensibilità, dalla capacità di avere un rapporto con le persone. Credo che di volta in volta bisogna cercare di rapportarsi a quello che ti viene chiesto dalle donne.

— Credo che il discorso del ruolo tecnico che deve assumere un medico non sia solo rivolto al ginecologo, ma a tutta la categoria dei medici. Penso che in tutti i casi, soprattutto poi per quanto riguarda la ginecologia, debba esistere un rapporto umano. La donna ha avuto davanti per anni la figura del medico come confessore, come "stregone" e si trova spesso a comportarsi col medico in maniera ambigua. Capita di trovarsi davanti una donna che vuole abortire, ma non si azzarda a dirlo e cerca conferme alla sua scelta. Deve essere il medico in grado di capire quando scendere i due momenti. Rimane comunque una cosa estremamente soggettiva.

d'arte — a vedere tutte le opere. Hanno deciso di fare una mostra, di farla circolare nei musei italiani e stranieri, di fare un catalogo. A me interessa soprattutto che una copia di tutto il lavoro di ricerca fatto resti in un posto unico. Non chiedo altro. Poiché il materiale è tanto (circa 1.000 pezzi fra foto, grafica, oggetti) oltre al museo circolante la proposta è di creare uno spazio a Reggio dove poter ospitare mostre monografiche. Diventerebbe un modo per fare attività culturale per quattro o cinque anni. Le altre opere sarebbero a disposizione per chi vuole consultarle. Del resto non sono d'accordo di occupare sempre spazi enormi, per questo mi piaceva molto l'idea di fare a Cavriago un museo nelle case della gente. A quei tempi era venuta da me gente disposta a tenere in casa le opere; se qualcuno avesse anche significato perdere qualche opera non sarebbe stato importante in confronto all'interesse dell'operazione. È importante non disperdere queste opere perché la raccolta è certamente non completa ma rappresentativa di queste tendenze artistiche. Gli artisti più importanti ci sono tutti.

La manifestazione è del 1977. A distanza di cinque anni la gente ancora la ricorda. Lo scalfare era stato enorme. Molti hanno rifiutato questa manifestazione. Perché? Hai anche tu questa sensazione?

— Sì è indubbiamente vero. La prima idea era di fare delle performances nel cortile di casa mia, poi vedendo che c'era-

no almeno 30 persone di Cavriago interessate si è pensato di organizzare proprio un Festival delle tendenze d'arte internazionale nuove. È cresciuto soprattutto dal punto di vista artistico. Chi entrava pian piano nella cosa partecipando, collaborando era affascinato e si formava di quello che succedeva nel mondo e gli piaceva; gli altri che l'hanno vissuto solo dall'esterno, sia perché non sono venuti qui, sia perché non avevano voglia di informarsi, hanno rifiutato completamente a priori tutto, senza neppure cercare di capire e di parlarne insieme. So di alcuni dirigenti del P.C.I. locale che andavano a Reggio in Federazione a chiedere cosa voleva dire "performance", apposta per non discutere con noi. Questo è stato il grosso errore, perché io ero disponibile, il primo museo in Italia fatto in un paese in quel modo.

Non pensi però che questo intervento abbia rappresentato un atto di violenza nei confronti di un livello culturale che certamente era provinciale?

— Noi abbiamo fatto una conferenza di preparazione. Sono venute 50/60 persone. L'Amministrazione era assente, se l'Amministrazione non fosse stata così estranea non ci sarebbe stata questa chiusura, questo rifiuto aprioristico senza

entrare nel merito. Ignoravano il problema. Nella conferenza si sono spiegate le cose, certo alcuni si sono convinti, altri no. Ma chi doveva venire non è venuto.

L'Amministrazione secondo te poteva e doveva concentrare la sua attenzione su questo avvenimento, tenuto conto dei problemi che c'erano? O aveva anche problemi di mediazione? — Capisco le mediazioni. Ma il problema qui è stato che mi hanno emarginato, hanno detto che non erano d'accordo senza sapere di cosa parlavo. I dubbi della gente rispetto a questo fenomeno artistico c'erano, ma sicuramente sono aumentati per colpa dell'ostilità dimostrata dall'Amministrazione e dal P.C.I.

La maggioranza della gente però mi pare che visse questa manifestazione non come fatto culturale ma come fatto offensivo. Pensiamo alla discussione sul cimitero. C'era gente che avrebbe denunciato il comune se vi avesse concesso il cimitero per le performances.

— Sai cos'era la performance del cimitero? L'artista Partisani aveva registrato "Una favola per i morti" di E. Allan Poe, l'aveva sepolta nella terra in modo che si sentiva questa voce che usciva dalla terra e vi rientrava. Questo era il senso poetico, perché di offensivo non c'era niente. Se ci fosse stato un accordo tra noi, il Comune, il P.C.I. se la gente fosse stata informata, preparata, la reazione sarebbe stata diversa. In ogni caso se è spiegabile il rifiuto di fronte al nuovo, al non conosciuto da parte di un cittadino qualunque, non è accettabile da parte di operatori culturali e sociali. L'Amministrazione non ha mediato, ha esasperato. Tante persone in quella occasione sono venute a casa mia, si sono aggregate spontaneamente. Si parlava, si rideva insieme, si costruiva un'esperienza comune. Non erano due o tre persone, ma una cinquantina. E ognuno poteva dare suggerimenti, esprimersi. Il grosso errore è stato di non voler capire, non prendere atto che si stava aggregando persone molto diverse, che si creava un nuovo modo di fare cultura.

È indubbio però che è stato un episodio scomodante per molti. Non occorre forse una preparazione maggiore?

— Certo, ma la preparazione non poteva venire solo da me. Alcuni hanno detto che avevi interessi economici. Qualcuno ha anche imputato all'amministrazione di essere disponibile a far maturare interessi privati sotto l'ombrello della pubblica amministrazione.

— È ridicolo. Il mio interesse era questo: alla fine regalavo tutto al Comune di Cavriago. Questo era il mio interesse economico!

Un'altra critica che si è sentita è che questo avvenimento ha prodotto nel nostro paese un irrigidimento della gente, delle istituzioni, dei partiti, insomma dopo la body-art non è stato possibile operare più nessun tipo di coinvolgimento della gente in momenti culturali e ricreativi.

— Questo è un modo per scaricare la responsabilità, se prima ci fosse stata una grande attività culturale capirei, ma non era così.



Gabriele Partisani: titolo della performance: "Una favola per i morti" Partisani entrava nel cimitero e seppelliva un registratore con l'incisione di una favola di E. Allan Poe, dedicata ai morti.

Per quali motivi il Comune di Cavriago avrebbe dovuto accettare la tua proposta?

— Credo che la cosa fosse importante perché erano movimenti artistici di tutto il mondo ed era la prima manifestazione di questo tipo in Italia. Io sono convinta, e non solo io, che fosse un fatto culturale grosso. L'Espresso ha pubblicato recentemente 10 pagine su queste tendenze artistiche; la Fabbrì, nella Storia dell'Arte Moderna, ha dedicato fascicoli interi agli artisti che hanno lavorato qui. Sono cose già storicizzate. Noi abbiamo fatto solo un recupero d'avanguardia. Queste cose le facevano in U.S.A., in Austria già nel 1962, noi le abbiamo proposte a distanza di 15 anni. Quindi non ho fatto un'esperienza già realizzata, non è stata una sparata, era un resoconto storico tradotto in Festival fatto nel paese.

Cosa credi oggi potrebbe essere stimolante a Cavriago per quanto riguarda le attività culturali?

— Riuscire a coinvolgere, soprattutto i giovani; le proposte che vanno bene sono tante: teatro, cinema, performances, pittura, etc. l'importante è che queste cose non vengano sempre presentate, sfornate dall'alto. Ci sono persone bravissime a Cavriago e non si sa. Bisogna valorizzarle, commissionare ricerche, responsabilizzare, dare meriti personali. Lo sbaglio è convocare le riunioni per proporre dall'alto proposte già fatte.

Oggi molto difficilmente però si trova gente disposta a partecipare. C'è vuoto di idee non solo da parte delle istituzioni. Oggi è più difficile, ognuno sta a casa propria, fa i fatti suoi.

— Dipende anche dalle condizioni che si riescono a creare. Bisognerebbe fare incontri in maniera diversa, non ufficiale, non pesanti. Deve diventare un piacere incontrarsi, occorre smaltire il vecchio, poi le idee vengono. Fate un concorso sulla fantasia!

Come vivi adesso nella realtà di Cavriago? Hai cercato altri rapporti di collaborazione per le attività culturali?

— Ho rapporti con poche persone. Dopo lo sforzo di aver organizzato il Festival sono stata emarginata da questa realtà; io abito qui ma la mia realtà è Milano, Roma, New York. Li mi chiamano, lavoro, sto bene. Diverse Università mi hanno invitato un mese in America pro-

Figure 45 - Article « Paese Nostro » (1)

C. Entretien à Gianfranco Borghi

Extrait d'entretien enregistré en février 2016

« Ho cominciato presto a lavorare. Ho cambiato anche lavori a seconda delle esigenze che c'erano. Però la fotografia m'è sempre piaciuta. Anche se non facevo più il fotografo, mi piaceva anche come hobby non solo come strumento di guadagno. [...] ».

« Rosanna quando era venuta a Cavriago si era informata su chi poteva essere interessato. E c'era un gruppo fotografico. [...] Rosanna non la conoscevo. Ci siamo conosciuti qui a Cavriago, a quella riunione, a cui abbiamo partecipato in parecchia gente. L'ho conosciuta a quella riunione. C'era tanta gente, e artisti. C'era il dott. Negri, medico di Cavriago, Fornaciari Enzo, pittore, Tarasconi, architetto. La gente poi col tempo si era persa. Non andava bene per tutti quell'idea che aveva la Rosanna, perché era un po' avanti per noi. Io non capivo niente di arte Fluxus, o Body Art... non si sapeva niente. Nella mia mente c'erano altre cose, ma non questa. Però ero curioso di vedere, di capire. Poi mi piaceva la fotografia di conseguenza lì era pane quotidiano perché i personaggi, tutta quella gente lì, sai, poi anche le performance che si facevano, ti davano linfa, insomma, diciamo. [...] Poi c'era lei che era anche affascinante come donna, era una bella donna, è sempre stata una bella donna, ma a parte quello lì, l'aspetto fisico, c'era la curiosità di sentire quello che lei diceva. [...] Proponeva questo festival, cercavamo di capire cos'era un festival, performances, che noi non sapevamo neanche cosa voleva dire, per noi le performances era un atleta che faceva delle cose strane, dei record, invece poi è tutta un'altra cosa la performance... un'azione, in poche parole quella che stiamo facendo noi adesso... Però mi sembra di aver capito che il movimento Fluxus, il suo fondatore dice che tutti possiamo fare arte e tutto è arte per cui... siamo tutti artisti in poche parole, più o meno... [Quest'idea] Veniva sviluppata in queste riunioni, lei sapeva già cosa voleva fare, aveva bisogno solo di un appoggio, di collaborazione, di gente che le desse una mano perché c'era anche da lavorare manualmente. C'era da preparare delle stanze, preparare delle cose... Cercare anche qualche idea così per ambientarla nel nostro paese, che è un paese, come tutti sanno, come tutti i paesi, parliamo di quegli anni lì, insomma, dove l'arte non si capiva a modo se era necessaria o meno. [...] La preparazione si è svolta intanto nelle riunioni che si facevano. E poi, nell'ambiente che la Rosanna aveva preso, c'era anche un laboratorio dove si potevano preparare delle cose. Poi la gente che veniva era già attrezzata per il lavoro che doveva fare, per cui ci si dava un aiuto anche morale, ecco, oltre che materiale, perché forse aveva bisogno di inserirsi in un ambiente che a lei era un po' estraneo, perché lei veniva da Reggio, veniva da altre esperienze, era stata a Roma, tutte quelle cose lì. [...] Si c'erano persone che avevano già lavorato. Come ti dicevo c'era l'architetto Tarasconi che faceva il restauratore, studiava l'arte quella storica, quella con i canoni precisi dell'arte. C'era Fornaciari Enzo che era più "avanti". Poi c'era della gente che veniva da fuori. Ci si ascoltava... Uno come me non poteva dire, poteva solo ascoltare e eseguire degli ordini. [...] Sì, c'era senz'altro curiosità e anche un po' di stupore. Qualcuno poi ha lasciato lì il gruppo, non ha continuato. Qualcuno forse è montato su. Ma siccome c'era questo gruppetto da parte nostra a cui piaceva la foto eravamo curiosi di fare. C'era Arduino Ermanno, c'era il gruppo dei fotografi... [...] Ma durante il festival è successo un po' di tutto! Anche delle cose che non... per esempio le riunioni che si facevano erano piene di gente curiosa di capire queste performances... la gente era curiosa in poche parole, per cui partecipava. La piazza era piena quando Desiato ha fatto [la performance], poi abbiam fatto lì in teatro il concerto Fluxus che è stata una cosa anche quella lì un po'... i tradizionali volevano Verdi, volevano Bach... Allora lei [Takako Saito] cos'ha fatto, ha legato la prima fila, li ha legati tutti! Però non era facile... [...] Non era musica. Sul palco c'era "musica sgocciolante" e uno con la caraffa che vuotava l'acqua. "Schiaccianoci", schiacciava le noci col martello. Erano tutte delle cose nuove per noi, anche un po' ridicole. Però la gente era molto allegra. [...] La gente si divertiva anche a prendersi in giro l'uno con l'altro. Non si divertiva perché lo spettacolo era bello, ma perché c'era questo gruppo di gente, e si discuteva anche. [...] Gli unici strumenti erano quelli che avevano preparato loro che però facevano dei rumori, degli oggetti, ora non ricordo bene, qualche foto l'avevo fatta. C'era Roby, il figlio di Wandré, c'erano dei giovani di Cavriago che partecipavano. Avevamo allestito una camera lì dove c'è il bar "Rosa", in piazza nell'angolo là in fondo, c'era Geoff Hendricks che aveva messo degli alberi, dei rami tutti appesi ... Era dove adesso c'è il bar, era una fiaschetta una volta, per cui c'era questo ambiente vuoto e si è utilizzato. Poi abbiamo fatto anche quello del lenzuolo, del campanile, anche quello abbastanza interessante però non si capiva, uno che butta giù del frumento quelle cose lì, da un lenzuolo, *bel e capi che...* [...] Quella di Desiato, la sposa, forte per noi naturalmente. Perché vedere un seno in piazza con la sposa, era stata per noi, per molta gente, uno shock. Per molta gente, ma non per tutti naturalmente. E quella cosa lì ha destato un po' di stupore e scalpore anche. Però è stata piena di gente, una cosa incredibile, anche quella cosa lì. [...] Noi non sapevamo, ma anche se l'avessimo

saputo, avremmo collaborato comunque, non è che mi scandalizza personalmente. Però per della gente è stata un po' una cosa così. [...] Poi avevo allestito là in quell'ambiente là, delle foto, delle cose, che erano anche belle, simpatiche... [...] Io fotografavo e basta. Io collaboravo poi mi piacevano le fotografie. [...] Perché si aiutava l'artista a eseguire degli ordini, diciamo. [...] C'erano parecchi artisti, anche perché gli ambienti erano dislocati in modo da fare tante cose, anche nella porcilaia. [...] Poi veniva altra gente da fuori, Corrado Costa oppure Vito Mazzotta che veniva da Lecce. Comunque penso di non dirti delle cose nuove. Sto solo ricordando delle cose mentre parlo. Dovrei forse documentarmi un po' prima. [...] Non ricordo che avessero dato alla gente la possibilità di capire. Anche la musica di Joe Jones, per dire, quel carriolino che girava, una cosa simpatica, ma non si poteva dire che era arte. Era arte, ma non per noi. Tutte le cose che sono state fatte erano un po' d'avanguardia. E di conseguenza bisogna interpretarle, discuterle, come in tutte le cose nuove. Poi qualcuno si ritirava. Poi c'era il problema degli spazi, che a Rosanna non sempre venivano dati. La richiesta si faceva a nome mio. E a me venivano concessi dal Comune perché sono di Cavriago. Ma a lei certe cose venivano negate proprio. Non so quale motivo fosse. Dovevan esser fatti da cittadini di Cavriago, le richieste. Poi poteva intervenire chiunque a fare le cose, infatti venivano da tutte le parti, tu lo sai chi c'era. Ricordo che a uno interessava una parete di un muro. C'era una casa in fondo in via Tornara ed è andato là con una scala a far dei segni. Si nota ancora qualcosa. Poi musica o parole al cimitero napoleonico di Cavriago. Poi anche dentro a Villa Chilloni. Il dott. Chilloni aveva concesso il suo giardino per fare delle cose. Anche quello è uno da intervistare, un medico. [...] ».

« Ma... [mi hanno colpito] tutti e nessuno in particolare. Tutti riguardo alle loro cose che facevano che io non capivo, ma mi piacevano, perché vedevo delle cose che fotograficamente... ma più per la novità che per la fotografia che mi incuriosisce sempre. Non saprei dirti... Corrado Costa, le sue poesie, le sue azioni. Ha bruciato i libri di Giovanna d'Arco. L'altro che è venuto che ha bruciato tutti i quadri. Delle cose che non è che si capissero bene, però hanno avuto il loro impatto. Forse è giusto così. [...] “Cosa ne pensi?” [mi chiedeva Rosanna] Non lo so cosa ne penso. Mi piacciono, ma non riesco a... Non lo so cosa ci sia da capire. C'era la novità, la rottura, la provocazione che mi piacciono. E' come vedere un quadro, qualcosa. Ti deve dare un'emozione. Altrimenti cosa vedi ? Se ti dà un'emozione ti piace ma non capisci perché. Però ti piace. Mi piaceva l'ambiente, mi piaceva la gente che veniva, anche se non riuscivi a dialogare perché erano americani, tedeschi. Però vedevo le cose che facevano. L'emozione c'era e la curiosità anche. Per cui si continuava a seguire e a collaborare. [...] La gente non veniva lì col lavoro fatto, ma lo faceva lì. E di conseguenza vedevo la creazione di certe cose. Il finale poteva anche essere deludente. Però nel mentre si facevano le cose vedevo l'operosità, vedevo esperimenti. Vedevo il mondo del fare. Vedevo fare. [...] [Molto diverso da] vedere un pittore dipingere un quadro che sa già che è così. Lì non capivi le cose, le vedevo solo alla fine che c'era un risultato che poteva essere positivo o negativo, per me naturalmente, o per chi vedevo. Però vedevo le cose, vedevo l'azione. Poi quando ti dicono : “Ma lui è un insegnante di musica nell'università americana...”, poi viene qui fa queste cose... ti viene da pensare. Come il taglio della tela, cosa ha significato? Però c'è da vedere il percorso che c'è dietro, che il pittore dopo aver fatto tutto quello che ha fatto dice “ Bé, adesso basta, adesso esco dalla tela.” [...] [L'esperienza del festival] E' stata più che altro inaspettata e impreparata da parte nostra. L'abbiamo vissuta ma più che altro è stata anche subito più che vissuta, perché per vivere una cosa penso che tu la debba studiare, capire un po'. Lì ti è caduta addosso quella cosa. Nel frattempo è stata interessante. Anche perché è una novità. Mentre qualcuno non ne voleva e non ne vuole sapere tuttora, io continuo a frequentare certi ambienti, perché mi piace e son curioso. Poi se le cose sono belle o meno belle, dipende poi... comunque quello che ricevo io, lo so io. Non è che debba giustificarmi con gli altri. Se vedo una cosa la vedo per me, non per gli altri. Poi se qualcuno mi dice bella o meno, dico quello che penso. Però non è che debbo fare il critico. Non lo voglio fare, non ne ho neanche le capacità. Se vedi un bel tramonto è un bel tramonto, voglio dire no ? Oppure se vedi un altro tipo di opera, la vedi, ti arricchisce anche. Poi la puoi anche sfruttare volendo, se ne hai l'occasione. [...] Io ho vissuto dei momenti nella vita che mi hanno insegnato tanto. Però non è che con questo insegnamento sono diventato un professore da poter insegnare agli altri. Se mi capita un'occasione di fare qualcosa vado a attingere in quel serbatoio che ho e la metto lì. Poi ti spiego una cosa che è mia personale che non c'entra niente con Fluxus, però le cose le vedi, le impari. Wandré diceva “Impara la parte e metti l'arte”, nel senso che impari una cosa poi ci metti quello che tu hai, [...] la tua arte. Poi le cose si arricchiscono oppure agli altri possono piacere o non piacere, però per te è una cosa in più. [...] La vita che io ho fatto insieme a Wandré, che l'ho sempre seguito, m'ha insegnato molto nel capire le cose, nel vedere le cose, anche nel goderle. Però non è che sia un godimento che vai in piazza a dirlo alla gente, perché non riesci neanche. Non ho le capacità, né la cultura. Però sono cose che mi piacciono, mi arricchiscono. [...] Diventa anche difficile spiegarla. Perché a volte si sente ma non si ascolta. Oppure si vede ma non si osserva. Noi vediamo delle cose, ma se le osservi è una cosa diversa. E questo l'ho imparato guardando tante cose, ad esempio puoi guardare una pianta ma se l'osservi bene possono uscire delle figure che poi le vedi e le fotografi. Vuol dire che ci sono. Però se vedi così non le vedi. Ma se osservi attentamente vedi delle cose. Così penso che si possono percepire delle cose ma si possono anche elaborare. Adesso non mi so spiegare bene, però riesci a mettere insieme un mosaico, perché hai attinto a tanti piccoli tasselli. Non è un mucchio di roba e basta. Lo stendi e salta fuori quello che vuoi creare tu. [...] ».

« Se mi davan lo spazio a me era perché ero iscritto al partito. [...] Chi comanda in un paese o chi ha la pretesa di comandare o chi ha un certo potere, vuole decidere lui le cose da fare. Se uno gli passa di fianco e fa delle cose, non va bene, perché deve essere lui a farle. E allora quelle cose lì che forse potevano piacere a qualche d'uno, o forse no, venivano negate. [...] Il comune si opponeva a certe cose. A loro andava bene Guttuso, andava bene Covili, quella gente lì. Le esperienze che abbiamo noi, è difficile avere uno spazio da poter fare arte o poter proporre arte. Difficile. Ci sono altre cose che hanno più importanza di queste, invece la cultura è molto importante per lo sviluppo delle persone. [...] Quando c'era Rosanna si pensava il "Museo fra la gente". Cioè nelle case dei cavriaghini aver delle opere che uno va in casa e poi le vede, come qui dentro se ci fosse qualche opera o di Corrado... o di Joe Jones... o della Charlotte Moorman, capito? Un violino, o le figure di Wandré, oppure fotografie di tutto il paese che uno le guarda e poi dice "bé insomma...". Anche Lenin mi sta bene, anche se io sono un po' contrario perché per me sono stati un po' dei criminali sia lui che Stalin, però Cavriago ha la sua storia per Lenin. Nel '17 ha dato 500 lire per la rivoluzione, e questa qua è stata una scelta del Comune, del Comune di Cavriago, dopo loro han fatto questo omaggio a Cavriago, un busto di Lenin, poi c'è stato anche l'attentato... ».

« Pioli Ivanca, che partecipava a quelle cose [di Rosanna], era un'insegnante, ma é stata anche una promotrice: aveva portato la Moorman nella scuola, avevo fatto anche le foto. Una cosa bella, con coraggio, sai non è facile, far vedere, convincere i genitori, forse l'ha fatto di nascosto, non lo so, secondo me se fai un'assemblea dei genitori per fare questa cosa non la fai micca, allora la fai e basta ed è finita lì. ».

« [...] Dopo 30 anni a Cavriago hanno ricordato la roba della Rosanna, secondo me perché Palazzo Magnani gliel'ha quasi imposta. Era l'occasione per ricordare la sua attività, il Fluxus doveva partire da Cavriago. Dopo hanno inaugurato la mostra del Fluxus a Palazzo Magnani, ma è partita da Cavriago ed é giusto che fosse così. [...] Però non si può parlare di una cosa dopo trent'anni. Secondo me ci dovrebbe essere una continuità, pur piccola. Un ruscello dev'essere alimentato. Se anche c'è poca acqua però dev'essere alimentato, poi ci sarà anche l'acqua, abbondante, però deve essere sempre alimentato, altrimenti muore tutto. Ed è secondo me quello che hanno cercato di fare, però le cose ritornano. [...] Davanti al Multiplo, c'era anche il Sindaco, è stato bello, interessante, mi ha fatto anche piacere, quella poesia lì, "Gli Angeli". Per noi che abbiam partecipato è stata una cosa anche commovente. Vedere della gente che parla di queste cose che tu hai partecipato, bene o male eri protagonista, e vederle... ti dici "finalmente"! Infatti quel periodo lì... adesso non ricordo la data... c'era una ragazza che ha organizzato lei l'evento di quella mostra lì, una che è in Germania, a Berlino, e le ho detto : "Oggi a Cavriago è caduto un altro muro". Però sono quelle cose un po' così. C'è un evento poi, trac, non c'è più niente. ».

D. Entretien à Valter Morini

Extrait d'entretien enregistré en février 2017

« Io abitavo davanti alla Rosanna, però non quando c'è stata quella cosa lì, dieci anni prima. Che lì, nella curva, lì c'era il caseificio. Io ero il figlio del casaro quindi abitavo lì. Conoscevo tutta la zona. Quando la Rosanna è venuta lì io abitavo via. Però è la nostra zona. ».

« Ero amico con Wandré. Lui era più vecchio, però in moto andavamo in pochi, per cui andavamo via insieme. Andavamo a far dei giri. Si partiva, poi di lì partiva la giornata, perché non si sapeva mai come andava a finire. [...] Allora poi ogni tanto facevamo "il giro degli artisti". "Dai che andiamo a trovare uno di Modena" e via che andavamo a Modena... ».

« Sai Cavriago in quei momenti lì era davanti, uno dei primi paesi, se doveva succedere qualcosa in provincia succedeva prima a Cavriago perché i paesi limitrofi erano nulli in quei momenti lì. Cavriago davvero aveva un po' più di energia. Noi avevamo il cinema, il circo, avevamo fatto delle belle rassegne di cinema, io ho sempre lavorato nel cinema, mi ricordo che davamo delle cose che sono belle anche adesso. Ho delle locandine dei manifesti, a parte che andavamo sempre a Cannes al festival, io e Giuseppe. Andavamo una settimana a Cannes, tutti gli anni. Lui continua è il suo lavoro adesso.

« Non ricordo se io ho chiamato Giuseppe o se Giuseppe ha chiamato me. [...] Wandré ci ha chiamato che ci conosceva, forse eravamo anche un po' più aperti per quelle cose lì. [...] Io non vedevo l'ora che finissi di lavorare per andare là perché c'era gente che andava, c'era gente che veniva, stranieri, a me piaceva. C'era la giapponese, c'era Desiato, c'era Matti... Poi per un po' ha abitato lì dietro Sterpini che aveva un figlio della nostra età. Lui era stato un aiuto regista o aveva partecipato a *Todo Modo*. Veniva da Roma. Ho un suo quadro a casa. Dopo quando c'era da distribuire un po' i lavori, la Rosanna mi ha detto : "Porta in giro Geoff per le cose che gli servono per le performances". ».

« Con Geoff ho fatto fatica... però quello che si doveva fare s'è fatto. Con l'inglese Geoff mi ha aiutato a capire certe cose. Avevamo in comune una passione per la Norvegia. Da quell'anno lì ci sono andato per trent'anni dietro fila. Andavo anche da solo, stavo via tre settimane, un mese... ».

« Mi ricordo che ho preso il frumento, ero io che giravo dai contadini ed ero andato io dal prete, te l'avevo detto l'altra sera, il prete disponibile. Ci ha concesso lo spazio nonostante io fossi di un'altra parrocchia e poi non praticante. [...] Il problema era di star attenti a andar su, perché quei campanili lì erano vecchi. Mi ricordo che il problema era quello lì. Ci son delle foto, io faccio delle foto e Borghi mi fa delle foto mentre io gliele faccio e mi ricordo che c'era una foto giù mentre tenevamo il tendone, perché poi era un'impresa tenere questo tendone. Portato su buttato giù, poca spesa massima resa. Dopo c'è una foto con Giuseppe che lo tiene da una parte e secondo me la Brunetta o un'altra ragazza lo tenevano dall'altra. ».

« Sì, è quella dei tronchi. Era un mondo capovolto. C'era il bosco in alto e il cielo in basso, poi è dopo che non capisco, mi ha fatto attaccare tutti questi manifesti contro la parete della piazza rivolta verso la chiesa, però poi non ci abbiamo fatto niente... Avevo attaccato dei manifesti bianchi poi lui ci aveva disegnato sopra qualcosa... saran state delle nuvole, però non ce l'ho presente... son quarant'anni. E lì sotto dove c'è un portico c'era la sede del PCI. Lì c'era questo spazio - adesso c'è un bar - era vuoto in quel momento lì. E ci hanno dato il permesso. Lì sotto il portico, lui non ci aveva spiegato, sai con l'inglese, si combattevano così, con questi due tronchi. Un po' lo faceva lui, il tedesco e lui, molto animatamente... un po' grossa la faccenda! [...] C'era da mettere la scala per attaccare tutti questi manifesti nella parete, era da fare durante la performance. Poi dopo sotto i portici, mentre c'era questo combattimento dovevamo buttare delle corde di sopra che non si riusciva mai a prendere questo benedetto ferro, allora mi ricordo che ci gridavano : "Dai buttalo di qui, buttalo di qua..." [...] Te devi pensare che era un paese... eravamo di provincia e questi qua... fanno un combattimento con della legna, insomma... era grossa in quegli anni! ».

« [La performance di Desiato] Era una processione, non era stata il massimo, c'era un po' di musichetta... era molto cruda. Non me la ricordo come un divertimento. Avevano cominciato davanti alla chiesa. poi s'è girato lì al sagrato, poi sono andati nella fontana e son stati lì. Però non me la ricordo bene, mi ricordo solo che gli avevan scoperto il seno e il paese era andato in paranoia. Penso che in quegli anni lì qualcuno avrà appunto detto : "Sé, anca cola lé". Secondo me il festival era già percepito negativamente da molti, eran tutti lì ad aspettare

“l'attimo”. Mi sarebbe piaciuto pensare cosa ha pensato il prete che il giorno prima gli avevamo buttato il frumento, il giorno dopo gli facciamo la processione... Poi sai, era domenica mattina, c'era messa... ».

« In famiglia non avevano piacere. Ma sì perché, non era... non so come dirti, erano fuori dagli schemi. Quindi... stiamo parlando degli anni '70... e quelli del partito non l'hanno capita subito quindi... sai tutto quello ch'era fuori dal controllabile. Io penso che sia così ma anche in buona fede. Perché poi eran delle brave persone. Confronto a certe persone di adesso erano dei super. Io ero sempre stato contrario a quella gente lì nonostante fossi di sinistra e votavo sempre loro però erano insopportabili, però devo dire meno male che ci sono stati. [...] Anche perché li capisco, allora no, ma adesso capisco tutto... Sai anche loro [i miei genitori] sentivano uno che ci aggiungeva una cosa, o quell'altra. Mia madre va a fare la spesa, non c'era la COOP che vai col carrello. Andavi a fare la spesa ed erano tutti in fila lì, una parola tira l'altra, probabilmente ne ha sentite, chissà cos'abbia sentito e poi sempre una discussione! Erano pettegolezzi infondati. Vabbé, c'era un po' più di libertà ma venivamo dal medioevo! C'erano delle donne che uscivano di casa, accidenti! Tienle chiuse a chiave in casa, cosa devo dirti? Il fatto che fosse l'ex moglie di un dirigente del PCI non giocava a suo favore. Aveva divorziato, aveva fatto tutto quel popò di cose, gente che viene da via, dormono, vanno, vengono, vestiti strani che fanno delle cose strane, bé secondo me, prova andare a farla adesso a Ligonchio... non è che é cambiato molto. Però è vero, la gente era più viva, ma non solo lì. C'era già tutto il movimento femminista per Cavriago, c'erano le scritte, le manifestazioni. Io votavo PCI, andavo alle feste dell'*Unità*, eravamo nel circolo del cinema, eravamo di sinistra. Andavo a lavorare, facevo gli scioperi. Ero uno dei pochi che faceva sciopero dove lavoravo io. Non ho mai preso la tessera, perché sono un po' allergico, ma era quello lì vivere di sinistra. Sai quando sei giovane non è che ti importi molto di sapere se quello è di qua o di là, vai più a simpatie. A volte pensavo che non fossero del PCI, e invece lo erano. La maggioranza delle persone che erano venute lì erano persone che avevano avuto frizioni col PCI. C'era Fornaciari, il pittore, una persona amabilissima. Avevano fatto anche una cosa a casa sua, con una scala che si andava su e si vedeva una cosa al buio di notte. Faceva i manifesti per la festa dell'*Unità* de la Gorganza, prima che se ne occupasse anche Giorgio Menozzi. Però Fornaciari era uno “contro”, che diceva quello che pensava, un bel peperino. ».

« [A casa di Rosanna c'era] La libertà più assoluta. Te arrivavi, c'era sempre qualcuno. Quindi stavi. Io ascoltavo spesso, perché per me era tutta novità. I miei coetanei andavano al bar e parlavano di calcio. Io non ero mai stato appassionato di calcio. Io andavo a pranzo con un tedesco, un americano, per me era il massimo. Ero stato fortunato! Io la mettevo così insomma. Poi io l'ho sempre vista disponibile, la “Rosa”, se avevi bisogno, c'era posto, dormivi su. Aveva messo a disposizione tutta la casa. Poi c'era la porcilaia là in fondo, che però era tutta bella pulita. Loro [gli artisti] eran là, lavoravano, facevano, andavano. Te ti mettevi lì guardavi, poi dopo arrivava sempre qualcuno. ».

« Il tutto era anche così, le frizioni che c'erano, erano proprio dovute al fatto che era una presenza troppo avanti, in un certo senso. Erano avanti dieci anni, erano avanti, ma non è che adesso ci siano quelle cose lì. Dopo dieci anni si sono viste un po' anche per televisione. Poi anche il concetto di dire, “Quella lì è un'opera”, bé insomma... te vai a prendere due zocche di una vite modellate fin che vuoi, tagliate che sembrava un corpo umano, sembrava un po', è vero, e poi dire : "Questa è un'opera". Io spiegavo un po', ma ho fatto di quelle discussioni, non sapevo neanche poi cosa dire, più che dire cosa avevo ascoltato. Cosa vai a dire a uno? Cosa riesci a spiegarci? Lì si faceva un po' fatica, capisco che... vedere le cose di Geoff... a me piacevano, sono state belle.. era più facile vedere dal campanile tutto il frumento che andava giù in un lenzuolo, ma ce ne sono di divisioni sotto quel lenzuolo lì con il frumento, i semi : ”Pagare un americano che viene che...”. Era una discussione continua, però bella! Magari se un pittore arriva con un quadro te lo espone in una mostra non crea tutta questa cosa... Si però dopo il PCI la poteva controllare, era dentro lo schema e quindi non succedeva niente. Anzi erano tutti contenti che i figli andavano a una mostra di quadri. Era lì secondo me la cosa più interessante di quegli anni lì : la discussione che poteva nascere da lì. ».

E. Entretien à Fausto Franchi

Extrait d'entretiens enregistrés le 21 et 25 août 2016

« Negli anni 70 ci si conosceva tutti, la vita di piazza era intensissima. Ero un adolescente, i ragazzi a quell'età lì erano sempre fuori. Mi hanno detto : "Guarda, te che frequenti la scuola d'arte di Reggio, vieni che conosco questa gallerista d'arte". Sono andato là e c'era un'atmosfera molto bella. Però sentivo una differenza generazionale, perché anche la figlia della Rosanna era un po' più grandina di me. Io osservavo. Ogni tanto facevo delle domande però a volte mi sentivo un po' fuori luogo. Avevo le motivazioni, ma facevo fatica a sostenere i loro discorsi, erano persone più mature, allora osservavo. [...] Lei però insomma mi piaceva perché ha portato qua gente da tutto il mondo. Questa dimensione internazionale era il centro del mondo per noi. Almeno io la sentivo così, è stato qui a Cavriago che per la prima volta ho potuto scambiare due parole con una giapponese, con dei nord americani, degli austriaci, ho sentito parlare di artisti svizzeri, di Urs Luthi, poi ma c'era di tutto di più, era un continuo. ».

« Però questo mi ha anche permesso di formulare una mia performance che presentai l'anno successivo al secondo festival e che piacque anche molto. Fatto sta che c'era un gruppo di napoletani che stavano facendo delle riprese cinematografiche, filmiche, mi chiesero se volevo ripeterlo, però avevo capito che le performances si facevano una sola volta. Difficilmente venivano replicate un giorno per l'altro. Allora non lo feci. Per fortuna ho tutte le foto di Miro Zagnoli, di Omar Galliani, e così. Poi Rosanna era splendida, due occhi bellissimi e poi era accogliente. E accanto a lei abitava Ugo Sterpini, un artista romano, che aveva un figlio un po' più grande di me quindi con la scusa che andavamo a trovare il figlio di Sterpini vedevo cosa succedeva in questa corte seicentesca mi piaceva andar là perché c'era il profumo della campagna. Era un paradiso per me. [...] Poi c'erano questi stranieri io sentivo parlare, erano tutti molto schivi, tutti presi dalla loro attività... mi ricordo l'Alison Knowles che lavorava con questi colori, con queste matasse, e poi il clima di festa perché veniva gente da tutta Italia, da tutto il mondo, non era mai successa una cosa del genere in paese. [Durante il festival] C'erano iniziative sul campanile, nel cimitero, nelle case private, nella biblioteca, c'era coinvolto mezzo paese, c'era questa voglia di fare. Poi Cavriago aveva questo suo mondo di azioni popolari perché prima dell'arrivo di Rosanna le persone si erano organizzate per scavare un pozzo nel sagrato per avere l'acqua per annaffiare il prato. C'erano delle iniziative popolari, poi si faceva molto volontariato alle feste dell'Unità, alle feste dell'Avanti. L'Emilia si è sempre caratterizzata per questa voglia di operare, di farsi sentire, e di far festa, di star assieme. E questa era un'opportunità nuova che si metteva in atto. Poi in paese c'erano anche degli artisti legati più alla tradizione che sostenevano [Rosanna], benché non fossero proprio in quel genere di arte lì, eran contenti. Ricordo che c'era Lelio Lorenzani, quei pochi artisti del luogo sostenevano... quindi mi si è aperto un mondo. E poi c'era da divertirsi! [...] Rosanna aveva questo bel modo di fare. L'accoglienza e la tavola imbandita. A tavola ci si distende e si conversa volentieri. Era un'ottima cuoca, bella, un bel sorriso, con conoscenze in tutto il mondo, cucinava bene, la sua casa era aperta a quasi tutte le persone del paese... ».

« Io avevo partecipato alla sua performance [di Geoffrey Hendricks], aveva chiesto a dei ragazzi che tenessero teso un telo che lui aveva srotolato dall'alto del campanile, noi dovevamo aiutarlo a buttare... no, delle donne alla base del campanile, tenevano su questo telo che era stato attaccato dall'alto del campanile e poi dei ragazzi dovevano non so se lanciar delle colombe oppure buttare dei semi in questo... chiaramente un'allusione al simbolo maschile, il seme che viene giù, in questo telo bianco, però poi era complessa questa cosa qua, perché dopo lui si trovava giù sotto il portico, dove c'era il bar... e lì doveva affrontare dei suoi simili, c'era un po' questa lotta. [...] Mi ricordo che aveva fatto un allestimento bellissimo. Dove adesso c'è il bar sotto il portico, lui aveva riempito questa stanza con delle fascine appese sul soffitto, Quindi era come un bosco d'inverno alla rovescia, bellissimo, e poi l'aveva aperto. Lui sai lavora con i legni, coi materiali naturali e così, poi so che lì di fronte aveva simulato una lotta con un altro individuo. C'era il mondo con i giovani, le donne, la chiesa, legato alla riproduzione alla procreazione, insomma... poi però c'è l'ambiente della città dove gli uomini anche si affrontano con i muscoli. Ecco mi ricordo questi due momenti, un momento quieto e un momento anche di scontro, o di affronto. [...] Anche Geoff Hendricks era piaciuto molto come artista. Poi ci aveva anche sorpreso perché lui era venuto col suo moroso e per noi questa cosa qua era anche una novità per gli anni '70, in America erano molto più avanti, adesso si è tutto normalizzato, si sposano addirittura anche in Italia. Sapevamo la sua vicenda biografica, era stato sposato, poi non era andata bene con la moglie, ha preso una motosega, ha tagliato la casa dove abitavano in due e anche tutti i mobili, almeno mi era giunta questa notizia e noi prendevamo queste cose così... "ah è una performance, che strana performance... oh, nelle separazioni può succedere di tutto!" Però era una persona molto discreta. Di quelle che non volevano essere al centro dell'attenzione... Quelli che mi eran piaciuti di più son stati la Alison [Knowles], Joe Jones... Joe Jones era il massimo, una figura esile, con il capello

un po' lungo, sorridente, ti metteva a tuo agio a guardarlo. Adesso ti parlo di emozioni, perché il dialogo era un po' limitato per me. Forse per la lingua o perché non mi sentivo proprio... Loro poi erano disponibili a parlare poi con tutti. Un'altra persona che mi aveva sorpreso per il suo carattere riflessivo e perché misurava le parole era la Takako Saito. Le donne erano potentissime. La Takako era una grande lavoratrice, faceva delle performances, delle opere grafiche. Quello che un po' faceva lo spavaldo era Philip Corner. Qualche battutella un po' graffiante, taglio geopolitico, strategico, un po' yankee, però vabé lo stesso, ha fatto anche delle cose importanti. Gli austriaci, c'erano anche gli austriaci, mi ricordo una cosa strana. Stavo mangiando un gelato, uno degli austriaci che aveva partecipato al concerto Fluxus stava mangiando una salsiccia, ha preso la sua salsiccia e mi ha preso un pezzo di gelato, si mangiava la salsiccia col gelato. Questa cosa non l'ho mai più vista in vita mia. Sul momento mi ha un po' sorpreso. Sì, loro mangiano la carne con le marmellate. Questo non so cosa centri ma sono piccoli flash. [...] C'era un napoletano amatissimo da Rosanna, Giuseppe Desiato. Lui qui dal vivo, si era messo a pitturare una enorme fotocopia di un ritratto di una palestinese, io l'avevo un po' aiutato. Ecco qui era un po' il clima della piazza [durante il festival]. »

« Poi un'altra cosa che mi era piaciuta molto di quegli anni là... La performance degli aquiloni della Takako Saito. [...] C'era un gioco da fare con degli oggetti creati da lei in carta, con delle carte. Lì in via Govi. Dove adesso c'è un parcheggio lì prima c'era un bellissimo prato. Aveva scelto quella conca lì, e ci siamo ritrovati lì, io ricordo delle cose di carta e mi sembravano degli aquiloni. Però sai son passati 39 anni... »

« [Guardando le foto del concerto Fluxus] C'era una barchetta, con al posto della vela uno spartito e noi dovevamo fare dei suoni per farla girare dentro a questa bacinella. Non so se era tipo una gara e bisognava stare da una parte o dall'altra. L'aria dei fiati sullo spartito... Io suonavo il flauto. C'erano anche Roby, Gasparini, Mendolo, quell'austriaco... Qua dovevamo lanciare delle palline al pubblico. Qua dovevamo dire buongiorno in varie lingue e ad ogni buongiorno dovevamo alzare il cappello. O buongiorno, o una frase in più lingue. »

« [Guardando le foto della sua prima performance] Questo è dentro la stalla della Rosanna Chiessi, con le colonne, tipo basilica. Ho messo un bulbo giallo, un tessuto, un pezzo di carta, una bacinella. Ho messo della musica elettronica Klaus Schultz. Molto fredda, sospesa nel tempo. Poi entro in scena, mi avvicino a quegli oggetti lì, apro il tessuto e lo immergo dentro la bacinella dove c'era un liquido giallo. Poi c'erano due mie amiche prendevano i lembi del tessuto, si avvicinano su di me e poi dopo me lo distendono sul corpo. E qui comincio a fare delle contrazioni perché ho difficoltà a respirare, mi piaceva questa idea qua del corpo rivestito di un tessuto bagnato che poi ho scoperto studiando che anche Fidia, nel quinto secolo avanti Cristo sfruttava questo effetto del tessuto bagnato. Poi a un certo punto dopo un po' di sofferenza lì sotto mi immaginavo di essere una crisalide, no... con una lametta taglio il tessuto, per cui citazione Lucio Fontana, e poi esco da questo tessuto mi libero, cambia la musica, non è più elettronica ma ci sono suoni di onde che si infrangono sulle rocce. Questa era la mia performance, molto semplice. »

« Da noi stava riemergendo la pittura, la *Transavanguardia*, fine anni '70, primi anni '80. Negli anni '80 frequentavo l'Accademia di Belle Arti e si parlava di "anacronismo" oppure di "nuovo espressionismo", dopo le fasi calde della sperimentazione che va al di là delle tradizionali pittura e scultura. Ecco, questa fase calda del Fluxus è un po' al centro, perché hanno usato di tutto, no? Video, azioni... la body art, usavano un po' di tutto. Lei [Rosanna] si è trovata a operare a Cavriago e a Reggio in una fase che si stava completando, che apriva l'esperienza a qualcos'altro. Poi coi decenni successivi novanta e primi 2000, graffiti, graffitismo, la tecnologia, la computer-art, i media... è successo di tutto di più. [...] Poi tramite Miro Zagnoli conobbi questo artista qua che andammo ad aiutarlo io e Miro a fare una performance a Ferrara, Laurence Bryan Scevic, l'11 novembre del '77. Ferrara era molto attiva in quegli anni là. [...] In questa sala polivalente, facevano tantissime performances negli anni '70, erano veramente all'avanguardia i ferraresi... »

F. Lettre de Dick Higgins à Fausto Franchi

Dick Higgins
P O Box 27
Barrytown, NY 12507
USA

Today in 1780 rebellious
hordes burned London's
Newgate Prison; William
Blake watched on approv-
ingly.
6. June, 1988

Fausto Franchi
Via Don Tesauro
42025- Cavriago
ITALY

Dear beautiful Fausto, sir--

The news from Zebraland is that I'm just now looking up from having done fifteen (so far) acrylic-on-canvas pieces, mostly based on maps, for a show chez EMILY HARVEY GALLERY (537 Broadway, New York, NY 10012-- write to be on her mailing list) in April '89, which will coincide with a show at the Guggenheim, THE IMAGE OF THINKING, organized by Dieter Mahlow, in which a Zebrine piece is included.

The Williams College FLUXUS: 25 YEARS project is receding into the past. You can get its Fluxcatalog from the WILLIAMS COLLEGE MUSEUM OF ART (Williamstown, MA 01267), and can also order the videotape of the performances. The next Fluxevent in the USA will be the appearance of Jon Hendricks' Fluxbook with Harry Abrams this Autumn. It focuses on the objects (not on the performances-- someone should do a book of those) and it presents the case for focusing on George Maciunas, who was, after all, the man who named Fluxus, ran it in its early, organization years. It was in 1978 that Maciunas died, and many Europeans minimize his role, especially the Scandinavians, but Hendricks stresses it. The truth probably lies in between, with Maciunas being central through around 1966, but only important in the USA (and perhaps in Berlin) thereafter. Is Fluxus a movement? If so, then Maciunas's role is crucial. Is it an art (or "non-art") form? Then Maciunas is not.

As for the theory front, your zebra friend's FIVE MYTHS OF POSTMODERNISM is to come out in ART PAPERS in the late Autumn in two installments, with a symposium on it at the end. One idea I didn't get to suggest in it is that postmodernism is a "movement," akin perhaps to postimpressionism, which began in the 1960's, it has now, like pattern painting, op art, or neo-Expressionism, run its course. The facts and sales figures in Diana Crane's THE TRANSFORMATION OF THE AVANT GARDE (1987), lovingly presented but then misinterpreted, suggest this.

In the meantime the new issue of CRITICAL EXCHANGE arrived. It's the trade mag of the literary postmoddy-doddies, and it shows what normative postmodernism leads to in literature,-- mas-

Figure 47 – Lettre de Dick Higgins à Fausto Franchi (1)

turbatory self-praise of the perfeshun of professed English, with nary a sign of self-criticism or any attempt to deal with any issues, human, cultural or whatever. One Gerald Graff, author of LITERATURE AGAINST ITSELF, revels in having been attacked by The Right and The Left. One wonders how many atackers there really were, of course. But Graff's argument seems to be that if you're professional enough, you can transcend both those categories. But doesn't this lead to the present mess, in which people ignore literature as too dull or irrelevant and take up computers instead? In Graff as I see it, dear beautiful Fausto, sir, perfeshunnalistic post-modernism has run its course, and it's time for the post-yuppies, the post-post-moderns to take over. Post-moddy doddysm leads to what a Dutch friend remarked last year, after a conference, "When you've heard one American idea, you've heard 'em all." Face it: the American scene is boring. But how do we de-perfeshunnalize our arts and culture? The populism and anti-intellectualism of most of our professors who teach art, music and literature (and their histories), may have made sense in the sixties, but with the growing institutionalization of our culture, this results in the anomalies of CRITICAL EXCHANGE. One wonders how much of our drug problem is due to the boring and over-institutionalized nature of the American popular and educational culture scene (are they really the same?).

In Old Zebra's ongoing History of Intermedia project, the pattern poetry book and magazine are done, and a modest-size exhibition on the subject (the first in the USA) is currently on through August at the Chapin Library at Williams College. Its catalog, which should be a joy to behold, should be ready by the end of July. The Big Show on 3500 years of the whole range of visual poetry and its analogues, is planned to start in Denmark in 1991. It will include twentieth century works along with the earlier ones, will show the whole panoply of old and new visual poetries with their interconnections and interpenetrations. So much of this has been obscure till recently since it didn't fit with the perfeshunnals' a priori notions.

So it goes. The fields of Zebraland will be small grazing this Fall, I guess-- no teaching in the immediate sight. I'd love to teach Fluxus again, or perhaps do a course on visual poetry of the past 3500 years, using it as a microcosm of world cultural history. It is, after all, the only art form I know which has gone on that long-- the sonnet is a mere babe in arms with only 800 years, for instance. But-- such things are not to be. So I'll stay home and do some typesetting for people, and will perhaps write a radio work auf deutsch with Agrippa as my melancholy hero, something that suggests, with audio art, what your zebra friend intends in his new paintings--

Let me hear from thee an thou findest a moment--

Bury their battles boldly, baby!--

PS-- Ah, such fun! Such fun!

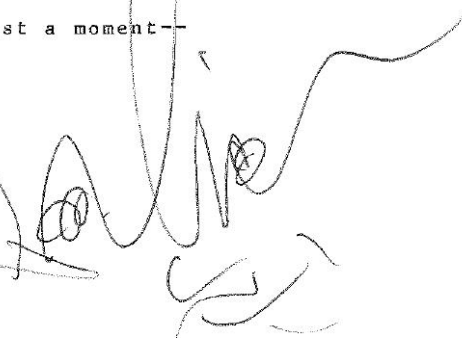
A large, stylized handwritten signature, possibly 'Dick Higgins', with several loops and flourishes extending to the right and downwards. There are also some smaller scribbles below the main signature.

Figure 48 - Lettre de Dick Higgins à Fausto Franchi (2)
Source : Archive personnelle de Fausto Franchi.

G. Entretien à Giorgio Menozzi

Extrait d'entretien enregistré en septembre 2018

« Io da tempo facevo parte di tutte le iniziative a sfondo culturale che si tenevano a Cavriago. Addirittura c'è stato un periodo precedente, in cui noi abbiamo aperto come giovani un centro culturale che aveva la sede dove adesso c'è la pasticceria "Rossana". Erano dei locali al piano terra con una vetrina che dava sulla strada e lì ci riunivamo, i giovani più o meno coetanei, che rifiutavano di passare le serate al bar come molti facevano in quel periodo, e cercavamo di mettere in piedi attività di tipo culturale, convegni, conferenze... Nei dettagli non ci posso andare perché di queste cose non è rimasto nulla. [...] Io non ho mai frequentato altri posti a Reggio, come aderente a qualche iniziativa. Diciamo che si facevano molte manifestazioni. Si frequentavano le scuole quindi si facevano le occupazioni. Da questo punto di vista, sia a Cavriago che a Reggio era un continuo agitarsi in questo senso. Io avevo fatto l'Istituto per geometri e sono uscito nel '71, quindi subito dopo il '68. Quindi c'era una situazione abbastanza movimentata. Però a Cavriago c'è sempre stata questa attività locale intensa, con iniziative sia a livello del PCI, come FGCI, sia a livello culturale. Per cui si cercava di fare qualcosa per smuovere la situazione. Poi erano gli anni del Vietnam, cioè gli anni dove quasi tutti i giorni c'era qualcosa di politico da fare. [...] A livello di mostre ne era stata fatta una sulla Resistenza, di cui io avevo anche curato la grafica di un manifesto. Poi si facevano anche delle attività di tipo clandestino. Cioè noi giovani eravamo un po' trasgressivi. Quindi ho partecipato al confezionamento di manifesti che poi sono stati messi per il paese di notte, senza che nessuno sapesse chi li avesse fatti, cose di protesta... [...] Diciamo che [queste iniziative] politicamente erano tutte orientate allo stesso modo, o col PCI o comunque a sinistra... non c'era un conflitto in questo senso. Quindi possiamo dire che quasi sempre c'era condivisione dell'idea che faceva partire un'iniziativa. Forse alcune volte si è criticato l'eccesso di iniziativa, di irruenza dei giovani che vogliono fare di più di quanto non sia opportuno fare, però sempre nella stessa direzione. [...] Sotto questo profilo, io non ho mai fatto "il salto" nella politica, come altri miei coetanei. [...] Nel senso che non ho mai avuto un impegno totalizzante in una direzione piuttosto che un'altra... [partecipavo] da un punto di vista manuale, con la capacità operativa di produrre cose concrete che ricadevano nelle mie competenze, nella mia manualità, sì. [...] Ho lavorato molto anche alla festa dell'*Unità* della Gorganza che era un altro settore molto consistente per Cavriago. Ho fatto per alcuni anni il garzone a Enzo Fornaciari, che, in quanto pittore locale, era impegnato in prima persona nel confezionare questa cartellonistica, e più di me ha partecipato all'ideazione del soggetto, degli slogan, della grafica... Io ero, anche per l'età che avevo, più un esecutore materiale. Per esempio quando nel cartellone c'era un'immagine che lui aveva ideato, l'immagine la disegnava lui. Se c'era un testo io ero in grado di scrivere il testo. Per cui diveniva una cosa a quattro mani se vuoi. Però ho sempre svolto attività di tipo manuale piuttosto che ideologico-politico, non partecipavo alle attività dirigenziali del partito o della federazione dei giovani. ».

« Il cinema andava, ce n'erano due più uno parrocchiale [...]. Il *Teatro Nuovo* era gestito da una cooperativa, perché era stato costruito col volontariato negli anni '50, col contributo di tutti come si vede nel film *Parevan Furmighi*. E poi ce n'era un altro più piccolo, *Cinema Italia*, a gestione familiare, privato. Noi frequentavamo moltissimo il cinema, per due motivi. Primo perché era un'attività a bassissimo costo. Io mi ricordo che praticamente andavamo al cinema tutte le sere. Addirittura, in alcune circostanze, siamo andati prima in un cinema, poi nell'altro. [...] E quindi essendo così a basso costo, era anche molto frequentato dai giovani. Poi c'è stata una fase iniziale in cui noi eravamo molto giovani e ci andavamo perché era l'unica forma di spettacolo, di divertimento abbordabile, economica [...]. Era il periodo dei film a sfondo storico, o dei film western o film comici come Charlie Chaplin, Stanlio e Ollio... E lì eravamo adolescenti, poco più che bambini. Poi arrivando nel periodo '68, '69, '70, la cosa prendeva una piega un po' diversa. Fu fatto un circolo del cinema e furono organizzate delle rassegne tipo cineforum [...]. Io ho semplicemente partecipato come spettatore [...] Venivano proiettati dei film che all'epoca erano considerati film importanti che avevano qualcosa da dire, a sfondo sociale o politico, a sfondo culturale [...]. Poi è stata fatta una specie di festival, credo che si chiamasse *Tendenze*, che era una specie di mini festival che andava oltre il cineforum com'era inteso. Il cineforum "classico" era un certo numero di film impegnati ; si faceva la proiezione e poi c'era il dibattito. ».

« Quando è arrivata aveva contattato una serie di figure che, secondo lei, potevano darle una mano, potevano aderire a un comitato di promozione [del futuro festival]. Aveva diramato un invito del tipo "*il tal giorno, la tal sera a casa mia in via Tornara c'è una riunione per parlare di queste cose qua*". Ed erano arrivate persone come Wandré, come me, come Bongo, come il dottor Negri, Enzo Fornaciari, che era uno che si occupava d'arte. Aveva già individuato quindici, venti persone che erano state convocate per parlare di questa sua iniziativa, che era ancora tutta da fare. Queste persone chiaramente hanno aderito all'invito, ora non ricordo se tutte o comunque in buona parte. Hanno accolto positivamente questa proposta perché cadeva in una situazione in cui - come era

sempre successo a Cavriago, penso io – [quando c'era qualcosa] di rivoluzionario da fare, i più attivi si attivavano immediatamente e davano disponibilità. Questa cosa qui è nata in questo modo e in un qualche modo è arrivata velocemente al risultato, senza dar possibilità di far partire un dibattito contro. Cioè, non c'è stato il tempo di dire "faremo questa cosa" e chi si poteva dichiarare contrario poteva contrastarla. E' una cosa che è nata abbastanza velocemente. Il primo festival è "esploso" nel paese, quasi in modo impreveduto dalla maggior parte dei cittadini, cioè tolti quelli che hanno partecipato attivamente a organizzare le cose, gli altri se lo sono visti lì. Perché non c'era la trafila delle attività culturali che solitamente avveniva tramite il partito [...] : il dibattito in sezione, il dibattito in sala del consiglio, il manifesto, la data, l'oratore... questa trafila non c'è stata. La cosa è diventata di dominio pubblico nel momento stesso in cui è partita. ».

« Però i più attivi nel percepire le situazioni del paese, quelli che frequentavano la piazza, i bar, eccetera, che avevano già raccolto dei segnali, avevano già cominciato a lavorare con la logica del denigrare in modo improprio certi comportamenti. Rosanna, per lo stesso fatto che fosse una donna, che fosse da sola, che si occupasse d'arte, che avesse una frequentazione della casa poco controllabile, poco chiara, veniva subito giudicata una di facili costumi, per essere molto espliciti. Quindi, nel paese circolavano già queste voci qui, che lì succedeva chissà che cosa, in via Tornara. Sai, era l'epoca dei balletti verdi, balletti rosa, lo scandalo era facile farlo partire. Quindi c'era già un'atmosfera di questo tipo presso un certo tipo di residenti. Quelli più retrivi, quelli più anziani, quelli... più polemicisti. Mentre i giovani, come dimostra la documentazione che abbiamo portato in mostra, [...] erano sicuramente più entusiasti di questa cosa dei detrattori. Per cui si è creato questo clima un po' variopinto. Io avevo dei genitori, come molti altri, che facevano parte di quella generazione che erano più contro che a vantaggio [del festival]. Poi c'era un altro problema : quelli che nell'ambito comunale si erano sempre impegnati in prima persona, più attivamente di altri, come giovani, nelle attività politiche, culturali eccetera, erano tenuti sotto osservazione dall'opinione pubblica generale. Certe figure erano giudicate degli estremisti, un po' troppo attivisti, esibizionisti... e le famiglie di appartenenza non ci teneva ad avere all'interno delle figure di questo tipo, almeno io parlo per i miei. Per cui nonostante [...] io non abbia mai partecipato più di tanto perché non avevo molto tempo, mio padre mi giudicava un testa calda, di [...] "quelli che esageravano". Però lui al bar, si sentiva attaccato dagli altri della sua età, come per dire "tu cosa parli che hai un figlio che fa queste robe qui". La situazione era un po' questa. Per cui quando si è capito cosa stesse succedendo io in casa ho avuto un po' la guerra. Nel '77 avevo 24 anni, avevo già un'età che non ero più un ragazzino. Mio padre non poteva dirmi "fai così e non fare così", però in casa la discussione c'era. Ho dovuto contrastare delle feroci opposizioni da parte di mio padre: "tu non sai cosa stai facendo, sei giovane, guarda che ti strumentalizzano...", tutte cose che partivano da quel retroterra di cui ti parlavo prima. Il fatto che questa cosa fosse fuori dai gangheri e quindi non era controllata dal partito, non era ben vista da certe persone. Quindi, non era neanche capita da persone di una certa età. Quindi in casa io ho avuto il mio bel da fare nel difendere e poter liberamente partecipare. Tant'è vero che c'è stato un episodio, che te lo dico perché mi ha fatto poi ridere. Mio padre nel tentativo di tenermi frenato nell'impegno su questa cosa qui, aveva pensato che siccome le performances richiedevano certe attrezzature, certe disponibilità di materiali, io avessi contribuito con cose della famiglia a allestire le performances. E ricordo [...] che a un certo punto lì sotto al porticato della piazza c'era l'allestimento del bosco di Geoff Hendricks, e credo che ci fosse [...] un lenzuolo con una proiezione. Forse erano diapositive. Mio padre si era convinto che quel lenzuolo lì l'avessi preso io a casa mia, mentre non c'entrava niente... e mi ricordo che m'aveva aggredito, minacciandomi, proprio in quell'occasione lì dicendo "no, tu non puoi portare le cose di casa tua"... per darti l'idea del tipo di discorsi che si facevano. Lui non avrebbe voluto che i suoi amici sapessero che io avevo partecipato attivamente, addirittura consegnando del materiale proveniente dalla famiglia perché lui come capofamiglia doveva sostenere la sua tesi e essere in grado di contrastare la mia irruenza verso queste attività. [...] Io avevo dei tempi contingentati perché i miei gestivano questa pasticceria e avevo dei tempi rigidi. Io non potevo lavorare in pasticceria quando faceva comodo a me, avevo degli orari quindi nei pomeriggi spesso non ero disponibile. E non potevo fare certe cose alla sera dopo cena perché non erano fattibili. E quindi mi sono sempre impegnato in cose che potevo fare in orari in cui ero libero, altrimenti non avrei potuto prendere impegni. Nonostante io avessi già una certa età in casa non potevo tranquillamente dire a mio padre "Oggi non vengo perché devo andare ad aiutare la Rosanna ", perché sarebbe successo il finimondo. Riuscivo a gestirmi un po' i miei tempi liberi, gli impegni lavorativi a casa più lo studio. Alle volte frequentando l'università non c'ero, dovevo andare a Firenze, poi altre volte dovevo fare gli esami... avevo un tempo frammentato che non mi permetteva di essere maggiormente impegnato. ».

« [...] Quello che a volte era giudicato positivamente era il riuscire a far scaturire una polemica... [...] era un altro modo per scuotere l'immobilismo, cambiare ideologia, cambiare il modo di affrontare i problemi, uscire dall'ortodossia... e quindi quando talvolta scoppiava la polemica, ci si prendeva gusto, si percepiva che qualcosa andava ad urtare il sistema e da quello poteva nascere qualcosa di buono. Poi magari eravamo degli illusi perché sotto certi profili non avevamo la capacità di modificare fino a quel punto le cose. Riuscivamo solo a rompere le scatole, in qualche modo a fare polemica, a fare dei dibattiti in cui ci si scannava a parole, poi le cose continuavano ad andare come erano sempre andate. ».

« [...] Se tu vivi in una realtà in cui tutto è regolamentato e tutto fila liscio, passa secondo una trafilata che è già prestabilita, non hai sensazioni di qualcosa che tu non vedi, perché ti è filtrato. Se in questa realtà ti piomba uno che è ingovernabile, nel senso che ti fa una cosa completamente diversa, che tu non conosci. Tra l'altro tocca degli argomenti che da parte del giovane sono molto interessanti, di cui è molto curioso, certi fenomeni artistici noi non sapevamo neanche cosa fossero. Noi eravamo abituati al quadro "classico", più o meno, se vuoi "astratto", parlavamo di cose fisicamente traducibili in una tela, faccio per dire. La *performance* per noi era una cosa che pioveva come un macigno in mezzo alla piazza. Poi giudicare se quella cosa fosse tutto positivo o avesse degli elementi negativi era poi difficile anche per uno che si affaccia e vede questa cosa per la prima volta. Però quello che incuriosiva cos'era? La novità, lo scoprire che c'era un altro modo di affrontare o di scoprire delle attività di tipo culturale, di tipo artistico, che, per lo stesso fatto che tu sei un giovane e hai voglia di scoprire, di imparare delle cose, ti attirano. ».

« [...] L'attività di Rosanna era un'attività che io ho sempre trovato difficoltosa come collocazione, come classificazione. Un promotore di tipo culturale non è di per sé un artista, in prima persona svolge un'attività artistica, è una persona che, per quello che ho capito io, frequenta gli artisti, li capisce, li stimola, per il proprio interesse, perché riesce a vedere nelle loro attività artistiche una qualità, un futuro successo... e quindi la sua attività non è facilmente catalogabile. Perché si può svolgere in mille modi, come un invito a casa per una cena, ce n'erano tantissime di attività di questo tipo [da Rosanna]. Ma poteva essere l'allestimento di una mostra, l'organizzazione di una performance... tantissime cose diverse. Quello che avevo capito, l'originalità, la novità che ha rappresentato Rosanna è stato proprio questo. [...] Non ha rappresentato una figura, come un Federico Zeri, che era il maggior esperto d'arte del Medioevo, che aveva un archivio suo personale di documentazione di queste opere, quindi di affreschi, dipinti, tavole, altari, chiese, non so di quante migliaia e migliaia di fotografie... [...] Faceva anche dei programmi in TV, dove era in grado di attribuire l'autore di certe opere d'arte che non si sapeva da chi fossero state fatte, perché sai che nel medioevo non firmavano. Secondo me aveva una vastità di cultura in quel campo che era gigantesca [...]. Quindi la Rosanna non era un tipo così, che sapesse di tutto quello che c'è da sapere, addirittura essere in grado di fare delle attribuzioni... [...] Federico Zeri era un esperto d'arte che poteva esprimere dei giudizi di attribuzione, poteva attribuire dei valori, l'esperto d'arte nei termini di cultura. La Rosanna, invece, era una che sapeva districarsi all'interno dell'arte. Riusciva a intuire delle cose, vedere delle cose che altri non vedevano e poteva svolgere delle attività promozionali o di scambio di tipo economico. Secondo me aveva questa capacità che non tutti hanno. Poi chiaramente con l'esercizio impari a riconoscere, a trattare cose che il profano non riesce. Però non aveva una conoscenza completa di tutto quello che trattava. Aveva la capacità di vedere che quello che stava affrontando era una cosa che aveva un futuro, che aveva un valore, almeno è quello che penso io. ».

« [Rosanna aveva] un modo di vivere la vita che era estranea e molto più accattivante di quella che tutti noi stavamo conducendo in famiglia. [...] Noi all'epoca non viaggiavamo, non tenevamo contatti fuori dal paese come è molto più facile avere oggi. Il mondo era più piccolo, da un punto di vista del tuo raggio di influenza, di conoscenza. Noi andavamo a Reggio. Andare a Bologna, per certi versi era già una novità, qualcosa che avveniva più raramente. E quindi ti vedi arrivare in paese una esperienza, chiamiamola così, di vita, dove prevale la convivialità, la casa è sempre aperta a chi viene, c'è sempre un motivo per fare una serata in cui si parla, si discute... Queste cose qui ci hanno un po' spiazzato. Ci hanno fatto capire che la nostra vita era monotona, poco interessante e molto ripetitiva. La possibilità di conoscere persone che vengono da fuori che portano esperienze completamente diverse dalle tue ti genera un'empatia, una voglia di saperne di più, una voglia di partecipare. Era un po' come realizzare dei sogni che per noi erano irrealizzabili se non ci fosse stato un innesco come è stato Rosanna. ».

« Sì, l'arrivo di Rosanna aveva suscitato dei sospetti, infondati chiaramente. Tu puoi immaginare in un paese così piccolo che era sempre stato tenuto all'interno di una conduzione ortodossa, per cui tutto passava attraverso l'attività del partito, dall'amministrazione, tutto "lineare", arriva un elemento estraneo, che è ingovernabile, nel senso che è autonomo nelle proprie decisioni, che organizza cose, che hanno un impatto sull'opinione pubblica, sulle persone che frequentano prevalentemente i bar, che sviluppano i dibattiti, che sviluppano le polemiche, è evidente che i gestori del potere che hanno avuto sempre la strada spianata si trovano tra i piedi qualcuno che fa qualcosa che possono non condividere. Ma forse non lo condividono solo giusto perché gli crea dei problemi dal punto di vista del riconoscimento da parte della popolazione, della supremazia dell'egemonia culturale. Perché nel contenuto in sé, anche chi era l'amministrazione, soprattutto i più giovani, io penso a Jones Reverberi, penso a Franco Piccinini, che era poi all'epoca assessore alla cultura, che erano poco più anziani di me, mentalmente non credo che fossero contro questo tipo di iniziative, cioè che le potessero anche condividere, ma forse il modo col quale veniva portato avanti questo discorso, li metteva in difficoltà, perché andava a mettere in discussione la loro supremazia. Mentre da parte dei più anziani c'era anche una critica sui contenuti [...]. Poi sai, portava li

gente che viene da fuori, gente che per la sua formazione culturale, per il tipo di vita che conduceva, venivano visti come degli elementi bizzarri, come delle personalità estrose che colpivano l'opinione pubblica. Non è che fosse gente che passava inosservata, quindi creava uno scompiglio per cui questi qui venivano un po' spiazzati e avevano bisogno di far valere le proprie ragioni, contrastando quello che stava avvenendo in via Tornara. ».

« Ci voleva anche un luogo fisico [affinché Rosanna realizzasse tutto ciò]. Per esempio il fatto che lei fosse venuta in via Tornara non è un fatto secondario. Perché se lei invece di essere in una realtà come quella fosse stata in una normalissima casa, un appartamento, tutto quello che si è svolto in quel cortile, non si potevano fare. Anche il luogo fisico che era stato scelto non so, se sia stato un caso, se la cosa era voluta, se avesse scelto quel posto proprio per le caratteristiche che aveva... Se non ci fossero state le porcilaie, se non ci fossero stati gli stallini, se la casa non fosse stata questa casa colonica con questi spazi enormi...Tante cose secondo me non si potevano neanche pensare, neanche immaginare. E quindi è stato un insieme, di fattori. ».

« Era un po' come se fosse stato aperto un luogo che aveva caratteristiche di accoglienza a livello pubblico, ma che era praticamente un luogo privato. Quello che oggi tu magari vedi nel Multiplo di Cavriago, che è una biblioteca che attira moltissimo e che è un edificio pubblico, immaginalo molto più in piccolo, nato per iniziativa di un privato. E quindi tanti giovani erano attirati, incuriositi, anche per le caratteristiche del luogo stesso. Perché lì si potevano svolgere cose che magari erano promosse da Rosanna, ma si svolgevano in quel luogo fisico perché si prestava a quell'uso. E aveva le dimensioni, le caratteristiche per poter accogliere persone curiose che venivano per guardare quello che stava succedendo. [...] Moltissime persone sono state coinvolte, interessate, da un punto di vista culturale. Ma nel tempo c'è stata anche una frequentazione di gente di Cavriago che aveva meno interesse culturale, ma più curiosità da un punto di vista socio-conviviale, per dire. Tanta gente è passata di lì, ma molta poteva anche non aver colto nella sostanza, il valore culturale delle iniziative che venivano svolte. C'era un elemento di curiosità, c'era un elemento di, come dire, "vado a vedere cosa sta succedendo", poi magari non capivano cosa stesse veramente succedendo. C'era solo l'attrazione dovuta al fatto che molta gente era presente e quindi l'assembramento genera curiosità. Quando succede l'evento che attira le persone, tutti si fermano a guardare cosa è successo, o qualcosa del genere. Molti giovani, molta gente di Cavriago ha frequentato la Tornara secondo me sull'onda di questo fatto, cioè che il luogo fisico si prestasse a questi raduni e per il fatto stesso che nel luogo si potessero svolgere delle attività culturali che appunto creavano le condizioni perché la gente venisse a curiosare. Poi c'erano quelli, maggiormente affini a Rosanna, che frequentavano la casa perché erano interessati all'artista, alla performance, cioè ne capivano qualcosa. [...] C'era forse questa regola non scritta che si poteva presentare chiunque, non veniva cacciato nessuno. Magari veniva qualcuno che curiosava, stava lì, dieci minuti mezz'ora, poi se ne poteva andare. Ma nessuno gli avrebbe mai chiesto "tu chi sei, cosa fai qui, cosa vuoi?" [...] Mi ricordo che il cancello era sempre aperto. E quindi poteva entrare chiunque [nel cortile] a curiosare, soprattutto quando si svolgeva qualche attività era evidente, un po' per il passaparola, un po' per quello che si poteva sentire in giro, la gente poteva venire. Il cancello c'è ancora, ma oggi è sempre chiuso. In casa era un po' diverso, nel senso che non c'era il tornello per cui non entravi se non avevi il biglietto. Ma siccome in casa gli spazi erano più contenuti, c'erano comunque le attività di Rosanna che ci abitava, c'era la cucina, c'era la sala da pranzo, c'era la camera da letto, non era libera come fosse una biblioteca, ma potevi comunque mettere il naso dentro e a seconda delle circostanze potevi anche rimanere e partecipare, se nel frattempo ascoltavi un dibattito, qualcuno che discuteva ... Era un po' più riservato alle persone che frequentavano più assiduamente. Anche perché poi queste cose qui, finivano a una cert'ora per essere una cena, per essere un pranzo, per essere un qualcosa di più. Per questo non potevano partecipare tutti liberamente. Però la casa non potevi dire che fosse una casa chiusa... c'era la possibilità di entrare, vedere, soprattutto nella bella stagione c'era sempre aperto. ».

« Cavriago viaggiava su un binario di ortodossia. Io uso questo termine per sintetizzare tutto... E quindi doveva stare in quel binario lì, qualcosa che veniva a scardinare questa realtà, veniva sempre percepito come elemento dirompente quindi negativo. E non c'erano le capacità, le conoscenze, le competenze culturali per invece capire che questa cosa era un'innovazione, in un qualche modo era un'apertura. Era un arricchimento. Secondo me non c'erano le condizioni perché queste persone potessero capire. Anche perché la parola capire è una parola molto impegnativa. [...] Perché per potersi esprimere su un determinato argomento, ritengo sia indispensabile che tu ne conosca. E quindi che tu abbia una certa cultura che ti permetta di poter giudicare, perché altrimenti vai a fiducia. Altrimenti vai a sentimento. Altrimenti rischi di giudicare positivamente una cosa per il semplice fatto che è una cosa nuova, che in te suscita un certo entusiasmo e sei portato a pensare che sia necessariamente positiva. E quindi per potersi esprimere in una direzione favorevole, ci sarebbe stato bisogno che queste persone ne sapessero di più sull'arte, sugli argomenti. Perché altrimenti avrebbero fatto un atto di fede. [...] Partivi da una situazione in cui a livello diciamo politico locale intanto le cose arrivavano dalle grandi città come Milano, Roma, Firenze, in modo già molto ridotto ai minimi termini. Però l'arte era concepita essenzialmente in termini figurativi. Basta dire, il pittore ufficiale era Guttuso, che faceva dei quadri a olio. Persone come Burri, come Fontana, erano già, secondo me, fuori dai gangheri. E ti andavi a confrontare con robe tipo le performance di

Nitsch dove viaggiava sangue a barili, allora tu capisci che c'era una bella distanza! Riuscire a capire cosa stesse facendo, a giudicare che quella cosa lì era arte come poteva essere il quadro di Guttuso, secondo me bisognava averne masticata di roba per poterlo affermare con coscienza. Potevi semplicemente fare un atto di fede che era quello di dire "Per me è merda, quindi non va bene" o "per me è la nuova arte perché mi piace, mi fido". Ma nella sostanza non c'erano gli elementi di conoscenza del percorso che l'arte stava facendo e che quindi le cose si stavano evolvendo in un certo modo e che quella poteva essere considerata un elemento positivo. Quelle persone lì [l'amministrazione comunale] non ne avevano nel tempo né la capacità mentale né la voglia di andarsene a studiare in quei termini. Quello che veniva percepito cos'era? Che rompeva la cosa che era consolidata. Non era più Guttuso, ma erano i barili di sangue. Questi qui nel dubbio [si sono detti] "ferma un attimo, qui state facendo del casino, meglio di no". Non gliene puoi fare neanche una colpa, come dire, di non essere stati all'altezza della situazione, perché poi la generalità delle persone che portavano avanti le amministrazioni eran quelle lì. Il grado di acculturamento, il grado di conoscenza dell'arte era quello, non era qualcosa di più e quindi immaginati, in una situazione del genere, il giovane che è proiettato verso le cose dirompenti, verso le cose curiose, è chiaro che le sposa, bellissimo perché è una cosa nuova. L'anziano invece dice "ferma un attimo, qui mi stai togliendo la terra sotto i piedi", hai capito? E' un po' questo quello che io immagino sia successo. E quindi prima di dare l'ok, meglio stare contro, si rischia un po' meno. [...] C'era troppa distanza. Avrebbero potuto, come dicevo prima, fare un atto di fede, fidarsi di Rosanna. "Sì, ok, sei piovuta qui, hai questi elementi di novità, ti appoggiamo". Ma sulla base di che cosa non l'avrebbero saputo. Questi qui potevano finire nelle grinfie dei vertici del partito ed essere smammati. Perché non sono neanche gli elementi di vertice. Sono dei soggetti che sono subordinati a dei poteri che stavano più in alto di loro. Quindi devono rendere conto a chi stava più su. ».

« C'erano due gruppi di persone, quelli che frequentavano senza paura e senza remore, e che quindi non avevano bisogno di chiedere permessi a nessuno. E quelli che non frequentavano per principio, perché lì c'era il demonio... Si impedivano di venire proprio perché lì non ci dovevano andare, e quelli chiaramente non ti chiedevano nulla [delle attività in via Tornara]. Poi magari imparavano tramite spiate da parte di qualcuno che faceva da tramite e imparavano lo stesso certe cose. Però non frequentavano perché c'era proprio il veto "partitico": "No, lì non ci puoi andare perché è una cosa malvagia." [...] Cioè quello che sicuramente in sintesi possiamo dire è che Rosanna non è stata accettata a braccia aperte da chi ha governato il Comune. C'è stata sempre una rivalità, espressa in modo più acceso o più velato... però era una realtà. [...] Nel senso che sia da un lato che dall'altro, si dava importanza a certe cose che forse nel lato pratico lo erano molto meno. Cioè queste rivalità alla fine non erano rivalità sull'esercizio di un potere che avesse delle cose pesanti dietro. Era un po' la lotta fra chi voleva che fosse chiara la propria egemonia politica, che non fosse messa in discussione, ma parliamo poi di una realtà di un Comune che aveva 5-6.000 abitanti, non è che stiamo parlando di una città o di una regione per cui erano in gioco valori o elementi economici di rilevanza. E quindi, soprattutto vedendola oggi da lontano, era un po' eccessiva questa guerra tra le due fazioni. ».

« Noi giovani abbiamo visto sicuramente un elemento di novità che ci ha fatto sognare, una scuola per affrontare poi anche la vita in un modo diverso. Noi abbiamo frequentato l'università senza muoverci né dalla città di residenza, né dalla città della sede universitaria. Ma non ci passava neanche per il cervello di poterci spostare altrove per portare avanti lo studio in altra sede, in un altro modo, con un'altra realtà... [...] La Rosanna ci ha fatto aprire una finestrina su questa realtà, perché ci ha portato a Cavriago cose che non avremmo mai visto. Cose nel senso di persone, culture, modi di vedere le cose, di muoversi, di vivere. E quindi, solo per questo, secondo me andrebbe giudicata positivamente. [...] Con questa sua ferrea volontà, Rosanna alla fine ha portato dei benefici a Cavriago. Il fatto che si possa dire oggi che a Cavriago c'è stato il primo festival Fluxus, che si è tenuto magari in Italia, il fatto che a Cavriago siano venute certe figure artistiche che non sarebbero mai venute, che si siano svolte delle attività che non sarebbero mai successe, secondo me ha arricchito la storia del paese, ha portato delle conoscenze. Ha aperto certi orizzonti che non sarebbero venuti. Visto con gli occhi d'allora questa cosa qui era percepita come un elemento negativo, perché andava a turbare una situazione, diciamo, "lineare", vedendola oggi invece, gli stessi soggetti che allora la giudicavano negativa sono in qualche modo costretti a riconoscere che era un fatto positivo. E quindi in ogni caso, questa rivalità sarebbe stato meglio che non ci fosse, perché forse poteva portare dei benefici ancora maggiori. ».

« [A proposito della giornata di commemorazione dei 40 anni del festival] Devo confessare che mi sarei aspettato di vedere maggiore curiosità, soprattutto da parte delle nuove generazioni, quelli che all'epoca non erano neanche nati. E questo mi ha un po' stupito, mi ha un po' sorpreso, perché è un po' come "perdere le proprie radici", le proprie memorie. Se le nuove generazioni non hanno interesse a sapere, a conoscere quello che si è svolto nel loro territorio di nascita, prima della loro nascita, vuol dire che non c'è più quel tessuto sociale, diciamo legato al territorio, che invece c'è stato nelle generazioni passate. Perché nelle generazioni passate, per dire c'è stata un'attività di archiviazione della memoria che fa sì che le tracce rimangano. Su temi come la prima guerra mondiale, la seconda guerra mondiale, la Resistenza, tutta una serie di iniziative si sono svolte localmente e sono state in qualche modo recuperate, documentate, illustrate, riconosciute tramite mostre, pubblicazioni.

Invece su queste cose qui più recenti non c'è quest'interesse per adesso. O meglio c'è, [...] ma viene da fuori Cavriago o dall'estero, come stiamo constatando per quanto riguarda il lavoro di documentazione dell'artista Wandré. Del tutto simile alla realtà che Rosanna ha preconstituito nel suo settore, Cavriago se l'è lasciata sfuggire. ».

H. Entretien à Franco Belloni

Extrait d'entretien enregistré le 22 janvier 2016

« L'ho conosciuta perché ci andava un elettricista, un certo Pietro Burani. Mi ha detto "Vai tu in Via Tornara che c'è da mettere dei fari nel cortile...". Son andato lì e anche lì c'era poco materiale poca roba, il giorno dopo sono andato a prendere dei cavi, così... C'erano problemi di pagamento e allora ti dovevi arrangiare con la roba che avevan lasciato lì. Lui non è più venuto e ho continuato io. Ho continuato da quel tempo fino ancora tutt'ora, che vado lì a portarla a fare le fisioterapia, dal fisiatra, tutte le mattine due ore. ».

« C'era un ambiente che era come se mi pagasse... C'è stato un rapporto di amicizia e di lavoro. Io ora è come se fossi rimasto orfano, mi faceva da mamma, da sorella, da datore di lavoro. Era un'assistenza reciproca. ».

« Fanno un concerto Fluxus nella casa di don Remo. Il Comune aveva dei problemi, invece il paese risponde, ci danno i magazzini, i laboratori, il falegname dava la sua segheria. Lì, gli artisti facevano performances e esponevano anche i loro oggetti. [...] [In paese] Si lamentavano. Io non li ho sentiti. Ma per detto dicevano "Cani, troie, cazzo fanno? Va a lavurer...", questo l'ho sentito anch'io, perché c'era coso lì [Geoffrey Hendricks], torso nudo, braghe corte, che sotto i portici della piazza mette due cavalletti e taglia del legno per tornare indietro cioè, un concetto... Si sta inquinando e lui ti fa vedere che ti puoi scaldare, senza usare macchine feroci. Fa queste performances, poi lanciano dei colombi dalla torre, dove avevano steso un telo, dalla torre fino giù con dei chicchi di grano... [...] Cavriago è un paese di contadini... A parte che molti contadini hanno cultura, ma in quel periodo lì non si... non voglio offendere nessuno, poi son di Cavriago, nativo, ma si faceva fatica a capire quest'arte, performances, Fluxus, Body Art... fanno un matrimonio e l'artista esce con il seno fuori... cioè, pazzesco! ».

« Io ero elettricista. Mi ero iscritto all'Università di Trento, ma non ho neanche avuto la fantasia di poter fare una tesi su queste cose qua. L'ho fatta su altre cose che poi non ho finito. Però nel settore dell'arte ci sono arrivato così, per fare l'elettricista. E non rimanevo scioccato. Perché alla fine vedevo c'era un impegno e una serietà da parte dell'artista, ma di tutti. Non c'era uno più bravo dell'altro. Ognuno faceva una performance e ci credeva, vedevo che dentro di lui c'era questa capacità o voglia di realizzare un'opera, un oggetto anche. Non c'era esaltazione o fanatismo nelle cose, c'era proprio questa nuova corrente che in quel periodo lì si chiamava Body Art, Fluxus e poi Avanguardie, si diceva "i Viennesi"... Quando vedevo questa gente che faceva questi numeri, da buon cavriaghino... Non è che condividessi le critiche, al contrario, ci lavoravo, però dietro le quinte ero un po' titubante, sempre questo il primo anno. Dopo invece sono entrato nella loro logica perché ci vivevo con loro, cioè loro vivevano lì in via Tornara e quindi eri e mia dicevan : "Mao...", sapevano dire il mio nome che non è Mao ma è Franco, ma è più breve, più facile, "mi serve la colla, mi servono i chiodi, mi servono..." e allora io, non ho mai contestato una cosa. Quello che mi chiedevano trovavo. In bicicletta andavo alla ferramenta, dal legno, le colle. Facevo questo servizio. Non ho fatto come ha fatto lui [Giuliano Siardi] che ha lavorato direttamente con l'artista. La Rosanna dava degli input, li discutevano la sera, questo assistevo alle discussioni. Facevano proprio non dei convegni, ma quasi per i progetti. E... c'eravamo io, Borghi e un altro che si aiutava Rosanna. [...] Cavriago fece la performance quella della carta, con 'sto rullo di sette chilometri che aveva dato in donazione una cartiera. Anche lì ha creato problemi perché aveva i permessi, però si doveva far veloce, cioè si stendeva questo rotolo, da Cavriago fino al ponte ; velocemente dietro anche lì volontari a raccogliere questa carta perché alla fine siamo chiari, non è che bastava dire "si srotola", dovevi farli pulire e liberare, e... meraviglioso.».

« Nel periodo di Capri, che ha fatto quasi dieci anni, negli intervalli che c'erano io facevo poi l'impianto elettrico alla casa. Ho rifatto tutto, d'accordo con i proprietari. Si faceva fra Capri e le varie mostre e gallerie che seguiva ancora, perché era a Capri, ma era richiesta anche di nuovo a Milano, a Bologna. [...] Poi dopo lì si chiude il ciclo. [...] Rosanna continuava da Capri a fare le performances in collaborazione col Comune, con gli assessori. E lì lavorare, a Capri, che non è facile trovar la roba, faccio le tre bellissime performances. Han fatto *Passo dopo passo, Regalare il Mare*, e poi quella delle foto del muro. Abbiamo fatto delle performances a Capri che nessuno mai più farà. [...] Aveva una capacità di organizzare [...] [A Capri] Eravamo io e altri due. Facevamo delle cose da paura! Si lavorava anche di notte. Ad esempio lì hanno fatto la cena a Capri, la cena verde, quindi dovevamo mettere intorno a questa villa, questa casa, tutti i fari verdi. C'erano i ballerini di una scuola di Firenze, venuti giù a fare questa danza dal Nabucco di Verdi. E noi giù giù tutti 'sti fari accesi, 'ste luci che li illuminavano. Lì c'eran la danza e le foto di un certo grande artista toscano che si chiama, io i nomi purtroppo non li so, non me li ricordo... ma bellissimo quell'azione lì. Sulla terrazza poi altre performance, proprio fatto di tutto. Cioè

addirittura sotto l'acqua, due artisti di Bolzano... [...] Poi siamo andati giù in Sicilia, a Castel di Tusa. C'erano cinque artisti per la *Cena Blu*. Si eran pitturati di blu poi andavan nell'acqua, lanciavan dei doni al dio del mare, a Nettuno, credo. Ci dev'essere il video anche lì. Comunque l'ho sempre seguita costantemente, soprattutto a Capri in questa casa Malaparte dove chiamava artisti su artisti, di più. [...] Poi han fatto quello dei colori, a Quattro Castella, dove aveva fatto venire uno psichiatra esperto di colori... ».

« Avevo un rapporto diretto con gli artisti, soprattutto nel periodo dove dormivo da Rosanna. [...] Avevo portato a Venezia la Charlotte Moorman con Frank Pileggi, suo marito. L'ho portata a Venezia, per cui c'era questo rapporto. Non sapevo l'inglese, ma lui sapeva un po' d'italiano e si riusciva ad andare a vedere quello che volevano vedere loro. [...] Poi la frequentazione più assidua, che tutt'ora è ancora presente, è con Philip Corner. Quando ancora insegnava a New York, in America, d'estate stava qui due tre mesi, io lo andavo a prendere. Lo portavo in stazione, lo portavo in giro. Dopo è venuto definitivamente. [...] Per Nitsch lavoravo come comparsa, ci davano un camice bianco, ne ho fatto due con lui. C'era quello che dirigeva, credo che fosse il figlio di Nitsch. C'era la Yasha che era già un esperta. Era la traduttrice della Rosanna per Nitsch. Io ero un esterno. Mentre facevan le performances io stendevo i cavi, attaccavo, regolavo, mettevo le luci. Ero dietro le quinte, infatti non mi vedi mai nelle foto, ma son tutte performances che ho vissuto. ».

« La Rosanna aveva anche progettato di alzare la Moorman coi palloni. Io sono andato in varie ditte che facevano la plastica. Solo una era predisposta, dopo... per i permessi c'è stato un casino... non si son fidati. Lo volevano fare davanti la piazza del Municipale, dove c'era la fontana ancora. Lei si legava la corda di sicurezza alla fontana e poi saliva, come aveva già fatto in America. Eravamo arrivati proprio all'ultimo atto. Poi... i permessi. Coraggiosa la Rosanna, era sicura che non succedeva niente. Invece le voci contrarie. Mamma mia... c'era lei, io e un altro, Borghi, il fotografo. Gli altri.... Poi tramite avevan chiamato degli ingegneri per calcolare la durezza della plastica. Reggio era una città che la zona industriale c'erano tantissime fabbriche dove facevano la plastica. "Pressa fusione", quei macchinoni grossi che fanno cosine piccole. Io entrato in questo giro qui, andavo da uno all'altro, sono andato alla fabbrica che aveva i sacchetti giusti che garantivano qualsiasi pressione. Ti facevano anche loro l'imbocco. Sai ti sigillava, non c'era rischio che ti scoppiasse in alto, in basso, sole, mica sole... Non è passata ma quella... gli è mancata di poco! E anche lei non ha insistito perché poi, credo che quel giorno lì piovesse, quindi tante cose, come voleva fare incartare chiamando quell'artista che incartava le case, Christo, a casa Malaparte, voleva fare quello. Anche lì per problemi di costi le han chiesto delle cifre. La Rosanna l'aveva contattato, solo che ci volevan gli elicotteri. Sai lì c'eran dei costi. Però aveva il coraggio di far queste cose. Questa è Rosanna. Lei chiamava gli artisti al momento giusto, il periodo giusto. Come li convincesse, non so. Aveva una magia. Aveva un carisma. Perché io non ho visto un artista che avesse rifiutato, ma uno di uno. ».

I. Objets-violoncelles par Charlotte Moorman avec *Pari & Dispari*

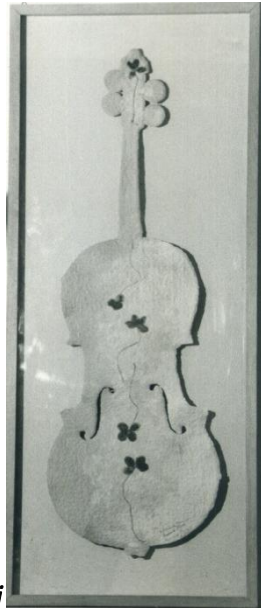


Figure 49 - Violoncelle en papier artisanal

Violoncelle en papier artisanal avec insertion de trèfles ou fleurs. Éditions *Pari & Dispari*, 1989. Signé par Charlotte Moorman et Rosanna Chiessi. Source : “Rosanna Chiessi, Archivio storico artistico *PARI & DISPARI*”, Biblioteca Panizzi, Reggio Emilia [en ligne], <<http://panizzi.comune.re.it>>.



Figure 50 – Violoncelle en céramique

Violoncelle en céramique réalisé par Graziano Pompili. Éditions *Pari & Dispari*, 1989. Source : Charlotte Moorman Archive, Special Collections, Deering Library, Evanston (USA).

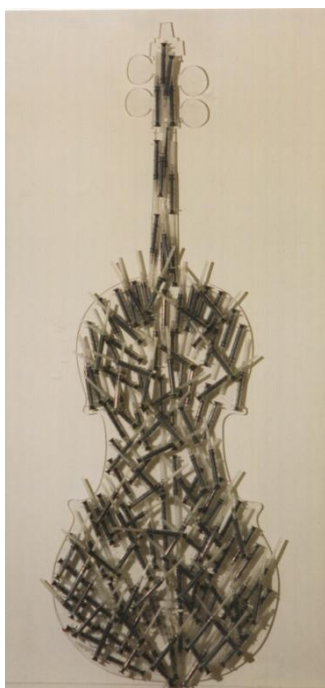


Figure 51- Violoncelle Seringues

Violoncelle en plexiglas avec seringues. Éditions *Pari & Dispari*, 1989. Signé par Charlotte Moorman. Source : “Rosanna Chiessi, Archivio storico artistico *PARI & DISPARI*”, Biblioteca Panizzi, Reggio Emilia [en ligne], <<http://panizzi.comune.re.it>>.



Figure 52 – Violoncelle en verre

Violoncelle en verre de Murano, réalisé par Lucio Bubacco. Éditions *Pari & Dispari*, 1989. Source : “Rosanna Chiessi, Archivio storico artistico *PARI & DISPARI*”, Biblioteca Panizzi, Reggio Emilia [en ligne], <<http://panizzi.comune.re.it>>.

L. Lettre de Renato Barilli à Ivanna Rossi

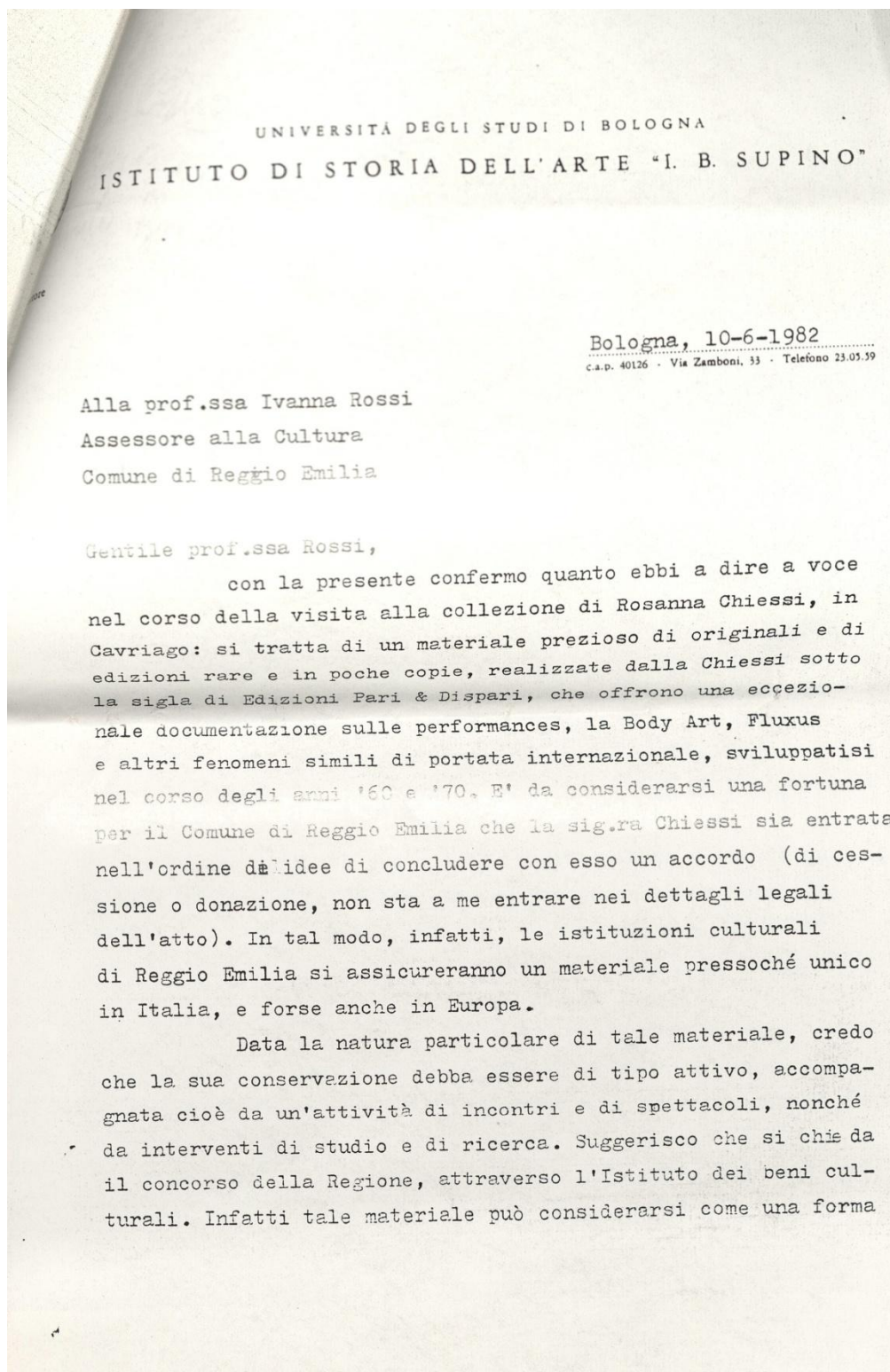


Figure 53 – Lettre de Renato Barilli à Ivanna Rossi (1)

Via Zamboni, 11 - Telefono 21.21.39

particolare e "sui generis" di bene artistico-culturale dell'area contemporanea e sperimentale. Converrebbe quindi assicurare la presenza di borsisti o di altri giovani abilitati allo studio di tale materiale, al suo incremento e arricchimento.

L'Istituto universitario da me diretto si dichiara disponibile ad assicurare ogni possibile apporto di ordine scientifico, per esempio indirizzando su tale nucleo, fin d'ora, giovani laureandi, collaborando all'estensione di un catalogo ragionato, o alla realizzazione di una mostra esemplificativa e antologica da far circolare in vari musei del nostro paese, o anche all'estero.

Mi auguro pertanto che questo progetto abbia i più felici e ampi sviluppi. Colgo l'occasione per porgerle un cordiale saluto

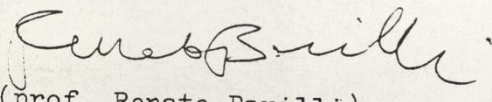

(prof. Renato Barilli)

Figure 54 - Lettre de Renato Barilli à Ivanna Rossi (2)

Lettre du professeur Renato Barilli à Ivanna Rossi, à l'époque adjointe à la culture de la mairie de Reggio Emilia. Dans le cadre du projet de donation d'une partie de la collection de Rosanna Chiessi à la mairie de Reggio Emilia, cette lettre représentait une preuve de la valeur de son contenu artistique. Source : Charlotte Moorman Archive, Charles Deering McCormick Library of Special Collections, Northwestern University, Evanston.

Table des figures

Figure 1 - Costa C., <i>Le petit livre de musique</i> (1983)	39
Figure 2 – <i>Living Theatre</i> à Reggio Emilia	43
Figure 3 – <i>Musica / Realtà</i>	45
Figure 4 – Rosanna Chiessi	46
Figure 5 – Logo Pari & Dispari	52
Figure 6 - <i>Carte da gioco 40+1+3</i>	58
Figure 7 - Galleria d'Arte <i>Il Portico</i>	61
Figure 8 - La maison via Tornara	68
Figure 9 – Piazza Zanti à Cavriago	71
Figure 10 – Lettre d'invitation aux réunions	72
Figure 11 – Invitation à <i>Tendenze d'Arte Internazionale</i>	74
Figure 12 – Hendricks G., Performance San Terenziano (1)	75
Figure 13 - Hendricks G., Performance San Terenziano (2).....	76
Figure 14 – Exposition Takako Saito	78
Figure 15 – Concert Fluxus Teatro Dante, <i>Organic Music</i> de Takehisa Kosugi	79
Figure 16 – Concert Fluxus Teatro Dante, <i>String Piece</i> de Alison Knowles.....	81
Figure 17 – Desiato G., Performance <i>La Sposa</i>	84
Figure 18 – Gianfranco Borghi et Philip Corner	92
Figure 19 – Fausto Franchi dans la performance de Geoffrey Hendricks.....	98
Figure 20 – Giorgio Menozzi, préparation de la pancarte du festival	103
Figure 21 – Appartement de Franco Belloni, <i>Per fortuna c'è Mao</i>	112
Figure 22 – Appartement de Franco Belloni, tableaux sur les murs	116
Figure 23 – Franco "Mao" Belloni et Ay-O	118
Figure 24 – Exposition Paik-Moorman, restaurant La Villetta, Cavriago	126
Figure 25 – Joe Jones et le <i>Music Bike No. 3</i> , Cavriago	148
Figure 26 – Jones J., <i>Music Box No. 2</i>	149
Figure 27 – Takako Saito, performance, Art Basel, 1975	154
Figure 28 – Takako Saito, performance, Bologne 1976.....	156
Figure 29 - Hendricks G., <i>Between Two Points – Fra Due Poli</i> , 1975 (1)	159
Figure 30 - Hendricks G., <i>Between Two Points – Fra Due Poli</i> , 1975 (2)	160

Figure 31 – Maciunas G., <i>JASMINKA BAN</i> , 1977	162
Figure 32 – Jasmin Ban, feuille d'instructions du <i>Bean Reading Kit</i>	164
Figure 33 – Knowles A., <i>Bean Reading Kit</i>	165
Figure 34 – Knowles A., performance Dîner Rouge, Reggio Emilia.....	166
Figure 35 – Corner P., <i>Posso passeggiando ascoltare il mondo come un concerto</i> ..	175
Figure 36 – Charlotte Moorman avec violoncelle-séringue	180
Figure 37 – Charlotte Moorman, performance de <i>Per Arco</i> à Cittadella, 1983	194
Figure 38 – Chiari G., couverture de <i>Per Arco</i>	202
Figure 39 – Chiari G., <i>Per Arco</i> , page 2.....	207
Figure 40 – Chiari G., <i>Per Arco</i> , page 5 de la partition en anglais	210
Figure 41 – Charlotte Moorman, performance de <i>Per Arco</i> , Wuppertal 1965.....	214
Figure 42 - Maciunas G., <i>Fluxpost (Smiles)</i> , 1977-78	225
Figure 43 - Watts R., <i>YAMFLUG/5 POST 5</i> , 1963	225
Figure 44 – Fluxkits, env. 1964.....	226
Figure 45 – Article « Paese Nostro » (1).....	227
Figure 46 – Article « Paese Nostro » (2).....	228
Figure 47 – Lettre de Dick Higgins à Fausto Franchi (1).....	236
Figure 48 - Lettre de Dick Higgins à Fausto Franchi (2)	237
Figure 49 - Violoncelle en papier artisanal	246
Figure 50 – Violoncelle en céramique.....	246
Figure 51- Violoncelle Seringues	247
Figure 52 – Violoncelle en verre	247
Figure 53 – Lettre de Renato Barilli à Ivanna Rossi (1).....	248
Figure 54 - Lettre de Renato Barilli à Ivanna Rossi (2)	249