



HAL
open science

**L'attentat de Piazza Fontana (12 décembre 1969).
Paroles de Pier Paolo Pasolini, Dario Fo, Giorgio Boatti**
Brigitte Urbani

► **To cite this version:**

Brigitte Urbani. L'attentat de Piazza Fontana (12 décembre 1969). Paroles de Pier Paolo Pasolini, Dario Fo, Giorgio Boatti. *Violences d'État et paroles libératrices*, Pascale Budillon, Apr 2003, Paris XII, France. hal-02554497

HAL Id: hal-02554497

<https://amu.hal.science/hal-02554497>

Submitted on 25 Apr 2020

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.

Brigitte URBANI
Université de Provence

L'attentat de Piazza Fontana (12 décembre 1969)
Paroles de Pier Paolo Pasolini, Dario Fo, Giorgio Boatti¹

Les faits, le contexte, quelques rappels

Le 12 décembre 1969, à Milan, au cœur d'une ville plongée dans les préparatifs d'un Noël tout proche, un vendredi à 16h30, à l'heure où les banques sont le plus fréquentées en ce jour où de nombreux agriculteurs des environs sont descendus, comme chaque semaine, régler des affaires, une bombe meurtrière explose sous la coupole centrale de la Banque de l'Agriculture, faisant seize morts et plus de quatre-vingts blessés.

Le souvenir de ce drame est toujours bien présent à la mémoire de ceux qui à cette date étaient déjà adultes ou adolescents. C'est le point culminant d'une série d'attentats terroristes qui frappent l'Italie depuis plusieurs mois et qu'un fil rouge rattache aux mouvements estudiantins et ouvriers de 1968. Rappelons² en effet que les années 60, en dépit du « miracolo economico », sont ponctuées de conflits sociaux et de mouvements universitaires et ouvriers. Le gouvernement est entre les mains de la Démocratie Chrétienne, mais quelque alliance avec la gauche a été tentée. La vieille gauche toutefois ne satisfait plus les jeunes, et l'automne 68 en a vu naître une nouvelle, révolutionnaire, la plus importante au niveau européen. En ce mois de décembre 1969 le Président de la République est Giuseppe Saragat, le chef du gouvernement Mariano Rumor. Les douze mois qui précèdent l'attentat sont semés de grèves et de manifestations. Bientôt la contestation s'étend à tous les secteurs du pays et atteint son sommet au cours de l'« autunno caldo »³. D'où l'urgence d'une intervention de l'État. Mais l'État ne parvient pas à faire face à la crise et répond par ce que l'on a appelé « la stratégie de la tension ».

¹ Ce travail a été amorcé à l'occasion d'un colloque pluridisciplinaire qui s'est tenu à l'Université de Paris XII en décembre 2003 et dont l'intitulé était : *Violence d'État, paroles libératrices*. Les actes de ce colloque, qui comporteront une version très abrégée de notre étude, sont en cours de publication.

² Pour un exposé remarquablement clair de cette période très complexe de l'histoire de l'Italie, voir notamment Paul GINSBORG, *Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi. Società e politica 1943-1988*, Torino, Einaudi, 1989, chap. VIII et IX. Cfr également Catherine GUIMBARD, *Où va l'Italie*, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, coll. "Lectures en Sorbonne", 1993, 471 p., et notamment le chapitre IV, *La démocratie bloquée*, pp. 91-127. Citons aussi les travaux de Giampaolo BORGHELLO réunis sous le titre *Linea rossa. Intelletuali, letteratura e lotta di classe 1965-1975*, Venezia, Marsilio, 1982, 308 p. Ces ouvrages renvoient, bien sûr, à des bibliographies plus complètes.

³ Les révoltes estudiantines, idéologiquement orientées à gauche, ont commencé en Italie à l'automne 1967, avec des manifestations à Trento, Milan, Turin et, dès les premiers mois de 68, s'étendent à tout le pays. Le mouvement gagne les usines, où les ouvriers protestent contre leurs dures conditions de travail. La vieille gauche ne satisfaisant plus les jeunes, qui n'admettent pas le compromis des partis officiels avec la DC, une nouvelle gauche est née, formée de groupes révolutionnaires (« Avanguardia operaia », « Lotta continua » et « Potere operaio »...). Le nombre d'ouvriers attirés par ces groupes ne cesse de croître. L'année 1969 est constellée de grèves en tout genre, le modèle à suivre étant représenté par les ouvriers des usines milanaises Pirelli et des établissements turinois de Fiat. Ces derniers, durant l'été 1969, manifestent en scandant le slogan « Vogliamo tutto ». Dans les manifestations et sur les barricades, ouvriers et étudiants sont alliés. Cette contestation et ce désir de réformes finissent par toucher tous les secteurs du pays : la santé, les transports, l'école, les prisons, et même la magistrature et l'armée. (Cfr Paul GINSBORG, *op. cit.*).

Revenons aux faits, tels que les expose patiemment Giorgio Boatti dans l'ouvrage qui constitue l'un des objets de notre étude, *Piazza Fontana*⁴.

Ce 12 décembre 1969, ce sont cinq bombes qui explosent : trois à Milan, deux à Rome. Elles visent trois banques milanaïses⁵ et le monument à Victor-Emmanuel et au soldat inconnu. Banques et "Altare della Patria" : des objectifs stratégiques et symboliques à la fois. Des attentats à la bombe émanant de groupes extrémistes de gauche et de droite, il y en a eu beaucoup au cours des précédents mois. Et les premiers jours de ce mois de décembre ont été fertiles en grèves.

Les coupables immédiatement désignés sont les anarchistes, et en particulier Pietro Valpreda, tôt accusé d'être le poseur de l'engin meurtrier (il fera trois années de prison avant d'être jugé, et ne sera acquitté qu'en 1985, dix-sept ans après les faits). Le soir même de la tragédie, l'anarchiste Giuseppe Pinelli est arrêté et retenu au commissariat de Milan. Quarante-huit heures plus tard, au cours d'un interrogatoire, il tombe "accidentellement" de la fenêtre du quatrième étage. Il ne sera déclaré étranger aux faits qu'au bout de six ans. Giorgio Boatti expose très clairement que l'objectif de l'enquête a été de tout faire pour que seule soit prise en compte la piste anarchiste, selon une stratégie clairement déterminée à l'avance : « Prima s'individua l'area politica, ideologica e etnica o religiosa da colpire. Quindi con un paziente montaggio di indizi, sospetti, false verità e vere bugie, si scovano i colpevoli » (p. 87).

La bonne piste, en fait, est à chercher du côté des groupes néo-fascistes, et en particulier « Ordine nuovo » (qui a son siège en Vénétie et dont les chefs de file sont Pino Rauti, Franco Freda et Giovanni Ventura), « Avanguardia Nazionale » (basé à Rome et commandé par Stefano Delle Chiaie) et le « MSI ». Nombres d'enquêtes y conduisent ceux que guident la probité et l'intelligence, car il y a quantités d'indices à exploiter, des objets à analyser, de précieux témoignages à prendre en compte. Or les témoins ne sont pas écoutés, les pistes intéressantes sont écartées, les objets compromettants sont détruits avant d'être examinés, les papiers disparaissent, des dizaines de personnes sont mystérieusement frappées d'amnésie, les enquêteurs trop zélés sont déchargés du dossier, certains individus recherchés se sont envolés à l'étranger. Dès que, grâce à l'opiniâtreté de quelque juge ou commissaire, il semble que l'on s'approche de la vérité, à nouveau elle échappe aux enquêteurs.

Car la vérité implique fortement les services secrets italiens (le SID) – et donc l'état major, le Ministre de la Défense (Giulio Andreotti) –, la CIA, la loge massonique P2... L'enquête arriva même si près du but, explique Boatti, qu'Andreotti fut obligé de sortir du silence et de donner "sa" vérité : une vérité qu'il prétendra, quelques années après, avoir, lui aussi, "oubliée".

Une vérité qui finit par devenir évanescence au fur et à mesure que le temps passe. Car tout est mis en œuvre pour qu'enquête et procès traînent en longueur. Pour compliquer, brouiller, éloigner l'affaire, on la dilue non seulement dans le temps mais aussi dans l'espace : Trévise, Padoue, Rome, Milan, Catanzaro se voient confier successivement enquêtes et procès. À la fin, qui peut s'y reconnaître ? L'intérêt du public finit par s'émousser, la mémoire collective s'estompe. En 1999, l'année de la deuxième édition de l'essai de Boatti, un dernier procès avait encore eu lieu, trente ans après les faits, confirmant l'exactitude de la piste néo-fasciste.

⁴ Giorgio BOATTI, *Piazza Fontana. 12 dicembre 1969 : il giorno dell'innocenza perduta*, Torino, Einaudi, 1999 [1^e éd. 1993], 438 p. Comme nous serons fréquemment amenés à citer ce livre, nous donnerons les références des pages dans le corps de notre texte, entre parenthèses.

⁵ La plus meurtrière est celle de la Banca dell'Agricoltura. La deuxième, déposée à la Banca commerciale italiana, est découverte à temps, avant d'avoir explosé ; la troisième éclate à la Banca Nazionale del Lavoro et fait quatorze blessés.

L'attentat de Piazza Fontana est couramment qualifié de « strage di Stato ». Car d'après les études menées sur ce sujet au cours des trente dernières années, il fait partie intégrante de la « strategia della tensione ». Il en est même une étape essentielle.

En effet, selon Boatti (et bien d'autres), il s'agissait de créer en Italie un climat d'insécurité ponctué de vrais épisodes de panique, de façon à justifier une intervention de l'armée. C'est la technique du coup d'État, telle qu'elle avait été pratiquée l'année précédente par les colonels en Grèce. L'Italie étant, depuis plus d'un an, en proie à une forte agitation sociale conduite par les forces de gauche, il fallait orienter les craintes de la population vers la gauche. D'où une série d'attentats conduits par des groupes néo-fascistes, mais sous le sceau fictif de groupes anarchistes et extrémistes de gauche. Puis, au début des années 70, la même stratégie orientera la population dans une autre direction : des groupes de malfaiteurs pratiqueront le terrorisme pour dévier les craintes vers les mouvements néo-fascistes. De façon à ramener le consensus vers la modération démocrate chrétienne. Une double stratégie, donc, jouant du rouge et du noir, afin de garantir la stabilité au gouvernement d'un parti qui avait l'approbation et de l'Église et des États-Unis.

Dès 1970, en effet, parut un ouvrage collectif intitulé *La strage di Stato*, fruit d'une première enquête, qui exposait « l'autre vérité » : un ouvrage qui scandalisa la presse conservatrice et commença à ébranler la confiance de la population en l'État. Il fut suivi d'autres publications, car l'affaire émut. Notre but, ici, n'est pas d'effectuer un parcours à travers tous ces textes⁶, qui vont jusqu'à la passionnante étude de Maurizio Dianese et Gianfranco Bettin *La strage. Piazza Fontana. Verità e memoria* (1999)⁷. Il semble toutefois important, au préalable, de faire le point sur l'état actuel des connaissances (relatives, certes) sur cette affaire⁸.

En effet, d'après les deux auteurs cités ci-dessus, il s'agit bien de violence perpétrée par l'État, même s'il est impossible de fournir les noms des coupables car, comme le dira Pasolini (cfr ci-après), les preuves manquent. Il apparaît toutefois que le président du Conseil, Mariano Rumor, eut un rôle assez considérable, dans la mesure où il devait assurer la régie de la suite des événements. Mais, ébranlé par le massacre, il se serait « tirato indietro ». Il apparaît également que les mouvements néo-fascistes (Ordine nuovo, Avanguardia Nazionale, MSI) auraient été de purs et simples instruments entre les mains des services secrets, du Ministère de l'Intérieur italien et de la CIA.

Car l'Italie occupe une position de frontière entre bloc de droite (Alliance Atlantique) et bloc de gauche (Communisme). Or le Communisme y est en expansion : d'une part, très important fut le rôle des communistes durant la Résistance ; d'autre part, des années après, le communisme revient en force, comme le démontrent l'abondance des mouvements sociaux pilotés par la gauche (« autunno caldo » en Italie, mai 68 en France), le nombre croissant d'électeurs au PCI, et le fait que la DC, au cours des années 60, a entrepris de pactiser avec la gauche en fondant le premier gouvernement de centre gauche. Même Piazza Fontana aura pour conséquence (tout à fait imprévue) d'augmenter les voix à gauche. D'où la crainte des États-Unis. D'où l'intervention de la CIA, depuis longtemps immiscée dans les affaires secrètes de l'Italie, et donc partie prenante dans la planification de cette stratégie de la tension qui, débutant avec le massacre de Piazza Fontana, pouvait avoir pour but final d'instaurer en Italie un État militaire.

Ainsi, plusieurs représentants du gouvernement auraient été au courant de tout, auraient accepté la mise en scène et, en raison du retour en arrière de Rumor, se seraient engagés à étouffer l'affaire, et donc à œuvrer pour que le silence, l'oubli, recouvrent tout.

⁶ Auxquels s'ajoutent plusieurs sites internet.

⁷ Milano, Universale Economica Feltrinelli, 2000 [1^e éd. 1999], 218 p.

⁸ Notre mise au point est effectuée sur la base du livre de Dianese et Bettin cité ci-dessus..

Il en ressort une véritable histoire d'espionnage où l'État italien se révèle protagoniste ou complice d'une affaire abominable dans laquelle il aurait joué un rôle honteux.

Roman d'espionnage. Vérité incroyable. Qui nous persuade de l'exactitude du vieil adage selon lequel la réalité, bien souvent, dépasse la fiction ! Comment dire, écrire l'inconcevable, sinon par le moyen de la fiction ? en la travestissant au moyen d'un jeu littéraire dont sera partenaire le lecteur/spectateur complice ?

C'est ce qu'ont entrepris les trois personnalités qui, de 1969 à 1999, ont réagi avec le plus d'originalité à cette violence : Pier Paolo Pasolini, Dario Fo et Giorgio Boatti. Leurs paroles se sont déployées selon un arc temporel qui va des jours qui suivirent immédiatement le drame (Pasolini) au premier anniversaire de ce drame (Fo), puis aux événements qui s'enchaînèrent (Fo et Pasolini), jusqu'à l'épuisement des enquêtes et des procès menés dans le but de résoudre ou d'étouffer le mystère (Boatti). Trois personnalités qui ont réagi par écrit, conformément à leur « métier », mais en recourant à trois genres différents de la littérature, trois domaines hybrides du fait de la manière dont ils les ont traités : le pastiche ou le pamphlet (Pasolini), le théâtre comico-grotesque (Dario Fo) et l'essai à mi-chemin entre document et roman d'espionnage (Boatti).

Les élans de cœur de Pasolini : *Patmos* et *Io so*

Pasolini réagit dès le lendemain de l'attentat. Sous le choc de l'émotion et de la colère, il rédige en deux jours le célèbre poème en vers libres *Patmos*⁹. Le titre renvoie à l'île homonyme, au large des côtes de l'actuelle Turquie, où saint Jean l'Évangéliste, en exil, écrivit l'*Apocalypse*. Le narrateur est Jean lui-même, qui vient d'avoir la révélation du début de la fin du monde – Piazza Fontana – et qui, bouleversé (premier vers du texte : « Sono sotto choc. »), la restitue par bribes.

Ainsi, en fragments éclatés, sur le palimpseste du texte de l'apôtre, Pasolini reproduit ce que les journaux et la télévision lui ont appris. Une vision de morts (« I morti erano tutti dai cinquanta ai settanta », v. 4) suivie d'une évocation de la zone agricole dont tous ou presque provenaient – évocation sans complaisance d'une campagne que l'exode rural et la civilisation de l'argent tendent à dépeupler ou à corrompre.

Treize de ces morts sont évoqués. Ils surgissent comme appelés devant une autorité, comme l'atteste le mot « presente ! » qui suit immédiatement leur nom : appelés à la mort et prêts à décliner leur identité – nom, âge, situation familiale – et la raison pour laquelle ils se trouvaient à cette heure dans cette banque de Milan. Des hommes rustiques qui ne sont point des héros (« vestivano di grigio e marrone ; la roba pesante, / che fuma nelle osterie con le latrine all'aperto », vv. 11-12). Jean/Pasolini n'ira pas au delà de treize car, dit-il, « non ho intenzione di scrivere l'intero Apocalisse » (v. 206). Ce n'est là que le prologue d'une vision de fin du monde, de l'écroulement d'une civilisation.

L'évocation des morts est mêlée d'allusions acerbes au gouvernement : à « l'onorevole Rumor », déclaré « Pocototente » par rapport au Dieu « Onnipotente » avec lequel le terme rime (vv. 45-46) ; au discours qu'il a fait le soir même à la télévision, s'adressant non pas au peuple (qui regarde la télé au bar) mais aux familles bourgeoises confortablement installées devant leur petit écran, celles qui vont s'indigner et se sentir mieux après s'être indignées¹⁰ ;

⁹ In *Trasumanar e organizzar*, Milano, Garzanti, 1976 [1^e éd. 1971], pp. 107-115 (265 vers). *Patmos* appartient à la section *Poemi zoppicanti*.

¹⁰ Vv. 49-50 : « e parla ai piccoli borghesi in famiglia che si saziano / di indignazione del tutto lessicalmente estranea al popolo. » : subtil jeu sur l'étymologie du terme « indignazione » qui contient le mot « digne », inapproprié au peuple, commente ironiquement l'auteur.

allusions au président Saragat qui fait « d'ogni erba un fascio » et met tous les extrémistes dans le même sac (v. 131) ; à l'Italie en crise, industrialisée, où les agriculteurs sont en voie de disparition (maigres ou grasses, il faudra bientôt vendre les quatorze dernières vaches).

Pasolini imite l'*Apocalypse* non seulement dans son message (l'appel, la mise en garde, la menace qui plane) mais dans son style, ses termes, son contexte, au moyen d'une écriture complexe et originale où se mêlent échos bibliques et actualité italienne, émotion et engagement.

L'*Apocalypse* de Jean, on le sait, est un texte visionnaire adressé aux sept églises d'Asie Mineure (Éphèse, Smyrne, Pergame, Thyatire, Sardes, Philadelphie et Laodicée) dont l'interprétation est difficile, et qui vaut surtout par la puissance de ses images. Peu importe, en rappellent les commentateurs, que l'on ne comprenne pas tout : il faut y puiser les idées maîtresses, sans s'attarder inutilement sur les détails. Et surtout, c'est un texte sans perspective, sans chronologie, où Jean, « saisi par l'Esprit », hors de l'espace et du temps, reproduit dans le désordre les multiples visions qui lui sont offertes à la fois.

D'où, dans la réécriture pasolinienne, une première impression d'incohérence. Mais de même que, dans le texte biblique, il faut interpréter ce qui est obscur à la lumière de ce qui est clair, de même, pour le lecteur de Pasolini qui connaît le contexte, après une deuxième et une troisième lecture le sens de la vision surgit de l'incohérence. Une incohérence virtuelle car sous les ténèbres apparaît en réalité une forte structure d'ensemble : d'abord le choc initial, d'où dérive l'évocation de la région, de l'origine sociale et de l'âge des victimes ; puis l'appel de treize d'entre elles, treize hommes de quarante-cinq à soixante-dix-neuf ans ; enfin l'annonce d'un futur tragique et la condamnation de tous les extrémismes, qu'ils soient de droite ou de gauche¹¹.

Mais cette cohérence est toute pétrie d'incises, de mélanges, d'images : retours inattendus, au beau milieu d'un discours, à Jean et à sa mission de serviteur de Dieu ; incises, alternées au texte, reproduisant des phrases bibliques (vv. 44-45 : « Io sono l'Alfa e l'Omega, / colui che è, che era, che viene, l'Onnipotente ») ; échos détournés des noms des sept églises ou de la parabole des sept vaches maigres et des sept vaches grasses ; passages incohérents à première vue, puis cohérents si on les lit en sautant une ligne sur deux...¹² Car Pasolini/Jean a tôt averti son lecteur quant au travestissement littéraire de son message : il ne va pas se lamenter sur ce que sa vision lui a appris, là n'est pas son rôle : « Che ne piangano le loro famiglie ; io ne parlo da letterato. / Oppongo al cordoglio un certo manierismo » (vv. 29-30).

Mais ce « maniérisme », par la voix biblique à travers laquelle il s'exprime, loin d'en atténuer littérairement l'impact, a pour effet de rendre l'attentat plus monstrueux.

Cinq ans plus tard, le 14 novembre 1974, Pasolini, encore à chaud, à la suite d'un nouvel attentat terroriste lié à la « stratégie de la tension », publie dans le journal *Il corriere della sera* un article intitulé « Che cos'è questo golpe ? » où le même « maniérisme » s'exprime cette fois de façon directe, implacable. Cet article est demeuré célèbre sous le titre des deux mots par lequel il s'ouvre, « Io so », qui apparaissent à treize reprises sous forme anaphorique dans les deux premières pages¹³.

Cette fois le palimpseste qui transparait sous le texte ne pose aucun obstacle à la bonne intelligence du contenu : il s'agit du célèbre « *J'accuse...* » de Zola, lettre ouverte au président Félix Faure, publiée dans le journal *L'aurore* du 13 janvier 1898.

¹¹ Tous veulent entrer par la porte de l'histoire, de gré ou de force : mais vus d'en haut (« allontanando nel cosmo il punto di vista »), ce sont tous les mêmes (« essi appaiono tutti raccolti a imprecare allo stesso tabernacolo ») (vv. 259-260).

¹² Cfr vv. 128-142.

¹³ In *Scritti corsari*, Milano, Garzanti, 1975, pp. 111-117. Au fur et à mesure des citations, les numéros des pages seront cités entre parenthèses, dans le texte.

Nombreuses sont les correspondances de situation entre les deux courageuses prises de position des deux hommes. Rappelons que celle de Zola s'inscrit au sein de l'affaire Dreyfus et exprime l'indignation de l'écrivain quand, alors que la victime, innocente, est depuis trois ans déportée à l'île du Diable, au large de la Guyane, un nouveau procès vient d'acquitter le vrai coupable, le commandant Esterhazy, auteur du faux document qui a fait condamner Dreyfus. Dans les deux cas les accusés sont innocents ; dans les deux cas l'armée, l'état-major, et donc l'État tout court, sont fortement impliqués ; dans les deux cas la presse a été un instrument destiné à égarer l'opinion publique.

Les paroles de Zola sont d'une extrême violence¹⁴. D'entrée il désigne cette ignominie comme « la plus honteuse », « la plus ineffaçable des taches » dans le mandat du Président de la République ; il parle de « soufflet suprême à toute vérité, à toute justice », déclare ne pas connaître « de plus grand crime civique », dénonce une « enquête scélérate d'où les coquins sortent transfigurés et les honnêtes gens salis ». Cette longue lettre, dans laquelle l'auteur reconstitue l'affaire dans ses détails en désignant nommément ceux qui y sont impliqués, se termine par une magistrale conclusion calquée sur un acte d'accusation en huit points rythmé par le retour anaphorique de « J'accuse » : huit accusations à huit personnes ou groupes de personnes impliqués dans l'affaire.

Le ton et la teneur de l'article de Pasolini en sont le reflet symétrique, en négatif. Pasolini, d'entrée, déclare qu'il connaît les noms des coupables mais ne peut pas les donner faute de preuves. D'où, dès l'ouverture, un « Io so » présentée sous forme absolue, suivi d'une série de « Io so » anaphoriques, comme autant d'alinéas d'un acte d'accusation où les coupables ne seraient pas nommés.

Mais sans nommer personne, il dit ce qu'il sait. D'entrée il affirme que la longue série d'attentats terroristes a été instituée « a sistema di protezione del potere » (p. 111), d'abord pour orienter la culpabilité sur les communistes (Piazza Fontana) puis sur les fascistes (attentats de Bologne et de Brescia) afin de renforcer le pouvoir ; il sait le rôle de la CIA dans ces affaires, ainsi que celui des colonels grecs et de la mafia. Sans le nommer il désigne clairement Giulio Andreotti et ses acolytes quand il parle de ceux qui « tra una messa e l'altra, hanno dato le disposizioni e assicurato la protezione politica a vecchi generali », et qui, pour créer une tension anticommuniste, ont gouverné et protégé de jeunes néofascistes (« tragici ragazzi »), puis, toujours pour la même raison, mais cette fois dans le but de créer une tension antifasciste, ont dirigé et protégé des malfaiteurs (« malfattori comuni », « killer e sicari », p. 112).

Tout cela, affirme-t-il, il l'a compris, et il laisse entendre que toute personne capable d'analyser l'actualité peut le comprendre.

Il met ainsi en lumière cette contradiction qui paralyse la société italienne et l'enlise dans le mal : les journalistes et tous ceux qui sont liés au monde de la politique ont des preuves et pourraient donner des noms, mais, ayant tout à perdre s'ils parlent, ils se taisent. Lui, par contre, qui n'a rien à perdre, n'étant pas lié à ce monde, sait, comme eux, mais n'a pas de preuves : il ne peut donc pas parler.

C'est là un discours, toutefois, qui veut être sans violence et sans haine, empreint de rationalité, de réflexion, tout pénétré du sens du devoir inscrit dans le rôle de l'intellectuel. Un discours sans défiance car, débutant par une série d'affirmations qui sont autant de « J'accuse », il se termine par une série de « credo... credo... » exprimant une profession de foi envers les institutions en tant que telles, comme entités, principes (« io credo alla politica, credo nei principi "formali" della democrazia, credo nel parlamento e credo nei partiti. », p. 116).

¹⁴ Texte de référence : *J'accuse !*, in Jean BEDEL, *Zola assassiné*, Paris, Flammarion, 2002, pp. 199-217.

D'où un appel final à celui qui, malgré sa part (inévitabile) de responsabilité dans l'affaire, choisira de parler :

Sono pronto a ritirare la mia mozione di sfiducia (anzi non aspetto altro che questo) solo quando un uomo politico [...] deciderà di fare i nomi dei responsabili dei colpi di Stato e delle stragi, che evidentemente egli sa, come me, ma su cui, a differenza di me, non può non avere prove, o almeno indizi. (pp. 116-117)

Là, affirme-t-il, serait « il vero Colpo di Stato »¹⁵.

Un texte qui, sous son apparence calme et sa déclaration d'impuissance, agit en réalité comme une menace de par la forte dose de subtile ironie qu'il contient. Ironie dans la pratique du jeu de l'ignorance et du savoir, ironie dans la complicité tacite avec les lecteurs de bonne volonté ; mais aussi contre-ironie dans la façon habile de narguer, non pas en feignant de ne pas savoir, comme le veut la technique courante de l'ironie, mais en faisant montre de savoir, et ce non pas sous forme de chantage mais, paradoxalement, sous forme de fausse/vraie déclaration d'impuissance¹⁶.

Dario Fo : *Morte accidentale di un anarchico*

*Morte accidentale di un anarchico*¹⁷ appartient à la période la plus politiquement engagée de la carrière théâtrale de Dario Fo¹⁸. L'année 1969, notamment, la compagnie « Nuova Scena » a mis en scène, outre l'intemporel et merveilleux *Mistero buffo*, des spectacles dont les seuls titres sont tout un programme : *L'operaio conosce 300 parole il padrone 1000 per questo lui è il padrone*, ou *Legami pure che tanto io spacco tutto lo stesso*. L'année suivante, par suite de désaccords sur la force des implications politiques à donner au théâtre, la compagnie s'est dissoute et restructurée en « Collettivo teatrale La Comune ». Représentée en décembre 1970, à l'occasion du premier anniversaire de la tragédie de Piazza Fontana, *Morte accidentale di un anarchico* est la première pièce de théâtre proprement dite de la nouvelle compagnie et s'inscrit dans les années les plus fortement militantes de Fo¹⁹.

L'œuvre est centrée sur un épisode précis de l'affaire : la mort de l'anarchiste Giuseppe Pinelli, "accidentellement" tombé de la fenêtre du quatrième étage du commissariat de police de Milan, à minuit, alors qu'il subissait un interrogatoire dans le bureau du commissaire Luigi Calabresi. Un élément de la grande mosaïque d'ensemble, donc, mais aussi un moyen d'aller du particulier au général.

¹⁵ Un coup d'État contre ceux qui, pour conserver ce pouvoir qu'ils détiennent, entretiennent le terrorisme et menacent la démocratie.

¹⁶ Zola aussi manie habilement l'ironie dans certaines phrases des accusations finales, et lorsqu'il avance l'éventualité de la faiblesse d'esprit de certains complices : quand il évoque l'« esprit de corps qui fait des bureaux de la guerre » une « arche sainte, inattaquable » ; ou encore quand il accuse les experts en écriture qui ont examiné le faux bordereau « d'avoir fait des rapports mensongers et frauduleux, à moins qu'un examen médical ne les déclare atteints d'une maladie de la vue et du jugement » (*Op. cit.*, p. 216).

¹⁷ Édition de référence : Torino, Einaudi, 1974 [4^e éd.], 121 p. Les pages des citations seront indiquées entre parenthèses, dans le texte.

¹⁸ En effet, après une période de théâtre dit encore "bourgeois" (1959-1967) où toutefois se dessine une nette évolution vers un engagement politique de plus en plus ouvert (de *Gli arcangeli non giocano a flipper* à *La Signora è da buttare*), Dario Fo et Franca Rame ont formé la compagnie « Nuova Scena », ouvertement placée à gauche (1968-1969), qui, au cours de ces années brûlantes, a institué un théâtre pour le peuple et avec le peuple, liant toujours davantage, jour après jour, spectacle scénique et actualité.

¹⁹ Les spectacles de Dario Fo et Franca Rame les plus représentées à l'étranger, et tout particulièrement en France, et dont le succès, à des années de distance, ne faiblit pas, sont, au tout premier rang, *Mistero buffo* et les *Storie di donne*, immédiatement suivis de *Non si paga ! Non si paga !* et de *Morte accidentale di un anarchico*.

Fo met en scène un fou atteint d'« hystriomanie » (manie de se travestir) qui, convoqué dans ce même commissariat pour délit de fausses identités à répétition, demeure subrepticement dans le bâtiment et se déguise successivement en juge, puis en capitaine de l'armée et enfin en évêque. Il est, déclare-t-il, envoyé par les autorités de Rome afin d'éclaircir cette affaire de défenestration : non pas pour punir les coupables, non, mais pour les couvrir !, pour rendre plausible et cohérente la version absurde qui a été donnée des faits, version qui ne peut satisfaire la population et encore moins les journalistes perspicaces. Et pour couvrir par la même occasion le vrai coupable, l'État. De ce fait, il va les obliger non seulement à reconstituer la scène, mais, s'amusant à les acculer dans leurs contradictions, à dévoiler en partie la stratégie gouvernementale de la tension.

C'est à l'aide de la reconstitution de « l'autre vérité », opposée à la vérité officielle par les auteurs du livre *La strage di Stato* (1970), et grâce aux enquêtes énergiques menées par Camilla Cederna²⁰ (mise en scène en la personne de la terrible journaliste que craignent tant le commissaire et ses acolytes) que Fo monte ce spectacle de contre-information, recourant, selon son habitude, aux ressources du comique, du grotesque, du gag.

Le spectacle est présenté comme une enquête menée par un fou perspicace, qui arrive à dévoiler la vérité cachée sous des montagnes de contradictions absurdes (et à signifier, par la même occasion, qu'il n'est pas nécessaire d'être très intelligent pour démasquer les vrais coupables, mais encore faut-il le vouloir).

multiples sont les allusions aux méfaits de l'État dans cette affaire, et ce dès l'ouverture de la pièce, quand le fou, interrogé comme « hystriomane » et déclarant avoir jusque là un passé pénal vierge, se voit répondre par le commissaire : « ti assicuro che stavolta la fedina te la sporco io » ; ce à quoi il réplique : « Beh, la capisco, commissario : una fedina immacolata da sporcare fa un po' gola a tutti... » (p. 5). Bonne entrée en matière pour un spectacle où il s'agira entre autres de prouver à tout prix la culpabilité d'un anarchiste innocent. D'entrée également, toujours dans ce premier dialogue avec le commissaire, il déclare être pour le « teatro verità » : « ho bisogno che la mia compagnia di teatranti sia composta da gente vera... che non sappia di recitare » (p. 6). C'est ce qu'il va mettre en oeuvre dès le premier travestissement, forçant les deux commissaires à jouer le jeu de la vérité. Du théâtre dans le théâtre, en somme, où le fou/Dario est à la fois acteur, protagoniste et metteur en scène.

Ainsi, dès le départ, les deux clés du spectacle sont données : c'est la vérité qui est mise en scène ; elle va montrer comment l'État monte un massacre pour accuser des innocents et dans quel but. Mais pour que des faits aussi graves puissent être traités de manière grotesque, il faut que le protagoniste soit fou. *Morte accidentale* est la première pièce de Fo où le fou, figure récurrente de sa production, occupe une place de maître d'œuvre.

Car le fou, de par son statut de fou, a le droit de parler, et donc de dire ou de faire dire la vérité. Et comme il se fait passer pour des personnages aussi éminents qu'un juge de la cour de cassation, un capitaine de l'armée ou un évêque – soit les trois catégories de pouvoir impliquées et complices dans la tragédie de Piazza Fontana – il peut énoncer crûment des vérités imprononçables, soulignant les paradoxes qui défigurent les institutions²¹.

Le fou se distingue par ses raisonnements imparables qui, « follement », de manière caricaturale, dans de vraies scènes de commedia dell'arte, mettent le doigt sur les énormes contradictions des alibis et des versions officielles : Pinelli avait donc trois pieds ? ou alors

²⁰ Camilla Cederna est elle-même l'auteur d'un livre sur Pinelli, fruit de son travail courageux d'investigation à l'encontre des thèses officielles : *Pinelli, una finestra sulla strage*, Milano, Feltrinelli, 1971.

²¹ Sur les juges par exemple (bien sûr, ce sont les juges chargés du procès anarchiste qui sont visés) : un travailleur « normal » arrive à l'âge de la retraite tellement diminué qu'on le jette dehors, mais un juge... Plus ils sont vieux et « rincoglioniti », plus on leur confie de charges importantes qui leur donnent le droit de détruire ou de sauver qui bon leur semble (pp. 11-12).

deux chaussures à un même pied ? Vu sa petite taille et la hauteur de la fenêtre, qui lui a fait la courte-échelle ? Cette nuit-là le soleil ne s'est pas couché ? Si, à la "lumière" de précédents attentats, on a pu déduire que les bombes placées à la gare l'ont été par des cheminots anarchistes, cela signifierait donc que la bombe de Piazza Fontana a été placée par un banquier ou par un agriculteur ? Il les oblige à chanter une chanson anarchiste, à monter à leur tour sur le rebord de la fenêtre... Ajoutons que la source de ses déguisements (un grand sac dans lequel il puise chaque fois qu'une nouvelle personne pénètre dans la salle) et certains gags grossiers comme l'œil de verre qui saute de son orbite et qui est ensuite avalé par mégarde avec un verre d'eau, la fausse main de bois qui se détache quand on la serre, ou le sparadrap que l'on colle sur la bouche du commissaire Bertozzo pour l'empêcher à tout prix de parler, sont des gags dignes d'un Arlequin, dans la plus pure tradition du théâtre de Fo.

Car là est la formule qui guide tout le travail et l'engagement de notre auteur : utiliser le rire pour dénoncer les faits les plus graves et transmettre un message, car – laissons-lui la parole – même si l'on force « sull'impegno, sulla denuncia, sul coinvolgimento politico », il ne faut jamais oublier « la prima essenza del teatro che è il divertimento, il gioco delle situazioni drammatiche e comiche da mettere in atto » ; car « se non funziona la macchina teatrale con tutti i suoi ingredienti spettacolari, non funziona nemmeno il discorso politico. Tutto si risolve in un comizio di terz'ordine, palloso e insopportabile »²².

Peu à peu, d'abord exhumées par le jeu habile du fou/enquêteur, puis exposées avec la participation de la terrible journaliste, les vérités se font jour. Et le fou de faire croire aux deux commissaires que, pour sauver l'honorabilité de la police aux yeux du peuple, ils doivent être arrêtés :

Matto : Sicuro : due carriere rovinate ! È la politica, cari miei : prima servivate ad un certo gioco : c'era da stangare le lotte sindacali... creare il clima dell'« ammazza il sovversivo ». Adesso invece, s'è un po' voltata... la gente sulla morte dell'anarchico defenestrato s'è troppo indignata... vuole due teste... e lo Stato glielè dà ! (p. 39)

D'où les protestations des deux hommes qui se déclarent non coupables :

Matto : [...] E di chi sarebbe stata la colpa ?

Questore : Di quei bastardi del governo... e di chi se no... che prima ti sollecitano... « reprimere, creare il clima della sovversione, del disordine incombente »...

Commissario : « Del bisogno di uno Stato forte ! » Tu ti butti allo sbaraglio, e poi... (p. 42)

Un peu plus loin il leur fait admettre que la police a quantité d'espions infiltrés dans les cercles anarchistes, dont le rôle est de jouer les provocateurs afin de faire retomber la responsabilité des désordres sur la gauche :

Matto : E non dimentichiamo che il nostro ferroviere era a conoscenza del fatto che nel gruppo anarchico romano bazzicassero un sacco di spie e confidenti della polizia... Lui gliel'aveva anche detto al ballerino : « la polizia e i fascisti vi adoperano per far scoppiare disordini... siete pieni di provocatori pagati... che vi portano dove vogliono... e poi chi ci andrà di mezzo sarà tutta la sinistra... » (p. 48)

et qu'ils ont menti au sujet des anarchistes afin de circonvenir l'opinion publique :

²² Dario FO, *Dialogo provocatorio sul comico, il tragico, la follia e la ragione con Luigi Allegri*, Bari, Laterza, 1990, p. 150.

Matto : Quindi avete mentito anche alla televisione e alla stampa, dicendo che l'alibi era crollato e che sussistevano pesanti indizi ? Dunque le trappole, i tranelli, le frottole, non le usate soltanto per far cascare gli indiziati, ma anche per fregare, per sorprendere la buona fede del popolo credulone e fesso ! [...] mai sentito dire che il divulgare notizie false o comunque tendenziose è reato grave ? (p. 38)

Très important aussi est le rôle dévolu, dans la dernière partie de la pièce, à la journaliste. Car de son côté elle a mené son enquête et, au même titre que le fou, accule les deux hommes par ses interrogations et ses accusations (pp. 77-91). Outre des questions précises en relation avec l'affaire Pinelli (comment se fait-il que l'ambulance ait été appelée quelques minutes avant la chute, et non aussitôt après ?), c'est elle qui, au hasard des dialogues, avance que la bombe a pu être l'œuvre de spécialistes tels que les militaires ; qui souligne le fait que la police s'est précipitée sur un petit groupe d'anarchistes maladroits, laissant volontairement de côté toutes les autres pistes ; qui veut savoir si la police a beaucoup d'informateurs dans tous les groupes extraparlamentaires d'extrême gauche ; qui demande comment il est possible, avec tous les espions infiltrés dans les groupes anarchistes, que la police ne soit pas parvenue à déjouer l'attentat ; qui rappelle que la plupart des attentats de ces derniers mois sont, de source sûre, d'origine fasciste, mais que la plupart ont été commis « con l'intento di far cadere il sospetto e la responsabilità su gruppi dell'estrema sinistra », etc.

À tel point que le fou/enquêteur, sous son déguisement de capitaine de l'armée, ne peut faire autrement qu'énoncer LA vérité :

Matto : Ma cosa si aspetta, signorina, con queste sue palesi provocazioni ? Che le si risponda ammettendo che qualora noi della polizia, invece di perderci dietro a quei quattro anarchici strapellati ci si fosse preoccupati di seguire seriamente altre piste più attendibili, tipo organizzazioni paramilitari e fasciste finanziate dagli industriali, dirette e appoggiate da militari greci e circonvicini, forse si sarebbe venuti a capo della matassa ? [...] Se pensa a questo, le dirò che sì... lei ha ragione... Se si fosse andati per quest'altra strada se ne sarebbero scoperte delle belle ! Ah Ah ! (p. 92)

Or c'est à cet instant précis qu'il est reconnu par le commissaire Bertozzo, celui qui l'avait interrogé en tant qu'hystriomane au tout début de la pièce. À partir de là, le fou peut continuer à dénoncer, ses paroles sont destinées à être classées comme non recevables :

Matto : Certo, lei è giornalista e in uno scandalo del genere ci sguazzerebbe a meraviglia... avrebbe solo un po' di disagio nello scoprire che quel massacro di innocenti alla banca era servito unicamente per affossare le lotte dell'autunno caldo... creare la tensione adatta a far sì che i cittadini disgustati, indignati da tanta criminalità sovversiva, fossero loro stessi a chiedere l'avvento dello Stato forte ! (p. 93)

Et ainsi de suite. Pendant que se déroule l'épisode, Bertozzo, empêché grotesquement par ses collègues qui veulent le faire taire, essaie quand même de parler, plaçant cette scène de vérité sur un fond clownesque qui annonce l'anti-coup de théâtre final. C'est quand, ultime travestissement, le fou se déguise en évêque, et qu'évidente alors, pour le spectateur attentif, est la collusion pouvoir-Église, quand le fou est arrivé au bout du bout du bout de la vérité – il ne resterait plus qu'à citer des noms – que, grâce à une habile pirouette de Bertozzo, il est enfin démasqué, au grand soulagement des collègues incriminés (et au grand dam de la journaliste qui croyait avoir touché au terme de sa propre enquête).

Signification évidente, allégorique, de cette fin décevante : la vérité est si "folle", si incroyable, si effarante, que celui qui la proclame ne peut qu'être taxé de fou, et enfermé. À moins que cette vérité soit si grave que qui ose la proclamer doive être au plus vite enfermé et réduit au silence.

Si bien qu'il est permis de se demander comment ce spectacle put échapper à la censure. En fait, d'une part Fo feignit de situer la pièce à New York en 1921 (c'est ainsi qu'elle était introduite lors des premières représentations), car il avait découvert que le même "accident" s'y était produit alors²³. D'autre part comme aucun nom n'est donné et que la comédie eut aussitôt un succès considérable, il était difficile de l'interdire. L'auteur explique que ce fut « l'enorme consenso di massa a salvare [*Morte accidentale*] dalla repressione della polizia e della magistratura, impotenti di fronte ad uno spettacolo che "dice tutto" sulla strage di stato e sull'assassinio di Pinelli, ma dice e non dice, ammicca, allude, stabilendo un rapporto immediato e diretto con l'intelligenza critica del pubblico »²⁴.

Il y eut des suites, des prolongements, car le théâtre de Dario Fo adhère toujours étroitement à l'actualité. Le nouveau titre fut *Morte accidentale di un anarchico e di altri sovversivi*. Quant à la saison 1972-73, elle débuta le 7 octobre 1972, pour le troisième anniversaire de l'attentat de Piazza Fontana, avec un spectacle intitulé *Pum, pum ! Chi è ? La polizia !*, prenant en compte l'histoire italienne des trois dernières années, depuis la bombe à la Banca dell'Agricoltura en passant par l'accusation des anarchistes et l'étouffement des pistes fascistes, le tout, bien sûr, exposé, comme toujours, de façon caricaturale et loufoque, sur une scène figurant les méandres du Ministère où évoluaient de sinistres personnages, tous succubes d'un mystérieux pouvoir. « L'impressione che se ne trae è che la realtà del potere è farsesca, mentre il teatro è il luogo del distacco dalla farsa, per il "contropotere" »²⁵.

Giorgio Boatti : *Piazza Fontana*, entre essai et roman d'espionnage

C'est une réaction à long terme que celle du journaliste Giorgio Boatti qui, des années après le drame, choisit de reconstituer toute l'histoire, dans ses moindres détails, depuis l'explosion de la bombe jusqu'en 1993, première date de publication de son essai. Dans la deuxième édition, de 1999, un chapitre supplémentaire apporte quelques autres informations. Les 438 pages serrées de l'édition finale exposent avec une extraordinaire et patiente minutie non seulement les faits en eux-mêmes mais l'enquête qui a été menée, et surtout les innombrables et précieuses pistes qui d'office ont été écartées. De ce fait, loin d'être un simple compte rendu détaillé de faits tragiques et de l'enquête qui suivit, l'ouvrage est un véritable procès aux auteurs de l'attentat, à ceux qui les pilotèrent et surtout à ceux qui œuvrèrent pendant des années pour étouffer l'affaire, balayer des indices, détourner les recherches, protéger les vrais coupables. En somme, il s'agit d'un puissant acte d'accusation présenté sous l'aspect d'un lourd dossier documenté avec soin²⁶.

L'ouvrage se compose de dix-neuf chapitres, abondamment pourvus de notes de bas de page renvoyant à des textes (extraits de journaux, de procès-verbaux, d'interviews, de

²³ Et qu'il s'était produit aussi ailleurs : « [...] seguendo i giornali, il dibattito, il processo, quello che stava succedendo, l'inchiesta, ho avuto i verbali dell'inchiesta, mi sono letto cinque o sei processi di anarchici e stranamente si assomigliavano tutti : l'andamento era analogo. Anche adesso, ultimamente, hanno scoperto a Burgos che ne hanno buttato giù uno dalla finestra ; gente buttata dalla finestra, tre, quattro, cinque persone, in continuità. Allora m'è venuto in mente di raccontare una storia un po' legata a tutte queste vicende dell'anarchia ; e, sotto, la repressione. » (Cité par Claudio MELDOLESI, *Su un comico in rivolta. Dario Fo il bufalo il bambino*, Roma, Bulzoni, 1978, p. 178).

²⁴ *Ibid.*, p. 180.

²⁵ *Ibid.*, p. 166. Sur l'affaire Pinelli Giampaolo Borghello signale le roman de Paolo Castellaneta, *La Paloma*, et en fait une présentation (*op. cit.*, pp. 176-180).

²⁶ Sur cet ouvrage de Boatti, et plus généralement sur l'Italie des années 70-90 vue par des écrivains journalistes, cfr Claudio MILANESI, *Giorgio Boatti, Corrado Stajano : écrire l'Italie*, in *Histoire Fiction Mémoire*, colloque international, Université d'Angers, mars 2003, actes à paraître.

lectures) consciencieusement référencés, à des bibliographies complémentaires, qui sont autant de garanties d'un travail précis, scientifique.

Remarquable est la contextualisation des faits, extrêmement soignée. S'adressant à un public né après 1969 ou qui, *in medias res*, n'avait pas forcément alors la maturité ou le recul nécessaire pour pouvoir en juger, Boatti, dans l'exposé du contexte politique, économique et social de "l'autunno caldo" et dans le rappel des attentats déjà perpétrés, effectue un travail d'historien pédagogue. Excellente est la présentation de la situation de tension extrême des mois qui précédèrent l'attentat et du climat de désarroi général quant à une possibilité de rétablissement de l'ordre ; puis, au fil des chapitres et des sujets abordés, l'éclairage sur les mouvements néofascistes, le SID, les procédures de fuite à l'étranger..., le tout dominé par un indéfectible souci de rigueur et de clarté, en dépit de la complexité des faits.

Tout aussi remarquable est l'exposé des événements, conduit selon une technique originale recourant à tous les expédients de la tradition littéraire, réunis en une synchronie admirable qui rapproche son auteur du virtuose en matière de "nouveau polar" que fut Umberto Eco en 1982 avec *Le nom de la rose*. Sauf qu'ici il ne s'agit pas de fiction mais bien de réalité.

C'est pourquoi il convient de s'attarder un instant sur les "seuils" de ce livre (pour reprendre un terme de Gérard Genette), et notamment sur la couverture. Bien qu'elle ne soit pas forcément l'œuvre du seul Boatti, l'édition ayant aussi, en la matière, des exigences commerciales, il nous plaît néanmoins de penser qu'il eut un rôle dans la composition de la page et dans le choix de l'illustration.

Le titre d'abord : sec, toute précision étant supposée inutile, car le seul nom de Piazza Fontana est devenu métaphore de l'horreur du massacre. Ce titre est assorti d'un sous-titre : une date (*12 dicembre 1969*), suivie de deux points ouvrant sur une définition explicative : *il giorno dell'innocenza perduta*. Un sous-titre qui fait l'effet d'un coup de gong, mais qui, loin d'élucider le titre, comme cela est d'ordinaire sa fonction, soumet au lecteur une énigme. Qui a perdu son innocence ? Ceux qui croyaient vivre dans un pays juste et loyal (la population, les victimes et leurs familles) ? Ceux qui arboraient une auréole d'intégrité qui s'est révélée mensongère, voire criminelle (le gouvernement, la DC, l'Église) ? Tous ceux qui, mystérieusement frappés d'amnésie ou impliqués de gré ou de force dans les mille ramifications de ce nœud de vipères, ont collaboré à l'étouffement de l'affaire ? Un titre à suspense, en somme, dont le caractère énigmatique est souligné par l'étrange illustration qui suit.

Au milieu de la page toute blanche est reproduite une œuvre de Man Ray représentant un métronome sur lequel s'ouvre un œil et dont la référence, en quatrième de couverture, donne le titre, *Mouvement perpétuel*, et la date, 1970 : une date proche de l'événement dont il est question dans l'ouvrage. Le métronome, qui évoque l'imminence, l'angoisse du temps mesuré, renvoie à la fois au tic tac de l'horloge de la bombe et au temps qui passe sans que les coupables soient arrêtés. Sa couleur noire rappelle celle du terrorisme néo-fasciste. Quant à l'œil ouvert dans le triangle, un œil jeune et neutre (un œil de femme sans doute), il renvoie à l'œil de Dieu, l'œil du juge, l'œil qui fixe les coupables, à l'œil de Boatti qui enquête, voit, découvre, mais aussi à l'œil de l'innocence, celle des victimes et de leurs famille pour qui justice doit être faite. Ce métronome s'étale sans encadrement, en fort contraste avec la blancheur uniforme de la page : blancheur de l'innocence que la bombe s'apprête à souiller, ou de la vérité que Boatti s'apprête à exposer.

Un "seuil" qui annonce tout un programme et que le livre développe de manière passionnante.

Piazza Fontana, en effet, comme l'annonce sa couverture à suspense, se développe comme un roman dont les titres des chapitres sont soigneusement pensés. Entre *Dies irae* qui l'ouvre et *Evanuerunt dies* qui le clôt, renvoyant au sacré, au châtement, au jour du jugement, les titres

intérieurs évoquent le roman d'aventures (*Caccia rossa, Promessa di silenzio*), d'espionnage (*Il gioco del terrore, Verità vicine*), le roman sentimental (*Confessione, Le felicità smarrite, Lontano*), jouent sur les jeux de mots (*Ricominciare da Zeta, Passo doppio con sgambetto, Colpevole senza colpa*), la métonymie (*La Banca e l'Altare*), l'intertextualité (*Chi semina vento...*).

L'incipit est soigneusement rédigé de façon à, d'entrée, captiver le lecteur. L'auteur nous plonge dans l'atmosphère quotidienne du quartier : au bar d'abord, le coin chaleureux par excellence, qui accueille les employés heureux de boire un café à la sortie du travail. S'y ajoute, un 12 décembre, l'atmosphère de Noël : et Boatti de décrire, outre les rues bordées de boutiques devant lesquelles les passants flânent ou se pressent, les douceurs aux étalages pâtisseries de la Rinascente, spécialités de toute l'Italie²⁷. Puis un espace blanc opère une rupture dans l'harmonie de cette description festive, et l'attention du lecteur est focalisée sur un homme qui fend la foule en courant, tout souillé de sang, et gesticule, terrorisé. À partir de là, le style change : courts segments, alinéas fréquents, phrases nominales. Autre rupture, autre espace blanc, et le discours se focalise sur la Banque dont Boatti effectue une longue description (immense, prestigieuse, trois cents employés). Détachée par un alinéa, une phrase enclenche à nouveau le suspense, fixant l'attention du lecteur sur la chaise où, un peu avant 16h30, s'est assis le terroriste... Cette technique des variations de rythme est constante du début à la fin du livre, conférant à la narration un tempo tantôt lent et ample, tantôt serré et saccadé.

Les trois premiers chapitres expriment une forte charge émotionnelle. Le chapitre 1 non seulement reconstruit la scène (à partir de la reconstitution effectuée par les juges), mais décrit aussi la douleur infligée par les mille éclats de verre et de métal (phrases courtes, coupantes comme l'est leur contenu). Le récit va d'un corps mutilé à un autre selon une véridique stratégie de l'horreur, et atteint le sommet du pathétique dans la reconstitution (quasi filmique) du passage, parmi les victimes, d'un prêtre qui, au moment de l'explosion, se trouvait non loin de là et fut l'un des premiers témoins de cette apocalypse. Le chapitre 3 (*Le felicità smarrite*) nous plonge dans le quotidien de ces hommes venus à la banque ce vendredi pour régler des affaires et rencontrer des relations, nous fait vivre la douleur des familles, nous introduit au cœur du drame au moyen de détails anecdotiques qui sont autant de preuves de la solidarité de la population "innocente" (comme le geste spontané des deux footballeurs de l'équipe de Milan, qui vont à l'hôpital faire une visite surprise au petit Enrico qui vient d'être amputé et dont ils ont appris qu'ils étaient les idoles). Pathétique, ensuite, est l'évocation des funérailles, de la procession des cercueils sur la place de la cathédrale devant une foule immense et silencieuse – tableau impressionniste qui s'évanouit dans le brouillard de la mi-décembre.

Des effets de dramatisation, nous en aurons encore de temps en temps, toujours pour traduire la détresse des "innocents" ou de ceux qui, témoins, ont eu l'immense courage de parler (et n'ont pas été écoutés) : l'annonce de la "confession" de Guido Lorenzon, par exemple (qui aurait dû, d'entrée, diriger l'enquête vers la "piste noire"), dans le chapitre homonyme, est faite à grand renfort de phrases nominales, d'alinéas, selon un rythme à suspense, reflétant l'angoisse de celui qui a conscience de détenir un secret épouvantable et éprouve le devoir de le confier à la magistrature. Jeu d'oppositions ensuite, pour souligner les fautes, les omissions, en une succession d'alinéas secs de dénégation :

Tuttavia [...]
Non è così [...]
È fatica sprecata [...]
Non chiede [...]

²⁷ Comme pour signifier par métonymie que c'est toute l'Italie qui sera touchée par la bombe.

Fatica inutile [...]

Il ministro perciò fa finta di non capire [...]. (pp. 155-161)

Une dramatisation qui va de pair avec l'héroïsation de ces hommes courageux ou de ceux qui ont été injustement accusés : Giuseppe Pinelli (que Boatti nomme vite, avec familiarité et sympathie, Pino Pinelli) et Pietro Valpreda, le danseur anarchiste qui passera des années en prison avant d'être libéré pour « insufficienza di prove »²⁸, mais qui tiendra bon, grâce à sa force de caractère et au soutien indéfectible de sa non moins héroïque « nonna »²⁹, en dépit du portrait que les journaux diffusent de lui, auprès de l'opinion publique : celui, caricatural, d'un monstre sanguinaire (que Boatti brosse avec un humour grinçant).

Ironie et humour, d'ailleurs, ne manquent pas, à l'occasion : quand il s'agit, par exemple, de dépeindre la confiance du maroquinier de Padoue qui, ayant compris que quatre des « cartelle » destinées à contenir les cinq bombes avaient été vendues chez lui, quelques jours auparavant, à la même personne (qu'il est sûr de pouvoir reconnaître), court le dire à la police, « fiducioso nella collaborazione con le forze dell'ordine » (p. 211), mais ne sera interrogé que trois ans plus tard. Ou quand Boatti dénonce le fait que les services secrets, forts de deux mille cinq cents hommes et de plus de sept mille collaborateurs infiltrés un peu partout, ne pouvaient pas ne pas avoir été au courant des attentats qui se préparaient, mais prétendent n'avoir jamais rien vu ni su ni entendu, et semblent donc avoir fait

le belle statuine. Si siano trasformati in scimmiette che, avendo tappato occhi e orecchie, debbono tenere chiusa anche la bocca. Ammettendo però, in questo modo, la propria scandalosa inutilità. (p. 311)

Le style de Boatti est volontiers imagé, chargé de métaphores où prédomine celle de la navigation maritime et de ses péripéties. La police, par exemple, est d'entrée lancée « all'arrembaggio di tutto il movimento anarchico » (p. 87) ; à Rome, deux magistrats « stanno pilotando la navicella della giustizia nella palude della pista anarchica » (p. 159). Les archives de la capitale sont devenues un « oceano cartaceo » (p. 368). Quant aux procès, mieux vaut qu'ils aient lieu bien loin : l'affaire fera moins de bruit avec un « dirottamento lontano da Milano, del dibattimento su Piazza Fontana » (p. 374).

Le style peut aussi se faire « rhétorico-didactique », obéissant à des stratégies d'écriture différentes, mais visant toujours à se faire parfaitement comprendre du lecteur et à dénoncer avec violence et à bon escient. Dans certaines pages du très complexe chapitre intitulé *Il gioco del terrore*, par exemple, les paragraphes explicatifs se succèdent, mais les alinéas ne correspondent pas à la logique de l'exposé : ils suivent les pauses vocales du récit, obéissant au souci de se faire entendre, de permettre au lecteur de suivre en lui accordant le temps d'assimiler les informations (cfr p. 173, par exemple). Par contre, quand, plus loin, l'auteur a effectué une récapitulation de ce qu'est le SID, il expose avec froideur (mentale) et chaleur (de plume) que Piazza Fontana ne fut que le premier épisode d'une série qui vit exploser bien d'autres bombes (dans le train « Italicus » en 1974, à la gare de Bologne en 1980), destinées à faire encore des dizaines de victimes innocentes ; et il le fait en une série d'affirmations accusatrices très fortes, rythmée par le retour anaphorique du mot « guerra » :

²⁸ Boatti, toutefois, parvient à tourner de manière positive cette sentence des juges : elle est en fait, écrit-il, une accusation contre les accusateurs (p. 142).

²⁹ « Come si comprenderà ben presto – quando la bufera gelida e squassante delle accuse investirà l'anarchico – Rachele Torri, di Valpreda, non è solo la nonna : è anche l'angelo custode. Non solo gli dà l'affetto, la forza di resistere ai 1100 giorni di carcerazione, alle 26 400 ore trascorse in una prigionia che – ancor prima di essere di sbarre e di mura – è retta sull'infame imputazione d'essere l'autore di uno dei più gravi crimini mai avvenuti in Italia. Un pensiero, questo, capace di strangolare d'angoscia ognuno dei 1 548 000 minuti passati in galera. » (pp. 107-108).

Guerra non ortodossa, pilotata da strateghi così saldamente annidati nei sancta sanctorum dei servizi [...].

Guerra condotta in tempo di pace e in mezzo alla gente da reti clandestine e da terroristi mossi come fossero eserciti di soldati dispiegati a fronteggiare ogni possibilità di alternanza nella democrazia italiana.

Guerra dura e sporca : non rispetta innocenti [...].

Di questa guerra Piazza Fontana è la prima tragica pagina, perseguitata con gelida pianificazione. Quanto accade dopo – principalmente l'impunità ai colpevoli e la verità inaccessibile sbarrata dal fronte di omertà che salda, in un patto scellerato, potere politico e stratificazione dei servizi, vertici militari e settori della magistratura – è la prima volta di tante altre. [...] (pp. 336-337)

Ces variations stylistiques inscrivent, dans le corps des quatre cents pages du livre, une série de formes narratives appartenant à toute la gamme des genres littéraires et, après les tragiques pastiches de Pasolini et la théâtralisation grotesque de Dario Fo, font de *Piazza Fontana* une sorte de *summa* des hommages littéraires possibles aux victimes de l'attentat.

Les références littéraires, d'ailleurs, ne sont pas rares : référence à Fo, par exemple, quand, évoquant le gendarme Muraro qui, quelques années auparavant, avait témoigné dans une direction qui ne plaisait pas aux enquêteurs, Boatti écrit qu'il fut retrouvé dans la cage de l'ascenseur après un vol de plusieurs mètres : « Per gli investigatori la morte è accidentale » (p. 181). Ou, plus symboliquement, références habiles au poème sacré qu'est la *Divine Comédie*, que Boatti utilise sous forme de citations détournées : quand, par exemple, il évoque le jeune Ruggero Pan qui, ligoté par les secrets terroristes qu'il détient, comprend « di che "peso grondino i segreti altrui" » (p. 178).

Ce livre, en effet, peut assumer le ton (faussement) léger des épopées chantées par les cantastorie, et des ballades à la mémoire de faits ou de personnages de légendes. Car les divers épisodes de l'affaire sont si variés et incroyables qu'ils en deviennent comme légendaires :

La ballata delle armi, almeno così come la canta Comacchio, ha dei motivi in comune con l'"assolo" di Lorenzon [...] la ballata delle armi prende un ritmo più mosso. (p. 170)

Après la « ballata delle armi », il y aura « la ballata dei timer », puis « la ballata delle borse » (p. 210). Par moments, le livre relève aussi du conte de fées, du fait de la présence de trois grand-mères, bonnes fées penchées sur les berceaux de ceux qu'elles protègent : la grand-mère du petit Enrico d'abord, qui lui tient compagnie à la clinique, l'héroïque « nonna » de Pietro Valpreda, mais aussi celle du pauvre Ruggero Pan, paralysé par ce qu'il a appris de son employeur Ventura (p. 170). Il relève aussi du roman ésotérique par les incroyables complicités, cérémonies et trames qui sont dévoilées au lecteur effaré : Boatti écrit d'ailleurs, employant à bon escient un certain lexique, que « le liturgie terroristiche non s'accontentano di celebrazioni » (p. 173). Par moment nous frôlons les histoires de vampires :

[...] le formazioni terroristiche. Sono presenze che allignano nell'ombra ; come piante carnivore hanno bisogno, per crescere, del sangue e della vita di vittime innocenti. Sradicare queste presenze sarebbe ancora possibile, nell'agosto del 1969. Prima che vadano a divorare esistenze. (p. 186)

Des histoires riches en rebondissement et ramifications, à tel point que Boatti parle lui-même de roman feuilleton (« La prima puntata di un sanguinoso dramma... », p. 190).

Roman psychologique aussi, lorsque l'auteur se glisse dans l'esprit torturé de certains de ses héros pour nous faire partager leur angoisse. Lorenzon, par exemple, dont Boatti

retranscrit le processus de culpabilisation qui le conduisit à raconter ce qu'il savait ; grâce à quoi la vérité commença à affleurer (« Guido Lorenzon, nonostante il doloroso travaglio psicologico che scandisce quei giorni, non dice nient'altro che il vero »... , p. 151). Roman néanmoins ponctué de scènes de comédie où l'on imaginerait fort bien la participation d'acteurs tels que Alberto Sordi ou Vittorio Gassman. Par exemple, quand Boatti prend plaisir à raconter l'épisode qui suivit immédiatement l'arrêt de Valpreda, lorsque, craignant que la petite voiture de l'anarchiste ne contienne une bombe prête à exploser, on l'envoie ouvrir lui-même la portière, tandis qu'un cordon de police apeuré forme un large cercle, tout autour (pp. 111-112). Ou quand, le soir même, la police part chercher de prétendues bombes anarchistes dans un fossé situé sur la via Tiburtina et ne trouve qu'un trou plein de bouse de vaches dans lequel elle fouille consciencieusement. La fin grotesque crée une chute après le suspense qui a précédé : « Notte lunga, notte interminabile. [...] Lì era pieno di merda di vacche [...] » (pp. 113-114). Les effets poétiques ne sont pas rares non plus, et servent à souligner le contraste opéré par l'horreur. Nous l'avons vu dès l'incipit, avec la joie brisée du quartier tout affairé aux achats de Noël. Nous le voyons aussi, entre autres, dans l'évocation des trains qui, dès l'été 1969, ont explosé dans la nuit :

Notte agostana. Treni – sembrano segmenti luminosi nel buio – attraversano la penisola col loro carico di passeggeri : stanche presenze, abbandonate al sonno, mentre il locomotore macina chilometri.
È improvviso il botto dell'esplosione : gemono le ruote sui binari, quando, tirato il freno d'emergenza, la corsa si ferma. (p. 185)

C'est pourquoi le lecteur ne peut qu'être ému par le regard et le jugement chrétiens portés par Boatti sur toute l'affaire, ce regard que figure peut-être, dès la page de couverture, l'œil pur et grand ouvert superposé au métronome. Le premier chapitre finit sur les déambulations effarées du malheureux prêtre qui, saisi d'horreur et sollicité par des dizaines de voix gémissantes et de mains qui se tendent, donne « a tutti l'assoluzione, la benedizione di Dio » (p. 15). Regard chrétien dans l'éloge de la foi des familles des victimes, si cruellement frappées, ou quand Boatti évoque l'homélie de l'archevêque de Milan, lors des funérailles. Ou encore lorsqu'il effectue le portrait de Guido Lorenzon : il présente avec respect cet homme profondément croyant, allant jusqu'à opposer sa douceur et sa bonté à la discipline du trop sévère collègue Pie X où il enseigne, soulignant implicitement que ce démocrate chrétien représente une DC que l'on respecte. D'ailleurs, des titres de chapitres comme *Dies irae* ou *Confessione* sont empreints de connotations religieuses que leurs contenus ne tournent nullement en dérision, bien au contraire.

Mais le modèle narratif qui apparaît avec le plus d'évidence en filigrane est celui du roman policier fortement mêlé de roman d'espionnage. Boatti, d'ailleurs, procède comme un auteur de polar. On pourrait schématiser ainsi la démarche : 1/- Un crime effroyable a eu lieu. 2/- La police recherche les coupables mais ne suit pas les bonnes pistes. 3/- L'enquêteur/auteur/détective se charge de les découvrir et mène son enquête. 4/- Il met le doigt sur des secrets d'État et découvre une vérité si grave qu'elle est destinée à demeurer cachée. D'où la déception finale du lecteur car, contrairement au roman à « lieto fine », qui se termine par la victoire des bons et le châtement des méchants, les coupables ne sont pas punis et les innocents ne sont pas rétablis dans leurs droits.

Boatti mène son enquête en détective minutieux, répertoriant et analysant les indices, et tout particulièrement ceux délaissés par une magistrature en collusion avec les criminels et leurs complices. Indices, personnages, enquêtes finissent par réunir les tesselles d'une gigantesque mosaïque qui fait apparaître une « pianificazione terroristica dissennata e disseminata, protetta da forze ancora poderosamente operanti » (p. 237). Boatti, toutefois, se garde de donner la solution de toutes les énigmes : il les présente et, en bon enquêteur, fait des

déductions, émet des hypothèses, effectue des raisonnements logiques à la Sherlock Holmes, regrettant ensuite que la police ait laissé (volontairement) s'écouler tant de temps, si bien de précieux témoins, vingt ou trente ans après, sont décédés (et donc inoffensifs).

Très vite, cependant, du roman policier à suspense nous glissons vers le roman d'espionnage. À partir du neuvième chapitre, *Il gioco del terrore*, soit à peu près à la moitié du livre, la réalité des faits se couvre d'une effarante impression d'irréalité. Il y est question de « segreti indicibili », de « nomi innominabili » (p. 242), d'« inconfessabili concatenazioni » :

Mondo di geografie sommerse dove pochi uomini dipanano complessi e micidiali percorsi : sono al servizio dell'istituzione che difende il paese e al tempo stesso lavorano per l'eversione. (p. 256)

Il s'agit des services secrets militaires et de leur double jeu politique, en lien avec les services secrets des USA et d'autres pays. Car est

in corso una manovra – da parte della destra politica e finanziaria italiana, con la connivenza dei servizi segreti statunitensi – per affossare il centro-sinistra a colpi di attentati terroristici consegnando il paese a un governo forte appoggiato dalle forze armate. (p. 262)

Boatti fera allusion aux « 007 in missione nel Veneto su incarico del capo del SID » (p. 264). Le chapitre *Passo doppio con sgambetto* nous plonge dans l'atmosphère d'un film de gangsters, nous conduisant dans une petite rue où est censée se trouver la « Turrin cinematografia », qui officiellement produit des films, mais en réalité sert à cacher et à expatrier des agents secrets, des espions en danger... Avec un clin d'œil complice, Boatti reconnaît d'ailleurs qu'il y aurait de quoi penser « a film di mafia e gangster » (p. 332). L'enquête, au fur et à mesure qu'elle avance, conduit vers de nouveaux personnages, des agents aux noms triples, des croisements de pistes. Il y est question de réunions secrètes dans de grands hôtels (où l'on discute de la façon de se défendre du danger d'une agression communiste) ; on s'élève vers des cimes de plus en plus mystérieuses...

D'où l'effarement du lecteur, habitué à distinguer fiction et réalité – le roman d'espionnage étant, en vertu de son genre (le roman) catalogué comme de la fiction – devant ce délire (apparent) qui prétend pourtant dévoiler la réalité ! À ce point de l'enquête, nous sommes loin du pathétisme des premières pages et de la compassion pour les familles des victimes !³⁰ Nous sommes dans un monde aussi fou que celui dans lequel nous plongeait Dario Fo, sauf que l'enquêteur Boatti est loin de se présenter sous l'aspect d'un fou ! Nous sommes dans un monde aussi hallucinant que celui du *Patmos* de Pasolini, sauf que Boatti ne nous décrit pas des visions de prophète illuminé mais reconstitue, dans tous ses détails et avec une épouvantable lucidité, une stratégie si diabolique qu'elle en paraît irréaliste.

³⁰ Et pourtant un fil rouge, discret, très vite a laissé entendre aux lecteurs avertis comment il fallait comprendre les faits. Dès la p. 24, il est fait allusion à une volonté d'organiser une mise en scène afin de dévier les pistes et de compliquer l'enquête. À la p. 34, il est précisé que le Président du Conseil, Mariano Rumor, a assisté « assorto » aux funérailles des victimes ; puis il nous est montré, caressant des têtes blondes, baisant la main des veuves... Sont mentionnés à la p. 53 une « sommersa attività » de l'armée italienne, et, p. 82, des pressions peut-être reçues de Rome par la police de Milan, en direction de la piste anarchiste. Boatti souligne les « forzature » auxquelles sont soumis les témoignages, et finit par dénoncer, pp. 83-84, un refus d'admettre la vérité de la part des autorités. À partir de là, la thèse est posée, et tout le reste du livre visera à démontrer la machination opérée autour de la vérité. Avec opiniâtreté, détermination, scientificité.

Trois intellectuels dérangeants

Irréalité et diabolité, dans les trois cas, débouchent sur le mystère, l'énigme, l'irrationnel. Un mystère que les trois hommes courageux qui dénoncent le scandale ne peuvent toutefois pas dévoiler ouvertement. Dans les trois cas, en effet, le lecteur constate avec dépit que le(s) coupable(s) n'est(ne sont) pas nommé(s).

Pasolini, qui compose *Patmos* dans les deux jours qui suivent le drame, est dès lors persuadé qu'il s'agit d'un attentat fasciste, et il en interpelle violemment l'auteur (« fascista pazzo », v. 235), déclarant sa solidarité aux groupes d'extrême gauche. Dans *Io so*, il affirme connaître le coupable et le répète à dix reprises, mais ne peut prononcer son nom faute de preuves. Ce sera le travail de Boatti que de chercher les preuves et de démontrer qu'elles ont été étouffées, cachées, détruites, à tel point qu'aujourd'hui elles semblent n'avoir jamais existé³¹.

Fo ne peut désigner ouvertement les coupables, du fait de la fiction selon laquelle *Morte accidentale* reprend une affaire de défenestration advenue à New York en 1921³². Dans les versions successives de la pièce qui suivit, *Pum ! Pum ! Chi è ? La polizia !*, nous pénétrons, de façon grotesque et caricaturale, au cœur des méandres du pouvoir : les ministres démocrates chrétiens et leurs acolytes y sont des « innominati » grotesques, s'exprimant en grammelot. Quant au Directeur Supérieur, il affirme lui-même son « innommabilité », menaçant à plusieurs reprises : « quant'è vero che mi chiamo... », mais signifiant ensuite par gestes que son nom ne peut être prononcé³³.

Arrivé au bout de son enquête, Boatti nous aura fait comprendre que les coupables se situaient au niveau le plus haut, à la Défense, au Ministère. Mais lui non plus ne donne pas de noms. Toujours demeure le suspense quant à l'identité du grand maître de la stratégie, du « parrain » de l'histoire, du « qualcuno » qui décide : « Ma [...] c'è qualcuno, al Viminale, che valuta severamente l'operato del commissario Iuliano » (p. 180) – et le commissaire, qui avait compris trop de choses, est suspendu de ses fonctions. « [...] nella foresta dell'estremismo che sta crescendo nel paese, qualcuno [ha] deciso di radicare nuove presenze : le formazioni terroristiche » (p. 186). « [C]hi ha deciso di affidare a Giannettini un compito così delicato come la stesura delle dispense [...] ha certo scelto consapevolmente » (p. 283). L'enquête de Boatti s'élève vers des cimes de plus en plus mystérieuses, renvoie toujours à « livelli ben più elevati » (p. 299). Qui est ce « qualcuno » ? Qui « tira le fila della guerra non ortodossa » (p. 245) ? Tous ceux qui sont impliqués dans l'affaire ont intérêt à garder « la bocca ben chiusa sui segreti indicibili, sui nomi innominabili » (p. 242).

Sciascia fera de même dans *Il caso Moro* : dans le dernier chapitre il invite le lecteur à reprendre la lecture de certains passages du livre : alors, dit-il, le mystère s'éclaircira. Mais lui-même, en tant qu'auteur, n'aura pas explicitement donné les noms que le lecteur attend. Comme le fait implicitement Boatti avec les « nomi innominabili », il fera explicitement allusion à un « Innominato » : sauf que celui-ci ne fut pas touché par la grâce³⁴.

Dans nos trois cas, le lecteur est invité à effectuer lui-même le travail d'élucidation, la solution de l'énigme ne lui est pas offerte. Il est « lector in fabula » : c'est à lui d'achever l'histoire, de compléter les blancs. Sauf qu'ici il ne s'agit pas de « textes paresseux » comme ceux auxquels fait allusion Umberto Eco. Au contraire, ce sont des textes actifs, riches, qui

³¹ Les papiers transcrivant le témoignage du maroquinier « giacciono, per tre anni, nei cassetti dell'ufficio affari riservati : sottratti all'esame della magistratura che [...] sta indagando [...] documenti insabbiatisi presso l'ufficio affari riservati. [...] documentazione che per tre anni era stata celata agli inquirenti » (pp. 212-213).

³² Dans les années 1970-71, est sévèrement réprimé qui oserait soutenir que Pinelli a été assassiné (Lanfranco BINNI, *Dario Fo*, Firenze, La Nuova Italia, Il Castoro, 1977, p. 60).

³³ Roberto NEPOTI, Marina CAPPA, *Dario Fo*, Roma, Gremese editore, 1997, pp. 100-103.

³⁴ Leonardo SCIASCIA, *L'affaire Moro*, Paris, Grasset, 1978, p. 146.

vont au maximum de ce qu'ils peuvent offrir. Dans les trois cas, à la mesure du volume et du genre narratif de chaque document, un maximum de clefs est donné au lecteur. Ni Boatti ni Fo n'ont épargné leur peine pour mettre en scène ou reconstruire, sous forme narrative ou théâtrale, les faits et leurs suites, dans leurs axes principaux comme dans leurs détails. Quant à Pasolini, le fait d'affirmer d'entrée et de réitérer fermement qu'il sait est une manière efficace d'interpeller le lecteur, lequel, s'il est capable de lire les journaux en allant au-delà des gros titres et de la page sportive, se sentira fraternellement complice et renverra le clin d'œil.

Néanmoins, dans les trois cas, l'issue est anti-cathartique. Le lecteur de Pasolini approuve, certes, mais enrage de voir s'étaler une accusation impossible, de devoir admettre l'impunité de coupables intangibles, de se sentir prisonnier d'un État qui n'est plus de droit³⁵.

Morte accidentale non plus n'offre pas de catharsis finale. D'ailleurs Fo n'a cessé de déclarer que tel avait toujours été son but, dès le début de sa carrière d'auteur-acteur engagé. Il ne veut pas se contenter d'indigner le public (car, dit-il, « l'indignazione è veramente un mezzo di catarsi, di liberazione, di sfogo »), il y ajoute l'indispensable ingrédient du rire : « Lo spettacolo è messo in grottesco per evitare che la drammaticità diventi catarsi »³⁶. À la fin du spectacle, la dernière réplique du fou est d'ailleurs, dans sa vérité et son grotesque, hautement anti-cathartique. Fo, en effet, selon son habitude, termine par une agression au public :

Matto : Vede, al cittadino medio non interessa che le porcherie scompaiano... no, a lui basta che vengano denunciate, scoppi lo scandalo e che se ne possa parlare... Per lui quella è la vera libertà e il migliore dei mondi, alleluia ! (p. 95)

[...] importante che scoppi lo scandalo... Nolumus aut velimus ! E che anche il popolo italiano, come quello americano, inglese, diventi socialdemocratico e moderno e possa finalmente esclamare « siamo nello sterco fino al collo è vero ed è proprio per questo che camminiamo a testa alta ! (pp. 107-108)

Quant au polar-roman d'espionnage dont l'enquête de Boatti a revêtu l'aspect, il se termine sur un « fine non lieto ». L'enquête débouche sur un demi-échec. Certes, Boatti est victorieux : il a repris toute l'affaire, l'a expliquée et démontée minutieusement, il est parvenu à remonter très haut, jusque là où il fallait. Mais non seulement il n'a pas prononcé le(s) nom(s) imprononçable(s), mais les coupables ne sont pas punis. En fait, la vérité n'a pas éclaté, elle a été emportée au loin... Dans les dernières pages du livre, il raconte même qu'en 1992 Craxi osa reprendre la thèse de la piste anarchiste et déclarer que le juge D'Ambrosio (un "bon" juge) cherchait la piste noire parce qu'il était communiste (pp. 397-398).

Néanmoins tous trois ont rempli leur engagement d'intellectuels et l'ont affirmé. Pasolini/Jean a proclamé son statut de « letterato », et, en invectivant sous le voile de l'inspiration divine contre le massacre de Piazza Fontana, ses auteurs, l'Italie, il s'est posé en proclamateur de la vérité. Car son statut d'intellectuel lui permet de voir dans les ténèbres, et donc de savoir. Il écrit, dans *Io so* :

Io so perché sono un intellettuale, uno scrittore, che cerca di seguire tutto ciò che succede, di conoscere tutto ciò che se ne scrive, di immaginare tutto ciò che non si sa o che si tace ; che coordina fatti anche lontani, che mette insieme i pezzi disorganizzati e frammentati di un intero coerente quadro politico, che ristabilisce la logica là dove sembrano regnare l'arbitrarietà, la follia e il mistero.

³⁵ C'est évidemment l'un des buts de Pasolini : non seulement provoquer les hauts sommets par cette menace qui ne prétend pas se poser comme telle, mais provoquer aussi la population des lecteurs.

³⁶ Claudio MELDOLESI, *op. cit.*, pp. 178-179.

Tutto ciò fa parte del mio mestiere e dell'istinto del mio mestiere. (p. 112)

L'intellectuel sait : et donc quiconque s'intéresse à l'actualité sait. En réunissant les morceaux dispersés de l'affaire, on arrive à en composer un dessin logique, cohérent. Le devoir de l'intellectuel est de parler. Il peut le faire car, écrit Pasolini, il n'a rien à perdre, n'étant pas compromis avec la politique : « Il coraggio intellettuale della verità e la pratica politica sono due cose inconciliabili in Italia » (p. 114). Et donc, après avoir accusé aussi bien la DC que l'opposition, qui l'une et l'autre "savent", Pasolini, isolé entre ces deux blocs, accomplit son devoir d'intellectuel :

Ebbene, proprio perché io non posso fare i nomi dei responsabili dei tentativi di colpo di Stato e delle stragi (e non al posto di questo) io non posso non pronunciare la mia debole e ideale accusa contro l'intera classe politica italiana. (p. 116)

Acte de courage s'il en est, en dépit des termes très modestes que l'auteur emploie. Très forte accusation, très fortes révélations sous les non-dits, qui débouchent sur un appel à ce que les moins compromis parlent, pour sauver l'État.

Évident est l'engagement de Dario Fo, pour qui le théâtre, moyen d'action et acte politique, doit être ouvertement lié à l'actualité, aux luttes politiques et sociales. Le théâtre, lieu de contre-pouvoir, est aussi un moyen d'éducation du public à la liberté. « Penso che tutto il grande teatro », déclare-t-il, « quello che è arrivato sino a noi, avesse sempre dentro un discorso politico e sociale che tendeva a sollecitare l'interesse, la partecipazione, la solidarietà... o l'indignazione. Insomma prendeva posizione ponendosi spesso come atto di accusa verso certi modelli e atteggiamenti della società »³⁷. Il revendique un « teatro come "discorso" di controinformazione sugli eventi che accadono nella nostra realtà sociale : mettere in evidenza la violenza del potere, la repressione della polizia, attraverso la forma del grottesco, della satira ; di modo che, attraverso questa lente deformata che è il comico, il pubblico inizi ad avere una visione sintetica, didattica »³⁸.

Le théâtre devient ainsi moyen de lutte, élément déclencheur de la prise en charge de soi. C'est à bon escient que, dès le début de *Morte accidentale*, Fo fait dire au fou : « A me non piace difendere, è un'arte passiva ; a me piace giudicare... condannare... reprimere... perseguitare ! » (p. 10). D'où la façon dont, souvent, il malmène le public, en fin de spectacle.

L'engagement de l'intellectuel Boatti se pose ouvertement comme refus de l'oubli et exigence de justice. Dans l'introduction à la deuxième édition du livre, il explique que la première édition était dédiée « A tutti coloro che si sono ricordati di non dimenticare », dédicace qu'il a éliminée de la deuxième édition car elle pouvait ressembler à l'admission d'un échec (p. VI). Il rend hommage à ceux qui ont œuvré pour la vérité ou pour le souvenir : les historiens, les journalistes, les opérateurs culturels qui se sont efforcés d'élever une barrière contre l'oubli, les juges de Milan qui, « invece di insabbiare, avocare, rinviare e affossare hanno svolto il proprio compito : producendo prove, individuando, nel rispetto della legge, i presunti responsabili, portandoli in giudizio » (p. VI).

Car la stratégie mise en œuvre par la machine du pouvoir a été à la fois celle de la fausse piste (anarchiste), de la couverture (des responsables et des coupables) et de l'oubli. Oubli dérivé du malin plaisir avec lequel on a fait durer les choses (trente ans quand Boatti publie sa deuxième édition) et de l'éloignement progressif des centres d'enquête et des lieux de procès (jusqu'à Catanzaro !). Un éloignement toujours plus grand dans l'espace et dans le temps, de façon à justifier l'incapacité à répondre des personnes interrogées, au bout de tant d'années, et à profiter du décès de plusieurs témoins. D'où la forte insistance, acide et ironique, sur

³⁷ *Dialogo provocatorio*, cit., pp. 148-149.

³⁸ Cité par Claudio MELDOLESI, *op. cit.*, p. 156.

l'amnésie qui frappe même les personnalités les plus haut placées. Fondamental, par exemple, serait le témoignage du chauffeur de taxi qui prétendait avoir transporté dans sa voiture le poseur de la bombe³⁹ : des années après, non seulement il est décédé, mais le commissaire n'a aucun souvenir de l'interrogatoire auquel il l'a soumis. D'où l'ironie amère de Boatti sur « l'amnesia [...] calata su quelle procedura di un riconoscimento che, pure, continua a essere "l'unico serio elemento di prova a carico di Valpreda" » (p. 142). Plus tard, les hommes du gouvernement, appelés au tribunal, nient à leur tour, déclarant eux aussi avoir tout oublié : « S'abbandonano a provvide, pietose amnesia » (p. 349). À entendre Rumor, plusieurs fois Président du Conseil, « sembra [...] aver governato in trance » (p. 349) car systématiquement « indossa i dimessi abiti dello smemorato » (p. 350). Boatti parlera plus loin d'« amnesia generalizzata » (p. 414).

Une amnésie qui touche aussi la population, qui a fini par se lasser et se résigner (on ne trouvera jamais les coupables). Car à force de délayer l'enquête, de proclamer l'oubli, de renvoyer la procédure de siège en siège, le massacre de Piazza Fontana devient insaisissable, évanescent... et donc léger... presque irréel. Ce « criminoso e continuo intralcio al cammino della verità » est honteux, écrit Boatti, aussi bien pour les victimes et leurs familles que pour la démocratie. « Così la strage è il più grave dei crimini e al tempo stesso il più leggero e inafferrabile degli eventi » (p. 382). Cela explique le titre un peu désabusé du dernier chapitre : *Evanuerunt dies* : ces jours se sont-ils enfuis, envolés, oubliés ?

D'où, à la dernière page du livre, trente ans après le drame, une sorte de mise en demeure adressée au Parlement :

Bisognerà attendere ancora molto perché chi rappresenta il paese – un paese che mai come nella vicenda di Piazza Fontana ha sentito la lontananza dello Stato [...] – parli ?
Ammetta le complicità, le omertà, i silenzi terribili ?
Chieda perdono – in nome di uno Stato che solo così può davvero rinnovarsi – alle vittime innocenti, alle loro famiglie ?

et un véhément appel à « interrompere l'intreccio tra silenzio e potere » (p. 417).

Trois fortes prises de position de la part de trois hommes courageux qui étaient loin de n'avoir rien à perdre, comme l'écrivait pourtant Pasolini. Comme Zola, en son temps, pour ses prises de position lors de l'affaire Dreyfus⁴⁰, Pasolini, qui depuis longtemps polémiquait contre le pouvoir dans les colonnes des journaux et continua à le faire, fut assassiné un an après *Io so*, en novembre 1975⁴¹. De 1970 à 1973, Dario Fo, par son théâtre de plus en plus ouvertement politisé et mordant, connaît une période d'extrêmes difficultés avec la police : expulsion de la compagnie La Comune, accusations de fomenter des révoltes dans les usines et les prisons et d'appartenir à des groupes terroristes. En 1973 Franca Rame est enlevée et violentée par des fascistes. La même année, à la suite d'un spectacle ayant pour thème la prise du pouvoir au Chili par Pinochet (*Guerra di popolo in Cile*), Fo est incarcéré. Quant à Boatti, la parution de *Piazza Fontana* en 1993 lui valut un procès en diffamation qui traîna en longueur et ne s'acheva qu'en mars 1999, avec « assoluzione » de l'accusé⁴².

³⁹ Et à qui on a fait dire ce que l'on voulait qu'il dise.

⁴⁰ Cfr Jean BEDEL, *Zola assassiné*, Paris, Flammarion, 2002, 222 pages.

⁴¹ Un meurtre qui suscita une considérable émotion : « e l'idea che egli fosse stato ucciso in un agguato "politico" si diffuse subito presso moltissimi. Lui il polemista, pubblico accusatore del "Potere", del regime trentennale che governava l'Italia, veniva "liquidato", messo violentemente a tacere [...] ». Enzo SICILIANO, *Vita di Pasolini*, Firenze, Giunti, 1995, p. 29.

⁴² D'où, aussitôt, une réédition du livre incriminé, assortie d'une brève mise à jour : brève car, de 1993 à 1999, la situation n'avait guère avancé.

À l'heure où nous écrivons, la question n'est toujours pas résolue⁴³, même si des avancées ont été réalisées, avancées qui concernent essentiellement les "instruments" de l'affaire : Delfo Zorzi, le poseur de bombe, depuis longtemps PDG au Japon, quelques terroristes incarcérés qui ont bien voulu collaborer et parler (Vincenzo Vinciguerra⁴⁴), quelques groupes "noirs" qui ont été identifiés. Mais parmi les personnalités haut placées, les mandants véritables du massacre, personne n'a été inquiété.

⁴³ « La politica ha fatto e continua a fare barriera. La verità, nella sua interezza, è affidata ora agli storici. » (*La verità su Piazza Fontana*, www.zaratoustra.it/piazzafontana.htm).

⁴⁴ Cfr l'émission *L'orchestre noir*, diffusée en France par la chaîne de télévision Arte en 2000.