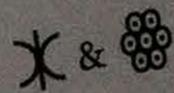


WHERE DO  
YOU DRAW  
THE LINE  
BETWEEN  
ART AND  
POLITICS?

## Introduzione / Introduction

Pietro Perotti

Lucia Farinati



Errico Canta Male

Mario "Schizzo" Frisetti & Luca Bruno

1

3

29

50

60

73

## Introduzione / Introduction

Questa pubblicazione è iniziata con una serie di domande che spesso pongo a me stesso sul valore politico dell'arte. Nonostante non mi consideri un artista impegnato, mi sono spesso interrogato sul potenziale valore politico del mio lavoro e molte volte ho sentito il bisogno di posizionarmi rispetto alle categorie di arte e politica.

Ho sempre percepito un grande divario tra la politica rappresentata e la politica agita, in situazioni di lotta, da collettivi e movimenti di base. Per me, la differenza tra questi due approcci sta nel livello di impegno e assunzione di rischio personale, nel rapporto tra speculazione teorica e pratica e nella vicinanza alla lotta, al di là della realizzazione del lavoro artistico.

Perplesso dalla scissione tra i contesti artistici professionali e la politica organizzata, ho voluto concentrarmi su questo distacco e portare in primo piano le esperienze di alcune persone che conosco, il cui lavoro artistico attraversa questa divisione in modi diversi, ma ugualmente illuminanti. Oltre a parlare delle loro scelte e delle loro storie personali e artistiche, ho voluto condividere con le persone intervistate i miei dubbi e le mie preoccupazioni, per capire meglio come sono riuscite a tenersi in equilibrio tra questi due ambiti.

Le persone che ho intervistato sono: Pietro Perotti, operaio Fiat autodelegato alla comunicazione operaia; Lucia Farinati, ricercatrice, attivista e curatrice indipendente; due membri anonimi di un collettivo

This publication began with a series of questions I often ask myself about the political value of art. While I do not consider myself an artist engaged in politics, I've often wondered about the potential political value of my work and have often felt the need to position myself in relation to the categories of art and politics.

I've always perceived a wide gap between representational politics and a politics that is embodied or acted out materially in situations of struggle by collectives and base movements. For me, the difference between these two aspects lies in the level of commitment and assumption of personal risk, as well as the relationship between theoretical speculation and practice. Another important aspect is the continued engagement with the struggle after the artwork is completed.

Puzzled by the separation between professional art contexts and organized politics, I wanted to draw attention to this disconnect and relate the experiences of a few people I know whose artistic work spans this gulf in quite different and equally inspiring ways. Besides sharing something about their personal and artistic choices and histories, I also wanted to share my own doubts and concerns with them to better understand how they balanced their position between these two spheres.

The people I interviewed are: Pietro Perotti, a Fiat worker and self-appointed worker communicator; Lucia Farinati, a researcher, activist and independent curator; two anonymous members of a hacker collective working in the field of technology and urban space;

d'estate, sia che piova o tiri vento, al lavoro noi andiam". E poi il ritornello: "in mezzo al polveron, tra le balle di coton, in mezzo al polveron, siam bagnati di sudor". E poi: "quando batte il solleone, c'è l'aria condizionata, Coca Cola e aranciata, la gazzosa della Galli, acqua anice a bidon". Nel finale ci dava il panettone: "quando fuori fa molto freddo, lavorando prendiamo panetton". Una sera stavamo facendo una prova ed è arrivato il parroco che ha detto "fermi, questo non si può fare, non si deve prendere in giro il padrone che dà il lavoro". Il padrone si chiamava Crespi, era un po' come Agnelli a Torino, aveva in mano tutto. Aveva tre stabilimenti, la società sportiva, l'oratorio... per cui siamo stati



NIXON QUANTI BAMBINI HAN UCCISO OGGI?

"when the sun beats down, there is air conditioning, Coca Cola and orange soda, Galli gazzosa, aniseed water." At the end of the song we got panettone: "when it's very cold outside, we get hot from working, and on Christmas Eve, he gives us panettone". One evening we were rehearsing and the parish priest came and said: "stop, you cannot do this, you must not make fun of the owner who gives you work." The owner was called Crespi, he was a bit like Agnelli<sup>3</sup>, he ran everything, he had three factories, the sports club, and the parish. So, we were censored and since then, little by little, I began to understand how things worked.

At a patronal feast in '68 I presented Judas '68. It featured a skeleton with a lot of money

fig.1, Stencil contro la guerra in Vietnam, muro della casa parrocchiale, Ghemme, Natale 1968. / Stencil against the war in Vietnam, wall of the parish house, Ghemme, Christmas 1968, [Nixon how many children have you killed today?]

2 The melody for the song is from De Sica's film Il giudizio universale.  
3 Gianni Agnelli, head of Fiat, one of the richest men in modern Italian history.

2 Parole sulla melodia del film Il giudizio universale di De Sica.

censurati. Da lì un po' alla volta ho cominciato a capire come funzionavano le cose.

Poi ad una festa patronale, nel '68, ho presentato Giuda '68, era uno scheletro con in mano un sacco di soldi; aveva un cilindro da padrone ed un cappello da prete e al collo un fazzoletto rosso. Lo avevo fatto perché l'Unione Sovietica aveva invaso la Cecoslovacchia. (fig.1)

Un anno prima avevo presentato delle cose con materiali diversi: un pezzo di legno che avevo trovato in montagna era diventato un cane atomizzato, un cane colpito dall'atomica. Poi avevo fatto un crocifisso che era il Cristo dei disperati, una cosa fatta con bobine di rame e tela di iuta. Una roba tipo Calder. Questo Cristo alla fine lo ho portato qua a Torino dove c'era un prete dei cattolici del dissenso che faceva messa in un garage e gliel'ho regalato a loro.

Il nostro gruppo politico al paese si era formato quando avevamo trovato Lettera ad una professoressa di don Milani. Ma anche L'obbedienza non è più una virtù. Quella è stata la svolta. Quelli sono stati i nostri primi libri di formazione politica.

D. Le idee artistiche che avevi da dove ti venivano? Era tutta roba che inventavi te?

P. Ma certo! Io ho fatto la quinta elementare. Ho cercato di acculturarmi pian piano. Quando sono arrivato a Torino avevo capito che i cartelli e le bandiere erano obsoleti. Anche la gente che andava dietro al corteo, senza contribuire con qualcosa di personale, non andava bene. Io credo nell'organizzazione ma credo anche nell'individuo, a quello che ognuno porta di creativo e d'innovativo.

in its hands, wearing half of a priest's hat, and half of a tall top hat, and a red handkerchief around its neck. This was because the Soviet Union had invaded Czechoslovakia. (fig.1)

The previous year I had presented works with different materials. A piece of wood that I found in the mountains had become an atomized dog hit by the atomic bomb. Next I made a crucifix that became the Christ of the Hopeless, made with copper coils and hessian fabric. Like something by Calder. This Christ ended up here in Turin, where there was a dissenting Catholic priest who used to celebrate mass in a garage. I gave them the crucifix.

Our political group in town was formed when we found out about Lettera a una professoressa (Letter to a Schoolmistress) and L'obbedienza non è più una virtù (Obedience is no Longer a Virtue) by don Milani<sup>4</sup>. Those were our first political books.

D. But where did these artistic ideas come from? Was it all stuff you invented yourself?

P. Of course. I only completed primary school and I tried to become more cultured a little at a time. When I arrived in Turin, I realised that the banners and flags were obsolete, and it was no good to see people who walked behind the demonstration without contributing anything personal. I believe in organisation but I also believe in the individual, in what each one brings in terms of creativity and innovation.

D. In Turin you noticed that the workers were following the demonstration with flags

4 Don Milani was a radical priest, defender of conscientious objection, and critical educator. His book Lettera ad una professoressa served as a kind of manifesto in the struggle for reform of the Italian educational system.

D. A Torino ti sei accorto che gli operai seguivano il corteo con bandiere e striscioni però non avevano altre idee, non sapevano come rinnovare queste forme.

P. Non c'era un intervento individuale. C'era adesione ma non un intervento individuale. Ho cominciato a fare le cose di teatro di strada perché, durante le lotte per i contratti, avevo visto quelli delle meccaniche di Mirafiori che facevano delle bare. Delle casse da morto con scritto "Zaccagnini" e "Fiat". Ho pensato che questa roba fosse un pò macabra, le bare da morto... Allora ho cominciato a fare delle cose colorate col cartone cercando anche di prendere in giro, di usare l'ironia. Io credo che l'ironia sia una cosa fortissima, non a caso a Parigi qualche anno fa hanno fatto fuori Wolinski e quelli di Charlie Hebdo. Wolinski è stato il primo dei miei maestri. Quando sono arrivato a Torino nel '69 ho trovato le prime dieci copie dell'*Enragé*, una rivista di satira politica uscita nel maggio francese. Siné e Wolinski sono due disegnatori che mi hanno fortemente ispirato.

Alla Fiat ho fatto un Agnelli alto otto metri che la gente si portava in giro. Al tempo lui diceva "non calevemo le bvaghe" ma la gente in corteo gli tirava giù le braghe, lui rimaneva in mutande a fiori e tutta la gente rideva. Queste cose sia i telegiornali che la stampa non le hanno mai fatte vedere; vuol dire che colpivano nel segno e gli operai si divertivano. Io ho cercato di portare all'interno di quella fabbrica un po' di sorriso, un po' di allegria. Adesso è tutto pulito ma allora era un disastro, era un posto disgraziato. (fig. 2)

D. I pupazzi li chiami "teatro di strada"?

P. Sì, è diventato teatro di strada. La

and banners but they had no other ideas, they did not know how to renew these forms.

P. There was no individual action, there was involvement but no individual intervention. I started doing street theatre because during the struggles over work contracts I saw mechanical workers employed at Mirafiori making coffins. Coffins for the dead with "Fiat" and "Zaccagnini"<sup>5</sup> written on them. I thought this was grim so I started making colourful things with cardboard, trying to make fun, using irony. I believe that irony is a very strong thing. It's not by chance that in Paris a few years ago they killed Wolinski and the Charlie Hebdo guys. Wolinski was the first of my teachers. When I came to Turin in '69 I found the first ten copies of *L'Enragé*, a magazine of political satire founded during the student revolts of May '68. Siné and Wolinski are two cartoonists who have strongly inspired me.

At Fiat I made an eight-metres-tall Agnelli puppet that people used to carry around. Agnelli said, "we will not drop our trousers," but during marches workers would pull its trousers down leaving the puppet in flowery underwear, and everyone would laugh. Neither the news nor the press have ever shown these things. It means that they hit the mark and the workers were amused. I tried to bring a little smile into that factory, a little joy. Now everything is clean but back then it was a disaster, it was a wretched place. (fig. 2)

D. You call these puppets "street theatre"?

P. Yes, it became street theatre. People moved, and it became movement. It was a dynamic thing. I have always been in favour

<sup>5</sup> Benigno Zaccagnini, one of the founders of the Christian Democracy party.

fig. 2. L'Agnellone in cartapesta, manifestazione contro metalmeccanici, Torino, 1979 / Papier-mâché Agnelli puppet, metal workers' demonstration over work contracts, Turin, 1979



gente si muoveva e tutto diventava movimento. Era una cosa dinamica. Io sono sempre stato per le cose dinamiche che giravano con la gente. La gente partecipava a queste cose, soprattutto quando siamo andati a Roma il 24 marzo '84 contro il governo Craxi<sup>3</sup>. Era stata la più grande manifestazione del dopoguerra, una cosa mai vista. La CGIL ci ha dato un camion e siamo andati giù con la struttura. Avevamo un enorme drago e c'avevamo messo sopra Fanfani, Spadolini, Andreotti, Agnelli. A parte c'era Craxi che girava con un cartello con su scritto "Me ne frego della piazza". (fig. 3)

D. A me sembra che tu avevi una necessità creativa da esprimere. Vivevi la realtà lavorativa e di conseguenza hai applicato la tua creatività nell'ambito della lotta opera-

<sup>3</sup> Il decreto varato da Craxi tagliava quattro punti di scala mobile dei salari. La scala mobile è un sistema di rivalutazione automatica delle retribuzioni dei lavoratori dipendenti, un meccanismo di calcolo che adeguava automaticamente i salari all'aumento del costo della vita.

of dynamic things that were not static but that moved with the people. People participated in these things, it's not like you were alone in the back. Things moved around, especially when we went to Rome on 24 March '84 against the Craxi government. It was the biggest demonstration in the post war period, something never seen before. The CGIL [the Italian General Confederation of Labour, a national trade union] gave us a truck and we went down with the structure that we built. There was a huge dragon that had Fanfani, Spadolini, Andreotti, and Agnelli<sup>7</sup> on it. Apart from that, the Craxi puppet was walking around with a sign saying "I don't care about the streets" while all the people were laughing and cheering. (fig. 3)

D. It seems to me that you had a need to express yourself creatively. You lived the reality of a worker and therefore you applied

<sup>6</sup> The Craxi decree brought cuts to the sliding wage scale, a mechanism that automatically adjusted wages to the cost of living.  
<sup>7</sup> All prominent Italian statespeople and industrialists.

# RICERCATO

## GESU'

DETTO

### "IL CRISTO" RIVOLUZIONARIO ESTREMISTA ANARCHICO



AGITATORE PROFESSIONISTA - SENZA  
FISSA DIMORA - FIGLIO DI UN OPERAIO  
VESTE POVERAMENTE - PORTA I CAPELLI  
LUNGI E LA BARBA ROSSA.  
**E' PERICOLOSO!**

-FREQUENTA I QUARTIERI POVERI  
DOVE SI RIUNISCE CON OPERAI, CONTADINI,  
VAGABONDI, DISOCCUPATI, SOVVERSIVI E  
PROSTITUTE. -SOBILLA IL POPOLO  
CON LA SUA IDEA RIVOLUZIONARIA  
DI UGUALIANZA E LIBERTA' - DICE CHE  
TUTTI GLI UOMINI SONO UGUALI, DIMENTICANDO  
CHE IL NOSTRO SISTEMA CAPITALISTICO PER FUN-  
ZIONARE HA BISOGNO SOPRATTUTTO DEGLI SCHIAVI.  
-INOLTRE - PRATICA LA MEDICINA SENZA LAUREA  
CACCIA I MERCANTI DAL TEMPIO - TRASFORMA L'ACQUA  
IN VINO - SFAMA LA GENTE POVERA DISTRIBUENDO  
PANI E PESCI SENZA LICENZA, DANNEGGIANDO I COM-  
MERCANTI.  
-RICOMPENSA - A TUTTI COLORO CHE DA-  
RANNO AL PIU' VICINO POSTO DI POLIZIA INFORMA-  
ZIONI CHE PORTINO ALLA SUA CATTURA.

fig. 7. Manifesto against the Venerdi santo del 1969 a Gherme e nei paesi limitrofi. / Poster displayed on Good Friday 1969 in Gherme and neighbouring villages. [wanted: Jesus also known as "the Christ" revolutionary anarchist extremist. Professional agitator, homeless, son of a worker, dresses poorly, has long hair and a red beard. He is dangerous! He's often seen in poor neighbourhoods where he meets with workers, peasants, vagrants, the unemployed, subversives and prostitutes. He stirs up crowds with his revolutionary ideas of equality and freedom. He says that all men are equal, forgetting that our capitalist system needs slaves in order to function. He practices medicine without a degree, chases the merchants out of the temple, turns water into wine, feeds the poor by distributing loaves and fish without a licence, causing shops to close. Reward to all those who provide the nearest police station with information that will lead to his capture.]

D. Tu sentivi che la gente si prendeva bene partecipando a questo tipo di espressione? Sentivi che erano più vivi?

P. Assolutamente! Ma soprattutto eravamo in sintonia. Nessuno mi ha mai fermato, compreso il Marx dipinto davanti alla Fiat. Nessuno mi ha mai detto "cosa stai facendo". È stato accettato da tutti. Dipinto lì davanti. Non è che sia stato portato da fuori.

D. Ma quando portavi i poster in fabbrica c'era il rischio che qualcuno ti rompesse le scatole? Magari non gli operai ma i guardiani?

P. Certo! Soprattutto quando portavo dentro la macchina fotografica per fare le foto nei cessi. Volevo documentare le scritte fatte dagli operai; poi ho iniziato anche io a rispondere ai messaggi. Ho più di 300 diapositive con i botte e risposta scritti nei cessi. Il problema era che per fare la foto dovevo aspettare lo sciacquone<sup>6</sup>. Serviva il suono dell'acqua per coprire il click, altrimenti il guardiano avrebbe sentito il suono della macchina e si sarebbe accorto. Li rischiavi sempre. Rischiavo la denuncia per "spionaggio industriale". (fig. 8-9)

D. Ma eri l'unico con questo tipo di sensibilità? Queste cose non interessavano a nessun'altro?

P. La gente scriveva nei cessi. Facevano botte e risposta ma non avevano capito l'importanza della documentazione.

D. Tu avevi tutte queste idee bellissime però magari volevi qualcun altro che le avesse assieme a te. Ti sei mai sentito solo?

<sup>6</sup> L'acqua era automatizzata, veniva giù ogni cinque minuti.

P. Absolutely, but above all we were in tune. Nobody stopped me, including the Marx painted in front of Fiat. Nobody asked me "what are you doing?" It was accepted by everyone, painted there in front of door five, it's not like it was brought from outside.

D. When you hung the posters in the factory, was there a risk that someone would say something or not? Maybe not the workers but the guards.

P. Of course, especially when, years later, I brought in a camera to take pictures in the toilets. I wanted to document the writings made by the workers. Then, I also started replying to the messages that were left there. I have more than 300 slides with the back-and-forth that was written in the toilets. The problem was that I had to wait until the water flushed in order to be able to take the photo.<sup>12</sup> You needed the sound of the water to cover the click of the camera otherwise the guard heard the sound and found out. You always took risks, I risked being sued for "industrial espionage". (fig. 8-9)

D. Were you the only one with that kind of sensitivity? Strange how nobody else cared about this.

P. People wrote in the toilets but they didn't understand how important it was to document everything.

D. You had all these beautiful ideas but maybe you wanted someone else to have them with you? Have you ever felt alone?

P. No, I never feel alone because I'm supported by those who fought before me.

<sup>12</sup> The toilet was automatic, it would flush every five minutes.

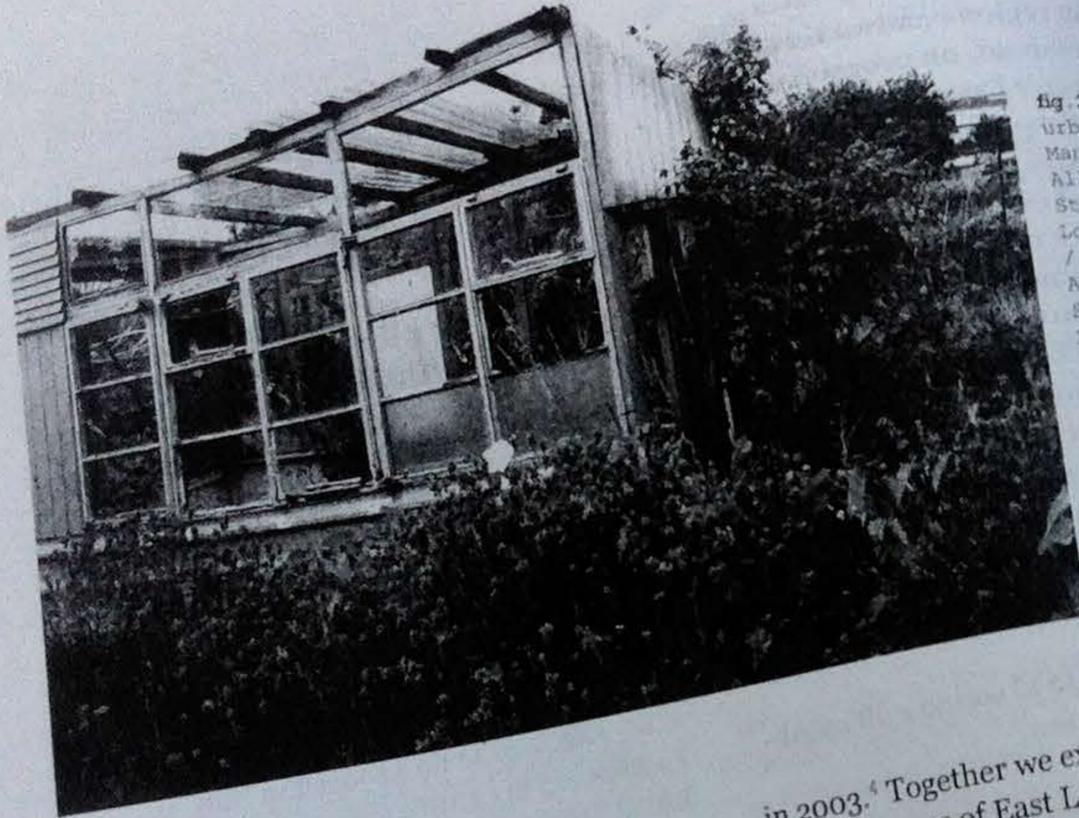


fig. 2, Otto urbano condiviso, Manor Gardens Allotments, Stratford, Londra, 2007. / Manor Gardens Allotments, Stratford, London, 2007.

Per tornare al dibattito sull'arte pubblica negli anni '90, un riferimento che mi ha indirizzato verso l'ascolto è il libro di Suzanne Lacy *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*. Nel libro vengono trattati progetti e opere di arte pubblica che mettono l'ascolto e la relazione con l'altro al centro della pratica artistica.

Nel 2005 ho iniziato a collaborare anche con l'artista William Furlong e fare interviste per la sua rivista sonora *Audio Arts*. Gradualmente l'intervista e la registrazione sonora è diventata per me una vera e propria modalità critica per analizzare diversi contesti anziché un semplice metodo di ricerca. Pian piano mi sono accorta che tutti questi tasselli cominciavano a formare un vero e proprio nucleo d'interesse attorno all'ascolto e alle pratiche dialogiche, temi che ho poi sviluppato nel libro *The Force of Listening*.

in 2003.<sup>4</sup> Together we explored the urban and social changes of East London through field recordings and interviews gathered on site. The project took the form of a bus tour with a sound performance arranged through a live mixing of various recordings. The urban navigation through movement, sound and listening was key in this project. I suddenly became fascinated by sound as a form of temporary public intervention that had no heavy implications for the environment.

To come back to the debate about public art in the 1990s, the most important reference that initially guided me both in that direction and also towards listening was the book *Mapping the Terrain: New Genre Public Art* by Suzanne Lacy. This book documents many art projects that exemplify the concept of a "new genre of public art" which consists in art forms which

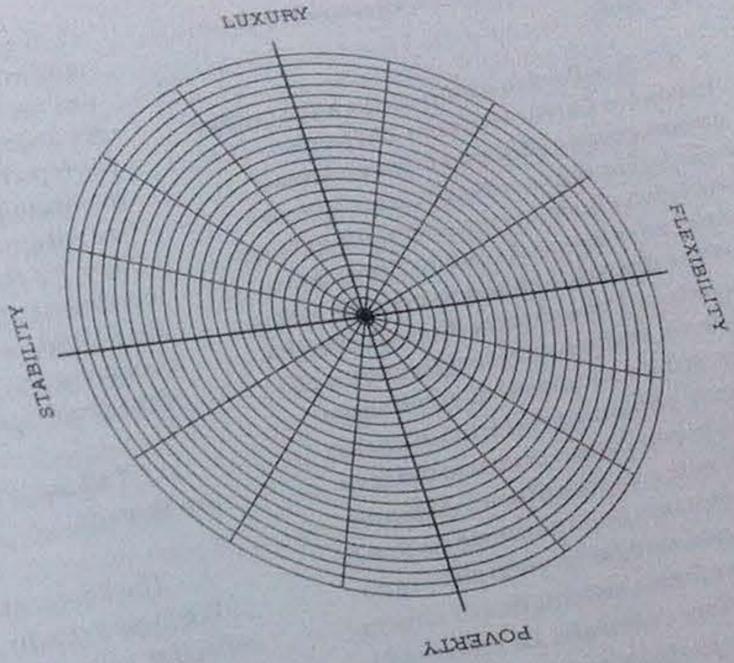
<sup>4</sup> [youtube.com/watch?v=0v0fk-5R4G0](https://www.youtube.com/watch?v=0v0fk-5R4G0)

D. E l'interesse per l'attivismo dopo la batosta olimpici?

L. Dopo il progetto *We Sell Boxes We Buy Gold* mi sono unita a *Micropolitics Research Group*, un gruppo che inizialmente faceva base a Goldsmiths e poi ha raggruppato vari soggetti impegnati nella ricerca militante e l'attivismo politico<sup>5</sup>. Questa è stata la prima fase che ha dato vita al collettivo *Precarious Workers Brigade (PWB)*. Prendere parte alle discussioni organizzate da *Micropolitics Research Group* è stato per me un momento terapeutico. Avevo bisogno di analizzare cosa era andato storto con *WSBWBG* e superare quel momento. Alla fine ho capito che le condizioni di precarietà delle persone coinvolte in *WSBWBG*, compresa, erano state la causa dei problemi che abbiamo avuto come gruppo. (fig. 3)

<sup>5</sup> [micropolitics.wordpress.com/page/5/](https://micropolitics.wordpress.com/page/5/)

fig. 3, Target Practice, esercizio per la mappatura della vita lavorativa. Target Practice, teaching tool for mapping working life. Taken from *Precarious Workers Brigade, Training for Exploitation? Politicising Employability & Reclaiming Education*, Joasp, 2017



put the relationship with the other and subsequently listening at the centre of the work. In 2005 I also started to collaborate with the artist William Furlong and subsequently to become an interviewer for his sound magazine *Audio Arts*. Gradually interviews and sound recordings became a critical practice in itself rather than a mere research method. Slowly I have realised that what brings all these projects and interests together is a sustained focus on dialogical practices and listening, topics that I subsequently developed in the book *The Force of Listening*.

D. And the interest in activism after the Olympics blow.

L. After the group *We Sell Boxes We Buy Gold* split I joined the *Micropolitics Research Group* which started initially from a group of itinerant meetings which gathered to

in Vanchiglia. Quella era più politicizzata, quasi solo con gente di gruppi e collettivi. Io ho cominciato a suonare in questa terza fase. Non ero più occupante ma mi chiamavano come musicista. Nonostante venissi come esterno io mi sentivo comunque legato all'occupazione, a differenza di altri artisti che usavano un po' la situazione perché gli offriva la possibilità di suonare.

D. E la prima volta che hai suonato in una situazione più musicale?

E. Al Barrio di Falchera. Avevano bisogno di gente che venisse a suonare al locale. Per me era la prima volta che suonavo in un contesto diverso ed è stato l'inizio di tante cose. Ho visto che i miei pezzi piacevano anche a gente che non avevo mai visto prima. Non erano persone da manifestazione o da centro sociale e allora mi son detto "quello che faccio può piacere anche ad altri". In quel momento ho capito che aveva

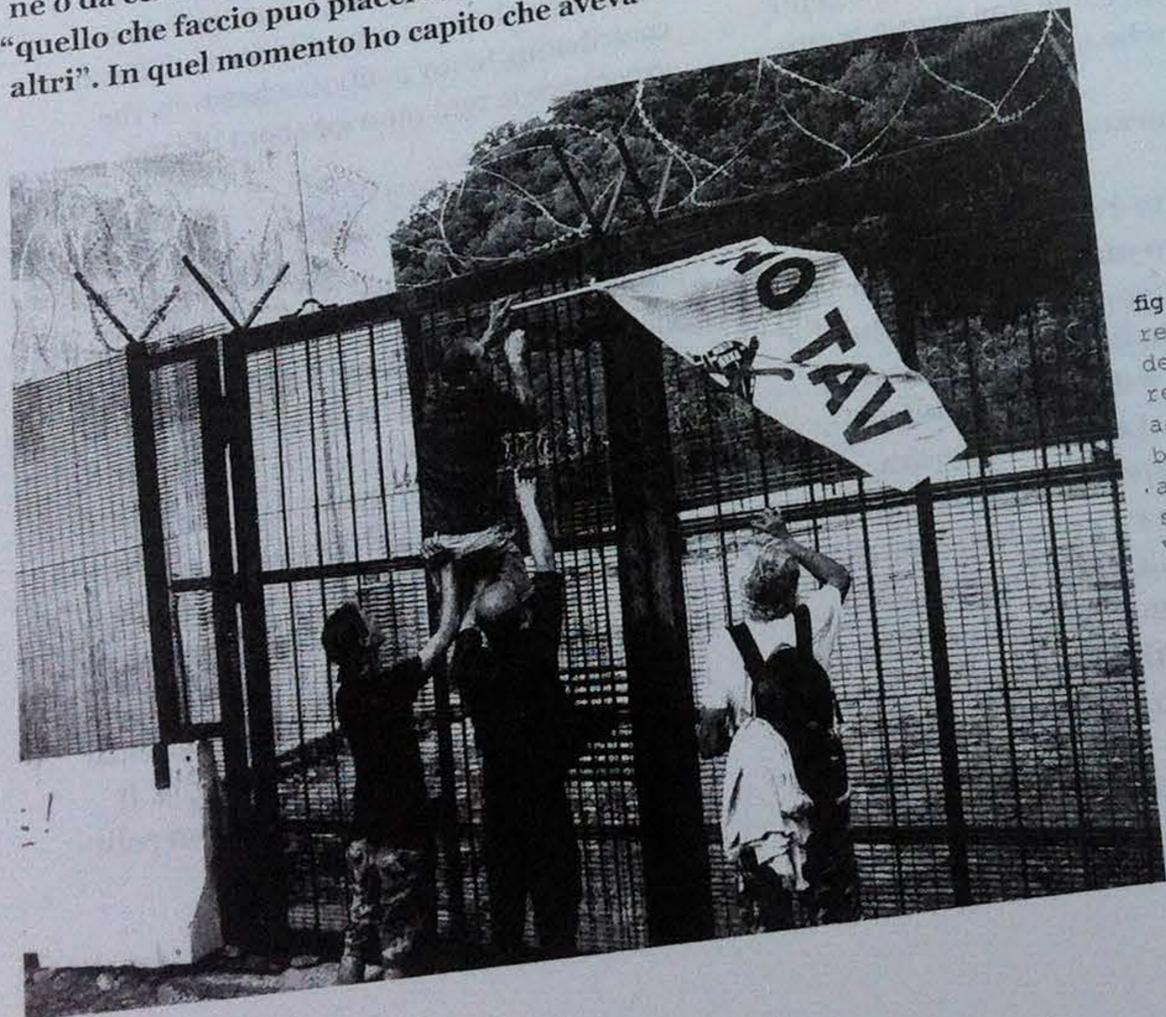


fig.1, NoTAV alle reti del cantiere del TAV in Val Clarea, 2020. / No TAV activists at the barbed-wire fences around the TAV construction site in Val Clarea.

ical groups and collectives mainly. I started playing in this third phase. I was no longer an occupant but I was involved as a musician. Although I was an outsider I still felt a strong connection to the occupation, unlike other artists who used the situation a little because it offered them the opportunity to play.

D. When was the first time you played in a more musical venue?

E. At the Barrio in Falchera. They needed people to come to play at the club. For me it was the first time I was playing in a different context and it was the beginning of many things. I saw that my songs were liked by people I had never seen before. They weren't people from a demonstration or a social centre. So I said to myself "what I do can also appeal to others." At that moment I realised that it made sense to continue as Errico Canta Male. Years before, I had played in a shouty folk punk band and no one listened to the

senso di...  
Anni prima suonavo punk tutto urlato e i testi non li ascoltavo mai nessuno. Mi sono accorto invece che usando chitarra acustica e voce, la gente ascoltava i testi. (fig.1)

D. Quando l'anno scorso sono andato in Valsusa sentivo la gente che ai Mulini parlava di te, ho avuto l'idea che tu fossi una sorta di cantante politico con canzoni dai temi schierati<sup>2</sup>. Poi invece quando ti ho visto suonare al cantiere mi sono meravigliato del fatto che non fosse proprio così. I temi delle tue canzoni non erano necessariamente politici e non ti presentavi come il cantante del movimento. Non lanciavi slogan e non ti rifacevi ad un immaginario eccessivamente connotato. Facevi semplicemente il tuo.

E. Non mi presento come cantante del movimento perché non lo sono. Non sono così militante. Non sono così dedito alle cause politiche. Ci sono tanti artisti del movimento e devo dire che di solito non mi piacciono perché quello che fanno è filtrato dal movimento. Quello che fanno è il risultato di una riflessione esterna a loro.

D. Tipo il gruppo politico che mette le parole in bocca al musicista...

E. Magari non proprio così ma il meccanismo è quello. E poi diventa che ogni canzone è una rivendicazione... che palle! Alla fine diventa conformismo. Quella roba

<sup>2</sup> Il movimento No TAV dà vita al presidio dei Mulini nella primavera del 2020 in seguito all'allargamento del cantiere del tunnel geognostico in Val Clarea. Situato a ridosso delle reti del cantiere, il presidio dei Mulini è attualmente il punto privilegiato per monitorare le attività in Val Clarea e per osteggiare l'ennesimo ampliamento del cantiere.

D. When I went to Valsusa last year I heard the people talking about you at the Presidio dei Mulini, I had the idea that you were a sort of political singer who wrote engaged songs.<sup>2</sup> Then when I saw you playing at the construction site I was amazed that it wasn't really like that; the themes of your songs weren't necessarily political and you didn't present yourself as the singer of the movement. You didn't throw slogans around and you didn't refer to an excessively clichéd imaginary. You just did your thing.

E. I don't introduce myself as a singer of the movement because I'm not, I'm not that militant. I'm not that devoted to political causes. There are many artists in the movement and I must say that I usually don't like their work because what they do is filtered through the movement. It's just a reflection of something which is external to them.

D. They have to do a little bit what the group wants.

E. Maybe they don't tell you but that is the mechanism and then every song is a political statement ... what a drag. In the end it's conformism. That stuff doesn't excite me so much, it's not mine. I started writing music before my interest in political issues for me, music comes first. I don't throw

<sup>2</sup> Following an expansion of the construction site for the geognostic tunnel in Val Clarea in early 2020, the No TAV movement gave life to the Presidio dei Mulini, a permanent protest site very close to the construction site. The structures are able to expand the construction site by expropriating the land around the Presidio dei Mulini which is currently an illegal place to monitor construction and oppose the latest expansion.

Quella canzone non l'ho fatta per dire che Askatasuna è la cosa migliore del mondo. Con quella canzone io voglio dire che esistono anche loro. Voglio che quel tipo di persone e di immaginario venga conosciuto. La cosa bella è che la canzone non è rimasta chiusa nel giro dei centri sociali. Se fossi stato un militante di Askatasuna non è rimasto un cantante di Askatasuna e avessi fatto una canzone di quel tipo credo che non avrebbe avuto lo stesso impatto. È bello vedere i compagni di Aska che la cantano e allo stesso tempo vedere gente che non è di quell'ambiente ma che apprezza la canzone comunque. Per me questo significa che li sta succedendo qualcosa, non ce la stiamo raccontando tra di noi ma stiamo allargando il raggio d'azione. Se vuoi *Vanchiglia* puoi usarla come slogan ma è solo uno dei pezzi che ho fatto. Magari al concerto dieci persone si rompono il cazzo perché sono venute solo per sentire *Vanchiglia* mentre altre si fanno attraversare dalle canzoni e quindi c'è un'intersezione. (fig. 2)

D. Qual è la differenza tra le situazioni politiche in cui suoni e quelle più propriamente musicali?

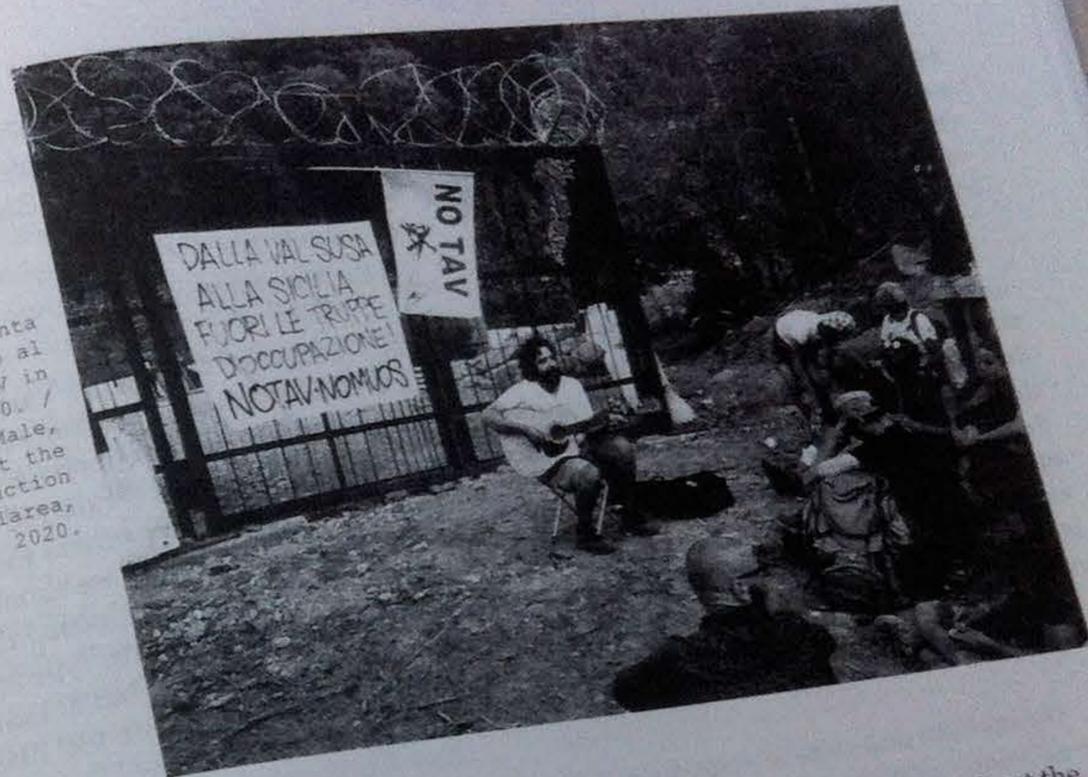
E. In situazioni tipo occupazioni e presidi quasi nessuno va a suonare perché sono situazioni tecnicamente limitate. Sono quasi sempre situazioni da battaglia. Hai una cassa di merda e la gente sente meglio se non usi il microfono. Gli organizzatori hanno una scarsa conoscenza tecnica e non hai un fonico. Io vado comunque in situazioni di quel tipo perché le vedo un po' come una scuola. Credo sia importante imparare ad adattarti a suonare in situazioni di merda. Adesso c'è gente che inizia a suonare a quindici anni e hanno già il loro concerto hanno gli effetti. Se

had made a song like that, I think it would not have had the same impact. What is beautiful is to see the Aska people singing it and at the same time to see other people who are not from that environment who appreciate the song. For me this means that something is happening there. It's not just hot air, we are trying to expand the range of action. If you want *Vanchiglia* you can use it as a slogan but it's just one of the songs that I did. Maybe ten people at the concert will get bored because they only came to hear *Vanchiglia* but other people open themselves to the other songs so there is an intersection. (fig. 2)

D. What is the difference between the political situations in which you play and those which are more strictly musical?

E. In situations like occupations and *presidios*, hardly anyone goes to play because there are technical limitations, things are almost always cobbled together. You have a shit amp and people hear better if you don't use a microphone. Organisers have little technical knowledge. You certainly won't have a sound engineer. I still perform in these kind of situations because I see them a bit like a school. I think it's important to learn to adapt to playing in shit situations. Nowadays there are people who start playing at fifteen and already have a sound engineer, they have pedal effects at their concerts. If you play at a *presidio* you will hardly have all that attention, your music is only one of the things that happen. It isn't the main event. For me, this is good because it teaches you to relativise what you do. You learn to give yourself less importance. Also, in this type of situation I feel more relaxed. From a musical point of view, there aren't as many expectations and no one would ever tell me "you got a chord wrong" or "you missed a note."

fig. 2, Errico Canta Male, concerto al cantiere del TAV in Val Clarea, 2020. / Errico Canta Male, live concert at the TAV construction site in Val Clarea, 2020.



una delle cose che accadono, non è l'evento principale su cui sono puntati i riflettori. Per me questo è positivo perché impari a relativizzare quello che fai, impari a darti meno importanza. Poi c'è da dire che in questo tipo di situazioni io mi sento anche più rilassato, non ci sono molte aspettative dal punto di vista musicale e nessuno mi direbbe mai "hai sbagliato un accordo" oppure "hai sbagliato una nota".

D. Un'altra cosa importante delle situazioni politiche è il contesto, quanto il luogo in cui suoni aggiunge significato a quello che fai. La tua canzone d'amore Agosto suonata al cantiere con la polizia dietro le reti è tutt'altra roba rispetto a quando la suoni sul palco. Portare la musica in un contesto reale, anche non necessariamente politico, è un'azione che aggiunge significato a quello che stai facendo; mette quello che suoni in relazione con l'esterno, con la situazione che già esiste. È come se le canzoni si completassero nel momento in cui

D. Another important thing about the political situations you told me about is the context, how much the place you play at adds meaning to what you do. Your love song Agosto played at the construction site with the police behind fences is something else compared to when you play it on stage. Bringing music into a real context, even if not necessarily political, is something that adds meaning to what you do. This gesture connects you with the outside, with what already exists. It's like treating your songs not as self-contained and complete works but rather ones that are only completed when placed in a context. I guess this repositioning gives you a different sense of existence. A Day concert and saying "solidarity"

E. It gains meaning. In political situations what you do has a greater meaning. Saying "solidarity" for someone who is out in the cold during a factory strike is different from going to a Day concert and saying "solidarity"

L. Non han fatto solo musica ma ad un certo punto si sono proprio staccati da noi, a fine anni '80 non partecipavano all'autogestione e all'occupazione. Sono stati molto importanti per il movimento ma sono più propriamente un gruppo musicale. Non erano nostri compagni di lotta.

M. Loro all'occupazione non sono venuti. Sono venuti a suonare dopo che avevamo occupato.

D. Però non puoi negare che abbiano fatto dei pezzi bellissimi.

L. Che il pezzo sia bello o brutto non vuol dire che non sia separato. Anche io riconosco che i Negazione abbiano fatto

M. They didn't come to occupy. They came to play after we had occupied.

D. But you can't deny that they made beautiful songs.

L. Whether the song is good or bad doesn't mean it's not separate. I also recognise that Negazione made beautiful pieces, but for us there is a fundamental difference: they chose to make "music," they didn't choose to do "music and autogestione." However, there were musicians who were active in practises of autogestione, such as Lucazzo [Luca Abort, singer of Blue Vomit and Nerorgasmo]. He was even on the front line at initiatives or demonstrations. (fig. 1)



fig. 1, Manifesto del concerto dei Negazione al Paso, Torino, 1988. / Poster of the Negazione concert at El Paso, Turin, 1988.

difficile di fare la musica e l'autogestione, tipo Lucazzo [Luca Abort, cantante dei Blue Vomit e dei Nerorgasmo], lui si metteva in prima linea anche nelle iniziative o nelle manifestazioni.

M. Ad un certo punto i Negazione non li vedevamo più. Prima venivano abitualmente alle riunioni dei punk al circolo di via S. Massimo. Devo dire che già al circolo c'era stato un momento di rottura quando era arrivata una sovvenzione dal Comune di 5.000.000 di Lire (ndr circa 6-7.000 Euro valore corrente). Noi anarchici avevamo criticato ai punk la scelta di chiedere i soldi al Comune ma alla fine gliel'abbiamo lasciato fare. I punk volevano destinare questi soldi all'amplificazione. Alla fine abbiamo usati per pagare le multe e gli avvocati. Comunque, dopo questo episodio, non li abbiamo più chiesti i soldi al Comune. Anche perché se ci facevamo sovvenzionare dallo Stato, potevamo smettere di chiamarci anarchici. A tal proposito mi ricordo un manifesto che criticava lo specialismo musicale. C'era raffigurato un palco su cui era appoggiato un enorme cazzo che veniva fatto a fette. Il palco era una ghigliottina e questo cazzo rappresentava il movimento punk che si spettacolarizzava, che si mercificava con la musica. Ai piedi del palco c'era l'anarchia buttata in ginocchio, vestita di nero che piangeva per la morte dell'ultimo pargolo. (fig 2)

D. Ne avete fatte altre di occupazioni dopo il Paso?

L. Abbiamo spinto per fare altre occupazioni ed è nato il Barocchio nel '90. Poi ci sarà

at the club when ... (about 6-7000 of today's Euros) arrived from the city. We anarchists had criticised the punks for their decision to ask the municipality for money, but in the end we let them do it. The punks wanted to use this money to buy a sound system. In the end we used it to pay fines and lawyers. Anyway, after this episode, we didn't ask the City for any more money, also because if we were subsidised by the state we would have to stop calling ourselves anarchists. In this regard, I remember a poster that criticised the professionalisation of musicians. It depicted a stage on which there was a huge cock that was being sliced up. The stage was a guillotine and this cock represented the punk movement that was becoming spectacular and commodified through music. At the foot of the stage was anarchy, down on their knees, dressed in black, crying over the death of their last baby. (fig 2)

D. Did you squat any other places after El Paso?

L. We put pressure to start new squats. Barocchio was born in '90. Then there was Prinz squat and then Asilo in '95.

M. Instead of waiting to be shut down and got other places. El Paso was people by then and there were various dependencies. There were those who favoured of instant gratification and those who had a more political discourse. There were ones who wanted to get out of having just one squat in ...

L. We were 20-30 years

tirato giù il tetto. Noi abbiamo preso una trave del tetto lunga 5-6 metri e abbiamo fatto un corteo attraversando Torino. Siamo andati fino agli uffici del Comune. Abbiamo lasciato la trave sulla scrivania dell'assessorato in piazza del Duomo.

L. Nel '94, durante un dibattito alla Galleria d'Arte Moderna, avevamo portato al sindaco Castellani un vassoio con gli sgombri. Tre di noi si sono vestiti da camerieri e si sono presentati al sindaco mentre parlava al pubblico. I camerieri gli hanno portato tre vassoi, glieli aprono e gli dicono "questi sono gli sgomberi che lei ha ordinato".

M. Comunque l'idea del pesce la riprendiamo una seconda volta quando ci troviamo al Mulassano, il bar più chic di Torino. Ci vestiamo da camerieri e facciamo un corteo, da piazza Castello fino in Comune, una fila di camerieri, ognuno con un vassoio di pesci. Arriviamo davanti al Comune e lanciamo i pesci. Abbiamo anche lasciato una bottiglia



Gli squatter salgono sul tetto per protesta contro i giudici  
**'Conquistato' Palazzo Reale**

Town Hall. A line of waiters, each with a tray of fish. We made it to the front of the Town Hall, and we started throwing fish around. We also left a bottle with a burning Christmas flower in it. We were charged with "seditious yelling." I was convicted of "seditious yelling and dangerous ignition," which is a criminal offence. They get your criminal record ready for when they want to kick your ass ... Like in '96, when there was a serious set-up by the ROS [Special Operations Group, part of the Italian carabinieri, who coordinate investigative activities against organised crime] and the Public Prosecutor, Marini. We called it "Operation ROSMarini" (a wordplay: ROS + Marini = ROSMarini, which in Italian means "rosemary"). It was an accusation against the anarchists for "armed gangs and subversive association." In order to challenge the arrests, we went up to the roof of Palazzo Reale. We took down the Italian flag, and put up the black flag with a banner that read: "Against state set-ups. Freedom for the anarchists". Since it was December, it was

fig. 3, Squatters sul tetto di Palazzo Reale, Torino, 1996. / Squatters on the roof of the Royal Palace, Turin, 1996. [Squatters climb onto the roof in protest against the judges. The Royal Palace is "conquered".]

... sono stato con...  
... accensione pericolosa...  
... così ti preparano la fedina per...  
... ROS e del pubblico ministero Marini. Noi la chiamavamo Operazione Rosmarini. Era un'accusa agli anarchici per banda armata e abbiamo tolto la bandiera italiana. Abbiamo messo le montature di stato. Libertà per gli anarchici". Visto che era dicembre, c'era la ricorrenza dell'assassinio di Pinelli<sup>4</sup>. Allora abbiamo anche buttato giù dal palazzo un pazzo detto Enzino che simboleggiava Pinelli. Hanno cercato di denunciarmi ma l'accusa era di aver danneggiato i tetti camminandoci sopra, un'accusa molte debole... (fig. 3)

D. Come reagiva la polizia ai cortei e agli interventi che facevate in città?

L. Erano tutte iniziative difficili da inquadrare. I primi tempi avevamo un bel margine di libertà. Solo dopo un po' di tempo la polizia ha iniziato a definire queste cose come manifestazioni non autorizzate, quindi come reati passibili di denuncia.

M. Per festeggiare i dieci anni di occupazione del Barocchio, siamo andati a fare il discorso da Palazzo Madama. Abbiamo fatto le scale di corsa e ci siamo affacciati al balcone. Abbiamo stappato lo champa-

<sup>4</sup> Giuseppe Pinelli, anarchico precipitato dalla finestra della Questura di Milano dove era tenuto per accertamenti in seguito alla strage di piazza Fontana nella notte tra il 15 e il 16 dicembre 1969.

accusation ... (fig. 3)  
D. How did the police react to the demonstrations and the actions you were holding in the city?

L. They were all difficult initiatives to frame. We had a margin of freedom in the early days. It was only after a while that the police started to define these things as unauthorised demonstrations and therefore as crimes that could lead to charges.

M. To celebrate ten years of occupation of the Barocchio we went to make a speech at Palazzo Madama. We ran up the stairs and looked out on the balcony. We popped champagne. There's a picture of a girl dressed in disco clothes dancing on the roof of a police car.

L. The cops had arrived but they didn't know what to do, they didn't know how to react. The police officer was struggling, partly because the things we were doing weren't very well publicised and because they were very different from what the police were used to dealing with. They couldn't find any way to stitch us up. It wasn't a rally and it wasn't a march. We played on this ambiguity for

D. There wasn't a pre-prepared system in existence.

<sup>3</sup> Giuseppe Pinelli was an anarchist from the window of the Police in Milan where he was being held following the bombing in Piazza Fontana on the night of December 12, 1969.



siamo politicanti. Allo stesso tempo non serve lo specialista dell'arte, noi siamo per la libera creatività. È importante riunire le sfere alienate. L'hanno teorizzato bene i Situazionisti ma era una cosa che esisteva già nell'800. C'erano gli opuscoli di Kropotkin e di Bakunin che parlavano della riunificazione del lavoro manuale e del lavoro intellettuale. Non c'è separazione tra l'intellettuale artista e chi ti pulisce il bagno o chi ti deve fare l'impianto elettrico. Tu devi essere disponibile a praticare tutte queste cose. Magari non proprio tutte... però devi essere aperto su tutti i piani. Ricercare l'unità tra pensiero e azione, la coerenza tra metodo e finalità. Queste sono le basi fondamentali dell'anarchismo.

Maybe not all of them ... but you have to be open to all levels. Search for unity between thought and practice, coherence between method and purpose. These are the fundamental foundations of anarchism.

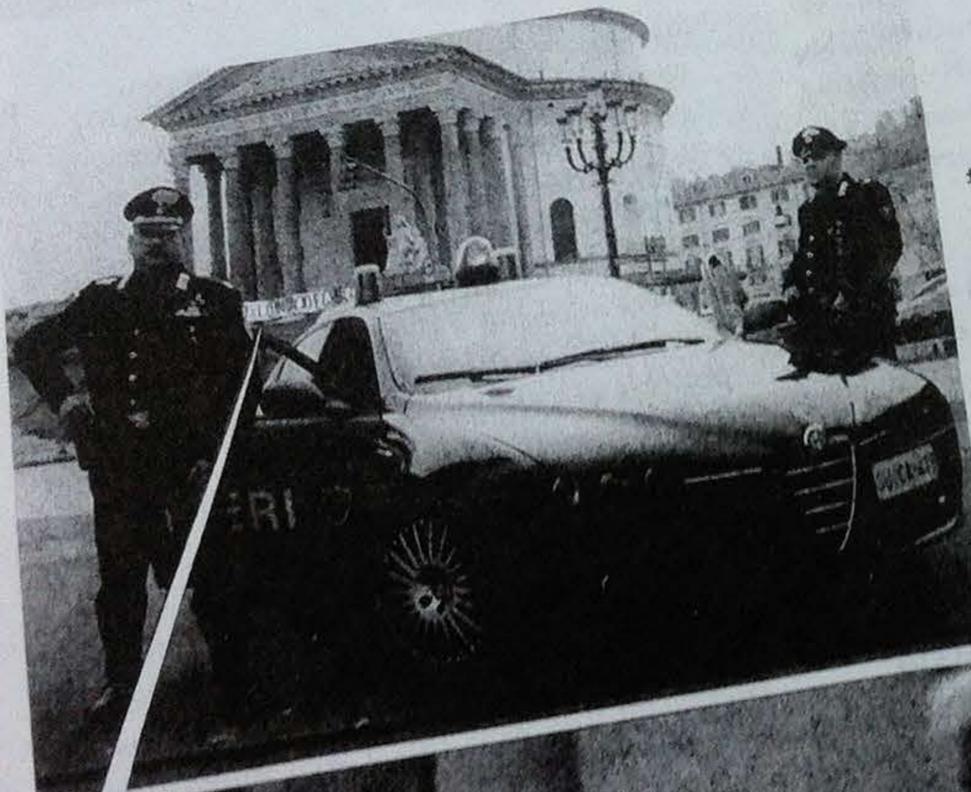


fig.11, I "fratelli Branca" della benemerita arma dei Carabinieri posano con lo striscione di 12 metri contro il confinamento Covid 19 e l'idiozia di massa, Gran Madre di Dio, Torino, giugno 2020. / The "Branca brothers" of the Carabinieri pose with a 12-metre banner against Covid-19 home confinement, Gran Madre di Dio, Turin, June 2020. [Contagion is herd here.]

Davide Tidoni e ... lavora con il suono e l'azione particolare verso l'esperienza osservazione e l'azione, crea lavori di diverso formato che includono la performance dal vivo, l'intervento, la camminata, il video, la registrazione audio e la partitura testuale. È interessato all'uso del suono e della musica nella controcultura e nelle lotte politiche e ha pubblicato una ricerca sonora sul gruppo ultras Brescia 1911 (*The Sound of Normalisation*, 2018).

Davide Tidoni is an artist and researcher working with sound and listening. With a particular focus on direct experience, observation, and action, he creates works of different formats that include live performance, intervention, walk, video, audio recording, and text scores. He is interested in the use of sound and music in counter-culture and political struggles and has published a sound-based field research on the northern Italian ultras group Brescia 1911 (*The Sound of Normalisation*, 2018).

davidetidoni.name

EDITED BY  
Davide Tidoni

TRANSLATED BY  
Carolina Massie  
Gabriel Popham

PROOFREAD BY  
Giulia Vallicelli (ita)  
Josh Octaviani (eng)

ADDITIONAL EDITING BY  
Giulia Vallicelli (ita)  
Josh Octaviani (eng)

GRAPHIC DESIGN BY  
Marzia Dalini

PRINTED AT  
nadine

PUBLISHED BY  
a.pass

DISTRIBUTED BY  
a.pass and Compulsive Archive  
Bruxelles 2021  
CC BY-NC-ND

IMAGES CREDITS

- 6-10-12-13-14-16-18-19-21-26 Pietro
- 9 Raffaele Santommaso
- 36-40 Lucia Farinati
- 41 Precarious Workers Brigade and Class
- 44-46 Precarious Workers Brigade
- 51 X & O
- 62-67 Diego Fulcheri
- 71-72 Davide Tidoni
- 78 Collettivo Avaria occupante
- 80 Disegni di/drawing by Mario
- 84-88-90-92-94-95 Torino Squat
- 102 Calendario No TAV calenda
- 103-104 Barocchio Squat

Advanced performance  
and scenography studies



nadine