The image features several thin, black, hand-drawn lines that crisscross the white background. These lines are irregular and expressive, some starting from the top right and moving towards the bottom left, while others are more horizontal or diagonal. They appear to be sketches or doodles, possibly representing the 'lines' mentioned in the text.

**WHERE DO
YOU DRAW
THE LINE
BETWEEN
ART AND
POLITICS?**

Introduzione / Introduction

Introduzione / Introduction	1
Pietro Perotti	3
Lucia Farinati	29
✕ & ☼	50
Errico Canta Male	60
Mario “Schizzo” Frisetti & Luca Bruno	73

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;

hacker che lavora nel campo della tecnologia e dello spazio urbano; Errico Canta Male, cantautore; Mario “Schizzo” Frisetti e Luca Bruno dei Torino Squatters. Ognuna di queste persone rappresenta diversi background politici e diversi modi di approcciarsi all’arte. Lucia opera all’interno e ai margini degli ambienti artistici/accademici professionali. Errico è attivo nella scena musicale. Pietro e i Torino Squatters si sono avvicinati alla politica in modo creativo dall’interno di gruppi politici (o “antipolitici”, nel caso degli squatters). I membri del collettivo hacker hanno invece definito la propria posizione senza alcuna associazione con specifici contesti artistici o politici.

Le persone che ho intervistato sono state scelte sulla base di affinità personali; mi sentivo vicino a loro in termini di attitudini e sensibilità. Sapevo che queste persone avrebbero risposto alle mie domande con attenzione e cura e non avrebbero separato la loro pratica artistica dalla loro vita, da chi sono e da come vivono.

I significati della parola “politica” che emergono dalle interviste, sono quelli di partecipazione, intersezionalità, conflitto, ascolto, *situatedness* e iniziativa individuale. Spero che questi significati possano funzionare come punti di orientamento per il lettore, quando ha a che fare con la relazione tra arte e politica. Allo stesso tempo, spero che questi punti possano essere usati da ognuno come stimolo per riflettere sulla propria vita personale e sulle proprie scelte, anche al di là degli ambiti specifici e, tutto sommato, limitati dell’arte e della politica.

Errico Canta Male, a singer-songwriter; and Mario “Schizzo” Frisetti and Luca Bruno, of the Torino Squatters. Each of these people represent different political backgrounds and different ways of approaching art. Lucia operates within and on the margins of professional art/academic environments. Errico is more active in a regional musical scene. Pietro and the Torino Squatters approached politics creatively from within political (or “anti-political,” in the case of the squatters) groups. The anonymous members of the hacker collective defined their own position vis-à-vis these questions independently without any association with specific artistic or political contexts.

The people I chose to interview were selected on the basis of personal affinity; I felt close to them in terms of attitude and sensitivity. I knew that these people would respond to my questions with a great deal of care and thoughtfulness and would not bracket their art practice from their personal lives, from who they are, and how they live.

The plural meanings of the word “politics” which emerge from the interviews are those of participation, intersectionality, conflict, listening, situatedness, and individual initiative. I hope these meanings can work as points of orientation for the reader when dealing with the complicated terrain of art and politics. At the same time, I hope these points can be used to prompt self-reflection on one’s own personal life and commitments, even beyond the admittedly small spheres of art and politics.

Pietro Perotti (1939)

Operaio Fiat ’69-’85. Autoproclamatosi rappresentante alla comunicazione operaia, ha prodotto manifesti, volantini, adesivi, e una rivista. Ha contribuito a rinnovare il formato delle manifestazioni attraverso il teatro di strada e la creazione di pupazzi. Questa intervista si concentra sulle strategie artistiche che ha ideato a favore della lotta operaia, sulle lezioni di vita che ha imparato dopo molti anni di militanza, e sul rapporto tra individuo e gruppo. Ho conosciuto Pietro di recente, dopo aver visto il suo film *Senzachiedere permesso*¹.

Fiat worker ’69-’85. As a self-appointed representative of Fiat workers’ communication, he created posters, leaflets, stickers, and a magazine. He drastically changed the approach to workers’ demonstrations and pickets by introducing protest puppets and street theatre. This interview focuses on his artistic strategies in support of the workers’ struggle, the life lessons he learned after many years of being involved in the struggle, and the relation between the individual and the group. I’ve only very recently gotten to know Pietro after watching his documentary *Senzachiedere permesso*.¹

¹ *Senzachiedere permesso* è un film di Pietro Perotti and Pier Milanese, Cinefonie 2019. Il film racconta la lotta operaia alla Fiat negli anni '70 e '80 attraverso i filmati in super8 e i lavori di comunicazione realizzati da Pietro.

¹ *Senzachiedere permesso*, a film by Pietro Perotti and Pier Milanese, Cinefonie, 2019. The film talks about Pietro’s involvement with political struggle and communications as a Fiat worker from 1969 to 1985.

P. Cosa devi fare con quest'intervista? Non ho capito bene, per cosa ti serve?

D. A me interessa la confluenza tra arte e politica nel tuo lavoro creativo, il tuo contributo all'interno del movimento operaio, come hai favorito la nascita di nuovi modi di protesta e di lotta. Poi m'interessa anche qualcosa di te, come la tua artisticità entra in un discorso più grande che va oltre l'espressione personale, come hai vissuto la tua sensibilità, come a livello personale hai bilanciato l'artisticità e l'impegno politico. Anche qualcosa di come vivi il tuo ruolo d'artista dentro e fuori la lotta.

M'interessa parlare con te perché tu sei uno che ha fatto tanto e ha parlato poco. Invece oggi, in ambiente artistico ho l'impressione che si tenda a privilegiare la parola. È come se ci sia una certa fascinazione per la teoria, a volte presentata addirittura da persone che non hanno molte esperienze dirette.

P. Altroché! Loro hanno i calli sulla lingua, noi li abbiamo sulle mani.

D. Iniziamo col dire da dove viene il tuo spirito artistico-creativo.

P. Io vengo da un paese in provincia di Novara che si chiama Ghemme. Nessuno nella mia famiglia ha fatto qualcosa di artistico; ho trovato solo una poesia di mio nonno che durante la guerra aveva scritto qualcosa di ironico sull'oscuramento. Io son nato nel '39 a febbraio, poi è scoppiata la guerra a settembre. Quando sono andato a scuola, la maestra ha detto "fate un disegno libero". Tutti hanno fatto il prato, la casetta, i fiori e invece io ho fatto un diavolo tutto rosso. La maestra è andata dal preside per fargli vedere che avevo fatto

P. What will you do with this interview? I didn't understand what you need it for.

D. I am interested in the link between art and politics in your creative work, let's say the contribution you brought to the workers' movement and how you contributed to the birth of new forms of protest and struggle. I am also interested in you and how you understand your own artistic practice within the wider social discourse that goes beyond simple self-expression. On a personal level, how you have balanced these two forces: artistic self-expression and political commitment. How you inhabit your role as an artist, both inside and outside political struggles.

I'm interested in talking with you because you are someone who has done a lot but hasn't spoken that much, which is different to what seems to happen in many art contexts, where there is a tendency to privilege philosophical discourse. There is a certain fascination with theory, presented by people who often do not have much direct experience.

P. Well, they have calluses on their tongues. We have calluses on our hands.

D. Maybe let's start by saying a little about where your creative artistic spirit comes from.

P. I come from a town in the province of Novara called Ghemme. No one in my family was artistically inclined. I only found a poem by my grandfather who had written something ironic during the war about the blackouts that happened during wartime. I was born in February 1939 then the war broke out in September. When I went to school, the teacher said, "make a drawing." All the others drew a lawn, a house, flowers. I drew a red devil. The teacher went to the headmaster to show him that I had done different things

delle cose diverse dal solito. Lei era anche simpatica, solo che il preside era un capellano militare fascista e questo disegno non gli è andato a genio. Ha chiamato i miei genitori e sono stato rimproverato. Da allora non ho più disegnato.

Diciamo che il mio incontro con l'arte è stato nei carnevali al mio paese, quelli del '55 e '56. Contadini, muratori e operai hanno fatto dei carri senza avere nessuna nozione artistica. Io ero con loro. Noi dell'oratorio abbiamo fatto un carro con dei fiaschi, filo di ferro, tela di iuta e gesso. Non conoscevamo nemmeno la carta pesta. La cosa importante era che la guerra era finita; c'era un grande entusiasmo e c'era tanta voglia di fare e partecipare.

Quando ero adolescente, all'oratorio c'erano i presepi da fare e io ho cominciato a creare delle sculture con la creta. Poi ho fatto anche dei teatrini, imitavo Chaplin, facevo delle scenette, facevo le scenografie col cartone.

Un giorno avevo visto Dario Fo che faceva Canzonissima. Aveva fatto una scenetta su un muratore che era morto e la RAI lo aveva censurato¹. A me è successa quasi la stessa cosa nel '67-'68. Al tempo lavoravo in fabbrica al mio paese e avevo pensato di fare una scenetta prendendo in giro il direttore della fabbrica. Avevo messo gli operai come se fossero le canne di un organo e il direttore li dirigeva frustandoli. Poi c'era il coro che avevo chiamato il coro del Polveron, perché l'industria dove lavoravamo era tessile, si lavorava il cotone e c'era la polvere dappertutto. Il coro faceva così: "quando suona la sirena, sia d'inverno che

from usual. She was nice, but the headmaster was a fascist military officer and he didn't like my drawing. He called my parents and I was scolded, so I stopped drawing. I have not drawn since then.

My encounter with art was in the carnivals of '55 and '56 in my village. Farmers, builders, workers made carts without having any artistic notion and I was with them. We parish boys made a cart with flasks, wire, hessian fabric and plaster. We didn't even know how to use *papier mâché*. The important thing was that the war was over, there was a great enthusiasm, a desire to get on with it and to participate.

Later as a teenager in the parish there were nativity scenes to be made and I started making sculptures with clay. I also did some skits, I imitated Chaplin, I made sceneries with cardboard.

Then one day I saw Dario Fo on the TV doing Canzonissima; he had done a skit about a builder who died which had been censored.¹ Almost the same thing happened to me in '67-'68. I worked in a factory in town and I had thought of doing a skit making fun of the owner of the factory. I made the workers as if they were the pipes of an organ and the owner directed them by whipping them. Then there was the choir I had called il Coro del Polveron (The Dusty Choir) because we worked in a textile factory. We worked with cotton and there was dust everywhere. The choir sang, "when the siren sounds, be it winter or summer, whether it rains or the wind blows, let's go to work." Then the refrain: "in the middle of the dust, in the bales of cotton, in the middle of the dust, we are soaked in sweat." Then:

¹ In seguito a questo fatto Dario Fo ha dovuto lasciare la RAI nel '62.

¹ Dario Fo was later forced to step down from state broadcaster RAI in 1962.

d'estate, sia che piova o tiri vento, al lavoro noi andiam". E poi il ritornello: "in mezzo al polveron, tra le balle di cotton, 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 caldo, e alla vigilia di Natale, ci dan pure il panetton"². 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



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*.

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

³ Gianni Agnelli, head of Fiat, one of the richest men in modern Italian history.

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.

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 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.

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 Milani⁴. 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 calemmo 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"⁵ 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

⁵ Benigno Zaccagnini, one of the founders of the Christian Democracy party.

fig. 2, l'Agnellone in cartapesta, manifestazione contratto 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 Craxi³. 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-

³ 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.⁶ 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 Agnelli⁷ 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

⁶ The Craxi decree brought cuts to the sliding wage scale, a mechanism that automatically adjusted wages to the cost of living.

⁷ All prominent Italian statespeople and industrialists.



fig. 3, Il pupazzo di Craxi, manifestazione contro il taglio della scala mobile, Roma, 1984. / Craxi puppet, demonstration against cuts to the sliding wage scale, Rome, 1984.

ia. Ma se non avessi avuto la spinta creativa che avevi, ti saresti avvicinato lo stesso alla lotta politica o no?

P. Ma guarda, l'idea di venire alla Fiat è stata una scelta politica. Sono venuto a Torino perché pensavo che da lì sarebbe partita la rivoluzione. Quando sono entrato alla Fiat nel '69 ho aderito inizialmente a Lotta Continua. Pensavo che il loro obiettivo fosse quello di dare un contributo e di far maturare gli operai. Io avevo letto un po' Gramsci e *L'Ordine Nuovo*. Hai presente la frase di Gramsci "Istruiamoci perché avremo bisogno di tutta la nostra intelligenza. Agitiamoci perché avremo bisogno di tutto il nostro entusiasmo"? Io pensavo la stessa cosa ma partecipando alle riunioni mi sono accorto che quelli di Lotta Continua erano troppo spontaneisti. Venivano lì, sentivano gli operai e gli dicevano "domani devi scioperare". Alcuni scioperavano ma non erano dentro il sinda-

your creativity in the context of the workers' struggle, but if you hadn't had the creative drive would you have approached the political struggle anyway or not?

P. I think so. Look, the idea of coming to Fiat was a political choice. I came to Turin because I thought that the revolution would start from there. I joined Fiat in '69 and whilst I was there, I joined Lotta Continua.⁸ I thought their goal was to make a contribution, to develop workers' class consciousness. I had read Gramsci and his newspaper *L'Ordine Nuovo* for a while. You know Gramsci's phrase: "Educate yourselves because we will need all your intelligence. Be excited because we will need all your enthusiasm." I thought the same, but attending the meetings I realised that Lotta Continua was too spontaneous. They came, they heard the workers and told

⁸ A far-left extra-parliamentary organisation founded in 1969 by the student-worker movement of Turin

cato, non erano protetti, e allora la Fiat li licenziava. Per cui era un po' una strumentalizzazione. Io volevo entrare in un'organizzazione che mi desse degli strumenti, allora mi sono messo con Avanguardia Operaia. Loro avevano fatto delle pubblicazioni e organizzavano anche dei corsi di formazione politica.

In queste organizzazioni chi contava erano gli operai di linea perché loro potevano fermare la linea di produzione. Io invece non contavo un cazzo perché avevo avuto la fortuna di entrare già specializzato. Allora ho chiesto ai miei dirigenti politici di darmi un ruolo. E loro cosa hanno fatto? Mi hanno mandato a fare l'intervento esterno alla Pininfarina⁴! Per cui ho pensato "questi sono tutti fuori di testa, devo trovarmi io un posto". Allora mi sono auto delegato, auto delegato alla comunicazione operaia. Ho iniziato a stampare a casa degli adesivi in serigrafia, li facevo per tutti. Ci sono delle bellissime foto di cortei con i miei adesivi che la gente si appiccicava ai vestiti. Adesivi su diversi temi: sul fermo di polizia, sulla repressione. E venivano molto apprezzati. Ma anche le poesie fatte dagli operai, i racconti ironici messi in bacheca all'interno delle fabbriche. Le cose fatte dagli operai erano le più apprezzate perché dicevano "cazzo, un operaio che fa queste cose qua". (fig. 4)

Di solito i volantini arrivavano da Lotta Continua o dal PCI o dal PSI però arrivavano già stampati, già confezionati, non c'era la creatività. Invece io non aspettavo che fosse la mia organizzazione, Avanguardia Operaia, o il mio sindacato a dirmi cosa dovevo fare. Ad esempio quando Leone ha

⁴ L'intervento esterno consiste nel fare attività al di fuori dei cancelli e non dentro la fabbrica. Questo include soprattutto il volantaggio e il megafonare.

them "tomorrow, you have to strike." Some went on strike but they weren't in the union, they weren't protected, then Fiat fired them. So it was all a bit exploitative. I wanted to join an organisation that would give me tools so I joined Avanguardia Operaia⁹ because they had made some publications and they also organised political training courses.

Then I realised that in these organisations those who counted were the line workers because they could stop the production line. I, on the other hand, didn't count for shit because I had been lucky enough to be employed as a specialized worker. I asked my political leaders to give me a role and they did. They sent me to do external interventions¹⁰ at Pininfarina ... so I thought: "these here are all out of their minds, I have to find myself a place." So, I became a self-delegate, self-appointed to workers' communication. I started printing stickers at home with a silk screen machine. I made them for everyone. Stickers about different themes, about police arrests, about repression and they were very much appreciated. There are some beautiful photos of demonstrations with my stickers that people stuck to their clothes. Also the poetry written by the workers, ironic stories posted on the bulletin board inside the factories. Things done by the workers were the most appreciated because they said "fuck, it's a worker who does these things." (fig. 4)

Often leaflets came from Lotta Continua or from PCI [Italian Communist Party] or PSI [Italian Socialist Party] but they arrived already printed, already packaged, there was

⁹ A far-left extra-parliamentary organisation founded in 1968 in Milan.

¹⁰ External interventions consist in actions done outside the factory gates and not inside, like handing out leaflets or speaking into a megaphone.



fig. 4 Giornale murale affisso nelle officine di Mirafiori, anni 70. / Newspaper poster on the Mirafiori factory floor, 1970s.

dato le dimissioni, ho sentito la notizia la sera alla televisione e subito ho preparato un disegno dove c'era Leone che se n'andava con la borsa piena di soldi e che salutava con le corna⁵. Il titolo diceva "L'ultimo saluto di Leone agli italiani. Chi ha avuto ha avuto chi ha dato ha dato. Scurdammoce 'o passato e non se ne parla più". (fig. 5) Ne ho fatte cinque copie e ne ho messe una alle presse, due alle meccaniche e due alle carrozzerie. Cinquantamila operai c'erano in giro. Prima di sera tutti erano passati davanti e nessuno l'aveva strappato, per cui il messaggio aveva funzionato; immediato, senza aspettare. Così mi sono accorto che potevo dire la mia senza essere legato a nessuno.

5 Nel '78 Leone si dimette da presidente della Repubblica per lo scandalo degli aerei militari della Lockheed. L'azienda americana aveva ammesso di aver pagato tangenti ai ministeri della difesa e ai primi ministri di diversi stati, Italia inclusa.

no creativity. I didn't expect it to be Avanguardia Operaia or my union to tell me what I had to do. For example, when Leone resigned, I heard the news in the evening on television and I immediately prepared a drawing of Leone leaving with a bag full of money.¹¹ He waved goodbye and the title said: "Leone's last farewell to Italians. The receivers have received, and the givers have given. Let's forget about the past and not talk about it again." (fig. 5) I made five copies and I gave one to the press sector in the factory, two to the mechanics and two to the body shops. Fifty thousand workers were around, before evening everyone had passed in front and no one tore it up. The message got through, immediately, without waiting, so I realised that I could have my say without being associated with anyone.

11 In '78 Leone steps down from the presidency of the republic because of the Lockheed military aircraft scandal. The American firm admitted it had paid bribes to defence ministries and prime ministers of several countries, including Italy.



fig. 5 L'ultimo saluto di Leone agli italiani, 1978 / Leone's last farewell to the Italians, 1978

D. Con iniziativa personale.

P. Poi abbiamo capito che, come diceva Gramsci, bisogna acculturarsi. Allora abbiamo fatto un giornale *Compagni* dove io facevo anche la parte grafica ed era scritto completamente dagli operai. Per farlo costare poco, abbiamo cambiato diverse tipografie. Dovevi portarlo già pronto, già preparato su carta lucida. Bisognava battere a macchina e i disegni si facevano con la china in bianco e nero. (fig. 6)

D. Sono interessanti anche le tecniche e i formati: gli adesivi, la serigrafia, il giornale.

D. Always your own personal initiative.

P. Then we understood, as Gramsci said, that we must educate ourselves and so we made *Compagni*, a magazine written completely by the workers where I also did the graphics. To keep it cheap we had to change several printers. The paper had to be ready before you brought it in, already prepared on glossy paper, you had to type it up and the drawings were made with ink in black and white. (fig. 6)

D. The formats and the techniques are also interesting: the stickers, the silk screened posters, the newspaper ...

P. Il maggio francese ci ha insegnato a stampare i manifesti in serigrafia. Lo spirito ludico, liberatorio, creativo di quel maggio mi ha accompagnato in tutti questi anni, già quando ero al paese. Una volta avevamo fatto un manifesto in serigrafia con su scritto “Ricerca Gesù detto il cristo, anarchico rivoluzionario estremista, trasforma l’acqua in vino danneggiando i produttori locali”. Uno era stato affisso sui bordi della chiesa. (fig. 7)

D. Le vedi ancora le persone del tuo paese?



fig. 6, Manifesto serigrafato, anni 70. / Silk screen poster, 1970s, [comrades, let's free ourselves!]

P. May '68 in France led us to print the posters using silk screen. The creative, liberating playful spirit of May '68 has accompanied me all these years. In the village we had made a silkscreen poster saying: “wanted: Jesus, also known as Christ, the extremist revolutionary anarchist who turns water into wine, damaging local producers.” One had been posted outside of the church. (fig. 7)

D. But do you still see these people from your town?

P. Qualcuno sì, qualcuno non c'è più, qualcuno è rimasto ma non ha continuato. Io poi ho fatto delle battaglie al paese e ho avuto dei problemi. Dopo che mi sono licenziato dalla Fiat sono tornato al paese e ho fatto una grossa manifestazione nel carnevale dell'87. Vicino al paese c'è stata una delle più grosse discariche di rifiuti del nord Italia, per cui gli ho fatto una battaglia contro. Durante un carnevale avevo fatto un'animazione dove c'era un topo enorme pieno di spazzatura e il testo diceva “Campo dei miracoli, entrano rifiuti escono miliardi”. E poi avevo fatto il sindaco del mio paese come Pinocchio, col naso che si allungava, e poi il gatto era il presidente della regione democristiano e la volpe era l'assessore socialista. Il sindaco in piazza diceva “i camion che arriveranno saranno solo 60”, invece erano 120 e il naso si allungava. Lì è successo un casino. Ci hanno tolto lo spazio. Avevamo una cantina privata per i materiali e ci han levato anche quella.

D. Ma si trattava di una struttura o di un poster?

P. Era un'animazione lunga 20 metri, un teatro di strada che ha girato per il paese durante il carnevale. Tutto era tridimensionale.

D. Com'è che si formava il gruppo delle persone che ti aiutavano con queste cose?

P. Al paese c'era un gruppo di persone che dava una mano. Io ero quello che dava le indicazioni, ma c'era tutta una serie di persone che aderivano per mobilitare e per far girare. La stessa cosa succedeva alla Fiat. L'Agnellone l'ho fatto nella lega sindacale, la quinta lega di Mirafiori, ma chi lo portava in giro erano gli operai.

P. Some yes, some are gone, some stayed but they didn't continue. I had some problems because I was leading some protests. Nearby there was one of the largest waste dumps in northern Italy, which I fought against. During the carnival of '87 I made a big performance where there was a huge mouse, full of garbage, and the text said: “Field of miracles, in comes the waste, out come the billions.” I made the mayor of my country look like Pinocchio, with a nose that stretched and then the regional president of the Christian Democratic was the cat and the socialist councillor was the fox. When the mayor talked in front of the crowds he said, “there will only be 60 trucks,” instead there were 120 and the nose kept getting longer. After this, things were a mess. They evicted us from our space. We had a private storage for our materials and they took that away from us.

D. But was this a structure or was it a poster?

P. A 20-metres-long structure, a piece of street theatre that moved around town during carnival, everything was three-dimensional.

D. But when you did these things, how did the group of people who helped you form? Was it spontaneous or not?

P. In the village, there was a group of people who lent a hand. I was the one who gave directions but then there was a whole series of people who joined to mobilise, to run the puppets. The same thing at Fiat. I made the Agnelli puppet in the trade union league, the fifth league of Mirafiori but then it was the workers who carried it around.

D. Do you feel that people took this kind of expression well? Did you feel they were more alive?



fig. 7, Manifesto affisso il Venerdì santo del 1969 a Ghemme e nei paesi limitrofi. / Poster displayed on Good Friday 1969 in Ghemme 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 guardioni?

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 botta e risposta scritti nei cessi. Il problema era che per fare la foto dovevo aspettare lo sciacquone⁶. Serviva il suono dell'acqua per coprire il click, altrimenti il guardione 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 botta 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?

⁶ 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.¹² 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. There

¹² The toilet was automatic, it would flush every five minutes.

P. No, io non mi sento mai solo, perché dietro di me ci sono quelli che han lottato prima di me. Dietro di me ci sono i compagni partigiani che ho conosciuto. Ci sono gli operai che ho conosciuto, quelli che hanno lottato e che non hanno avuto un bel niente. Io non mi sento mai solo. Dietro di me c'è tutta questa gente. Peccato però che adesso devo smettere e mi piacerebbe passare a qualcuno questo sapere. Mi dispiacerebbe non trasmettere un po' di memoria.

D. Come consideri quello che hai fatto? È arte o è politica? Io credo che si tratti di vivere. Ognuno ha determinate capacità e le impiega nell'ambito a cui appartiene, nell'ambito in cui partecipa.

P. Certo, è così. Io ho messo il mio sapere a disposizione, la mia esperienza, le mie cose. Gli artisti sono altro. Gli artisti sono chi crea

are the partisans, the comrades I met, there are the workers who fought and didn't have anything. I never feel alone, behind me there are all these people. Too bad that I have to step back now and I'd like to pass this knowledge on to someone. I would be sorry not to pass on some memory.

D. But do you consider this art or is it politics? I believe that it is about life. Art and politics mean nothing if they are not related to life. One has certain skills and puts them to use in the area to which one belongs and in which one participates.

P. Sure, that's it. I put my knowledge, my experience, my things to use. Artists are something else, artists create worlds like Mirò and Kandinsky. I did what I did because it was needed at the time.



fig. 8, Scritte nei cessi, Fiat Mirafiori, 1985. / Writings in the toilets, Fiat Mirafiori, 1985, [quality circles = giving away your brain to the boss.]



fig. 9, Scritte nei cessi, Fiat Mirafiori, 1985. / Writings in the toilets, Fiat Mirafiori, 1985, [workers' knowledge should not be given away.]

dei mondi come Mirò o Kandinskij. Per me gli artisti sono altri. Io ho fatto quello che ho fatto perché serviva in quel momento.

D. Però una certa creatività o sensibilità ce l'avevi. Questo ti portava a creare immagini e situazioni che potevano dare uno slancio, che spostavano le discussioni politiche in forme differenti. Tu ti prendevi la responsabilità di queste cose, un ruolo tu l'avevi.

P. Certo, ciascuno deve mettere per il suo sapere. Alcuni si davano da fare per bloccare l'officina. Altri si sono fatti degli strumenti musicali. Un mio amico che era un operaio super specializzato, piegando una piccola lamiera di alluminio si è fatto un fischietto: *Fischia il tuo sciopero*. Altri hanno fatto delle trombe. Abbiamo fatto la *Macchina del rumore*, era un bidone grosso di olio dove sopra c'era una specie

D. But you had a certain creativity, a sensitivity of sorts. This led you to create images and situations that could create momentum, that shifted political discussions into different forms. You took responsibility for these things, you played a role.

P. Sure, everyone has to use what knowledge they have. Some were busy blocking the factory floor, others made musical instruments. There is one thing that I think is a piece of design, a friend of mine made it, he was a super specialised worker and by folding a small sheet of aluminium he made a whistle, *Fischia il tuo sciopero* (Whistle Your Strike). Others made trumpets. We made *La macchina del rumore* (the Noise Machine). It was a big oil barrel, on top of it there was a kind of crank that turned some

di manovella che faceva girare dei bulloni. Faceva un rumore infernale⁷. Poi altri si sono fatti i primi tamburi.

I primi scioperi non autorizzati sono iniziati così: uno comincia a prendere un bidone e comincia a battere, tum tum tum; altri si ritrovano e ne prendono altri; una squadra si mette in sciopero e cerca di raggiungere le altre squadre nelle altre sezioni. Allora tu devi farti sentire, devi avvisare gli altri, fai casino. È lì che si è cominciato a fare i tamburi.

Lo sciopero interno col corteo prima non esisteva, è stata una cosa portata dagli immigrati meridionali. Prima che arrivassero i meridionali per i piemontesi lo sciopero era stare fermi sul posto di lavoro. Se c'era da uscire si usciva ma l'idea dello sciopero interno che gira e spazzola chi non sciopera è nata dopo il '69, quando sono iniziate le assunzioni di massa.

D. Perché i meridionali?

P. Io ho capito che i meridionali avevano le feste patronali nel loro dna. Quel misto tra sacro e profano. Infatti alcuni si sono messi addirittura col cappello da vescovo. Diventava una specie di processione, al posto della croce portavano in giro una scopa con i guantoni come un rituale. Infatti Romiti⁸ ci aveva chiamati "quelli dell'anarchia e del carnevale". (fig.10)

D. C'era molto quest'aspetto del divertirsi?

⁷ La Macchina del rumore è stata fatta con gli operai delle Presse. Le Presse era il reparto più rumoroso e quegli operai portavano all'esterno la propria condizione, per cui facevano cose sempre più rumorose.

⁸ Romiti, amministratore della Fiat dal '74. È lui che nell'80 propone ai sindacati la cassa integrazione per ventiquattromila dipendenti.

bolts so it made a hell of a noise.¹³ Then others made the first drums.

The first unauthorized strikes started like this, someone takes a barrel and starts beating ... tum tum tum ... others get together and look for more. A team goes on strike and tries to reach the other teams in the other sectors, then you have to make yourself heard, you have to warn the others, make a mess, that's where the drums started.

Internal strikes with demonstrations did not exist before. They were brought by southern immigrants. Before the southerners arrived, for the people from here, to strike was about staying still in the workplace. If there was any need to go out we went out but the idea of the internal strike that moves around and forces the scabs to join in was born after '69 when mass hiring began.

D. Why the southerners?

P. I understood that the southerners had the patronal feasts in their DNA, that mix between the sacred and the profane. Some of them even put on a bishop's hat. It became a kind of procession. Instead of the cross they carried a broom around with work gloves on. It was like a ritual and Romiti¹⁴ called us "those of anarchy and carnival." (fig.10)

D. It was a lot about having fun?

P. Of course. In the morning, on the tram on their way to work, they were all sad and

¹³ This was done with the workers in the press sector. The press was the noisiest sector and these workers took their condition to the outside, so what they did was always noisier.

¹⁴ Cesare Romiti, Fiat executive since '74. In 1980 he was the one who proposed to the unions to furlough 24.000 workers.



fig.10, Agnellone in gommapiuma, manifestazione contratto nazionale metalmeccanici, 1983, Torino. / Foam rubber Agnelli puppet, nationwide metalworkers' demonstration over work contracts, 1983, Turin.

P. Certo. Al mattino, quando si andava a lavorare sul tram erano tutti tristi, tutti assonnati. Poi quando partiva uno sciopero spontaneo che non era previsto c'era libertà. Era un liberarsi di energia nuova e cadevano i freni inibitori, la gente si metteva a fare cose che non aveva mai fatto, si mettevano a cantare *Figli dell'officina*, ci si abbracciava. Quando si riusciva a sfondare e ad arrivare nell'altro reparto... dalle presse alle meccaniche... mettere assieme tutta questa gente era una cosa unica. Quel periodo è stato

sleepy. Then inside when a spontaneous strike started that was not foreseen, there was this sense of freedom ... this burst of new energy. Inhibitions were abandoned. People started doing things they had never done before. They started singing *Figli dell'officina*¹⁵, we hugged each other. When we managed to

¹⁵ *Figli dell'officina* (Sons of the Factory Floor), a song from the repertoire of the Arditi del Popolo, an Italian militant anti-fascist group founded at the end of June 1921 to resist the rise of the National Fascist Party. The song has also been used by partisans during World War II.

un momento in cui gli operai si sono sentiti liberi di esprimersi.

D. Lì è importante il ruolo dell'emozione, questa carica che ti senti quando sei insieme agli altri. Il discorso politico e artistico riesci a portarlo avanti perché stai assieme alle persone. Questa cosa ti mobilita. Fai le cose non solo per te ma per quelli che sono lì con te. Le fai perché riesci a mettere in moto questo circolo di contatti umani che ti dà sostegno e ti porta avanti.

P. Assolutamente. E tutte le cose fatte in quegli anni non sono mai state firmate. Non è che vai in giro con la firma. La cosa è di tutti. Ciascuno fa per ciò che è capace di fare. E poi ogni cosa non è fine a sé stessa ma è finalizzata ad un qualcosa. È un'azione, è un modo diverso per comunicare.

D. Volevo chiederti di Radio Lotta, la radio organizzata durante il blocco dei cancelli nell'autunno dell'80.⁹

P. Non era proprio una radio. Avevamo montato un impianto audio sulla mia 500. Giravo per i picchetti e i cancelli a portare gli aggiornamenti.

D. Un radio giornale.

P. Registravamo i messaggi e poi li dif-

⁹ Nel settembre dell'80 gli operai bloccano i cancelli di Mirafiori e picchettano gli accessi alla fabbrica come risposta alla proposta di cassa integrazione per ventiquattromila dipendenti. La cassa integrazione era stata utilizzata come espediente per allontanare dalla Fiat i delegati dei consigli di fabbrica e gli operai più esposti politicamente. Il blocco della fabbrica continua per 35 giorni fino a quando i segretari dei sindacati CGIL, CISL e UIL (Lama, Carniti e Benvenuto) optano per l'intesa/resa con la Fiat. L'intesa prevedeva il rientro di tutti i cassa integrati nel luglio '83. La Fiat però non ha mantenuto l'impegno preso.

break through, arriving in other sectors, from the presses to the mechanics, uniting all these people, it was unique. That was a time when the workers felt free to express themselves.

D. The role of emotion is important, this charge that you feel when you are together with others. You can carry on the political and artistic discourse because you are with people. That's what mobilises you. You do things not only for yourself but for those who are there with you. You do them because you are able to set in motion this circle of human contacts that gives you support and carries you forward.

P. Absolutely. All the things I've done in those years have never been signed. They belong to everyone. Everyone does what they are capable of doing. Everything is not an end in itself, it is always aimed at something, it is an action and not a finished object.

D. I wanted to ask you about Radio Lotta, the radio organised during the pickets and the block of the factory in the autumn of '80.¹⁶

P. It wasn't really a radio. We had an audio system installed on my Fiat 500. I was driving around the pickets and the gates with updates.

D. A radio newspaper.

P. We recorded the messages and then we played them back so people could hear what

¹⁶ In September 1980 workers blocked the gates to the Mirafiori factory, setting up a picket in front of the gates in response to the proposals to furlough 24.000 employees. Furlough was being used as a way of removing the representatives of factory councils and the more politically exposed workers from Fiat. The picket-line continued for 35 days until union secretaries from CGIL, CISL and UIL (Lama, Carniti and Benvenuto) settled for a compromise with Fiat, which would see all furloughed workers come back to worker in the summer of '83. Fiat did not keep up its side of the deal.

fondevamo, così la gente sentiva cosa era successo. Erano più che altro novità politiche sulle trattative a Roma.

Pensa che c'erano già le radio libere in quel periodo ma non sono venute. Se le radio libere fossero venute a trasmettere direttamente... ma nell'80 ormai eravamo isolati, la maggior parte degli intellettuali ci aveva già abbandonato. C'era stato tutto il problema del terrorismo¹⁰. Siamo arrivati agli anni '80 che eravamo soli come quando eravamo partiti nel '69.

In quei 35 giorni si è perso un grosso momento per raccogliere. Qualcosa ha fatto Marco Revelli che ha registrato le persone che si mettevano lì e cantavano. Quello era un momento in cui la gente aveva il tempo per raccontare. Potevi raccogliere storie di gente del sud che aveva occupato le terre negli anni '50, ex partigiani... c'era uno che aveva sequestrato Valletta¹¹. C'era tutta una serie di storie da raccontare, da raccogliere, e invece non è venuto nessuno. Neanche i registi che c'erano già allora, né i torinesi né quelli di Roma.

Qualcosa ha fatto Roberto Buttafarro, un amico di Marco Revelli. La sera facevamo il contro telegiornale con quello che lui aveva girato durante il giorno e lo proiettavamo al Centro di Coordinamento alla porta cinque.

Io e Revelli abbiám fatto un libro nell'86

¹⁰ Nel '79 la Fiat licenzia sessantuno operai sospettati di contiguità al terrorismo. Al di là del fatto che gli operai fossero contigui o meno c'è da dire che il terrorismo veniva usato come spauracchio per colpire e demonizzare le lotte operaie e culturali.

¹¹ Nel 1948 il dirigente Vittorio Valletta viene tenuto in ostaggio per alcuni giorni da alcuni operai all'interno dello stabilimento Fiat in risposta all'attentato a Togliatti.

had happened. It was mostly political news on the negotiations in Rome.

Bear in mind that there were already free radios at that time, but they didn't come. If free radios had given us the opportunity to broadcast directly ... but in the '80s we were isolated. Most of the intellectuals had already abandoned us. There had been the whole thing about terrorism. We got to the '80s and it was just like when we were alone in '69.¹⁷

A big opportunity to collect stories was lost in those 35 days. Marco Revelli did something. He recorded the people who stood there and sang. That was a moment when people had the time to tell stories. You could collect stories of people from the south who had occupied abandoned lands in the '50s. There were former partisans. There was one who had kidnapped Valletta.¹⁸ There was a whole series of stories to tell and to be collected. But nobody came. Not even any film directors, neither those from Turin nor those from Rome.

Roberto Buttafarro -a friend of Marco Revelli- did something. In the evenings we created a counter-news program with the footage he had shot during the day and showed it at the Coordination Center in front of door five.

Revelli and I then made a book in 1985, *Fiat autunno '80 per non dimenticare* (Fiat Autumn '80 so as not to Forget). Where we tell things day by day. There is a cassette and

¹⁷ In '79 Fiat fired sixty one workers who were suspected of being aligned with terrorist groups. Beyond the question of whether or not they were in fact aligned, it's worth pointing out that terrorism was being used as a strawman to target and demonise protests around labour and culture.

¹⁸ In 1948 the manager Vittorio Valletta was kept hostage for a few days by several workers inside the Fiat factory. The action was a response to the attempted murder of Togliatti, leader of the Italian Communist Party.

Fiat autunno '80 per non dimenticare dove giorno per giorno si raccontano le cose che sono successe. C'è una cassetta audio e un libro. Il sonoro è una cosa eccezionale, è molto evocativo. Ci sono soprattutto le notti, i picchetti.

Io con la mia cinepresa ho fatto quello che ho potuto. Purtroppo la sera non potevo filmare perché le pellicole non erano sensibili. Le pellicole costavano care. Duravano 3 minuti e mezzo e dovevo aspettare un mese per vederle perché venivano sviluppate in Germania. In quei 35 giorni ho speso i pochi risparmi che avevo tutti in pellicola.

D. Parliamo un po' della documentazione. Tu hai sempre tenuto traccia delle cose che facevi: i poster, gli adesivi, gli stencil, la rivista, i pupazzi da manifestazione. Quando sei entrato alla Fiat hai anche iniziato a filmare gli scioperi e i picchetti. Poi hai fotografato le scritte e i disegni che facevi nei cessi.

P. Avevo capito da anni che se non apparire non esisti. Le mie cose sono tutte documentate tranne *Giuda '68* perché è stato censurato troppo presto e non ho fatto a tempo a fotografarlo.

La cosa drammatica è che né il sindacato e né il PCI hanno pensato alla documentazione. La storia, se vuoi trasmetterla, devi documentarla. Le immagini sono importanti, tant'è vero che ad Auschwitz quando i Russi si sono accorti che la gente non avrebbe creduto a quello che era successo hanno rimesso lì le persone per filmarle. La gente è stata ripresa il giorno dopo che era stata liberata. Questa è l'importanza dell'immagine. Puoi scrivere tanti libri ma ci sono delle immagini che parlano da sole.

a book, and the sound is exceptional, it is very evocative, especially the nights, the pickets.

I did what I could with my camera. Unfortunately I couldn't film in the evening because the films were not sensitive enough. The films were expensive, they lasted 3-and-a-half minutes and I had to wait a month to see them because they were developed in Germany. In those 35 days I spent the few savings I had all on film.

D. Let's talk about the documentation. You always kept track of the things you did. The posters, stickers, stencils, magazines. When you joined Fiat you also started filming strikes and pickets, your protests puppets, writings and drawings in the toilets.

P. I had understood for years that if you don't appear you don't exist. My things are all documented except *Judas '68* because it was censored too soon and I didn't have time to photograph it.

The dramatic thing is that neither the union nor the PCI thought about the documentation. If you want to transmit history, you have to document it. Images are important. So much so that in Auschwitz when the Russians realised that people would not believe what had happened, they put people back there to film them, people were filmed the next day. You can write a lot of books but there are images that speak for themselves.

D. Where did this awareness of documentation come from?

P. When I was in my hometown I lived opposite a photographer. I was impressed by the magic of the photograph, the strength of capturing a moment. And then as far as cinema is concerned, I had a teacher in town,

D. Da dove viene questa tua consapevolezza della documentazione?

P. Al paese abitavo di fronte ad un fotografo. Sono stato impressionato dalla magia della foto, dalla forza di fermare un momento. Invece per quanto riguarda il cinema ho avuto un maestro al paese: Renzo De Vecchi, un signore che ha comperato a rate negli anni '50 una cinepresa e ha filmato il carnevale del '55 e '56. Che sorpresa quando la gente al paese si è rivista nel film proiettato! Sono cose che ti rimangono. Da lì ho capito che, se vuoi trasmettere la memoria, servono le immagini. Anche per poter dire "questo c'è, non è una fiction". Finché rimangono le immagini non si può cancellare.

D. E dopo che ti sei licenziato?

P. Sono andato avanti, ho continuato con le cose tridimensionali. A Torino avevo imparato da Gilardi¹² ad usare la gommapiuma, quando lui faceva i laboratori di lotta nell'80. Le prime cose di gommapiuma le ho fatte già nell'82 quando Stefano Benni era venuto a fare *Circo Italia* per i cassa-integrati¹³. Ho fatto i sindacalisti Lama, Carniti e Benvenuto che tornavano in mutande dopo l'accordo firmato con la Fiat. Ho fatto l'Elefante Spadolone che era Spadolini il presidente del Consiglio, il Nano Fanfani e poi c'era il Gorilla Pietro Longo. Tutti personaggi politici. Dopo che mi sono licenziato ho preso una partita Iva. Ho lavorato per la RAI, per tutte le

¹² Piero Gilardi, artista visivo di base a Torino.

¹³ Per tenere vicini i cassa integrati si formò il Coordinamento Cassa Integrati che oltre ad operare come spina nel fianco del sindacato organizza attività di supporto, assemblee, presidi, incontri. L'inattività forzata ha portato molti cassa integrati a forti crisi depressive. Dall'80 all'84 149 operai si sono suicidati.

Renzo De Vecchi, he bought a movie camera in instalments in the '50s and filmed the carnivals of '55 and '56. What a surprise when people in the town saw each other again in the film being shown. These are things that remain. That's where I understood that if you want to transmit a memory, you need images. Also, to be able to say "this was there, it is not fiction," as long as the images remain, they cannot be deleted.

D. And after you quit Fiat?

P. I went on. I continued with three-dimensional things. I had learned how to use foam rubber from Gilardi, the visual artist. He did free protest-puppet workshops at the pickets in the '80s. I made my first things out of foam rubber in '82 when Stefano Benni came to do *Circo Italia* for former Fiat workers who had been put on furlough.¹⁹ On that occasion, I made puppets of trade unionists Lama, Carniti and Benvenuto in their underwear and then l'Elefante Spadolone (Spadolone the Elephant) who was actually prime minister Spadolini, il Nano Fanfani (Fanfani the Dwarf) and then there was il Gorilla Pietro Longo (Pietro Longo the Gorilla). They were all political figures. After I quit I got a VAT number. I worked for RAI, for all of Benni's scenographies, and then I did an opera *L'enfant et les sortilèges*, with Altan at the Teatro Massimo in Palermo. Then I put together a catalogue with all the sculptures I made for Altan which was called *Mondo babonzo, museo delle creature immaginarie* (Babonzo

¹⁹ A coordinating group for furloughed workers was set up to stay close to those who had been put on furlough. Aside from being a thorn in the union's side, it also organised supporting activities, like assemblies, demonstrations, meetings. The forced interruption of work caused several crises of depressions among furloughed workers. Between '80 and '84, 149 workers committed suicide.

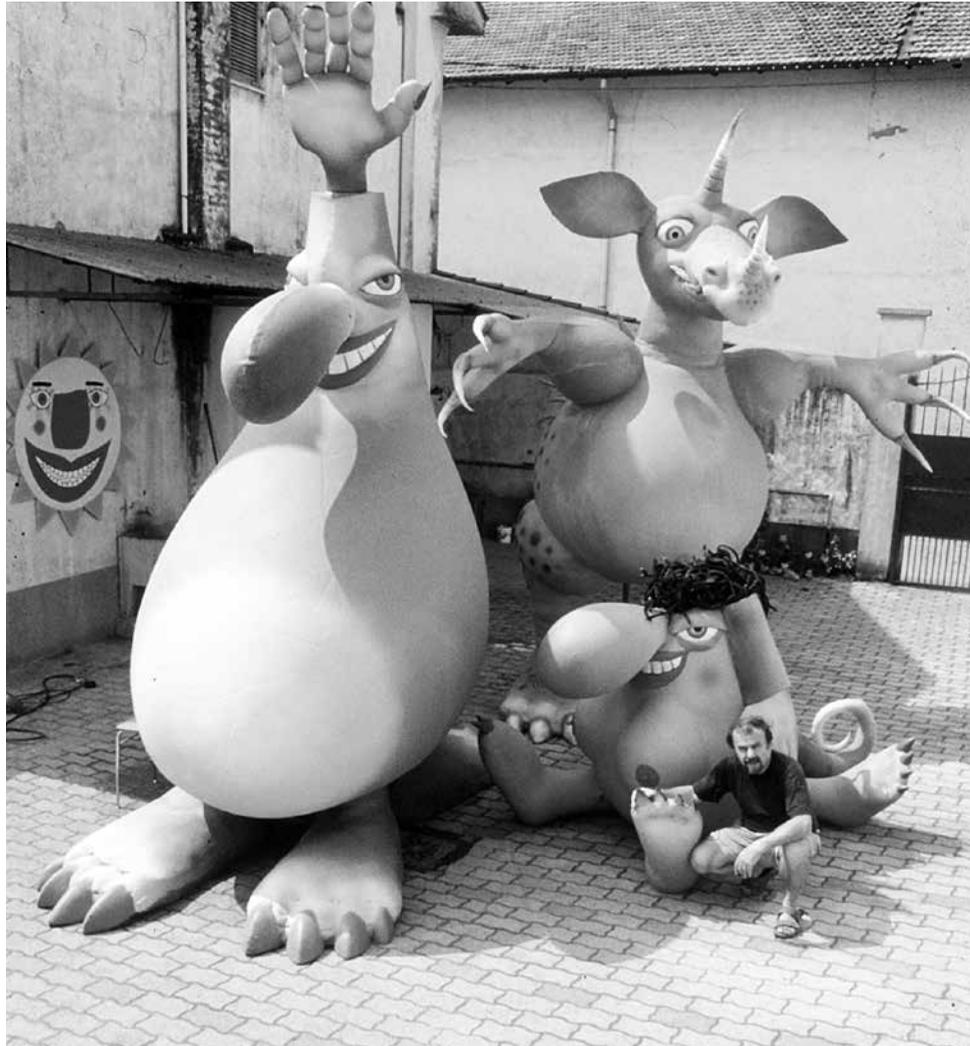


fig.11, Creature gonfiabili in gommapiuma e lattice, Ghemme, 1994. / Inflatable creatures made of foam rubber and latex, Ghemme, 1994.

scenografie di Benni e, con Altan, ho fatto un'opera al Teatro Massimo di Palermo: *L'enfant et les sortilèges*. Poi ho fatto un catalogo con tutte le sculture che avevo fatto per Altan, *Mondo babonzo, museo delle creature immaginarie*. Era un libro per Gallucci. Lui fa dei bei libri ma questo non è venuto molto bene, l'ha fatto di fretta perché voleva venderlo per Natale. (fig.11)

D. Gilardi come l'hai conosciuto?

P. Lui faceva parte della mia stessa organizzazione.

World, Musseum of Imaginary Creatures). It was a book for Gallucci. He usually makes good books but this one didn't turn out very well, he wanted to do it quickly so he could sell it for Christmas. (fig.11)

D. Gilardi, how did you meet him?

P. He was part of my own organisation.

D. You met outside the factory?

P. We did external interventions: leafletting in front of the factories. Then we worked

D. V'incontravate fuori dalla fabbrica?

P. Facevamo l'intervento esterno: volantinaggio davanti alle fabbriche. Poi abbiamo lavorato assieme e abbiamo fatto un sacco di cose. Dopo che mi sono licenziato nell'85 non potevo andare in pensione e allora ho lavorato con lui.

D. Che differenza senti di avere rispetto a lui che fa anche cose dentro i musei?

P. La mia arte è solo arte sociale. Tutta la mia ricerca è un'arte sociale, libera, indipendente, non mercificabile e fruibile in modo gratuito da tutti. Le cose che ho fatto non sono in nessun museo, da nessuna parte. È un'arte che attraversa dall'alto al basso la cultura, valorizza il ruolo di chi costruisce con le proprie mani il proprio destino e cerca di migliorare la società in cui vive.

D. Non ti viene mai voglia di fare qualcosa legato dalla dimensione sociale? Qualcosa che magari tieni solo per te.

P. No, non tanto.

D. Ma non è che il preside alle elementari ti ha traumatizzato e allora hai smesso di disegnare?

P. Sì, sul disegno sì, mi sarebbe piaciuto disegnare. Comunque l'arte è stata la mia via d'uscita.

Adesso ho un laboratorio a Torino. Abbiamo un'associazione, Volere la Luna, e abbiamo fatto un sacco di cose. Abbiamo fatto tutte le più grandi manifestazioni a Torino: quelle contro Salvini, con le Sardine, il Primo Maggio. Tutte le manifestazioni senza essere legato a nessuna organizzazione in particolare. Ho fatto anche una marcia con la Caritas.

together and we did a lot of things. After I quit Fiat in 1985, I could not go into retirement so I worked with him.

D. What differences do you feel you have compared to him, who also does things in museums?

P. My art is social art. All my research is independent and free, it cannot be commodified and it is usable for free by all. The things I have done are not in a museum anywhere. It is an art that crosses culture, from top to bottom, it enhances the role of those who build their own destiny with their own hands and try to improve the society in which they live.

D. Do you ever want to do something unrelated to the social dimension? Something that maybe you keep for yourself?

P. No, not so much.

D. Did the primary school headmaster traumatise you so you stopped drawing?

P. Yes, regarding drawing yes, I would have liked to draw. However, art was my way out.

Now I have a workshop in Turin. We have done a lot of things with the association Volere la Luna (Longing for the Moon). We have participated to all the biggest demonstrations; those against Salvini, with the Sardines²⁰, on May 1st, all the demonstrations, without being tied to any particular organisation. I also had a march with Caritas. With the Sardines I made a puppet of Salvini's head with sardines swimming around him.

²⁰ The Sardines is a grassroots political movement which began in Italy in November 2019. It started its activity with the aim of preventing a right-wing victory in the January 2020 election. It formally ended in May 2020.

Per la manifestazione delle Sardine avevo fatto la testa di Salvini con delle sardine che gli giravano intorno.

D. Tanti erano abbastanza schifati dalle Sardine e invece voi siete andati lo stesso con loro in piazza.

P. Assolutamente. Facciamo tutto quello che si muove. Lo faccio perché posso dire la mia e faccio teatro. Qui c'è sempre qualcuno più a sinistra di te e così non si va da nessuna parte. Ci si continua a dividere.

D. Però tu mantieni comunque una tua individualità, anche se ti aggreghi. Il modo di esprimerti l'hai trovato. Anche alla Fiat, non ragionavi solo come volevano i gruppi o le organizzazioni.

P. Mai, mai. Negli anni la cosa che mi ha salvato è stato questo fondo di anarchia che mi ha permesso di ragionare con la mia testa. Mi ha permesso di non creare miti e di non seguire mode. Se avessi dato retta al sindacato e ai gruppi a cui aderivo non avrei fatto nulla di tutto quello che ho fatto.

D. Immagino che questo ti abbia portato in conflitto con i gruppi politici con cui lavoravi. M'immagino quando andavi alle riunioni, che litigavi con gli altri ma comunque alla fine non mollavi e non ti facevi scoraggiare.

P. Come ti ho detto prima, non si è mai soli. Ci sono dietro quelli che c'erano prima e ci sono davanti quelli che ci saranno dopo, si spera.

D. Many were quite disgusted by the Sardines as they were limited only to a generic critique of the right-wing and instead you went to the streets with them.

P. Absolutely, we do everything that moves. I do this because I can have my say. Here there is always someone more to the left than you and so you don't go anywhere, you just keep dividing.

D. But you still maintain your individuality even when you join others. You found your way to express yourself, even at Fiat, you did not think in the way that the groups or organisations wanted.

P. Never ... never. Over the years the thing that saved me was this anarchist foundation that allowed me to think for myself, not to create myths, not to follow trends. If I had listened to the union and the groups to which I belonged I would not have done any of the things I have done.

D. I guess this has brought you into conflict with the political groups you worked with. If you went to meetings, you most likely clashed with others but you remained internally strong. You didn't let yourself be discouraged and you didn't give up.

P. As I told you before, you are never alone, there are those who were there before and those who will be there after, hopefully.

Lucia Farinati (1966)

Ricercatrice e curatrice. È interessata all'ascolto, alle pratiche dialogiche, ai gruppi di autoscienza femministi, alla scrittura performativa e agli archivi audio. Ha collaborato con Precarious Workers Brigade (PWB), un collettivo che analizza criticamente e lotta contro la precarietà nella cultura, nell'educazione e nell'arte. Questa intervista si concentra sulla sua frustrazione nei confronti delle istituzioni artistiche, sulla sua decisione di spostarsi verso l'attivismo e sul potenziale politico dell'ascolto. Conosco Lucia dal 2010.

Researcher and curator. She is interested in listening, dialogical practices, feminist consciousness-raising groups, performative writing, and audio archives. She has collaborated with the Precarious Workers Brigade (PWB), a collective which critically analyses and struggles against precarity in culture, education, and the arts. This interview focuses on her frustration with art institutions, her decision to shift towards activism, and the political potential of listening. I've known Lucia since 2010.

D. Comincio col dire che a me interessa parlare con te per una questione di risonanza. Mi sono sempre riconosciuto in te per la tua rabbia, il tuo fastidio, la tua diffidenza verso le mode ed il tuo dare importanza all'aspetto umano della relazione con le persone con cui lavori. Insomma la tua forte critica ma anche la tua apertura e disponibilità a confrontarti come persona oltre il tuo ruolo professionale. Questi aspetti del tuo carattere mi hanno attratto a te e mi hanno permesso di sentirti vicina.

Ti faccio un elenco di temi che mi piacerebbe discutere con te in questa intervista. Ecco cosa ho segnato: il conflitto con l'istituzione; il conflitto tra il professionale e il personale; il lavoro sul sé e l'ascolto del sé; il capire di cosa si ha bisogno e il cercare un equilibrio che porti ad una comprensione di ciò che si è e dei propri limiti. Poi potremmo anche parlare di come hai iniziato ad interessarti di attivismo e di cosa è il politico secondo te.

Comincerei però col dire da dove vieni e cosa volevi fare. Credo che queste due domande possano aprire la discussione.

L. A livello professionale vengo da studi di storia dell'arte e da studi curatoriali. Il mio interesse per l'arte però non viene solo dagli studi ma nasce anche dalla mia famiglia. Se mi chiedi da dove vengo, ti rispondo che vengo da una famiglia operaia. La mia spinta profonda verso la politica viene da lì. Per comprendere la relazione tra arte e politica dentro di me devo tornare alla mia origine di classe. Vengo da una famiglia operaia dove mio padre e mia madre avevano il diploma elementare. Mio padre era falegname ed aveva estro artistico, aveva un'aspirazione artistica quasi da poeta, mentre mia madre viene da una famiglia partigiana.

D. Let me start by saying that I am interested in talking to you because your work resonates for me both professionally and personally. I have always recognised myself in your anger, your irritation, your distrust of mainstream culture, your search for clarity in work and relationships, your giving importance to the human aspect of the relationship with the people you work with, in short, your strong criticism but also your openness and willingness to face yourself as a person beyond your professional role. These character traits are all things that have attracted me to you over the years and have allowed me to feel close to you.

I have prepared a series of themes that I would like to discuss with you. I have prepared the following list: the conflict with institutions; the conflict between the professional and the personal; working on the self and listening to the self; understanding what you really need and looking for a balance that leads to an understanding of who you are and your limits. We can also talk about how you have brought up certain political issues in your work, and what is the political.

Perhaps you could start by saying where you come from and what you wanted to do. I believe these questions can then lead to other things.

L. On a professional level I have a background in art history and curatorial studies. My interest in art, however, does not come only from my studies, it also comes from my family. Well, if you ask me where I come from, I can tell you that I come from a working-class family. The passion for politics comes from there ... so to understand the relationship between art and politics I have to go back to my class origins, to my family where both my father and my mother only

had a primary school certificate! My father was a carpenter and had an artistic aspiration, almost like a poet, while my mother came from a partisan family.

The passion for politics comes from the family because we used to have political conversations over lunch almost every day. Although my mother often lamented the fact she hadn't studied, she still had a political intelligence which came from practice and experience, from what, in her case, was transmitted directly to her by the Resistance movement. It is interesting how the very notion of politics is related here to embodiment and that has nothing to do with an intellectual factor. My passion for art was transmitted instead from my father and his unrealised project: he was a craftsman and made furniture yet his poetic aspiration was to write a novel. These two elements, the artistic and the political have always been present in what I do. What I have tried to follow or cultivate first was art, because I lost my father when I was very young ... and this pushed me to study art history.

D. And what was your aspiration at the time?

L. When I was studying at university in Italy I wrote a thesis on cultural policy for contemporary art, but after university I didn't just want to do research. I was not interested in having an academic career. I was not interested in becoming an art critic either. Personally, I was reluctant to write critical texts because for me, art criticism at that moment in Italy, was above all a means of packaging a product for a certain type of audience and for a certain mainstream. I have always understood art criticism as a kind of critique in action ... so I decided to move to the UK to study curating.

La passione che ho per la politica nasce dalla famiglia, il momento del pranzo era occasione di conversazione politica. Anche se mia madre mi diceva sempre che non aveva studiato, aveva comunque un'intelligenza politica, un'intelligenza che aveva acquisito dalla pratica e dall'esperienza, da quello che la Resistenza le aveva trasmesso. È interessante come questa nozione della politica sia embodied e non abbia niente a che fare con un fattore intellettuale. Invece, la passione per l'arte viene da una grande aspirazione di mio padre. Lui era un artigiano e faceva mobili ma la sua aspirazione era scrivere un romanzo. La dimensione artistica e quella politica sono sempre state presenti in me. Quella che ho cercato di realizzare da subito è stata quella artistica. Probabilmente perché ho perso mio padre quando ero molto giovane.

D. Qual'era la tua aspirazione al tempo?

L. Mentre studiavo all'università (in Italia) ho scritto una tesi sulla politica culturale per l'arte contemporanea, ma dopo la laurea non volevo scrivere e non volevo fare l'accademica. Fin dall'inizio ho rifiutato l'idea di fare la critica d'arte. Non mi interessava scrivere, perché in quel momento, in Italia, vedevo la critica come un modo di confezionare un prodotto per un certo tipo di pubblico e per un certo tipo di mainstream. Ho sempre inteso la critica d'arte in termini di critica operativa... allora ho deciso di spostarmi in Inghilterra dove ho fatto studi curatoriali.

Quando sono arrivata in Inghilterra ho iniziato a studiare arte pubblica. Pensavo che quella fosse una forma interessante di arte che usciva dal museo. Poi, vedendo cosa era "l'arte pubblica" qui in Inghilterra alla fine degli anni '90, ho capito che non

c'era molta differenza con l'Italia e gli interventi di "abbellimento" creati con la legge del 2%¹. Il mio interesse verso l'arte pubblica non si fondava di fatto sugli interventi decorativi per l'edilizia pubblica. Il vero problema per me era quello di ridefinire l'arte pubblica in termini di interazione col pubblico, spostando l'attenzione da forme di intervento urbano nello spazio pubblico, come ad esempio la scultura nella piazza, a forme di arte partecipata. Sono sempre stata interessata a portare l'arte a contatto con la realtà quotidiana e la società... però lavorando sul campo e vedendo nel concreto come funzionavano le cose, sono iniziate le mie disillusioni verso l'arte pubblica.

D. Perché in Inghilterra?

L. In Italia l'arte contemporanea era troppo appoggiata al mercato. A differenza dell'Italia l'Inghilterra aveva ed ha tutt'oggi istituzioni come l'Arts Council England che finanziano progetti di arte contemporanea. Questa è una differenza strutturale di come la politica culturale per l'arte contemporanea si è sviluppata in modi diversi in questi due paesi. Con politica culturale per l'arte intendo le forme di sostegno alla produzione contemporanea, il supporto ai giovani artisti e ai curatori. Qui parliamo di politica dello Stato, di come lo Stato mette i soldi a disposizione dell'arte.

A partire dagli anni '80 l'arte italiana era molto legata alle gallerie commerciali. Quella sfera *no profit* che si sviluppa in Inghilterra negli anni '90 non era così fiorente in Italia. A Londra negli anni '90 sono nate tante iniziative artistiche dentro

I have always been fascinated by art that engages with the public sphere and sits outside the museum walls. When I arrived in the UK I started to study public art but I soon realized that what was called "public art" in the late 1990s, was perhaps not so different from what in Italy was developed under the Legge del 2%. According to this law 2% of the total budget for every new public construction was destined for a new art work to be featured in or around the building ... however, my interest in public art was not in terms of sculptures sited in public squares or buildings, for me the idea of public art was not simply attached to the urban space of the public square but more to do with the interaction with the public. I have always been interested in bringing art into contact with society and the daily life, but then working in the field and seeing how things had been actually developed, I gradually became disillusioned about public art.

D. Why the UK?

L. In Italy contemporary art was supported mainly by the market. In the UK you have public institutions (funding bodies) such as Arts Council England that finance artists and contemporary art projects. There is a profound structural difference in how the cultural policy for contemporary has developed in these two countries ... by cultural policy I mean here forms of support towards artistic production but also grants given directly to artists and curators to develop their own work. Here I am talking about state politics, how the state puts money towards art.

In the 1980s and 1990s contemporary art in Italy was very entangled with commercial galleries. In the UK instead you had so many no-profit independent organizations. For example, here in London, there were many vacant spaces that were given to small hous-

ing cooperatives delle case, le *housing coop*. Queste davano la possibilità di avere una casa sfitta che potevi usare come casa studio. Tanti progetti artistici sono nati così, con l'affitto basso, molto *do it yourself*... questi spazi gestiti da artisti, gli *artists run spaces*, erano organizzazioni indipendenti finanziate spesso dall'Arts Council o dal London Arts Board. Grazie a queste iniziative è nata una scena artistica molto vivace, tuttavia non tutti gli *artists run spaces* si sono sviluppati come spazi e modalità d'incontro, scambio e crescita. Questi spazi sono stati creati anche per lanciare la carriera di molti artisti. Un artista come Damien Hirst, ad esempio, ha usato il modello dello spazio autogestito per lanciare sé stesso e i suoi amici. I lavori esposti nella mostra di Freeze da lui organizzata, sono stati poi comprati da Saatchi e lui è diventato all'improvviso miliardario. Qui sto parlando del fenomeno della *celebrity art* ma anche della professionalizzazione dell'artista, poiché Hirst è anche un "prodotto" di Goldsmiths College.

Queste tensioni, o aspirazioni dentro il mondo dell'arte sono sempre esistite ma nella mia ingenuità pensavo che l'arte potesse essere completamente scivola dai meccanismi del carrierismo.

Per questo ad un certo punto ho quasi abbandonato l'arte. C'era troppo interesse, troppo arrivismo, troppa competizione, troppa *celebrity culture*. Per me il momento più bello dell'arte è il fare insieme. L'arte è un altro modo di vedere la realtà, un altro modo d'intendere i rapporti umani. Come dice Carla Lonzi l'arte "è una possibilità d'incontro". Quando ho letto queste parole nella introduzione al suo libro *Autoritratto* sono rimasta a bocca

ing cooperatives who managed them autonomously for a very low rent. Many artistic initiatives were born inside these housing cooperatives, which functioned both as a living/working space and as alternative art spaces. This is where many experimental DIY projects began. Most of these artist-run spaces received funding from the Arts Council as well as the London Arts Board. Many independent artist-run spaces became the places to make artists more visible, to enhance their career, and to contribute to their success. It would be misleading to think that the independent art spaces were simply spaces to gather together, socialize and create a cultural exchange. They were not simply places to foster new encounters and to think together, but also strategies to attract the public attention and the media. An artist like Damien Hirst for example used the strategy of the self-run space to promote himself and the work of his friends. The works brought together in Freeze, an exhibition he curated, were in fact bought by Saatchi and he became very quickly a billionaire. I am referring here to the celebrity art phenomenon as well as to the professionalisation of the art because Hirst is also a "product" of Goldsmiths College.

These ambitions have always existed in art, but I naively dreamt that art was somehow free from these career mechanisms ... however, at one point in my trajectory, I felt there was too much climbing, too much competition, too much celebrity culture and that I needed a break. I almost abandoned art. For me the most beautiful moment of art is making, is doing something together, art is another way of seeing reality, another way of understanding human relationships. As Carla Lonzi says, art is "a possibility of an encounter". When I read these words in Carla Lonzi's

¹ Secondo questa legge il 2% del budget di ogni nuovo edificio pubblico deve essere destinato all'abbellimento tramite un'opera d'arte.

aperta². Mi sono detta “ma dove sei stata Carla in tutti questi anni!”.

D. E la scuola dove sei andata a Londra?

L. Ho studiato al master in Creative Curating al Goldsmiths College, uno dei primi programmi di studio per curatori. La disillusione che ho avuto al corso è stata la scarsità di spirito critico. Il training era organizzato su un modello business. Mi hanno insegnato a scrivere un progetto, a presentarlo e renderlo convincente, in pratica a vendere le mie idee. La nascita di corsi universitari e master di questo tipo rientra nella politica del governo inglese atta a professionalizzare l'arte e a promuovere un modello culturale neo liberale fondato sulla competizione. Invece di favorire un confronto critico sull'arte, questo modello fa leva sull'abilità di elaborare un progetto, parlare in pubblico e fare le domande per i finanziamenti. Anche se gli studenti di Goldsmiths erano in forte competizione tra loro, questo master mi è servito tantissimo perché mi ha dato la capacità di strutturarmi e imparare i mezzi del mestiere utili per lavorare come *freelance*.

D. Dopo il corso hai iniziato come curatrice?

L. Sì, ho iniziato a fare i miei progetti come curatrice indipendente. Non volevo più lavorare per una galleria commerciale o stare dentro un museo. Posso dire che la mia aspirazione era quella di lavorare in spazi non-istituzionali. C'è molta differenza tra una produzione indipendente e una produzione gestita da un'istituzione: da indipendente ci sono molti meno conflitti. Quando non devi continuamente fare

book *Autoritratto* I was amazed.¹ I said to myself: “but where have you been all these years Carla?”.

D. What about the college you went to in London?

L. That was a master's course in Creative Curating at Goldsmiths College. The course was one of the first programmes in curatorial studies. The disillusion I had there was that there wasn't much critical thinking, or not so much of what I was expecting. It was a course organised mainly on a business model. Much of the training was focused on how to present and sell ideas. I had to write a project, present it in a seminar and make it convincing. This simply put all the students in competition with each other. The development of university courses and masters of art at the end of the 1990s, was an integral part of the professionalisation of the arts promoted by the government. Instead of building a critical understanding of art this entrepreneurial neo-liberal model is based on the ability of writing a good proposal, to speak in public, to write funding applications etc. This course, nevertheless, has been very helpful as it gave me the possibility to gain confidence and learn tasks that have been very useful for working as a freelance curator.

D. After the course you started to work as a curator.

L. Yes, I started working as a freelance curator, doing my own productions. I didn't want to work for a commercial gallery any more or to be in a museum. Let's say that my interest was to work outside the institutional spaces and the market. There is a big differ-

un resoconto ad un'istituzione hai molta più libertà nell'ideare, gestire e sviluppare un progetto in collaborazione con l'artista. Detto questo, dobbiamo comunque riflettere su cosa significhi essere davvero indipendenti. Spesso nel mondo dell'arte ciò che è indipendente (progetto indipendente, curatela indipendente, spazio indipendente) è visto come qualcosa di figo o addirittura politico ma non è affatto così. Se i finanziamenti per un progetto indipendente vengono per esempio dall'Arts Council, ovvero da un'istituzione pubblica finanziata dal governo, i parametri di giudizio che utilizza riflettono i parametri politici del paese.

D. Tu hai comunque continuato a fare le tue cose no?

L. Ho continuato a fare i miei progetti indipendenti più o meno fino al 2007 quando ho co-curato *We Sell Boxes We Buy Gold*³. Il progetto era nato con il tentativo di mettere assieme un gruppo di ricerca e commissionare una serie di opere *site specific* in risposta alle olimpiadi di Londra. Il progetto ha preso il via con l'organizzazione di una serie di camminate nella zona destinata alle olimpiadi. Prima che recintassero l'intera area e aprissero il cantiere, siamo riusciti a intervistare una serie di ambientalisti, esperti di *urban regeneration* e residenti locali, in particolare gli abitanti di Clays Lane Estate che si stavano impegnando nella protesta contro la trasformazione di quell'area. Tramite queste registrazioni sul luogo volevamo capire il futuro dell'area, le problematiche connesse alla riqualificazione urbana e le scelte politiche a monte delle olimpiadi. Questo è stato il primo progetto in cui ho iniziato a farmi domande sul rapporto tra arte ed attivismo. Durante il processo di

ence between an independent production and a project managed and/or sponsored by an institution. Working as an independent curator/producer there are normally less conflicts as you don't have to constantly report back to a committee. You have the freedom to initiate, manage and develop a project in collaboration with the artist.

Having said this, we need to question what independence really means here, independence from who and from what? In the art world there is a quite diffused assumption that what is independent (an independent project, independent curation, independent space) is often cool or even political. But if we look at the situation when you receive public funding, if the money given for a certain independent project comes from the Arts Council for example, it comes from a precise funding body, a government institution. The Arts Council allocates funding to contemporary art according to certain parameters and guidelines which need to reflect the government's politics.

D. You have carried on doing your own things, haven't you?

L. I carried on in doing my independent projects more or less until 2007, when I co-curated the project *We Sell Boxes We Buy Gold*.² This was an attempt to put together a group and also commission a series of site-specific works in response to the London Olympics. The first part of the project developed from the idea of organising a series walks in the Olympic zone before the closure of this area with the infamous blue fence, which was erected during the redevelopment. We interviewed a number of people including experts in urban regeneration, environmen-

² Carla Lonzi, *Autoritratto*, De Donato, Bari, 1969

¹ Carla Lonzi, *Autoritratto*, De Donato, Bari, 1969

³ boxesforgold.blogspot.com

² boxesforgold.blogspot.com

mappatura dell'area mi sono resa conto che non aveva più senso commissionare delle opere *site specific*. Il processo di ascolto e di registrazione delle conversazioni fatte durante le camminate era diventato per me il vero e proprio lavoro.

D. Cosa avete fatto, avete cambiato direzione?

L. Abbiamo avuto vari problemi a livello di gruppo. Vorrei precisare che non eravamo un vero e proprio collettivo. Eravamo un *team* di persone con pratiche e ambizioni diverse. Un collettivo è un gruppo di persone che decidono una forma di gestione comune del lavoro. Un collettivo si forma quando non c'è solo un interesse comune ma anche un forte desiderio di realizzare qualcosa assieme, un *common drive*. Il gruppo che avevo messo in piedi aveva un interesse comune per l'area delle olimpiadi ma non divideva le stesse motivazioni

talists and local residents who were engaging in the protest against the transformation of that area. We worked in particular with the residents of the Clays Lane Estate in Stratford, who eventually were evicted from their homes to allow for the construction of the Olympic village. Each of the walks were recorded along with collected testimonies on site. The conversations were focused on the future of the area, the problems connected with the redevelopment, and the political choices behind the Olympics. This was the first project in which I began to question the relationship that exists between art and activism. My response and reflection during the mapping process was that I was no longer interested in commissioning and producing site specific works. That process of listening and recording the people involved in the walks was for me the real work ...

D. What did you do? Did you change direction?



fig.1, Clays Lane Estate, Stratford, Londra, 2007.
/ Clays Lane Estate, Stratford, London, 2007.

di base o gli stessi desideri. Di conseguenza ci siamo divisi dopo la realizzazione delle camminate e dopo avere organizzato un simposio. Lì sono stati dolori perché tra di noi c'erano anche legami d'amicizia... solamente dopo un grande lavoro di ricucitura siamo riusciti ad accordarci e a presentare il materiale registrato in una mostra inaugurata nel 2012 in parallelo all'apertura delle olimpiadi.

D. E le persone che abitavano a Stratford? Le hai più viste?

L. Con alcune di loro sono nate delle amicizie, in particolare con il portavoce di Clays Lane. Altre persone coinvolte nella protesta invece sono scomparse. Per esempio un'ambientalista che sapeva molto delle specie locali ad un certo punto se n'è andata da Londra, non ha voluto più parlare con nessuno. Durante le camminate avevamo incontrato anche i membri di un orto sociale chiamato Manor Garden Allotments, uno dei più bei *community garden* di Londra. Era un paradiso gestito da una comunità fantastica con persone di diversa provenienza. Adesso è diventato un parcheggio... oltre alla distruzione dell'orto, il cantiere del parco olimpico ha anche distrutto una comunità. E lì è quando mi è salita la rabbia e ho detto basta. (fig.1)

D. Basta con cosa?

L. Basta credere all'arte pubblica, basta credere che degli interventi *site specific* in un'area contestata come questa possa avere un certo impatto. Di fatto non c'è una risposta chiara, dipende sempre dal tipo di progetto e dal contesto. Io però, in quel momento, mi ero stancata di vedere artisti mettere il loro lavoro davanti a tutto il resto e non preoccuparsi seriamente

L. There were several problems within the group. I must say that the group was more or less a team of people with very different practices and very different ambitions, rather than a unified group, like a collective. By collective I mean here a group of people who get together on the basis of a shared artistic and political vision. A collective is formed when there is not simply a common interest in something but also a common desire, if not a common drive. While this group had a common interest in the Olympics area, the very motivations that brought each person there was quite different. As a result, after the walks and a symposium, the group split up, and that was very painful as there were close friends involved with whom I had a really strong bond. A lot of healing and reparation had to take place between us up until 2012, the year of the London Olympics, when we finally managed to make an exhibition and present the recorded material.

D. And what happened with the people who lived there in Stratford, did you see them again?

L. Yes, new friendships were born out of that project too. One person in particular, the spokesperson for Clays Lane became a great friend. But other people involved in the protest disappeared. In particular an environmental activist who knew a lot about the local area, about all the species, at some point she left London. She didn't want to talk to anyone anymore.

We also met people at the Manor Gardens Allotments, one of the most beautiful community gardens in London. It was a paradise run by a fantastic, mixed community of people from different backgrounds. The plot holders tried very hard to stop the destruction of this garden but they didn't succeed, now it's a car

se la gente perdeva la casa. Ho avuto l'impressione che molti artisti volessero fare il loro progetto e proporlo come opportunità per creare un dibattito ma a volte questo non funziona. Dipende da come ci si organizza... il problema principale in opere di arte partecipata è l'*accountability*, ovvero l'essere responsabile delle tue scelte. Quando lavori a diretto contatto con persone che non appartengono al mondo dell'arte devi essere chiaro sulle ragioni che ti hanno spinto a scegliere un determinato luogo e comunità. Ad un certo punto ti devi chiedere se è più importante la relazione con le persone del luogo o la realizzazione del tuo lavoro. Che cosa ti interessa davvero? Quale è il tuo vero desiderio o aspirazione? La mia esperienza è che spesso gli artisti ti dicono "ma questo è il mio lavoro", il che vuol dire "sono responsabile solo ed esclusivamente del mio lavoro". Qui ho capito che come artista o curatore non puoi usare i finanziamenti pubblici per fare il tuo progetto ed andartene: hai una responsabilità nei confronti delle persone che ti hanno ospitato e di quelli che perdono la casa.

Sai cosa è successo dopo il nostro progetto? L'Arts Council ha iniziato a commissionare innumerevoli lavori di arte pubblica nell'area e all'improvviso tutti volevano fare un progetto sulle olimpiadi. Non si capiva più niente. È stato davvero un *mishmash*. Sebbene ci siano stati altri progetti simili al nostro che hanno criticato le olimpiadi, alla fine tutto è stato assorbito dalla retorica di avere creato un dibattito pubblico. Io volevo starne fuori perché era diventato evidente quanto gli artisti e i curatori fossero coinvolti nel processo di *gentrification*. Ho sentito che qualcosa doveva cambiare e sono entrata in profonda crisi rispetto al mio lavoro. (fig. 2)

park. With the Olympics, not only did they destroy a beautiful garden but also a community and here is where I started to become angry and I said: "that's enough". (fig. 1)

D. Enough with?

L. Enough with these ideas of public art. I stopped believing that commissioning site specific projects in a contested area like the Olympic park could have some kind of an impact, a critical response. I was irritated by the fact that artists seemed to put their work first while in fact the area was evacuated and people were gradually losing their homes. I was under the impression that many artists just wanted to make their work and present them as a way to discuss what was happening in the area. The idea of fostering a debate does not always work. It depends on how you organise the discussion in relation to a specific context and group of people. In my opinion a very common problem in working within the public sphere, working with people outside an art context, is that of accountability. How responsible you make yourself as an artist working with others. What is more important to you? Working with others or the realisation of your own work? What is really important for you, what is your inner desire, aspiration? When you start asking those questions and observe why artists invite themselves in certain contexts rather than others, at some point you see where one hangs. In my experience I heard too often artists saying: "but this is my work", which translates as: "I am only accountable for my own work." I have realised that as an artist or as a curator you cannot take public money to work with a specific community, do your project and leave, you have a responsibility towards the community that hosts you, towards these people who are losing their homes.

D. E cosa hai fatto?

L. Ho deciso di fare un progetto in Trentino, la mia regione nativa. Ho co-fondato Sound Threshold, un progetto di curatela sul suono e l'ascolto e ho collaborato con Chris Watson nella produzione di una serie di registrazioni fatte sul Monte Bondone⁴. Avevo bisogno di un rifugio per poter ritrovare un rapporto con l'arte slegato dall'attivismo. Purtroppo quando abbiamo cercato di portare Sound Threshold in Inghilterra non ha funzionato come avremmo voluto. Non ci hanno dato i finanziamenti perché il progetto nella sua veste di ricerca interdisciplinare sul suono non appariva conforme ai parametri della performance, della musica o delle arti visive. Ero di nuovo fuori posto.

D. Come sei arrivata al suono e all'ascolto come campo di ricerca?

L. Inizialmente mi sono avvicinata al suono con *Found Wanting*, un progetto *site-specific* che ho prodotto in collaborazione con il collettivo e-Xplo (2003)⁵. Insieme abbiamo esplorato i cambiamenti urbani e sociali della zona est di Londra attraverso una serie di *field recordings* e interviste sul luogo. Il progetto ha preso la forma di un tour in autobus con una performance sonora creata dal missaggio di varie registrazioni. La navigazione dello spazio urbano tramite l'ascolto e il movimento è risultato uno degli elementi centrali del progetto. Quello che mi ha affascinato nel lavorare con gli e-Xplo e con il suono, è stata la possibilità di creare un intervento temporaneo nello spazio urbano di natura non invasiva.

4 soundthreshold.org/season1_cima.htm

5 [youtube.com/watch?v=0vUfk-5R4G0](https://www.youtube.com/watch?v=0vUfk-5R4G0)

You know what happened after our walks, our project? The Arts Council commissioned a lot of public art works in the Olympics site, and so everyone wanted to do a project there. That was a moment of mishmash. Personally, I had decided to stay out of it. While there were many other projects critical of the Olympics like ours, sadly all these projects were too easily absorbed by the big machine and the rhetoric of having a public debate. Many artists took advantage of the situation. I really wanted to stay out of it completely because I became too aware of the fact that as artists and curators we are so entangled in the process of gentrification. I was in crisis and I felt something had to change. (fig. 2)

D. What did you do?

L. I decided to do a project in Italy, in Trentino, in my native region. I co-established Sound Threshold a curatorial platform dedicated to sound and listening and worked with Chris Watson in producing a series of field recordings at Monte Bondone.³ I really needed that project as a shelter, to find a relationship with art disentangled from activism. But then when we tried to bring Sound Threshold in London it didn't work as we had wished. We did not get funding as the project started to resemble more of a research project. Because of its interdisciplinary approach to sound it also fell outside of the traditional categories such as music, performance and visual arts. So, I was out of place again.

D. But how come you moved towards listening as a research field?

L. Originally I became interested in sound with the project *Found Wanting*, a collaboration with the collective e-Xplo that I curated

3 soundthreshold.org/season1_cima.htm



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

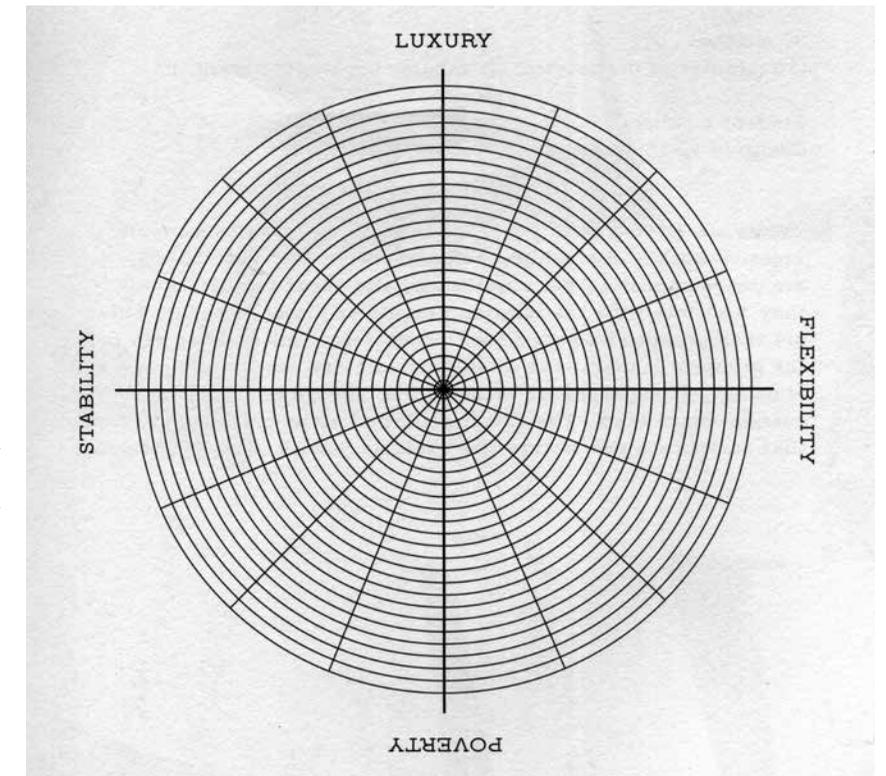
Nel 2005 ho iniziato a collaborare anche con l'artista William Furlong e fare interviste per la sua rivista sonora *Audio Arts*. Gradualmente l'intervista e la registrazione sonora è diventata per me una vera e propria modalità critica per analizzare diversi contesti anziché un semplice metodo di ricerca. Pian piano mi sono accorta che tutti questi tasselli cominciano 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 2003.⁴ 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

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

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*, Joaap, 2017



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 raggruppati vari soggetti impegnati nella ricerca militante e l'attivismo politico⁶. 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, me compresa, erano state la causa dei problemi che abbiamo avuto come gruppo. (fig. 3)

⁶ micropolitics.wordpress.com/page/5/

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 at Goldsmiths College and then took the form of itinerant meetings which gathered togeth-

D. Dimmi delle Precarious Workers Brigade.

L. Il collettivo è nato da un altro gruppo chiamato Carrot Workers' Collective⁷. Con questo gruppo abbiamo fatto un lavoro sulle *internship* e sullo sfruttamento del lavoro interinale nei musei e nelle gallerie. Poi nel 2010 siamo diventate Precarious Workers Brigade e abbiamo preso la forma di un network che riuniva diversi collettivi. Molti di noi erano lavoratori *freelance* che avevano subito situazioni di sfruttamento. Insieme abbiamo prodotto un'analisi chiara delle condizioni precarie dei lavoratori dell'arte e della cultura⁸. Abbiamo anche organizzato delle proteste contro le *internship* non retribuite visto che erano diventate una forma sistematica di sfruttamento nel settore culturale. Le *internship* sono diventate parte integrale del curriculum accademico. A volte devi fare almeno tre mesi di lavoro non pagato per ottenere l'accredito richiesto dall'università. Come PWB abbiamo sviluppato vari workshop e collaborato con varie università, aiutando gli studenti a capire come ottenere il giusto percorso formativo senza venire sfruttati.

La necessità di spostarmi da una pratica orientata alla produzione artistica ad una pratica militante, nasce come risposta alle condizioni precarie in cui mi trovavo e dall'urgenza di combattere ogni forma di sfruttamento. Collaborare con PWB mi ha dato la possibilità di capire cosa vuol dire fare attivismo politico e agire collettivamente. Il fine di questa collaborazione non è stato creare un nuovo progetto artistico ma trovare delle possibili alternative a un sistema economico che utilizza e riproduce

er diverse groups and people engaged with militant research and political activism.⁵ That was the first phase of the Precarious Workers Brigade. To attend the seminars of the Micropolitics Research Group was extremely therapeutic for me because I needed to analyse what went wrong with the group *We Sell Boxes We Buy Gold*. The precarious working conditions of most of the people involved in *We Sell Boxes We Buy Gold*, including my own precarity, became a clear answer to many of the problems we had had to face. (fig. 3)

D. Tell me about the Precarious Workers Brigade.

L. The Precarious Workers Brigade (PWB) was actually originated from another collective called the Carrot Workers' Collective which worked on free labour and on the internships issue.⁶ It later became in 2010 the PWB. I took part actively in these collectives. The PWB became a support group but also a network with other sister organizations. Most of the people originally involved in the collective were educators, artists and other types of cultural workers who were working freelance and suffered exploitation. The analysis of free labour in the cultural context became a central theme of our participatory action research. Together we produced a clear analysis of the working conditions of the cultural worker and we campaigned against unpaid internships as this became a systematic form of exploitation in the cultural sector.⁷ Internships became institutionalised in the academic curriculum. Sometimes you have to work for free for at least three months in order to have the accreditation required by your course. As PWB

⁵ micropolitics.wordpress.com/page/5/

⁶ carrotworkers.wordpress.com/

⁷ joaap.org/press/trainingforexploitation.htm

le stesse forme di sfruttamento insite nel mondo dell'arte.

D. E quella cosa alla Tate?

L. Eravamo state invitate a parlare di precarietà in una conferenza sul tema del lavoro immateriale. Come da nostra prassi avevamo discusso questo invito secondo i principi del nostro "codice etico"⁹. Questo è uno strumento che abbiamo elaborato per orientare il lavoro di gruppo e analizzare le condizioni materiali di ogni collaborazione. Parte di questa prassi include la richiesta di informazioni dettagliate sul *budget*, gli sponsor, la presenza o meno di prestazioni volontarie ecc. Nel caso della conferenza a Tate eravamo state informate che l'evento era a pagamento ma nessun partecipante, inclusa l'organizzatrice che era una dottoranda, avrebbe ricevuto alcun compenso per il proprio contributo. Date le palesi contraddizioni, avevamo deciso di rifiutare l'invito e partecipare alla conferenza semplicemente come spettatori. Durante la discussione aperta al pubblico abbiamo preso la parola e abbiamo chiesto come era stata finanziata la conferenza. Abbiamo inoltre annunciato la campagna contro le *internship* non pagate organizzata dagli studenti. La reazione è stata di fuoco. Ci hanno insultato. Ci hanno detto "siete qui a fare propaganda". È stato un momento difficile ma poi, dopo la conferenza, abbiamo avuto uno scambio con gli organizzatori e gli abbiamo spiegato che questa era stata una strategia per rendere palesi le contraddizioni interne della conferenza. Di seguito abbiamo pubblicato una lettera aperta sulla rivista *Art Monthly* in cui abbiamo rivelato l'intero processo perseguito nell'azione. Questo ha scatenato un

⁹ precariousworkersbrigade.tumblr.com/ethicscode

we worked a lot in the context of universities, running workshops for students and helped them to understand how to get the right working experience and not be exploited.

My urgent need to move from a production-oriented practice to activism and militant research was born out of my own precarity but also the desire to fight exploitation. PWB really became the place where to enact and practice political activism as well as the context in which to understand what it meant to work collectively. The objective of this collaboration was not that of pursuing an art project but rather changing the conditions through which exploitation is constantly reproduced within the arts and also to find some alternatives.

D. And that Tate thing?

L. We were invited to talk about precarity in a conference on immaterial labour. It was our common practice to discuss the invitation according to our internal "code of ethics". This is a tool we developed together to orientate our group and collective work. Part of this practice includes to ask detailed information about the budget, the sponsor, volunteer work etc.⁸ As most of the conditions offered by this invitation were not acceptable, we decided to refuse the invitation by Tate. To be brief, we found out from the organiser of the conference, a doctoral-student, that fees to contributors and organisers were not offered but this was in fact actually a ticketed event supported by public funding. We therefore decided to participate in the conference purely as part of the audience and intervene during question time by asking a question about the budget for that event and also announcing a student-organised campaign against unpaid internships. The reaction in the room was

⁸ precariousworkersbrigade.tumblr.com/ethicscode

⁷ carrotworkers.wordpress.com/

⁸ joaap.org/press/trainingforexploitation.htm

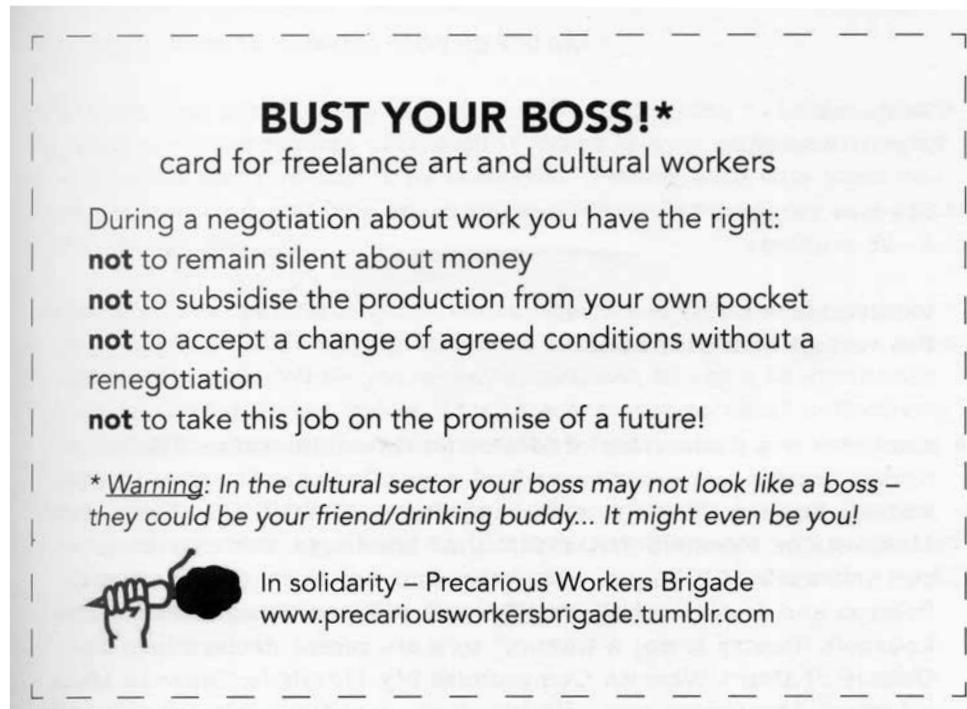


fig. 4, *Bust Your Boss*, carta dei lavoratori dell'arte e della cultura, 2017. / *Bust Your Boss*, card for freelance art and cultural workers. Taken from Precarious Workers Brigade, *Training for Exploitation? Politicising Employability & Reclaiming Education*, Joaap, 2017.

dibattito alquanto vivace¹⁰. (fig. 4)

D. Intendi dire un'azione politica?

L. Io sposo la tesi di Hannah Arendt secondo la quale la parola è azione politica. La conferenza a Tate è un esempio evidente di come l'invito a parlare su un palco sembra invece *performing politics*, un invito a mettere in scena la politica, a "performare" la politica, e non un vero e proprio dibattito. Noi volevamo evitare questa contraddizione. Secondo me parlare di politica non è necessariamente fare politica. L'azione politica per me è il tentativo di creare un dibattito e far sì che le persone escano dalla loro *comfort zone*, dalla loro situazione di sicurezza. Senza l'interazione e lo scambio reciproco non c'è politica. Un gruppo di persone che parlano di politica non stanno per forza facendo politica.

fiery and some people insulted us by saying that we were there just to make propaganda. It was a hard moment. But then we had an exchange with the organisers and clearly explained that our intention was to address the elephant in the room, that there was a contradiction in terms, that this was our own strategy to tackle the issue of exploitation in the arts. After the conference we sent an open letter to *Art Monthly* revealing the whole process beyond our action and this created quite a lively debate.⁹ (fig. 4)

D. Do you mean political action?

L. Here I embrace the thesis of Hannah Arendt that speech is political action ... but the event at Tate was a clear example in which the invitation to talk on a panel seemed more like an invitation to perform politics on stage rather than the opportunity of a sincere

¹⁰ precariousworkersbrigade.tumblr.com/post/27210752721/open-letter-to-art-monthly-on-untitled-labour

⁹ precariousworkersbrigade.tumblr.com/post/27210752721/open-letter-to-art-monthly-on-untitled-labour

Non è il soggetto del discorso che deve essere politico ma il modo d'interazione tra le persone che parlano e interagiscono tra loro che ha potenzialmente una dimensione politica. Quindi è la dimensione inter-soggettiva e relazionale della parola quello che conta. Secondo la filosofa Adriana Cavarero, la politica accade non solo quando ognuno esprime la propria opinione, ma la propria unicità. Quando la voce di ciascun individuo viene ascoltata e riconosciuta nella sua unicità. Questa è la strada che porta la politica verso la pluralità, verso quello che Cavarero definisce una "politica delle voci"¹¹.

Nel mondo dell'arte c'è una confusione tale per cui le discussioni dentro la galleria sono spesso vendute come dibattiti politici. In realtà non è sempre così, dipende da come questi dibattiti sono organizzati, da chi parla e da chi ascolta, da come il parlare e l'ascoltare sono organizzati.

D. A me interessa il fatto che hai iniziato cercando di stare dentro il mondo dell'arte ma poi hai capito che non era proprio quello di cui avevi bisogno e hai cambiato rotta. Questa è un po' la questione del conflitto tra il professionale e il personale, il cercare di essere chi si è anche nell'ambiente in cui si lavora.

L. All'inizio ero attratta dal mondo dell'arte. Ho lavorato per una galleria commerciale londinese. Poi ho messo in piedi un network con altri curatori e lentamente ho iniziato a fare i miei progetti in collaborazione con varie gallerie e musei. Ho conosciuto molte persone del mondo dell'arte e ho capito come funziona

¹¹ Adriana Cavarero, *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*, Feltrinelli, 2003

political debate. We really wanted to avoid that, we did not want just to present a paper on our work ignoring the very conditions of the invitation, the unpaid labour. A political action for me is an attempt to create a debate and get people out of their comfort zones, because without debate, without interaction and exchange there is no politics. The problem is that a group of people who talk about politics is not necessarily doing politics, it is not the subject of the discourse that must be political but the way of interacting that is political. According to the philosopher Adriana Cavarero it is the interactive and relational quality of speech what makes it political. Politics happens not only when everyone can express their opinions, but also expose and register each other's uniqueness through their voices. This is the path that leads the political toward plurality, or what Cavarero calls "a politics of voices".¹⁰

In the art world discussions about art and politics presented in the gallery are too often sold as political debates, but it depends on how those discussions are organized, who is doing the speaking and who is doing the listening and how.

D. I'm interested in the fact that you started by trying to be inside the art world but then you realised that it wasn't exactly what you needed and you changed course. This is a bit of the conflict between the professional and the personal, trying to be who you are even in the environment you work in.

L. Initially I was attracted by the art world, I worked for a commercial gallery in London, then I established a network with other curators from Goldsmiths College

¹⁰ Adriana Cavarero, *For More Than One Voice: Toward a Philosophy of Vocal Expression*, Stanford University Press, 2005.

il mercato, i meccanismi di produzione e distribuzione dell'arte contemporanea. Ad un certo punto però ho capito che potevo fregarmene del mondo dell'arte, potevo continuare a fare la curatrice senza dover per forza essere una protagonista del mondo dell'arte. Non dovevo più andare alle inaugurazioni. Non dovevo per forza stabilire nuovi contatti e rispondere alla solita domanda: "Hi, how are you doing? What are you up to?". L'inaugurazione della mostra è una sorta di farsa dove tu reciti la socialità, il tuo essere sociale. In realtà sei lì per catturare informazioni, sei lì per avere l'indirizzo di un artista e per farti presentare a qualcuno. Diventi una specie di *detective*, perché non sei lì per bere un bicchiere e fare festa con l'artista, sei lì per annotare. Il capitale nel mondo dell'arte si basa su idee che circolano in questo modo, attraverso conversazioni informali, quello che più conta è la tua abilità a mantenere certe relazioni e contatti. La cosa più importante per un curatore o

and gradually I have started to do my own projects in collaboration with various art institutions and art galleries. I got to know many people, and a better understanding of how the market works, how the mechanisms of production and distribution of contemporary art functions.

What I realised at a certain point is that I could ignore the art world. I could continue to make art projects and be a curator without having to be a player within the art world. I did not have to attend gallery openings anymore and develop more contacts and not to answer to the usual question: "Hi, how are you doing? What are you up to?". This is a key ritual of the art world where you find out what other people are doing. The exhibition opening is a kind of farce where you perform being social but in reality you are there to take information, you are there to get the address of an artist or to be introduced to someone important. You become a kind of detective, so you are not there just to have a drink and celebrate the



fig. 5. Precarious Workers Brigade, foto di gruppo. / Precarious Workers Brigade, group portrait. Taken from Precarious Workers Brigade, *Training for Exploitation? Politicising Employability & Reclaiming Education*, Joaap, 2017.

un gallerista diventa paradossalmente la sua *mailing list*.

Quando ho preso coscienza di questi meccanismi ho sentito la difficoltà di stabilire dei rapporti onesti. Ho avuto quindi la necessità di tirarmi indietro. Anche se ho continuato a lavorare come curatrice *freelance*, ho smesso di sostenere i miei progetti tramite finanziamenti pubblici. Non ce la facevo più a fare i *budget* e compilare i moduli dell'Arts Council. Dato che molti dei miei progetti curatoriali erano legati a determinate aree di ricerca, ho deciso di spostarmi verso l'ambito accademico. Ho preso una borsa di dottorato per tre anni ed eccomi qua. Il problema è che l'accademia non è molto diversa dal mondo dell'arte.

D. E allora che soluzione hai trovato? Come riesci a stare dentro questo ambito senza far sì che s'impossessi di te? Come gestisci il ruolo che hai senza finire poi a dire cose che non fai e senza fare cose che non sei?

L. La soluzione che ho trovato è quella di spostarmi continuamente, di stare sulla soglia. Quando vedo che una certa cosa diventa una tendenza o riceve troppa attenzione istituzionale cerco di spostarmi. Ho iniziato con l'arte pubblica, poi mi sono spostata verso il suono, e infine sono passata dalla *sound art* alla politica dell'ascolto. Cerco di rimanere in una zona di sperimentazione che non sia già normalizzata. Quando si rimane sulla soglia ci sono meno regole e meno pressione a consegnare dei prodotti finiti. Ovviamente è anche più difficile essere riconosciuti. È più difficile vivere facendo sperimentazione, però questa è la cosa che mi esalta di più.

Adesso il problema che devo affrontare con l'accademia è il saper sacrificare qualco-

artist's work. This informal exchange is a key moment because this is when you say things without thinking and the other takes note. The capital of the art world is often based on ideas that circulate in this manner, through informal conversations. What you capitalized on is your ability to maintain those relationships within the art world and get new ideas and contacts ... so the most important tool for a curator or a gallerist becomes paradoxically the mailing list.

When I became aware of those mechanisms and I felt that many of those relationships were not honest I felt the need to step back. Although I was still working as a freelance curator I stopped to support my projects through public funding. I could no longer stand the idea of spending my time in working on budgets and trying to fill in those sophisticated forms required by the Arts Council. As my projects were often research led productions I have decided to challenge my curatorial practice into academic research. I got a three-year scholarship to do a doctorate and here I am ...

The problem though is that the academy is no different from the art world!

D. And so, what solution did you find? How do you manage to stay within this context without letting it take over you? How do you manage your role without contradicting yourself?

L. The solution I found is to keep moving, trying to be on the threshold. When I see that certain things are becoming a trend or receive too much institutional attention I try to move on. I started with public art, then I moved to sound, then I shifted from sound art to the politics of listening. I try to work in an experimental context that is not already normalised because on that threshold moment there is more freedom and less pressure to deliver a

sa, fare in altre parole un compromesso. Di recente ho fatto una domanda di post-dottorato e l'università che ospita il mio progetto di ricerca mi ha chiesto di aggiungere le esperienze di attivismo nel mio curriculum. In passato non ho mai mescolato la mia ricerca curatoriale con quella militante. D'altro canto capisco che per l'università queste esperienze rappresentino una nuova forma di capitale culturale attraverso il quale rilanciare la loro immagine e aprire un nuovo campo di ricerca. Purtroppo le istituzioni sono capaci di assorbire tutto molto rapidamente e inventare nuove formule sotto il nome di *radical creativity*, di conseguenza sta diventando sempre più difficile trovare delle alternative.

Io credo che la battaglia vera sia quella di stare un po' fuori e un po' dentro. Se sposi completamente un'istituzione inizi a parlare come loro, inizi ad avere pressioni e probabilmente non ti accorgi del cambiamento. È come un virus, arriva pian piano e inizia a cambiare il modo in cui scrivi, il modo in cui ti presenti agli altri. Per me è essenziale continuare ad avere uno spazio al di fuori dell'accademia, uno spazio dove coltivare altri modi di fare e pensare insieme agli altri. Non importa se questo sia lo spazio dell'orto sociale, un *community garden*, o un gruppo di lettura.

D. Sai che ci sono persone che fanno tutto questo in modo strategico? Sanno approfittare dello *stare dentro e fuori* per un mero calcolo professionale. Non hanno la tua trasparenza, la tua sincerità e il tuo piacere nel farlo.

L. Sì però questo è un problema di coscienza personale. Personalmente non mi voglio continuamente avvelenare. Troppo spesso mi sono avvelenata con perso-

clear-cut product. But obviously the other face of experimentation is less or little recognition. It is more difficult to make a living out of experimental work and also to be understood, yet this is the thing that excites me the most.

The real problem I have to face now by entering the academy is what I am ready to sacrifice, how in other words, to find a compromise. For example, I have recently applied for a post-doctoral fellowship and my guest institution asked me to include my experiences as an activist in the curriculum. I have never done this before and I felt very weird in mixing the two things, both my curatorial and militant research. But I understand that for universities these experiences now represent a new kind of cultural capital that helps them to re-brand themselves in promoting new forms of radical creativity and in new directions for studies. Sadly, institutions are able to absorb, co-opt and repackage everything so rapidly that it is becoming very hard to find some real alternatives.

I believe that the real battle is to try to be in and out of the institution at the same time. If you completely marry an institution you can easily start talking like them, you start to be pressured and probably you don't notice it as this can happen gradually. But it is like a virus, it makes you change things, you start to change the way you write, the way you present yourself to others. For me, it's essential to continue to have a space which is outside academia, a space where I can cultivate other ways of doing and thinking together with others. Whether this happens in a community garden or in a reading group does not matter.

D. You know that there are people who do the same but they do it strategically. They know how to take advantage of the inside and the outside as a mere professional calcula-

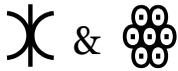
ne che sono venute da me, hanno preso quello che serviva e sono scomparse. Cosa posso farci! È un problema loro. Se stiamo qua a curarci di come rimediare certe situazioni spendiamo tanta energia per niente. Bisogna guardare avanti e imparare un po' di diplomazia, un'abilità che viene dalla classe borghese. Bisogna sapere come dire le cose senza essere offensivi o creare antagonismo, questo può risparmiare tanti conflitti. Io non sono mai stata molto diplomatica. Ora ho 55 anni e non ho un posto fisso. Vabbè...

L'altra cosa su cui ho riflettuto ultimamente è inoltre la questione di come essere rappresentata a livello identitario. Sebbene riconosca la politica identitaria come uno strumento possibile di mobilitazione politica, come individuo non voglio essere etichettata in base a quello che faccio, scrivo o studio. In passato mi hanno definito *sound curator* e ora *feminist activist*. Di sicuro sono una femminista, un'attivista, una curatrice, e una ricercatrice sul suono. Tutte queste identità culturali e professionali mi appartengono. Tuttavia è vitale per me mettere le virgole tra una parola e l'altra. Per quanto il femminismo sia alla base di quello che penso e faccio come soggetto politico, non voglio rifugiarmi nel femminismo come categoria d'identità. Non voglio infatti rifugiarmi nell'una o nell'altra categoria, poiché concordo con Adriana Cavarero che le identità comunitarie creano pluralismo e non pluralità. Se accettiamo l'idea che la politica è pluralità, il prodotto della risonanza delle singole voci, lo spazio politico è quello spazio intersoggettivo, interattivo e intermittente in cui puoi evitare di diventare un soggetto fisso e/o astratto.

tion. They don't have your transparency, your sincerity, your pleasure in doing it.

L. Yes I know, however, that is a problem of personal conscience. Personally, I no longer want to poison myself. I have poisoned myself many times with people who came to me, took what they needed and then disappeared. I wasted a lot of energy in trying to fix things. I think you have to move on and learn a little bit of diplomacy, which is something that comes from a middle-class education. To know how to say things in a way that the other clearly receives the message without being offended or antagonised, can save you from a lot of conflicts with people. I have never been so diplomatic, and here I am, 55 years old with no permanent job ... and it's okay.

The other thing I came to terms with is the issue of being represented through a certain political or cultural identity. Although I recognise identity politics as a possible form of political mobilisation, sometimes I feel pigeonholed in relation to what I do, write or study. In the past I have been called a sound curator, now a feminist activist. For sure I am a feminist, an activist, a curator, a researcher in sound studies, all these identities constitute who I am but for me it is quite important to put a comma after each name. Although the way I think and act as a political subject is informed by feminism, I don't want to take refuge in feminism as a kind of identity. I don't want to take refuge in any one category or identity because I agree with Cavarero that identity politics create pluralism instead of plurality. If we embrace the idea that politics is about plurality, and is the result of resonance and polyvocality, a political space is a space which is both intersubjective, interactive and intermittent. Here is where I can avoid to become a fixed or an abstract subject.



Membri di un collettivo che si occupa di azioni politiche in ambito di tecnologia, controllo sociale e spazio urbano. Entrambi gli intervistati lavorano anche come artisti e ricercatori in contesti professionali. Questa intervista si concentra sulla differenza tra le pratiche legali e le pratiche illegali, l'anonimato, e la separazione tra arte, vita, lavoro e politica. Per proteggere la riservatezza dei due membri, l'intervista non descrive i dettagli specifici riguardanti le attività illegali del collettivo.

Members of a collective that occasionally performs political actions in the fields of technology, social control and public space. Both interviewees work as professional artists and researchers in their day jobs. This interview focuses on the boundaries between legal practices and illegal practices, anonymity, and the separation between art, life, work and politics. This interview does not describe specific details concerning the collectives' illegal activities; this is to protect the confidentiality of their members.

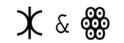


fig.1, Un paio di mutande bloccano la chiusura dei tornelli della metro, Bruxelles, 2018.
/ A pair of underwear block the closing of the metro turnstiles, Brussels, 2018.



D. Come avete cominciato a fare quello che fate? Venite da ambienti politici, dalla scena hacker o da quella artistica?

✖ **In realtà io vengo dal *writing/graffiti*. Se si parla di approccio politico all'arte, il *writing* per me è stato un modo per riprendermi la città assieme ad un gruppo di amici/complici, una prima forma di conflitto nel contesto urbano, un'esplorazione della città e dei suoi spazi attraverso modalità differenti da quelle che sono i flussi funzionali della produzione e del consumo.**

⊗ **Io invece ho iniziato con le feste illegali. Organizzavamo rave in forma TAZ [Temporary Autonomous Zone], situazioni d'incontro diverse da quelle commercializzate nei club. Anche lì però cercavamo sempre di sfuggire dalla normalizzazione dei formati. Cercavamo di rompere i cliché del rave *tekno* infiltrando elementi *break core* e *noise*, anche se la cosa creava tensioni fra i festanti.**

D. How did you start doing what you do? Do you come from political circles, the hacker scene, or the art scene?

✖ I come from street writing/graffiti. When talking about a political approach to art, graffiti for me was a way to take back the city along with a group of friends/accomplices. It was a first form of conflict in an urban context, an exploration of the city and its spaces in ways that are different from the efficient flows of production and consumption.

⊗ I started at illegal parties. We organised TAZ [Temporary Autonomous Zone] raves, gatherings which were different from those commercialised in clubs. Even there, however, we always tried to escape from the standard mould. We were trying to break the clichés of *tekno* raves by introducing *break core* and *noise* elements, even if this choice created tension among the participants.

D. So there were no computers at first?

D. Quindi niente computer all'inizio?

✂ **In realtà no. All'inizio usavamo il computer più come uno strumento tecnico. Lo usavamo per stampare stencil e adesivi. Adesso invece per noi il computer è diventato un campo di ricerca. Il fatto è che oggi il computer ha preso tanta importanza nell'organizzazione della società contemporanea, quindi è diventato per forza di cose un campo d'azione centrale.**

Comunque non siamo particolarmente legati alla parola *hacking* o al mondo dell'informatica. A volte il termine *hacking* è comodo per descrivere quello che facciamo con una parola ma noi non ci definiamo proprio *hacker*. Per noi l'*hacker* non ha necessariamente a che fare col computer.

D. E cos'è per voi l'*hacking*?

✂ **Spesso se ne parla in termini di "spirito" o di "scena" ma per noi è un approccio, consiste nel comprendere l'organizzazione tecnologica di un sistema per poi sovvertirlo o sospenderlo temporaneamente, sconquassarlo. Oltre che nelle reti informatiche, quest'approccio per noi esiste nella riappropriazione degli spazi urbani abbandonati.**

☼ **In generale a noi interessa usare l'instabilità di alcune forme tecnologiche di organizzazione sociale per sovvertirle e pensarle in modo diverso.**

D. Fammi un esempio.

✂ **Ti faccio un esempio di una cosa divertente, è una cazzata ma ti chiarisce il tipo di interazione di cui parliamo. Una volta volevo portare una bottiglietta di salsa piccante da 150 ml in aereo nel bagaglio a**

✂ **Actually, no. At first, we used the computer more as a technical tool. We used it to print stencils and stickers. But now, the computer has become a field of research for us. The fact is that, today, the computer has taken on so much importance in the organisation of contemporary society and therefore has inevitably become a central field of action.**

However, we are not particularly linked to the word "hacking" or to the world of information technology. Sometimes the term "hacking" is a convenient way to describe what we do with a single word but we don't really define ourselves as hackers. For us, being a hacker doesn't necessarily have anything to do with a computer.

D. So what is "hacking" for you?

✂ **It's often talked about in terms of "hacker attitude" or the "hacking scene" but for us it is an approach. It consists in understanding the technological organisation of a system and then subverting it or temporarily suspending it. The aim is to shatter it. For us, in addition to computer networks, this approach exists in the re-appropriation of abandoned urban spaces.**

☼ **In general, we are interested in using the instability of some technological forms of social organisation to subvert them and think about them differently.**

D. Give me an example.

✂ **I'll give you an example of something funny. It's silly but it clarifies the kind of interaction we're talking about: one time I wanted to carry a 150ml bottle of hot sauce on a plane in my hand luggage. 150 ml is more than the arbitrary limit of 100 ml set by airports, so it occurred to me to reprint the**

mano. 150 ml è una quantità superiore al limite arbitrario dei 100 ml fissato dagli aeroporti, allora mi è venuto in mente di ristampare una parte dell'etichetta con scritto 100 ml e l'ho sostituita a quella originale. Abbiamo poi ripetuto la cosa diverse volte, aumentando i millilitri sempre di più, testando fino a che punto riuscivamo ad ingannare i controlli.

Credo che riuscire a prendersi gioco di questi limiti e divertirsi nell'affrontare l'assurdità della vita contemporanea sia una cosa molto sana. Sono sicuro che tanti altri ignoti fanno questi piccoli *hack* nel loro quotidiano.

D. E qual è il rapporto tra i vostri interventi e gli altri progetti di ricerca più ufficiali?

☼ **I soldi con cui campiamo vengono soprattutto da contesti artistici, da organizzazioni che conosciamo, da scuole e accademie d'arte con cui collaboriamo. Diciamo che con questi soldi finanziamo anche le nostre altre attività più anonime.**

D. Come la vivete questa scissione? Il fatto di separare gli ambienti in cui operate, da una parte le vostre collaborazioni con il mondo culturale artistico ufficiale e dall'altra i progetti più radicali sulla città e la tecnologia.

✂ **I progetti illegali siamo costretti a farli in anonimato e a separarli dal resto. Dobbiamo fare così per tutelarci. Devo dire però che non soffro particolarmente questa situazione. A me non interessa associare questi progetti alla figura di un artista pubblico, non sono molto tagliato per questo ruolo. E poi credo nell'anonimato come forma di azione de-persona-**

part of the label with 100 ml written on it and to replace the original one. We then repeated this several times increasing the millilitres more and more in order to test to what extent we were able to deceive the controls. I think it's very healthy to play around with these limits and have fun in facing the absurdity of contemporary life. I am sure that many others do these little incognito hacks in their daily lives.

D. What is the relationship between your interventions and your other more official research projects?

☼ **The money we live with comes mainly from artistic contexts; from organisations we know, from schools and art academies we collaborate with. We use this money to finance our other more anonymous activities.**

D. How do you feel about this split, this separation between the environments you operate in? On the one hand your collaborations with the official artistic cultural world and on the other the more radical projects on the city and technology.

✂ **We are forced to do our illegal projects anonymously and separate them from the rest. We have to do this to protect ourselves. At the same time, I must say that I don't find this difficult. I'm not interested in having these projects associated with the figure of a public artist. I'm not cut out for that particular role. I also believe in anonymity as a form of depersonalised action, a condition that makes action within anyone's reach.**

☼ **I would not mix the two areas. Very often, when political works appear in an artistic context, they lose some of their strength. Once they come into the arts scene, their radical nature becomes just a cultural value, and it**

lizzata, una condizione che rende l'azione alla portata di chiunque.

☼ **Non mischierai i due ambiti. Molto spesso quando i lavori politici appaiono in un contesto artistico risultano depotenziati. Nel momento in cui entrano in un giro artistico la loro radicalità diventa un valore culturale; la radicalità acquista un valore di scambio. Trovo incoerente presentare un lavoro critico contro una struttura oppressiva all'interno di una galleria commerciale che fa parte di un certo circuito economico.**

D. **Dipende da che giro è, se è una galleria commerciale o un'organizzazione indipendente; se è un museo statale o se è una scuola; se è una delle associazioni con cui già lavorate o no.**

☼ **Sì, hai ragione, stavo semplificando. Forse è semplicemente una questione di mia coerenza personale. Poi c'è da dire che in linea di massima non ci è mai venuta la voglia di sbatterci per trovare situazioni artistiche in cui condividere interventi illegali. Non abbiamo ancora trovato il modo per tutelarci abbastanza. Se mostri il tuo lavoro devi fidarti del posto, devi essere sicuro che ti copriranno, che ti daranno un supporto legale, che manterranno l'anonimato. Noi non siamo mai stati bravi nell'andare in giro a cercare alleati che ci possano garantire tutto questo.**

D. **Quello che accade con le azioni illegali è che spesso rimangono dentro un giro specifico di persone. Se ne parla solo con conoscenze fidate ma se vuoi far girare il progetto devi appoggiarti ad una rete di supporto, un collettivo politico, una realtà culturale, un'organizzazione artistica che abbia la capacità di diffondere l'azione.**

takes on an exchange value. I find it incoherent to present a critical work against an oppressive structure within a commercial gallery that is part of a certain economic circuit.

D. It depends on which circuit it is. If it's a commercial gallery or an independent organisation, or if it's a state museum or a school, or maybe one of the organisations you already work with or not.

☼ Yes, you're right. I was simplifying. Maybe it's a matter of my personal coherence. In principle we have never been bothered to find artistic situations where we could share illegal interventions. We haven't yet found a way to protect ourselves enough. If you show your work you have to trust the venue. You've got to be sure they will cover for you, that they will give you legal support, and that you will remain anonymous. We have never been good at looking for allies who can guarantee us all of this.

D. What happens with illegal actions is that they often remain within a specific circle of people. They are only talked about with trusted people but if you want to spread the project, you have to rely on someone whether it is a support network, a political collective, or an artistic organisation.

✂ If you want to spread the action in a way that it is not distorted by the media you have to plan communications very well, almost to the point that these communications become the most important part of the project. You have to study how to circulate content in such a way that it is not going to be misrepresented by news media.

☼ With this type of project, if you don't account for the public aspect then it will be managed by others or by the media with, at times, surprising effects. It has happened

✂ **Se vuoi fare girare la notizia in modo che non sia stravolta dai media devi studiare la comunicazione molto bene, quasi a tal punto che la comunicazione diventa la parte più importante del progetto. Devi studiarti come riuscire a far circolare il contenuto di quello che fai in modo tale che non venga travisato dai giornali.**

☼ **In questo tipo di progetti c'è una dimensione pubblica che se non gestisci tu verrà poi gestita da altri o dai media, con effetti a volte sorprendenti. Una volta è capitato che un'azione tutto sommato piccola abbia ottenuto molta attenzione perché era stata fatta all'intero di un evento di per sé già parecchio mediatizzato. Invece un'altra volta, un'azione molto più complessa e ambiziosa è passata in sordina perché non avevamo pensato ad una strategia per diffonderla e quasi nessuno se l'è cagata.**

D. **Alcuni progetti di arte/attivismo o di hacking, inteso in senso ampio, sono pensati quasi esclusivamente dal punto di vista della comunicazione. Riescono ad essere diffusi molto bene e raggiungono parecchie persone. Il problema però è che a volte non capisci se sono stati realizzati davvero o no.**

✂ **Sì, alcuni progetti sono pensati come "performance per l'immaginario". Questo a me non piace molto. Per noi è importante costruire immaginari che aiutino a ripensare il presente ma allo stesso tempo è più interessante cercare di spingere l'immaginario verso forme concrete di disobbedienza e sabotaggio.**

☼ **Preferiamo quando l'immaginario non si esaurisce in un'azione che circola sui social media e quando incontra situazioni politiche che agiscono nel reale.**

to us before. A small action that got a lot of attention because it was part of a big event which had already been widely covered. Another time, a much more complex and ambitious action went almost unnoticed because we had not thought of a strategy to promote it and hardly anyone paid attention.

D. Some art-activism or hacking projects are conceived almost exclusively from the point of view of communications. They manage to be well disseminated and reach many people, but the problem is that sometimes you don't understand if they really took place or not.

✂ Yes, some projects are designed as "imaginary performances." I don't like this very much. For us, it is important to build imaginaries that help us rethink the present but, at the same time, we think it's more interesting to try to push the imagination towards concrete forms of disobedience and sabotage.

☼ We prefer it when the imaginary does not just end in an action that only circulates on social media, but instead encounters political situations with real life actions.

D. What is the satisfaction you get in doing what you do?

☼ Being able to show that certain things are possible, that certain structures do not have the level of control and power they want to show. Technology is always presented as a "spectacle of control" when in reality, technology is not as complex as it seems and it doesn't always work as well as they want us to believe.

✂ It is much easier to manipulate. Hacking plays a lot on making this vulnerability public, which would otherwise remain known only to experts. It's important to

D. Qual è la soddisfazione che avete nel fare quello che fate?

☼ **Riuscire a mostrare che certe cose sono possibili, che certe strutture non hanno il livello di controllo e di potere che vogliono mostrare. La tecnologia è sempre gestita come una “spettacolarizzazione del controllo” mentre in realtà non è così complessa quanto sembra e non funziona così bene quanto sembra.**

✂ **È molto più manipolabile. L’hacking gioca molto sul rendere pubblica questa vulnerabilità che altrimenti rimarrebbe conosciuta solo agli esperti. È importante mostrare la tecnologia come qualcosa di fallibile e instabile. Mostrare quanto siano ridicoli certi sistemi e sperare che i sabotaggi riescano a limitarne la diffusione.**

☼ **Mi piace quando si riesce a fare “funzionare” la tecnologia in un modo diverso da quello prescritto da chi la controlla. A noi interessa mostrare che il controllo è una messa in scena, è una costruzione. È vero che le tecniche di sorveglianza sono sempre più pervasive ma non sono intoccabili e non funzionano mai del tutto.**

D. Qual è stata una delle prime azioni che avete fatto in questo senso?

☼ **Una delle prime cose è stata quella di farci delle chiavi per aprire i cartelloni pubblicitari in strada. L’abbiamo imparata dal movimento internazionale contro la pubblicità. È una cosa semplice, si tratta di una chiave esagonale che ti puoi fare a casa, con quella apri il box e sostituisci il poster pubblicitario. Quest’azione ti permette di rompere una barriera, la struttura che sembrava intoccabile diventa manipolabile. E la cosa bella è che questo è un gesto pub-**

show technology as something fallible and unstable, to show how ridiculous certain systems are and hope that sabotage actions will be able to limit its spread.

☼ I like it when you can make technology “work” in a different way than the one prescribed by those who control it. We are interested in showing that control is a *mise en scène*, it is a construction. It is true that surveillance techniques are increasingly pervasive but they are not untouchable and never work entirely.

D. What was one of the first actions you did in this sense?

☼ One of the first things was to get keys made so that we could open up advertising display boxes on the street. This was something we learned from the international movement against advertising. It’s very simple; it’s a hex key that you can make at home and allows you to open the display box and replace the advertising poster. This action allows you to break a barrier: something that seemed untouchable becomes manipulable and the great thing is that this is a public gesture. People on the street are potentially involved and understand what happened.

D. There is a political value in your actions. Do you ever think about that?

✂ For me, yes. As far as others are concerned, I don’t know. To highlight and destabilise some social, economic and cultural structures using our sensitivity and a certain technical know-how is political. It’s political because it allows us to change our relationship with certain power structures and social control systems. What we hope for is that our work can also be shared with other people.

blico, la gente in strada è potenzialmente coinvolta e capisce quello che è successo.

D. C’è un valore politico nelle vostre azioni? Ci pensate mai?

✂ **Per me sì. Per gli altri non so. Evidenziare e destabilizzare alcune strutture sociali, culturali ed economiche, utilizzando la nostra sensibilità e un certo intuito tecnico, è politico. Lo è perché permette a noi di cambiare la nostra relazione con certi sistemi di controllo sociale e con certe strutture di potere. Quello che speriamo è che il nostro lavoro possa essere condiviso anche con altre persone.**

☼ **In quello che facciamo c’è un valore politico, però io non mi definisco attivista. Cerco di evitare quel ruolo. Non so se è un mio limite o no. Ho dei problemi a prendere il ruolo del personaggio politico che dice la cosa politica, oppure il ruolo dell’artista che ha il progetto artistico. Ho dei problemi. Immagino sia lo stesso per te.**

D. In generale credo che i ruoli abbiano bisogno di essere costantemente ridefiniti e rinegoziati altrimenti diventano una trappola. Ho sempre pensato di essere prima di tutto una persona e che il resto viene dopo. Definirmi “artista” è stato spesso difficile. Provenivo da interessi musicali e, avendo sempre fatto un percorso indipendente, sentivo di non appartenere a nessuna disciplina specifica che potesse definirmi. Inoltre non volevo uniformarmi alla categoria degli artisti, li vedevo come esageratamente costruiti e sofisticati. Ho impiegato molto ad accettare il mio ruolo di artista ed ancora oggi non mi ci trovo completamente a mio agio. Per quanto riguarda la politica invece, sebbene io senta di praticarla a livello micro relazionale nel

☼ There is a political value in what we do but I do not define myself as an activist. I try to avoid taking on that role. I don’t know if it is my limit or not. I have problems taking on the role of the political figure or the role of the artist. I guess it’s the same for you.

D. In general I believe that roles need to be constantly redefined and renegotiated otherwise they become a trap. I’ve always seen myself first as a person and everything else comes later. Defining myself as an artist has often been difficult. I come from musical interests and - having taken an independent path - I’ve always felt that I didn’t belong to any specific discipline or scene that could define me. I also didn’t want to conform to the “artist” category as I’ve always seen artists as overly constructed and sophisticated. So it took me a long time to come to terms with my role as an artist and even today I’m not completely comfortable about it. As far as politics is concerned, even if I feel that I practice it in my everyday life on a micro-relational level - particularly when it comes to interpersonal relationships, ethics, and listening - what I miss is being involved in a social struggle operating on a macro-level - social movements, organised groups, and so on. From this point of view, this publication is also a way for me to commit myself on a macro-political level and feel close to certain perspectives which I identify with. Although when I think about what Mario Tronti says, I feel a bit ineffective: “if, in order to act we have to write, on a level of struggle we are far behind”.

☼ Why do you want to publish these interviews?

D. Because, in my opinion, there is a bit too much confusion around the word “politics” and I want to try to have my say. What I see is that many artists are separated from real situations and real contexts but they

quotidiano (in particolare quando si tratta di rapporti interpersonali, etica, e ascolto), quello che mi manca è essere coinvolto in una dimensione di lotta sociale a livello macro (movimenti, gruppi organizzati, associazioni). Da questo punto di vista, questa pubblicazione è per me anche un modo di impegnarmi a livello macro politico e sentirmi vicino a certe realtà in cui mi identifico, anche se, pensando a quello che dice Mario Tronti, mi sento un po' inefficace: "se per agire bisogna scrivere, come livello della lotta stiamo parecchio indietro".

☼ Perché vuoi pubblicare le interviste?

D. Perché secondo me c'è troppa confusione attorno alla parola "politica" e voglio cercare di dire la mia. Quello che vedo è che molti/e artisti/e sono separati/e da situazioni reali e da contesti reali però usano comunque la parola "politica". Lo stesso vale per direttori/rici di festival. Sarà un desiderio che hanno di agire nella società, sarà una moda o un'esigenza di mercato, non so... ma quello che vedo è la distanza di sicurezza da cui molte persone approcciano tematiche sociali e politiche. In questo modo ciò che passa è l'idea che all'interno dell'arte possa essere sufficiente l'estetica, il discorso e la rappresentazione. Io credo che sia il coinvolgimento diretto, l'intersezionalità e le esperienze condivise che possano fare la differenza. Ti faccio un esempio. Alcuni mesi fa, un'istituzione d'arte mi ha chiesto di contribuire a titolo gratuito ad un archivio, condividendo alcune registrazioni che avevo fatto con il movimento No TAV. Ho accettato la proposta a condizione che venisse fatta una donazione al movimento. Mi hanno risposto di no. Allora gli ho chiesto di motivarmi perché avessero detto no, se per caso avessero paura di qualcosa. Non mi hanno più

still use the word "politics." The same goes for festival directors. Maybe it's a desire they have to act in society, or maybe it's a fad, or a market imperative. I don't know. But what I see is that some people approach social and political issues from a safe distance. In this way the message that comes across is that, in an arts context, aesthetics, discourse, and representation can be enough. I tend to think that it's proximity, direct involvement, intersectionality, and shared experiences that can make a difference. I'll give you an example: an art institution asked me to contribute, free of charge, to an archive by sharing some recordings I had made with the No TAV movement. I accepted the proposal on the condition that they make a donation to the movement. They said no, so I asked them to explain why they said no, if by chance they were afraid of something. They never answered me. This interview I am doing with you also comes from this type of frustration. It arises from the anger I feel when socio-political issues are exploited for the imaginaries they evoke but in reality they are treated from a detached position which is too safe and, most of the time, self-referential. In general, I would like there to be more exchange between artistic research and situations of political struggle, more exchange and more shared intent. For instance, you develop your actions together with political groups sometimes, don't you?

✂ Yes, sometimes we manage to have mutual contact and complicity with political groups, this makes us very happy but even in political groups we are not completely at ease, sometimes even less than in artistic contexts.

☼ In my opinion, hybrid situations are the ideal contexts in which to develop political dynamics of social critique. Often in political groups and movements that have a very specific identity, there is little room for

risposto. Questa intervista che sto facendo con voi nasce anche da questo tipo di frustrazione, nasce dall'incazzatura che sento quando le tematiche socio politiche sono sfruttate per l'immaginario che evocano ma in realtà sono trattate da una posizione distaccata, troppo sicura e spesso autoreferenziale. In generale mi piacerebbe che ci fosse più scambio tra ricerche artistiche e situazioni di lotta. Più scambi e più comunione d'intenti. Voi ad esempio, le vostre azioni le fate anche insieme a gruppi o a movimenti politici no?

✂ A volte sì, riusciamo ad avere un contatto ed una complicità reciproca con gruppi politici. Questo ci rende molto felici, però anche nei gruppi politici non ci troviamo completamente a nostro agio, anzi a volte forse ancora meno che nei contesti artistici.

☼ Secondo me le situazioni ibride sono i contesti ideali in cui sviluppare dinamiche politiche di critica sociale. Spesse volte nei gruppi e nei movimenti politici che hanno un'identità ben precisa c'è poco spazio per le proposte che sono meno definite.

Per noi a questo punto è chiaro che le cose interessanti accadono ai confini, ai bordi. È lì che le definizioni e le certezze mostrano i propri limiti. È ai bordi che nascono i dubbi e le riflessioni/analisi critiche. Quando sei al centro di un movimento o di una disciplina c'è un grado minore di diversità e complessità. È ai bordi che fai gli incontri più interessanti.

proposals that are less defined.

It's clear to us, at this point, that interesting things happen at the borders, on the edges, because that is where definitions and certainties show their limits. It's at the borders that doubts and critical reflections arise. When you are at the centre of a movement or a discipline there is less diversity and complexity. It's at the edges that you make the most interesting encounters.

Errico Canta Male (1990)

Cantautore. Canta di sé stesso, degli altri e della sua città. Questa intervista si concentra sul ruolo dello slogan nelle canzoni di movimento, su come il contesto informa il processo di scrittura, sul tentativo di creare un racconto condiviso che funga da alternativa alle narrazioni dominanti e su come il luogo della performance ridefinisce il senso ed il valore delle proprie canzoni. Conosco Errico dal luglio 2020, quando l'ho incontrato per la prima volta ad un concerto alle reti del cantiere del TAV in Val di Susa¹.

Singer-songwriter. He sings about himself, about others, and about his city. This interview focuses on the role of the slogan in protest songs and the attempt to create a shared narrative that acts as an alternative to the dominant narratives. It also explores how a person's social and political context informs the writing process. Lastly, the interview touches on how the location of a song's performance interacts with - and potentially alters - its meaning and significance. I've known Errico since 2020 when I first met him at a concert at the barbed-wire fences around the militarised TAV construction site in Val di Susa.¹

¹ Il TAV è un'inutile infrastruttura imposta dal governo italiano, dalle mafie e dalle lobby imprenditoriali. Consiste nella progettazione e realizzazione di una rete ferroviaria ad alta velocità che attraversa il Nord Italia passando da Milano, Torino e dalla Val di Susa per poi dirigersi in Francia. Pubblicizzata da più di 30 anni, l'infrastruttura ha subito varie trasformazioni in fase di progetto rimanendo ad oggi per lo più irrealizzata. Valutata dalla Corte dei Conti Europea come un investimento a perdere, l'infrastruttura rimane d'importanza economica fondamentale per lo Stato Italiano che non bada a spese quando si tratta di intascare soldi pubblici. Per questi motivi il TAV continua ad essere osteggiato dal movimento No TAV. A tal proposito si veda: notav.info

¹ TAV, an unnecessary infrastructure that is currently being imposed by the Italian government, by the mafia and by big business lobbies. It consists in the creation of a high-speed railway network across the North of Italy, going through Milan, Turin, and Val di Susa towards France. It has been promoted for thirty years and has gone through several different project phases. At this stage it is still far from being completed, and has been judged by the European Court of Auditors as a wasteful investment. However, it remains crucially important for the Italian state, which doesn't think twice when it comes to pocketing public funds. These are the reasons why the TAV has been harshly opposed by the No TAV movement. For more on this, see: notav.info

D. How did you start playing as Errico Canta Male?

E. The first concerts I did were during the student occupation of the Verdi residence halls, which the university of Turin had decided to close. Some students decided to occupy it. The building was in good condition, with a kitchen on each floor, many rooms ... I went there a little after they occupied it. I had never participated in an occupation before and I had never been part of a collective. I was a bit naive and didn't know how they worked. I didn't understand the language used at the assemblies. It was the situation that galvanized me more than the dispute, it was a hurricane of acquaintances, friendships, experiments. There were lots of people, militants, but also random people. It wasn't very structured and was open to anyone. It was easy to participate, it was like "I study at university and I don't know where to sleep, can I come in?" So an unpredictable mass of people formed. Besides contributing to my political education, the experience taught me a lot about life too.

D. How long did it last?

E. The residence hall was cleared after about a year but the collective just moved to another place. The Verdi 15 occupation went through three phases in three different places and lasted at least two years in 2012/2013. The first phase was at the student residence. The collective's political demands were for scholarships and beds for those with low income. From there, the occupation moved closer to the Mole Antonelliana but this was not a residential situation, it was more for events.¹ The third occupation was at Vanchiglia. It was more politicised with people from polit-

D. Come hai iniziato a suonare col nome Errico Canta Male?

E. I primi concerti li ho fatti durante l'occupazione della Verdi. Era uno studentato che l'Università aveva deciso di chiudere. Alcuni studenti avevano deciso di occuparlo. Era tenuto ancora bene, c'era una cucina per ogni piano e tante stanze. Io sono entrato dopo che avevano occupato. Non avevo mai partecipato a delle occupazioni prima e non avevo mai fatto parte di un collettivo. Ero un po' ingenuo e non sapevo bene come funzionavano le occupazioni. Capivo poco il linguaggio utilizzato nelle assemblee. Ero galvanizzato più dalla situazione che dalla vertenza. È stato un uragano di conoscenze, di amicizie e di sperimentazioni. Tanta gente, militanti, ma anche gente a caso. Non era un'occupazione molto strutturata e c'era un po' di tutto. Era facile entrare. Era tipo "io studio all'Università e non so dove dormire, posso entrare?". Si era creata una massa di gente imprevedibile. Oltre che una scuola politica per me è stata anche una scuola di vita.

D. Quanto è durata?

E. Lo studentato è stato sgomberato dopo circa un anno ma il collettivo si è spostato in un altro posto. Diciamo che la Verdi 15 occupata ha vissuto tre fasi in tre posti diversi ed è durata almeno due anni nel 2012-2013. La prima fase era allo studentato. Le rivendicazioni erano sulle borse di studio e i posti letto per chi aveva il reddito basso. Da lì l'occupazione si è spostata vicino alla Mole ma questa non era più abitativa, era solo ad uso feste¹. Una terza occupazione è stata fatta

¹ La Mole è la Mole Antonelliana, edificio simbolo di Torino.

¹ Mole Antonelliana, one of the major landmark buildings in Turin.

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

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



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.

lyrics. I realised that if I used an acoustic guitar and vocals, people listened to the lyrics instead. (fig.1)

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.² 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

senso continuare come Errico Canta Male. Anni prima suonavo in un gruppo folk punk tutto urlato e i testi non li ascoltava 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 schierati². 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

² 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.

² 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 camp very close to the construction site fences. Constructors are able to expand the construction site by expropriating the land around it, and the Presidio dei Mulini is currently the privileged place to monitor construction works and oppose the latest expansion.

non mi esalta tanto, non è il mio. Anche perché io ho cominciato a scrivere musica prima del mio interesse per le questioni politiche. La musica nasce prima per me. Gli slogan non li lancio nelle mie canzoni, perché li lancio in manifestazione. Il problema dell'arte militante è che a volte si esaurisce nello slogan. Lo slogan è potente ma bisogna saperlo usare. A volte c'è il rischio di fare canzoni ad uso e consumo del movimento. Canzoni che vengono utilizzate come merce di consumo.

Io credo che portare tematiche politiche nella musica non significa fare i cantautori impegnati. La battaglia culturale non è quella di supportare una lotta ma quella di creare un'epica. Quello che bisogna fare è fare cose in maniera indipendente. Magari anche fuori dalle strutture politiche.

D. Che cosa intendi per epica?

E. L'epica è il racconto condiviso. Sono le storie che vengono raccontate e che ti attraversano. Ad esempio l'epica USA del sogno americano. È una serie di storie che in un modo o nell'altro ci attraversano perché culturalmente ne siamo parte. Hanno costruito un'epica a forza di raccontare storie in cui l'*outsider* ce la fa.

Il lavoro culturale è quello di costruire un'epica capace di creare un mondo diverso, quello che diceva Majakovskij che l'arte è un martello con cui scolpire il mondo. Se tu crei un'epica di dedizione, altruismo e comprensione contribuisce alla diffusione di queste idee nella società. Sono le storie che creano le narrazioni, le storie creano il mondo. Il mondo è determinato dalle storie, dalle narrazioni e dalle ideologie che abbiamo appreso attorno a noi. È per questo che è importante narrare,

slogans around in my songs, I keep them for demonstrations. The problem with militant art is that sometimes it ends in the slogan. The slogan is powerful but you have to know how to use it, sometimes there is a risk of making songs for the use and consumption by the movement, songs that are used as consumer goods.

I believe that bringing political issues into the music does not mean you are a "committed" songwriter; the cultural battle isn't won when you merely support a struggle but when you create an epic. What you need to do is to do things independently, maybe even outside the political structures.

D. What do you mean by epic?

E. An epic is a shared story. It is the stories that are told and that run through you. For example, the epic of the American dream. It is a series of stories that in one way or another run through us because, culturally, we are part of it. By telling stories in which the outsider succeeds, they have built an epic.

The cultural work is to build an epic that creates a different world. What Mayakovsky said is that art is a hammer with which to sculpt the world. If you create an epic of selfless dedication and understanding you contribute to the spread of these ideas in society. Stories create the shared narratives that transform the world; the way we think is determined by stories, by shared narratives and ideologies we have picked up from society. That's why it's important to tell stories, to create counter-narratives to replace dominant narratives.

D. Sometimes it is not clear if a narrative is a true story or if it's made up. Sometimes narratives become imaginaries that move

creare narrazioni e cambiare le narrazioni dominanti.

D. A volte non si capisce se le narrazioni sono storie vere o se sono balle. Le narrazioni diventano immaginari che smuovono ma a volte offuscano anche la vista perché agiscono in una dimensione simbolica, quasi mitica. È incredibile quanto abbiamo bisogno di finzione per arrivare a credere in qualcosa.

E. Io cerco di parlare delle cose che mi sono vicine. Quello che posso fare è raccontare delle storie, raccontare quello che vedo e quello che vivo. Due geni di questo modo di scrivere canzoni sono Victor Jara e Woodie Guthrie ovvero la musica come mezzo di lavoro e di racconto del mondo che ti circonda. Ti guadagni da vivere suonando la chitarra e racconti di quello che vedi. Racconti quello che fai e le storie che senti. Sono i discorsi, i luoghi e le persone con cui sei a contatto che fanno le canzoni. Il racconto condiviso inizia dai racconti delle persone attorno a te.

D. Fammi un esempio di un tuo pezzo che funziona così.

E. *Vanchiglia*, la canzone sul militante di Askatasuna³. La frase "voi di giorno mettete le reti e noi di notte le tagliamo" è stata ispirata dai racconti che sentivo, da quello che vedevo. Io non ho mai fatto un assalto al cantiere però i miei amici sì e quando ci vediamo parliamo di quello. C'è l'amico in galera, c'è quello con le misure preventive o ci sono quelli che tirano le pietre. Quelli erano i racconti a cui ero esposto quando ho scritto il pezzo.

³ Centro sociale fondato nel 1996 a Torino facente riferimento all'area autonoma.

you but also obscure your sight because they operate in a symbolic dimension, which borders on myth at times. It's amazing how much we need pretense in order to believe in something.

E. I try to talk about the things that are close to me. What I can do is tell stories, tell what I see and what I live. Two geniuses who had this way of writing songs are Victor Jara and Woodie Guthrie. Music is a means of working and describing the world around you. You make a living playing the guitar and describing what you see. You express what you do and the stories you hear. It is the conversations, the places and people you are in contact with that make the songs. A shared story begins with the stories of the people around you.

D. Give me an example of a song of yours that works like this.

E. *Vanchiglia*, the song about the Askatasuna militant.³ The phrase "you put up fences during the day and we cut them at night" was inspired by the stories I heard, from what I saw. I have never attacked a construction site but my friends did. When we see each other we talk about that. A friend of mine is in jail. There are some who have received preventive measures or there are those who throw stones. Those were the stories I was exposed to when I wrote the piece.

I didn't make that song to say that Askatasuna is the best thing in the world. With that song I want to say that they exist. I want these kinds of people and imaginaries to be known. The nice thing is that the song didn't just remain within the circle of social centres. If I had been a militant of Askatasuna and

³ Askatasuna, a social centre in Turin, founded in 1996 and part of the wider far-left autonomist political movement.

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 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 lì 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 fonico, ai loro concerti hanno gli effetti. Se suoni ad un presidio difficilmente avrai tutta quell'attenzione, la tua musica è soltanto

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. Also for you on an emotional level, while you play.

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

vengono suonate, nel momento in cui vengono presentate nel contesto. Immagino che questo riposizionamento ti dia un senso diverso di esistere, intendo anche a livello emotivo, magari mentre suoni.

E. Assume senso. Quello che fai acquista un senso maggiore nelle situazioni politiche. Cantare per chi sta fuori al freddo durante uno sciopero in fabbrica è molto diverso rispetto ad andare al concerto del Primo Maggio e dire “solidarietà agli operai in sciopero”. Il luogo ti permette di essere dentro le cose e di posizionare la tua musica in una cornice più grande. Sono questi i concerti che mi riempiono l’anima.

D. Tipo?

E. Ho suonato una volta in valle durante un’azione ed è stato il concerto più bello della mia vita. Ci saranno state quindici persone. Era una dimensione con gente seduta in cerchio davanti al fuoco. Io suonavo con la gente attorno mentre altri si staccavano e partivano a fare cose. Eravamo dove non dovevamo stare e facevamo quello che non dovevamo fare. Io poi sono anche un po’ codardo, non sono uno di quelli che si mette in prima linea ma in quel momento ti senti utile e ti senti parte di qualcosa.

D. E questo per te non è un modo di stare in prima linea? Suonare in contesti di lotta non è un modo di portare quello che fai in prima linea e risignificare la tua musica? Mi chiedo se forse non si possa ampliare ciò che s’intende con prima linea; se la prima linea sia solo tirare le pietre.

E. Da un certo punto di vista fare una canzone è meno che tirare una pietra. È sbagliato fare classifiche però se uno è

workers on strike.” The place allows you to be part of things and to place your music within a wider framework. Those are the concerts that fill my soul.

D. For example ...

E. One time, I played in Valsusa during an action. It was the best concert of my life. There must have been 15 people sitting in a circle in front of the fire. I played with the people around me while others went off to do things. We were where we shouldn’t be, we did what we weren’t supposed to do. I’m a bit of a coward. I’m not the type to put myself on the front line ... but at that moment you feel useful and you feel like you’re part of something.

D. For you, is this not a way of being on the front line? Isn’t playing in a situation like a protest a way of bringing what you do to the forefront and giving another meaning to your music? I wonder if it isn’t possible to expand what is meant by the front line or is the front line just throwing stones?

E. From a certain point of view, singing a song is less significant than throwing a stone. It is wrong to compare, but if one went to Syria to fight with the YPG he did something more important than singing a song.⁴

D. Yes, but I also believe that everyone should do what they feel without getting too hung up about it. I think that working on yourself is very important from this point of view. Trying to know and listen to oneself without comparison to “cool” ref-

4 YPG, People's Protection Units, a Kurdish Syrian militia force, following an ideal of democratic confederalism, of libertarian and feminist socialism, and of autonomy for the Kurdish people.

andato in Siria a combattere con lo YPG ha fatto qualcosa di più di una canzone⁴.

D. A pelle ti direi così anch’io, però credo che ognuno debba fare quello che si sente, senza complessarsi troppo. Credo che lavorare su se stessi sia molto importante da questo punto di vista. Cercare di conoscersi ed ascoltarsi senza misurarsi troppo con i riferimenti che vanno per la maggiore. Il rischio altrimenti è quello di non sentirsi mai all’altezza.

E. C’era De André che diceva che l’artista in fondo è sempre un coniglio individualista. In realtà credo che la forma comunicativa artistica sia molto diversa da quella politica. Probabilmente l’arte entra in campo in un momento successivo a quello dell’avanguardia politica. La storia rimane nella memoria collettiva anche grazie al lavoro culturale, grazie ai libri, alle canzoni. Tra trent’anni è probabile che rimanga una canzone o un racconto sulla presa del presidio di San Didero mentre invece in questo momento quello che serve sono le azioni al presidio e non i racconti⁵.

D. Ti fai delle domande su come mantenere un equilibrio tra interesse musicale e vicinanza al contesto politico? Pensi mai cose tipo “oddio adesso devo fare un pezzo impegnato perché se non lo faccio mi stacco troppo dal movimento”.

4 Lo YPG, Unità di Protezione Popolare, è una milizia presente nel Kurdistan siriano fondata su idee confederali democratiche, socialiste libertarie, femministe e per l'autonomia del popolo curdo.

5 La notte del 12 aprile 2021 la polizia sgombera il presidio No TAV a San Didero. Cinque persone si barricano sul tetto mentre il resto del movimento No TAV si organizza all'esterno per dare visibilità all'accaduto e continuare la lotta.

erences too much, the risk is to never feel complacent.

E. De André said that the artist is basically always an individualistic chicken. In reality I believe that the artistic form of communication is very different from the political one. Art enters the field after the political avant-garde. The story remains in the collective memory thanks to cultural works, to books, to songs. In thirty years it is likely that a song or a story on the shutdown of the *presidio* at San Didero will remain, whereas now, at this moment, what is needed are the actions at the *presidio* and not the stories.⁵

D. Do you ask yourself questions about how to maintain a balance between your musical interest and involvement in a specific political context? Do you ever think things like, “oh my God, now I have to do a political song because if I don’t, I’ll detach too much from the movement”?

E. No, the piece comes by itself. If I try to do it on purpose, it’s bad. Actually, I tried once. I started with the idea of doing a political song on a particular topic and it turned out badly. I committed to the work but it turned out badly. In hindsight, I was not happy.

D. What song is that?

E. *Pozzo Strada*. It talks about imprisonment in the CIE and falls right into the paradox of the protest singer, or the singer who talks about something he doesn’t know.⁶

5 On the night of April 12, 2021, police shutdown the No TAV *presidio* at San Didero. Five people barricaded themselves on the roof of the *presidio*, and the rest of the No TAV movement mobilised on the outside to give visibility to the event and to bring forward the fight.

6 CIE, Center for Identification and Deportation, centres where migrants are detained before being

E. No, il pezzo viene da solo. Se provo a farlo apposta viene male. In realtà ci ho provato una volta. Sono partito con l'idea di fare un pezzo politico su un argomento e infatti il pezzo è venuto male. Mi sono anche impegnato ma devo dire che è venuto male. Col senno di poi non sono rimasto contento.

D. Che pezzo è?

E. Pozzo strada. Parla della reclusione nel CIE e cade proprio nel paradosso del cantante di protesta ovvero il cantante che parla di qualcosa che non conosce⁶. Il pensiero dietro il pezzo è "ah che brutti che sono i CIE. Non è giusto che chiudiamo i migranti in questi posti". La realtà è che non conosco quest'esperienza direttamente. Purtroppo l'ho capito soltanto anni dopo aver fatto il pezzo. Io non sono un immigrato e quel tipo di oppressione non la vivo, non la conosco. Me ne sono accorto parlando con un ragazzo afgano con cui lavoravo in una cooperativa agricola. Lui è venuto in Europa giovanissimo e quando mi raccontava la sua storia non ne parlava con il tono da vittima che sentiamo spesso; il tono dei buoni sentimenti e della buona politica. Quando mi parlava, raccontava la sua avventura. A 17 anni è scappato dai Talebani in Afghanistan per imbucarsi su una nave turca con la polizia che gli sparava addosso. Queste cose non me le raccontava con un tono da vittima, raccontava dicendo "cazzo che figata, questa è la mia storia". Era la prima volta che sentivo quel tipo di storia raccontata in quel modo e ho capito la differenza tra realtà e pensieri ideali, tra antirazzismo come ideale e anti-razzismo come questione vissuta.

⁶ I CIE, Centri di Identificazione ed Espulsione, sono strutture per trattenere e preparare l'espulsione di persone migranti.

The thought behind the piece is like "oh, the CIE are so terrible, it's bad that we lock up migrants in these places." The reality is that I don't know this experience firsthand. Unfortunately, I only understood it years after writing the song. I'm not an immigrant and I haven't experienced that kind of oppression, I don't know what it's like. I noticed it talking to an Afghan boy I worked with in an agricultural cooperative. He came to Europe very young and when he told me his story he didn't talk about it as a victim. When he spoke to me, he told me about his adventure. At 17 he escaped from the Taliban in Afghanistan to get on a Turkish ship with the police shooting at him. He didn't tell me these things with a tone of a victim. He told his story, saying, "fuck how cool, this is my story." It was the first time I heard that kind of story told that way. That's when I understood the difference between reality and ideal thoughts, between anti-racism as an ideal and anti-racism as a lived question.

D. In *Barriera*, at one point, you say "artists fuck off." (fig. 3)

E. The words refer to the theme of artists as a gentrifying force but that is not the specific theme of the song. That sentence is a writing that I found on a wall in Corso Vercelli. I inserted it in the text because it was part of the landscape I was describing; the song speaks of the *Barriera* di Milano district, it speaks of poverty of not being able to pay the rent. *Barriera* is a district that is changing which is told through the unease of the protagonist.

Urban transformation is a theme I return to often in the songs of the *Quartieri Vol.1* album. In addition to *Barriera* there is

deported from the country.

D. Nel pezzo *Barriera* ad un certo punto dici "artisti fuori dai coglioni". (fig. 3)

E. La scritta rimanda al tema degli artisti come forze gentrificanti ma quello non è il tema specifico della canzone. Quella frase è una scritta che ho trovato su un muro in corso Vercelli, l'ho inserita nel testo perché era parte del paesaggio che descrivevo. Il brano parla del quartiere *Barriera* di Milano, parla di povertà, di non riuscire a pagare l'affitto. *Barriera* è un quartiere in cambiamento ed è raccontato attraverso il disagio del protagonista.

La trasformazione urbana torna spesso nelle canzoni del disco *Quartieri Vol.1*. Oltre a *Barriera* c'è *Vanchiglia*, che è un quartiere gentrificato. Poi c'è *San Salvario*, che era un quartiere dove era pericoloso andarci. Io avevo gli amici a San Salvario e mia mamma mi diceva "stai attento"; invece adesso ci sono i ristoranti per i trentenni,

Vanchiglia, which is a gentrified neighbourhood. Then there is *San Salvario*, which was a dangerous neighbourhood to go to. I had friends in San Salvario and my Mum used to say, "be careful." But now there are restaurants for 30-year-olds, Ethiopian food, Jamaican food. In this way they have distorted what the neighbourhood was. First the problem was at the Murazzi. There were these grotty bars. Then they decided to close and move everything to San Salvario until the inhabitants began to complain because the boys who went to drink there pissed all over the walls. At that point they moved everything to *Vanchiglia*. They organise the city in blocks. They continue to move this fun-factory of youth alcoholism that offers nothing but binge-drinking and aperitifs, no place to congregate, no concerts, no culture. Just collapse and immediate monetisation.

D. Is there a separation between art and politics in your work?

fig. 3, "Artisti fuori dai coglioni", scritta sul muro, Corso Vercelli, Torino, 2020. / "Artists fuck off", wall writing, Corso Vercelli, Torino, 2020.



cibo etiope e cibo giamaicano. In questo modo hanno snaturato quello che era il quartiere. Prima il disagio era ai Murazzi, c'erano questi locali marcioni... poi hanno deciso di chiudere e spostare tutto a San Salvatoro, fino a quando gli abitanti hanno cominciato a lamentarsi perché i ragazzi che andavano a bere gli pisciavano sui muri. A quel punto hanno spostato tutto in Vanchiglia. Organizzano la città a blocchi, continuano a spostare questo divertimento dell'alcoolismo giovanile offrendo nient'altro che sbronze e aperitivi. Nessun luogo d'aggregazione, niente concerti, niente cultura. Soltanto sfascio e monetizzazione immediata.

D. C'è una separazione tra arte e politica in quello che fai?

E. No, non c'è. Non esiste divisione tra arte e politica, mai. Anche se scrivi una canzone d'amore... la politica c'è anche in quello.

E. No, there is no division between art and politics, ever. Even if you write a love song, it is also political.

Mario "Schizzo" Frisetti (1953) Luca Bruno (1965)

Attivi come Torino squatters dall'84 ad oggi nelle case occupate (El Paso, Fenix, Asilo, Barocchio) e nel movimento No TAV. Questa intervista si focalizza sulla tipologia delle loro occupazioni, il superamento della manifestazione politica convenzionale, il connubio tra punk e intervento dada, la provocazione, e la critica alla separazione tra arte e politica. Conosco Mario e Luca dal 2019, quando li ho incontrati durante una delle mie visite in Val di Susa.

Active since 1984 as Torino Squatters (in the El Paso, Fenix, Asilo, and Barocchio squats) and also involved in the No TAV movement. This interview focuses on the kinds of squats they were involved in, on how to overcome the format of conventional political demonstrations, on the combination of punk and dada interventions, and on the strident critique of the separation between art and politics. I've known Mario and Luca since 2019 when I met them during my trips in Val di Susa.



fig. 4, Scritta all'esterno di una palestra, Corso Emilia, Torino, 2020. / Writing outside of a fitness gym, Corso Emilia, Turin, 2020.

D. Qual era il contesto in cui operavate?

L. Il contesto era quello di un gruppo di anarchici e di punk in una Torino degli anni '80, una Torino che stava vivendo la crisi della sua identità politica e sociale: la lotta operaia era stata sconfitta dai sindacati¹, tante fabbriche hanno chiuso e si sono spostate in altri paesi.

M. Gli anni '80 sono la sfiga più totale, a Torino non c'è più niente, la repressione della lotta armata ha spazzato via tutto, non c'è più un'occupazione. A differenza di Torino, a Milano non erano state sgomberate tutte le occupazioni, c'era ancora il Leoncavallo, via dei Transiti, via Correggio. A Torino invece non c'era più nulla. Chi scappava di casa doveva dormire per la strada o farsi ospitare.

L. Noi nasciamo all'inizio degli anni '80. I movimenti sociali non esistevano più. Alla fine degli anni '70 avevano arrestato tutti. Il passato non c'era, era stato seppellito dalle forze dell'ordine e dalla magistratura.

M. Io facevo parte del giro dei vecchi anarchici. Avevo fatto il liceo artistico e poi avevo fatto architettura. A 23 anni ero già disoccupato e avevo intenti sovversivi di tipo creativo. In quegli anni facevo il mio giornaleto *Schizzo* da solo, da individualista. Lo andavo a stampare a Carrara alla tipografia anarchica e i vecchi anarchici mi prendevano per il culo. Mi dicevano "ci sono troppe figure qui. I giornali seri hanno più testo che figure".

L. Noi andavamo al Virus [centro socia-

D. What was the context in which you were operating?

L. The context was that of a group of anarchists and punks in Turin in the '80s. The city's political and social identity was going through a crisis. The workers' struggle had been defeated by the unions and many factories had closed and moved to other countries.¹

M. The '80s were awful. There was nothing left in Turin. The repression against the armed struggle swept everything away. There were no squats left. Unlike Turin, not all of the squats in Milan had been cleared; there was still the Leoncavallo, Via dei Transiti, and Via Correggio. There was nothing left in Turin, anymore. Those who ran away from home had to sleep in the streets or find people who could host them.

L. We were born at the beginning of the '80s. The social movements no longer existed. By the end of the '70s they had arrested everyone. The past wasn't there, it had been buried by the police and the judiciary.

M. I was one of the old anarchists. I went to art school and then I studied architecture. At 23, I was already unemployed and had subversive intentions of a creative kind. In those years, I made my *Schizzo* zine by myself, as an individualist. I went to print it in Carrara at the anarchist printing house and the old anarchists took the piss out of me. They told me, "there are too many images here. Serious magazines have more text than images."

L. We used to go to Virus [a social centre in Milan active from '82 to '87]. It was a kind

¹ Luca fa riferimento alla resa del sindacato dopo i 35 giorni di occupazione della Fiat nell'autunno dell'80. Si veda a tal proposito l'intervista a Pietro Perotti.

le milanese attivo dall'82 all'87]. Per noi era una specie di mecca perché era occupato dai punk e facevano concerti punk. Per noi che stavamo a Torino quello era una specie di mito, un luogo che volevamo replicare nella nostra città. A Torino gli spazi di divertimento non c'erano, non c'erano nemmeno i locali.

M. C'erano le birrerie... orribile.

L. Forse c'era qualche discoteca ma nient'altro. Noi avevamo 17-18 anni e avevamo un grande legame col punk.

D. Anarco punk pacifisti tipo i Crass?

L. C'erano sia gli anarco punk che i no future. A volte scazzavano tra di loro. Mi ricordo un'assemblea dagli anarchici di corso Palermo nella quale un tizio *no future* si è messo a leggere un volantino "Basta! Ci siamo rotti i coglioni di questi che vanno in giro con le ciabatte, di questi pacifisti. Il punk non ha niente a che vedere con questa roba. Il punk è rottura, non è costruzione". La parte anarco punk però ci teneva a costruire qualcosa, infatti avevano iniziato a fare i concerti al Centro d'Incontro di Vanchiglia. Loro ci hanno fatto avvicinare al gruppo degli anarchici di via Ravenna e da lì è nata la proposta di andare ad occupare un posto.

D. Quali esperienze collettive avevate precedenti l'occupazione?

M. Io seguivo degli incontri chiamati Alternativa Comunitaria. Erano incontri fatti per aprire delle comuni. Il problema era che: o avevi i soldi per comprarti la comune o occupavi. Non c'erano i terreni occupati e nemmeno le case occupate in campagna. Ce n'era una a Ovada ma l'han-

of mecca for us because it was occupied by punks and they had punk concerts. For those of us who were living in Turin, that was a kind of dream, a place that we wanted to replicate in our city. There were no entertainment spaces in Turin. There weren't even any bars.

M. There were some disgusting pubs ...

L. Maybe there were some night clubs but nothing else. We were 17-18 years old and we all had a big connection to punk.

D. Pacifist anarcho-punks like Crass?

L. There were both anarcho-punks and "no future" types [also known as "77 punk"]. They were sometimes just getting into rows with each other. I remember an assembly of the anarchists in Corso Palermo where a "no future" guy started reading a leaflet: "Enough! We are fed up with these people who go around in flip-flops, with these pacifists. Punk has nothing to do with this stuff. Punk is destruction, it's not construction!" The anarcho-punk part, however, wanted to build something and they had actually started to organise concerts at the Centro d'Incontro di Vanchiglia. They brought us closer to the group of anarchists of Via Ravenna and, from there, the proposal to go and squat a place was born.

D. What collective experiences did you have before you started squatting?

M. I used to attend meetings called Alternativa Comunitaria. They were meetings held to set up communes. This was the issue: either you had the money to buy the commune or you occupied something. There were no occupied lands and no squats in the countryside. There was one in Ovada, but they shut it down in 1971. Since we didn't have a penny, we decided to squat somewhere on home

¹ Luca refers to the surrender of the unions after 35 days of occupation at Fiat in the autumn of 1980. See in this regard the interview with Pietro Perotti.

no sgomberata nel '71. Visto che non avevamo una lira, avevamo deciso di occupare a casa nostra. Abbiamo preso la strada dello scontro frontale con lo stato delle cose e siamo andati a prenderci gli edifici dismessi. La prima occupazione la facciamo nell'84 col cinema Diana, poi nell'85 e poi nell'86 con Fenix. Queste occupazioni non siamo riusciti a tenerle a lungo. Quella di Fenix dell'86 siamo riusciti a tenerla solo per un giorno e una notte. Poi finalmente nell'87 riusciamo con l'occupazione del Paso che per noi è stato un sogno che si avverava. Eravamo esausti. Avevamo provato ad occupare per anni ed eravamo rimasti sempre meno persone.

D. Gli obiettivi della vostra occupazione erano di carattere espressivo esistenziale.

L. Quella di Fenix non era un'occupazione abitativa, non era un'occupazione replica degli anni '70, avevamo rivendicazioni differenti. Anche il Paso non era un'occupazione abitativa. Qualcuno poi ci va ad abitare ma a noi serviva prima di tutto come posto per poterci esprimere musicalmente.

M. C'era una spaccatura netta con le occupazioni degli anni '70, quelle che occupi per dare la casa agli altri. Noi siamo andati ad occupare per creare un'iniziativa nostra, per fare delle cose nostre. Azione diretta portata avanti dai soggetti interessati e non un'azione portata avanti da un gruppo che ha una strategia politica dietro, come quelli che vogliono inquadrare gli immigrati per fare politica. Non siamo partiti con l'idea di fare un servizio per gli altri e poi usarli per la nostra politica. Noi siamo partiti per noi stessi. È questo il grande cambiamento di mentalità: l'egoismo inteso in termini stirneriani.

ground. We decided to confront the situation head-on and we took over some abandoned buildings. The first squat was in '84 at the Diana cinema, then again in '85 and then at Fenix in '86. We didn't manage to keep these squats going for very long. We were only able to keep the Fenix squat in '86 for one day and one night. Finally, in '87 we succeeded with the El Paso squat which was a dream come true for us. We were exhausted. We had been trying to squat for years and there were fewer and fewer people left.

D. There was a kind of existential drive for expression underlying your squat, wasn't there?

L. Fenix was not a housing squat, it wasn't a replica of the squats of the '70s. We had different aims. El Paso was also not a housing squat. Some went to live there but we needed it, most of all, as a place where we could express ourselves musically.

M. There was a clear split compared with the squats that took place in the '70s, the ones where you would squat somewhere in order to give housing to others. We started our squat to advance our own initiatives, to do our own things. This was about direct action carried out by those who are directly involved and not the kind of thing that might be done by a group that has a political strategy behind it, like those who want to target immigrants to push forward their own agenda. We didn't start with the idea of creating a service for others and then using them for our politics. We started out for ourselves. That's the big change in mentality: selfishness understood in Stirnerian terms.

D. Didn't you have a relationship with the neighbourhood where you were staying?

M. From the beginning we said that we

D. Non avevate un rapporto col quartiere dove stavate?

M. Fin dall'inizio avevamo detto che non occupavamo per offrire i servizi che lo Stato non dava. Non occupavamo per coprire l'incuria dello Stato. Noi non facciamo i sostituti dello Stato. Non abbiamo occupato il Paso per offrire dei servizi alla cittadinanza. Siamo andati al Paso per offrire dei servizi a noi stessi. Eravamo noi il soggetto dell'occupazione e questa è l'unica garanzia di sincerità di quello che fai, perché io coi gruppi che dicono che fanno le cose per gli altri non ci faccio niente. Quelli che dicono che fanno le cose per il tuo bene. Come mio padre quando mi picchiava: "lo faccio per il tuo bene" diceva. Non mi fido di questo altruismo. Le uniche persone di cui mi fido sono quelle che dicono che fanno le cose per sé stesse. Dopo il primo giorno di occupazione avevamo anche scritto un comunicato che abbiamo mandato alla *Stampa*². Diceva: "Abbiamo occupato per vivere nel lusso e nello sfarzo".

D. E quali sono le prime cose che avete organizzato al Paso?

M. Poche settimane dopo avere occupato sono venuti a suonare i Negazione [gruppo punk hardcore di Torino attivo dall'83 al '92]. Sebbene avessimo preso due strade diverse siamo comunque rimasti in buoni contatti. Loro hanno preso la strada della specializzazione nel mondo della musica e noi quella dell'azione diretta e dell'autogestione.

D. Secondo te i Negazione hanno fatto solo musica?

didn't start squatting to offer services that the state didn't provide. We didn't squat in order to cover up the state's neglect. We do not act as substitutes for the state. We did not squat El Paso to deliver services to citizens. We went to El Paso to deliver services to ourselves. We were the subject of the squat and this is the only guarantee of sincerity in what you do. I won't get involved with groups that say they do things for others. Those who say they do things for your own good. Like my father would say when he beat me: "I'm doing it for your own good." I don't trust that selflessness. The only people I trust are the ones who say they do things for themselves. After the first day of our squat we wrote a statement that we sent to La Stampa [a daily newspaper in Turin that the people of Turin themselves call *La Busiarda* meaning "the liar"]. It said: "We're squatting so we can live in luxury and splendour."

D. And what were the first things you organised at El Paso?

M. A few weeks after we started the occupation, Negazione [a hardcore punk group from Turin, active from '83 to '92] came to play. Although we had taken two different paths, we still got along well. They took the path of specialisation in the world of music and we took the path of direct action and *autogestione* (self-management).

D. Do you think that Negazione only made music?

L. They didn't just make music, but at a certain point they really broke away from us. At the end of the '80s they didn't participate in our practices of autonomy and occupation. They were very important for the movement but they are essentially a music group. They were not our companions in the struggle.

² *La Stampa*, quotidiano di Torino che i torinesi stessi chiamano *La Busiarda* ovvero "la bugiarda".

L. Non han fatto solo musica ma ad un certo punto si sono proprio staccati da noi, a fine anni '80 non partecipavano all'auto-gestione 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.

dei pezzi bellissimi però per noi c'è una differenza fondamentale: loro hanno scelto di fare *la musica*, non hanno scelto di fare *la musica e l'autogestione*. Invece c'erano musicisti che erano attivi a livello di *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 li 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

M. After a certain point, we didn't see Negazione anymore. Before, they used to come to the punk meetings at the meeting centre in Via S. Massimo. I must say that there had already been a moment of rupture at the club when a subsidy of 5,000,000 lire (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 and Barocchio was born in '90. Then there was the Prinz squat and then Asilo in '95.

M. Instead of waiting to be shut down, we went and got other places. El Paso was full of people by then and there were various tendencies. There were those who were more in favour of instant gratification and those who had a more political discourse. We were the ones who wanted to get out of the dimension of having just one squat in the city.

L. We were 20-30 years old and we were



fig. 2, Manifesto allegorico; l'Anarchia piange la tragica fine del punk, il suo ultimo nato, fatto a fette dalla mercificazione e dalla domesticazione della musica, ghigliottinato sul palco comunale. Giardini (ir)Reali, Torino, 1986. / Allegorical manifesto; anarchy mourns the tragic end of punk, its last-born, sliced up by the commodification and domestication of music, guillotined on the municipal stage. Royal Gardens, Turin, 1986.

l'occupazione del Prinz e poi l'Asilo nel '95.

M. Invece che aspettare il nostro sgombero siamo andati a prendere altri posti. Il Paso ormai era pieno di gente e c'erano varie tendenze, c'era chi era più per il godimento immediato e chi invece aveva un discorso più politico. Noi eravamo quelli che volevano uscire dalla dimensione della mono occupazione in città.

L. Avevamo 20-30 anni ed eravamo in piena esplosione di creatività, entusiasmo e voglia di fare. Ci chiedevamo se rimanere nella nostra riserva o allargare quello che stavamo facendo.

D. E come nasce il vostro modo di fare i cortei? Da dove viene il vostro aspetto performativo/interventista?

in the midst of an explosion of creativity, enthusiasm and a desire to do things. We were wondering whether to stay in our corner or expand what we were doing.

D. And how did your protest style come about? Where did your interventionist/performative aspect come from?

L. We didn't like doing conventional, classic marches. I remember there was a protest for Palestine and we went around with signs that said "Nixon boia" (Nixon the executioner).² We were criticising conventional demonstrations, we were mocking them.

² Deliberately written anachronistically since Nixon stopped being president of the United States in '74, "Nixon boia" was the slogan used against the USA war in Vietnam.

L. Non ci piaceva fare la manifestazione classica convenzionale. Mi ricordo quella volta della manifestazione per la Palestina, quando siamo andati coi cartelli con scritto "Nixon boia"³. Criticavamo la modalità di fare la manifestazione tradizionale, portavamo uno sfottò.

D. Cosa intendi per manifestazione classica?

L. Striscione, canto spento, lo slogan studiato prima, lo slogan passato al vaglio dei capi...

M. In piazza c'era ancora questo predominio assoluto della sinistra gerarchica. Io ho sempre insistito per fare azioni creative di contestazione che non cercassero di riprodurre il copione del corteo, presidio, attacchinaggio, volantinaggio, speakeraggio. Rifiutavamo la manifestazione di servizio, il rifiuto della "liturgia marxista", il rifiuto di un linguaggio conosciuto, sempre uguale, che per noi era esaurito. Il presidente Mao dice "la rivoluzione non è un pranzo di gala". Noi, al contrario, in manifestazione volevamo fare la festa della rivoluzione. Volevamo che la nostra rivolta fosse una grande festa condivisa. Abbiamo inserito il gesto dada come forma di lotta politica cercando strade che non fossero quelle dei cerimoniali di sinistra.

L. Ad un certo punto questo modo è diventato proprio un nostro tratto distintivo, una maniera nuova di vedere la città e l'attività politica. T'inventi una nuova forma per contestare politicamente quello che sta succedendo. In quegli anni abbiamo sviluppato un nostro modo di esprimerci,

³ Scritta fuori tempo massimo visto che Nixon ha smesso di fare il presidente degli Stati Uniti nel '74.

D. What do you mean by a classic march?

L. Banners, low-energy chanting, prepared slogans, slogans which had been previously approved by leaders ...

M. In the square there was still this absolute dominance of the hierarchical left. I always insisted on creative actions of protest that did not try to reproduce the script of march, rally, leafleting, wild-posting, megaphones ... We rejected the routine demonstration, the rejection of the "Marxist liturgy", rejection of a known language ... always the same, which for us had been exhausted. Chairman Mao said that "the revolution is not a dinner party". On the contrary, we wanted to throw "the party of the revolution" when demonstrating. We wanted our revolt to be a big shared party. We included the dada gesture as a form of political struggle by looking for ways that didn't belong to leftist ceremonials.

L. At a certain point, this became our distinctive trait, a new way of seeing the city and political activity, organized around coming up with a new way to politically challenge what is happening. We developed our own way of expressing ourselves in those years. We tried to be provocative. We participated in the marches with our own identity. When the movement of the high-school students took place in 1985, we went to their demonstrations but we went in our own way. We had fun throwing paint bombs made from eggs during the parade.

D. Where did you learn this egg thing?

L. I had seen it in Switzerland at a demonstration against Reagan-Gorbachev in the early '80s.

M. We also used the eggs for the squatting issue. We used to throw paint bombs against

abbiamo cercato di essere provocatori, partecipavamo al corteo con una nostra identità. Quando c'è stato il movimento degli studenti medi nell'85, noi siamo andati alle loro manifestazioni ma andavamo a modo nostro, durante il corteo ci divertivamo a tirare le uova di vernice.

D. Dove avevate imparato questa cosa delle uova?

L. Io l'avevo vista in Svizzera alla manifestazione Reagan-Gorbaciov nei primi anni '80.

M. Abbiamo usato le uova anche per la questione delle occupazioni. Andavamo a tirare le uova colorate sulle case abbandonate e sotto scrivevamo "Questa casa è abbandonata da dieci anni", così chi passava leggeva e capiva.

Comunque noi la dimensione della performance la scopriamo anche facendo i concerti punk all'aperto.

D. In città?

M. Mi ricordo una festa ai Giardini Reali nell'86 dove di notte è stata distrutta una macchina, un delirio notturno, una cosa da estrema periferia fatta nel parco più *chic* di Torino. Ci piaceva portare la provocazione nel cuore della città. La macchina era stata portata apposta per essere distrutta. La gente gli era salita sopra e si dondolava bevendo la birra. Questa era la performance dei punk usciti all'aperto. Io credo che quello sia stato il primo passo che ci ha fatto venire voglia di fare altre cose all'esterno.

L. Questa cosa dell'automobile non era più un concerto, era già una forma di *happening*.

abandoned houses and underneath we would write "This house has been abandoned for ten years," so the people who passed by would read it and understand.

Anyway, I think we discovered our performative dimension by doing punk concerts outdoors.

D. In the city?

M. I remember a party at the Giardini Reali park in '86 where a car was destroyed at night. It was like something from the extreme suburbs, except it was done in the poshest park in Turin. We liked bringing provocation to the heart of the city. The car had been brought there on purpose to be destroyed. People climbed on top of it and were rocking back and forth while drinking beer. This was the punks' performance coming out into the open. I think that was the first step that made us want to do other things outside.

L. This car thing was no longer a concert, it was already a sort of happening.

M. Anyway, the punks weren't just shut indoors. You could see them out and about. There were outdoor places where they used to hang out, like in Piazza Statuto. Even the way they were dressed was a constant provocation; an ethical, social and cultural provocation. The creative style of our group comes from punk, the use of provocation, scandal, and randomness. I was comfortable with them because there were these elements in common. Punk is related to Dada. Like at concerts where the separation between artist and audience was broken. People jumping on stage and pulling the singer down. That was the creative aspect of punk and it came naturally to us to export it to other areas.

M. Comunque i punk non è che stavano chiusi in casa... li vedevi in giro. C'erano dei posti all'aperto dove si trovavano, tipo piazza Statuto. Anche solo per come si vestivano erano una provocazione continua; una provocazione etica, sociale e culturale. Lo stile creativo del nostro gruppo arriva dal punk: l'uso della provocazione, lo scandalo, la casualità. Io mi trovavo bene con loro perché c'erano questi elementi in comune. Il punk è collegato con il Dada. Pensa ai concerti dove si rompeva la separazione tra l'artista ed il consumatore del concerto, la gente saltava sul palco, tirava giù il cantante. Questo era l'aspetto creativo del punk e ci è venuto naturale esportarlo in altri ambiti.

L. Ad esempio, sempre ai Giardini Reali avevamo fatto un concerto. Siamo stati lì tutto il giorno e poi dal palco ci siamo spostati per andare ad occupare Fenix.

M. Durante questo spostamento c'è stato un primo intervento dei carabinieri che hanno cercato di portarsi via un nostro compagno. Noi gliel'abbiamo impedito e la cosa ha cominciato a scaldarsi. All'alba, dopo una notte di occupazione, i carabinieri sono tornati, hanno preso un ragazzo e l'hanno portato via. Gli hanno fatto una finta esecuzione nei prati della periferia, con lui in ginocchio e loro dietro con la pistola puntata. Fenix è la prima occupazione che riesce a resistere anche di notte, era il 21 giugno del 1986.

D. Ma facevate anche azioni di risposta agli sgomberi?

L. Contro gli sgomberi abbiamo fatto diverse cose.

M. Ad inizio anni 2000 hanno sgomberato una casa a Villa della Regina e han-

L. For example, another time we had a gig at Giardini Reali [the Royal Garden of Turin]; we were there all day and then from the stage we went to squat Fenix.

M. During this move the carabinieri intervened by trying to take away one of our comrades. We stopped them and things started to heat up. At dawn, after a night of occupation, the carabinieri came back and got hold of one guy and took him away. They did a kind of mock execution in a field somewhere in the suburbs, keeping him on his knees with the gun pointed to his back. Fenix was the first squat that managed to hold out even at night. It was June 21, 1986.

D. But did you also take action in response to evictions?

L. We did several things against evictions.

M. In the early 2000s, they threw us out of a house in Villa della Regina and they pulled down the roof. We took a beam from the roof, 5-6 metres long, and we made a demonstration through Turin, all the way to the City Hall offices. We left the beam on the desk of the city council in Piazza del Duomo.

L. In 1994, during a debate at the Galleria di Arte Moderna, we gave Mayor Castellani a tray of mackerel. Three of us showed up dressed as waiters while he was speaking to the public, brought him three trays, showed them to him and said, "here are the evictions you ordered" (a play of words between the Italian words for "mackerel", *sgombro*, and "eviction", *sgombero*.)

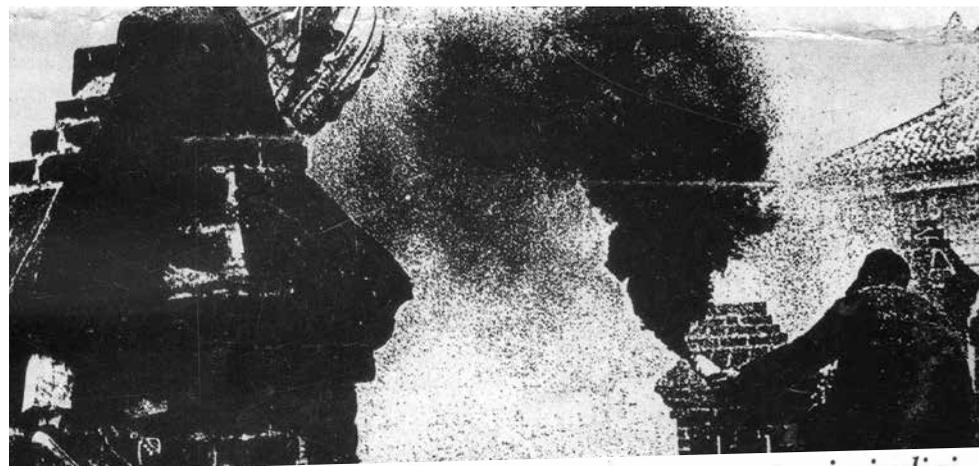
M. However, we took up the idea of fish a second time when we met at Mulassano, the fanciest bar in Turin. We dressed up as waiters and marched from Piazza Castello to the

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

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



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

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".]

con dentro una stella di Natale che bruciava. Ci hanno imputato di urla sediziose. Io sono stato condannato per urla sedizione e accensione pericolosa, che è un reato penale, così ti preparano la fedina per quando ti vogliono fare il culo... Come nel '96, quando c'è stata una grave montatura ad opera dei ROS e del pubblico ministero Marini. Noi la chiamavamo *Operazione Rosmarini*. Era un'accusa agli anarchici per *banda armata e associazione sovversiva*. Per contestare gli arresti siamo saliti sul tetto di Palazzo Reale. Abbiamo tolto la bandiera italiana. Abbiamo messo la bandiera nera ed uno striscione "Contro le montature di stato. Libertà per gli anarchici". Visto che era dicembre, c'era la ricorrenza dell'assassinio di Pinelli⁴. Allora abbiamo anche buttato giù dal palazzo un pupazzo detto Enzino che simboleggiava Pinelli. In quell'occasione è andato tutto bene. Hanno cercato di denunciarci 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-*

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

the anniversary of Pinelli's murder.³ We threw a puppet we called Enzino from the building, which symbolized Pinelli. Everything went well on that occasion. They tried to press charges but the accusation was that we had damaged the roofs by walking on them, a very weak 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 years.

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

³ Giuseppe Pinelli was an anarchist who fell from the window of the Police Headquarters in Milan where he was being held for investigation following the bombing in Piazza Fontana which took place on the night of December 15-16, 1969.

gne. C'è una foto di una ragazza vestita da discoteca che balla sul tetto della macchina della polizia.

L. I poliziotti erano arrivati ma non sapevano cosa fare, non sapevano come reagire. Il poliziotto era in difficoltà, un po' perché le cose che facevamo non erano molto pubblicizzate e poi perché erano molto diverse da quello a cui erano abituati. Non riuscivano a trovare la *gabola* per stangarci. Non era un presidio e non era una manifestazione, su quest'ambiguità ci abbiamo giocato per anni.

D. Non esisteva un sistema repressivo già preparato.

L. Era diverso il clima, la città era diversa, non c'erano le telecamere. Adesso la polizia fa molte più foto. Tu fai la tua iniziativa e dopo sei mesi ti arriva la denuncia con le immagini. Al tempo invece cercavano di fermarti e inguaiarti lì per lì.

D. Il formato artistico aiutava a confondere.

L. Ogni tanto comunque te la beccavi lo stesso una denuncia. Quando abbiamo fatto la presentazione di *Tuttosquat*⁵ davanti al Comune abbiamo montato due cessi sul basamento della statua del Conte Verde. Due persone sono salite e si sono messe sedute sui cessi coi pantaloni calati a leggere *Tuttosquat*. C'è stato anche un lancio di rotoli di carta igienica. In questa occasione hanno arrestato e denunciato uno dei nostri.

M. E poi avevamo fatto anche una secon-

L. It was a different climate, the city was different. There were no cameras. Now the police take a lot more pictures. You perform some action and six months later, you get charged based on pictures that were taken. At the time, they tried to stop you and get you into trouble on the spot.

D. The artistic format helped to confuse things.

L. Every now and then you would still get charged. When we did the presentation of *Tuttosquat* [a squatters' magazine that was active from 1994 to 2002, later resumed in 2008-2009] in front of the City Hall, we mounted two toilets on the base of the statue of Conte Verde. Two people climbed up and sat on the toilet with their pants down, reading *Tuttosquat*. We were also throwing rolls of toilet paper. On this occasion they arrested and charged one of our people.

M. And then we also had a second presentation of *Tuttosquat*, which consisted of a football match at the abandoned stadium [Filadelfia stadium] of Torino F.C.

M. We went into the stadium and played the game. Lots of cops started showing up. They came in and we told them, "sorry but we tied and now we have to go into overtime."

D. So you were also doing initiatives for the pleasure of doing them and not just as a response to an attack or a threat.

L. We always tried to build a dimension that was not exclusively linked to political events. Like *Stop the Christmas* in the mid '90s, when we blocked the shopping street with cardboard boxes. We blocked Via Garibaldi, creating an obstacle to the flow of seasonal shoppers. It was an action against Christmas consumerism.

da presentazione di *Tuttosquat*. Consisteva in una partita a pallone nello stadio abbandonato del Toro [stadio Filadelfia].

M. Siamo entrati nello stadio e abbiamo fatto la partita. Si è riempito di sbirri. Sono arrivati e gli abbiamo detto "scusa ma abbiamo pareggiato e adesso dobbiamo fare i supplementari".

D. Quindi facevate iniziative anche per il piacere di farle e non solo come risposta ad un attacco o ad una minaccia.

L. Abbiamo sempre cercato di costruire una dimensione non esclusivamente legata agli appuntamenti politici. Ad esempio *Stop the Christmas* a metà anni '90, quando abbiamo bloccato la via delle compere con degli scatoloni. Abbiamo bloccato via Garibaldi creando un impedimento al flusso della passeggiata natalizia. Era un'azione contro il consumismo natalizio.

M. Visto che era venuta bene, l'abbiamo fatta un'altra volta e abbiamo bloccato via Garibaldi angolo corso Palestro con una barricata di televisori.

L. Nel '90, quando ci sono stati i mondiali di calcio, abbiamo comprato 50 palloni e siamo andati a giocare in via Po e in piazza Castello. Tutti giocavano a pallone in mezzo alla strada. Era una critica allo spettacolo del calcio ma lo facevamo anche per divertirci.

M. L'azione del calcio l'avevamo riproposta anni dopo durante un incontro internazionale con altri "bellavitosi"⁶. Quella

⁶ "Bellavitosi", sostenitori della *Bellavita* ovvero la pratica della gratuità. La *Bellavita* si diffonde in Italia dal 1995 grazie al Barocchio squat e consiste nel dare vita a momen-

M. Since it turned out well, we did it again and blocked Via Garibaldi on the corner with Corso Palestro with a barricade of television sets.

L. In 1990, when the World Cup took place, we bought 50 footballs and went to play in Via Po and Piazza Castello. Everyone was playing soccer in the middle of the street. It was a criticism of the spectacle of soccer but we were also doing it for fun.

M. We redid that football action years later during an international meeting with other *bellavitosi*⁴. On that occasion we went to a Standa supermarket on via Roma, one of the richest streets in Turin, and we went from one end of the store to the other playing football between the aisles. (fig. 4)

Then we did *La grande truffa della boxe* (The Big Boxe Swindle), an initiative inspired by Arthur Cravan. We would set up boxing matches where people could place bets, except the fights were fixed. Unlike Cravan, our audience knew the fight was rigged but they still bet. We did it in Geneva, in Marseille ... they even started a new squat in Berlin just for the occasion. Thanks to these meetings we were able to give financial support for 3-4 years to those of us who were in jail.

L. We also participated in an initiative that was active at the European level: the FLNG, Fronte di Liberazione dei Nani da Giardino

⁴ *Bellavitosi* are supporters of the *Bellavita* (the good life), that is the practice of free exchange. *Bellavita* started spreading in Italy from 1995 onwards thanks to the Barocchio squat, and it consists in creating convivial moments that side-step the exchange of money within occupied spaces. *Bellavita* often takes on the form of dinners to which everyone contributes by bringing food and drink, but the practice also extends to other instances such as the gift (potlatch) of manual labour.

⁵ *Tuttosquat*, giornale *squatters* attivo dal 1994 al 2002 con una ripresa nel 2008-2009.



fig. 4, Incursione alla Standa, collage di titoli di giornale, 1998 / Incursion at the Standa, collage of newspaper headlines, 1998 [Squatters wreak havoc at the Standa, vandalism-fueled raid on the department store during last-minute Christmas shopping. Damages exceed 25 million of Lire, but one onlooker photographed them thinking they were street actors.]

volta siamo entrati alla Standa di via Roma, la via più ricca di Torino, e l'abbiamo attraversata giocando a pallone tra le corsie del supermercato. (fig. 4)

Poi abbiamo fatto la *Grande truffa della boxe*, ispirata ad Arthur Cravan. Organizzavamo degli incontri di boxe dove la gente scommetteva. Erano degli incontri truccati. A differenza di Cravan il nostro pubblico sapeva che l'incontro era truccato ma scommetteva lo stesso. L'abbiamo fatto a Ginevra, a Marsiglia... a Berlino hanno addirittura occupato un posto nuovo per fare la serata. Con questi incontri abbiamo mantenuto i nostri carcerati per 3-4 anni.

L. Abbiamo anche partecipato ad una iniziativa che era attiva a livello europeo: la FLNG (Fronte di Liberazione dei Nani da Giardino).

D. Rubavate i nani dalle case.

ti conviviali che evitano lo scambio di denaro all'interno degli spazi occupati. Nonostante prenda spesso la forma di cene alle quali ognuno contribuisce portando da mangiare e da bere, la pratica della Bellavita tende ad estendersi ad altri ambiti ad esempio il dono (*potlatch*) del lavoro manuale.

(known internationally as the Garden Gnome Liberation Front).

D. You used to steal garden gnomes from houses.

L. We would take them and set them free. It was sad to see the little gnomes locked up in these bourgeois gardens, so we would release them into nature. We collected some and had a party at Barocchio. Then in the morning we went to the Musinè mountain, which is a mystical mountain, an ancient extinct volcano. We set the gnomes free there. A friend played the part of a druid and gave a speech, wearing a black cloak made from garbage bags. We left the gnomes in a clearing and they stayed there for years. This was in '96.

M. Years later an article came out in the *La Stampa* daily newspaper. It was about an old guy from Valsusa who was pissed off because the gnomes had been destroyed by a group of vandals. He used to take his grandson to that clearing and he was disappointed.

L. All of these initiatives took a sharp turn in 1998 when Sole, Silvano, and Baleno

L. Li prendevamo e li liberavamo. Era triste vedere i nanetti chiusi in questi giardinetti borghesi e allora li si liberava nella natura. Ne abbiamo raccolti un po' e abbiamo fatto una festa al Barocchio. Poi al mattino siamo andati al monte Musinè che è una montagna mistica, un antico vulcano spento. Lì abbiamo liberato i nani. Un amico faceva il druido e ha pronunciato un discorso con un mantello nero fatto coi sacchi dell'immondizia. Abbiamo lasciato i nani in una radura e lì sono rimasti degli anni. Questo nel '96.

M. Anni dopo è uscito un articolo sulla *Stampa*. Era un signore della Valsusa, incazzato perché i nani erano stati distrutti da un gruppo di vandali. Lui portava sempre suo nipote in quella radura e c'era rimasto male.

L. Tutte queste iniziative subiscono una sterzata nel '98 quando arrestano Sole, Silvano e Baleno⁷. Da quel momento entriamo in una dinamica di risposta agli attacchi del potere e diventiamo un'altra cosa rispetto a quello che eravamo prima.

M. Quando ti colpisce la repressione inizi a fare i benefit per raccogliere i soldi, fai il corteo, fai il presidio, vai ai processi, vai sotto il carcere. Diventi legato ad una serie di cose che t'impone lo Stato, quindi diventi limitato. Essere antagonisti vuol dire essere

were arrested.⁵ From that moment onwards, the dynamic shifted and for us it was about responding to these attacks, which were coming from places of power. In that moment we became something different from what we were before.

M. When the repression hits you, you start running benefit events to collect money, you organise demonstrations, you go to the trials, you hold rallies outside the prisons. You become tied to a series of things that the state imposes upon you and therefore you become limited. Being an antagonist means being limited. If you are in an antagonistic position, you exist only as a reflection of your master, your boss; you are a reflection of what he wants. He does one thing and you do another. He says yes and you say no. At a certain point you stop trying to do impossible things and you just do the opposite of what your enemy tells you. He comes up with the tune, gives you the timing and you have to dance like a puppet in response to him.

One important thing is to get away from ritualistic celebrations. For example, the G8 in Genoa in 2001. As Barocchio and Asilo, we decided not to go to the G8 because that was the usual thing imposed by the powerful, who call you to set up a big demonstration and you go. The funny thing is that we all wanted to go to Genoa anyway because we knew that things

⁷ Sole, Silvano e Baleno, occupanti della Casa Occupata di Collegno, arrestati il 5 marzo 1998 e incarcerati con l'accusa di banda armata e associazione sovversiva. L'operazione si è poi rivelata una montatura giudiziaria e poliziesca. Sole e Baleno moriranno in stato di detenzione. Silvano sarà condannato a 3 anni e 10 mesi per reati comuni gonfiati ad arte dai magistrati. A tal proposito si veda *Le scarpe dei suicidi* di Tobia Imperato, Autoproduzioni Fenix, 2003, web.archive.org/web/20130726015746/./, piemonte.indymedia.org/attachments/nov2009/le_scarpe_dei_suicidi2.pdf

⁵ Sole, Silvano, and Baleno, squatters at the Casa Occupata di Collegno (Squat in Collegno) were arrested and imprisoned on charges of being part of an armed gang and engaging in subversive activities. The operation turned out to be a set-up by the police and the judiciary. Sole and Baleno died whilst being detained, and Silvano was sentenced to 3 years and 10 months for petty crimes, artfully inflated by the judges. On this subject, see *Le scarpe dei suicidi* by Tobia Imperato, Autoproduzioni Fenix, 2003, web.archive.org/web/20130726015746/./, piemonte.indymedia.org/attachments/nov2009/le_scarpe_dei_suicidi2.pdf



fig. 5, Cartolina per il corteo del Papa Gaio, 1998. / Postcard for the Papa Gaio parade, 1998, [Papa Gaio sends flowers, the nun sends hearts in reply.]

limitati. Se sei antagonista esisti solo come riflesso del tuo padrone, sei il riflesso di quello che vuole lui. Lui fa una cosa e tu ne fai un'altra. Lui dice sì e tu dici no. Ad un certo punto smetti di provare a fare le cose impossibili e fai solo il contrario di quello che ti dice il tuo nemico. Lui ti propone il tema, ti dà i tempi... e tu devi muoverti come una marionetta per rispondergli.

Una cosa importante è quella di togliersi dalle feste comandate. Ad esempio quando c'è stata Genova. Come Barocchio e come Asilo avevamo deciso di non andare al G8 perché quella era la solita cosa imposta dal potere, il potere ti chiama a far la grande manifestazione e tu ci vai. La cosa divertente è che ognuno di noi voleva comunque andarci a Genova perché sapeva che ci sarebbe stato casino. Allora siamo andati a titolo personale e senza saperlo ci siamo ritrovati tutti là, a 100 metri da dove hanno ucciso Carlo Giuliani.

would kick off. So we went individually and, without realising it, we all found ourselves there, 100 metres from where they killed Carlo Giuliani.

L. Anyway, for us, the problem of facing repression presented itself in a very strong and totalising way in 1998. That was the moment when everything changed for us, even though we still tried to keep our playful tone.

D. How?

M. For example in 2001 when a demonstration was called immediately after the death of Carlo Giuliani. We participated by bringing a huge black block to the square, the *Black Bloc*. It looked like the black stone of Mecca, a great big cube that we carried during the demonstration. You should have seen how pissed off the comrades were.⁶ Then we held

⁶ Mario is referring to the left-wing comrades, not the anarchist ones. At that time, a good part of the institutional left and some comrades

L. Il problema di affrontare la repressione si presenta in modo molto forte e totalizzante nel '98. Quello è il momento in cui cambia un po' tutto per noi anche se comunque cerchiamo di mantenere il nostro carattere ludico.

D. Tipo?

M. Ad esempio nel 2001, quando era stata indetta una manifestazione subito dopo la morte di Carlo Giuliani. Noi abbiamo partecipato portando in piazza un enorme blocco nero, il *Black Bloc*. Sembrava la pietra nera della Mecca; un cubo grande che trasportavamo in corteo. Dovevi vedere come si incazzavano i compagni⁸. Poi, nemmeno un mese dopo la grande manifestazione per Baleno, abbiamo fatto il corteo del Papa Gaio⁹. Eravamo in 500 e abbiamo portato un finto papa in processione dal Balôn [storico mercato delle pulci situato all'aperto nel quartiere di Borgo Dora a Torino] alla stazione di Porta Susa dove il papa doveva prendere il treno per tornare a Roma. C'era tutta la gente travestita da preti, suore, schiavi. C'erano gli *squatters* svizzeri che erano vestiti da guardie svizzere. (fig. 5)

D. Qual'era il motivo di quel corteo?

L. C'era l'ostensione della Sindone. A Torino hanno fatto due esposizioni della

⁸ Mario intende i compagni di sinistra, non i compagni anarchici. In quel momento buona parte della sinistra istituzionale e qualche compagno legato alle Tute Bianche erano schierati contro i Black Bloc che erano visti come primi responsabili della violenza poliziesca al G8.

⁹ 4 aprile 1998, 10.000 persone a Torino per Baleno che è morto in carcere il 28 marzo 1998. Tutti i vetri del Palazzo di Giustizia distrutti. Dicevano che erano vetri antiproiettile, invece si sono rotti con i sassi. Grande manifestazione vecchio stile molto incazzata, col servizio d'ordine coi bastoni. Grande striscione "Assassini". Una manifestazione piena di rabbia.

the Papa Gaio parade, just less than a month after the big demonstration for Baleno.⁷ There were 500 of us and we carried a fake pope in procession from Balôn [flea market located outdoors in the Borgo Dora neighbourhood of Turin] to Porta Susa station where the pope was supposed to take the train back to Rome. There were all the people disguised as slaves, priests, nuns. The squatters who had come from Switzerland were dressed as Swiss guards. (fig. 5)

D. What was the reason for the parade?

L. There was the exposition of the Holy Shroud. In Turin they had two expositions of the Shroud, one in '98 and one in 2000. For the 2000 one, we made the film *Le quattro stazioni* (The Four Stations), a film about the life of Christ. We filmed the transformation of water into pastis at Balôn. We then wanted to bring Christ on the Cross in front of City Hall, but the police stopped us. (fig. 6)

L. In '98, during the first exposition of the Shroud, we climbed naked onto the walls of the Porte Palatine. When the Cardinal came out of the Cathedral, two of us climbed the walls. All the photographers abandoned the cardinal and came to photograph us naked. (fig. 7)

D. That action was to draw attention to Sole and Silvano.

linked to the Tute Bianche were lined up against Black Bloc who were blamed for the police violence at the G8 demonstrations.

⁷ On April 4, 1998, 10,000 people marched in Turin in memory of Baleno, who died in prison on March 28. All the supposedly bulletproof windows of the Turin tribunal were destroyed, smashed in by stones thrown by demonstrators. It was a big, old-fashioned demonstration, very pissed off, with our marshals carrying bats. "Killers" written on a big banner. It was a demonstration full of anger.



fig. 6, Cristo in croce in Largo Brescia, Torino, still dal film *Le quattro stazioni*, autoproduzione Torino Squatters, 2000. / Christ on the Cross in Largo Brescia, Turin, still from the film (*Le quattro stazioni*) *The Four Stations*, self-produced by Torino Squatters, 2000.

Sindone, una nel '98 e una nel 2000. Per quella del 2000 abbiamo fatto il film *Le quattro stazioni*. Era un film sulla vita di Cristo. Avevamo girato la trasformazione dell'acqua in pastis al Balón. Poi volevamo portare il Cristo in croce davanti al Comune però la polizia ci ha fermato. (fig. 6)

L. Nel '98, in occasione della prima esposizione della Sindone, eravamo saliti nudi sulle mura delle Porte Palatine. Quando il cardinale è uscito dal Duomo, due dei nostri sono saliti sulle mura. Tutti i fotografi hanno mollato il cardinale e sono venuti a fotografare noi nudi. (fig. 7)

D. Quell'azione era per attirare l'attenzione su Sole e Silvano.

L. Sì, gli altri erano sotto con uno striscione con scritto "Asassini. Libertà per Silvano Sole Luca"¹⁰.

¹⁰ Luca è stato accusato dell'aggressione al

L. Yes, the others were below with a banner which read "Killers. Freedom for Silvano Sole Luca."⁸

We also went to the shopping centre in Corso Monte Cucco for Sole and Silvano, where we put up a banner: "We are known as Grey Wolves."⁹ We had taken a small table

⁸ Luca was accused of attacking the journalist Daniele Genco during the funeral of Baleno. Genco had always been committed to slandering and criminalising Baleno in the eyes of public opinion. As for the aggression, he was asking for it.

⁹ The Italian banner plays on the similarity between the Italian words for "hunger" (*fame*) and "fame" (*fama*). *Abbiamo fama da lupi grigi* thus plays on two meanings: "we are hungry as grey wolves" but also "we are known as [the] Grey Wolves". According to the prosecutors and the judges, the Grey Wolves was an anarchist ecoterrorist organisation that carried out a series of attacks and sabotage operations in Valsusa from 1996 to 1998. Silvano was accused of being the leader of this organisation and Sole and Baleno of being his accomplices. Whoever used the name Grey Wolves probably did it to muddy the waters since Grey Wolves is the name of a Turkish extreme right-wing nationalist organisation active since the 60s. On this sub-

Per Sole e Silvano siamo anche andati al centro commerciale che c'è in corso Monte Cucco. Avevamo attaccato uno striscione "Abbiamo fama da Lupi Grigi"¹¹. Avevamo preso un tavolino dal reparto campeggio e lo abbiamo imbandito con cose prese dal supermercato: il tonno, la mortadella, una cassetta di fragole spruzzata con la panna... abbiamo messo tutto a disposizione di quelli che erano dentro il supermercato. Tutta la gente ha iniziato a fermarsi spontaneamente e ha cominciato a mangiare, pensava che la nostra fosse una proposta del supermercato, perché risultavamo come dei promoter del negozio. Dopo un po' sono arrivati i guardiani ma noi eravamo in mezzo alla folla e loro non riuscivano a capire.

D. Per la scarcerazione di Silvano avete anche offerto la restituzione di Gesù Bambino.

L. Quella cosa era nata sulla scia di *Stop the Christmas*. A Natale il Comune di Torino fa il presepe in città e noi organizziamo una partita di rugby con il Bambin Gesù usato come pallone.

giornalista Daniele Genco avvenuta durante i funerali di Baleno. Genco si era sempre impegnato a sputtanare e a criminalizzare Baleno agli occhi dell'opinione pubblica. L'aggressione se l'era anche cercata.

¹¹ Secondo la versione della magistratura e della polizia Lupi Grigi sarebbe stata un'organizzazione ecoterrorista anarchica che ha messo a punto una serie di attentati e sabotaggi in Val di Susa dal '96 al '98. Magistratura e polizia hanno accusato Silvano di essere il capo di questa organizzazione, Sole e Baleno di essere i suoi complici. Chiunque abbia usato il nome Lupi Grigi lo ha probabilmente fatto per confondere le acque visto che Lupi Grigi è il nome di un'organizzazione nazionalista di estrema destra turca attiva dagli anni '60. A tal proposito si veda *Le scarpe dei suicidi* di Tobia Imperato, Autoproduzioni Fenix, 2003, web.archive.org/web/20130726015746/http://piemonte.indymedia.org/attachments/nov2009/le_scarpe_dei_suicidi2.pdf

from the camping section and we set it with things we took from the supermarket: tuna, mortadella, a box of strawberries covered with cream. We made everything available to the people who were inside the supermarket. Everyone started to stop spontaneously and began eating, they thought that it was an offer made by the supermarket, that we were like promoters of the store. After a while the guards arrived but we were in the middle of the crowd and they couldn't understand what was going on.

D. You also offered to return Baby Jesus in exchange for Silvano's release from prison.

L. That was something that was born in the wake of *Stop the Christmas*. At Christmas time, the City of Turin made a nativity scene in the city and we organised a rugby match where we used the Baby Jesus puppet as the ball.

M. We kidnapped Baby Jesus from the crib and then we started this kind of competition. As we're running, in the middle of Corso Vittorio, with all the Saturday afternoon traffic, we throw Baby Jesus to each other. We get to Piazza Vittorio bridge and throw him into the Po river. The problem was that later on, Baby Jesus drifted to shore at Murazzi and was recovered by the police. The next day a photo was published in *La Stampa* with the headline, *Baby Jesus rescued by the police*. So the following night we went back to the crib and kidnapped him again. Since Silvano was in jail, we asked for a ransom: "Free Silvano or Jesus dies." (fig. 8)

At a certain point, Baby Jesus began to appear on the facades of all the squats in Turin.

ject see *Le scarpe dei suicidi* by Tobia Imperato, Autoproduzioni Fenix, 2003, web.archive.org/web/20130726015746/http://piemonte.indymedia.org/attachments/nov2009/le_scarpe_dei_suicidi2.pdf

M. Rapiamo il Bambin Gesù dal presepe e poi iniziamo questa specie di gara. Ce lo lanciamo correndo in mezzo a corso Vittorio col traffico del sabato pomeriggio. Siamo arrivati sul ponte di piazza Vittorio e lo abbiamo lanciato nel fiume Po. Il problema è che Gesù Bambino è approdato ai Murazzi ed è stato recuperato dai vigili. Il giorno dopo viene pubblicata una foto sulla *Stampa* col titolo *Salvato Gesù Bambino dai vigili*. Allora la notte dopo siamo tornati al presepio e lo abbiamo rapito un'altra volta. Visto che Silvano era in carcere abbiamo chiesto il riscatto: "Silvano libero o Gesù morto". (fig. 8)

Ad un certo punto Gesù Bambino inizia ad apparire sulle facciate di tutti gli *squat* di Torino. All'Asbesto arriva la polizia col mandato del magistrato per perquisire il luogo. Gli occupanti pensano che sia uno sgombero e allora salgono tutti sul tetto. Gli sbirri entrano e devastano tutto, spaccano i vetri, i piatti, i lavandini, rovesciano i mobili e poi se ne vanno. "Ma come? Non ci hanno sgomberato?". La polizia infatti era entrata solo per cercare Gesù Bambino. Dopo che gli sbirri se ne vanno, vediamo



fig. 7, Nudi sulle mura delle Porte Palatine in occasione dell'ostensione della Sindone, Torino, 1998. / Naked squatters on the walls of the Porte Palatine on the occasion of the exposition of the Holy Shroud, Turin, 1998.

The police arrived at Asbesto with a warrant from state prosecutors to search the place. The occupants thought it was an eviction and so they all went up to the roof. The cops came in and turned the place upside down, smashing windows, dishes, sinks, knocking furniture over, only to then leave. "What happened? They didn't evict us?" The police had only come in to look for Baby Jesus. After the cops had left, we saw that on one of the walls they had scrawled in marker pen, "Squatters are morons." So we get the idea to cut the wall, take this work by the proletarian policeman and bring it to the Gallery of Modern Art as an example of *Arte Celere* painted directly by the hand of a policeman (another wordplay: "celere" is the generic name used for the mobile units of the State Police).

L. We brought it to the gallery and they took it from us.

M. We asked the director Castagnoli to come down and we talked to him. I was playing the part of the art critic. I had a blue coat on and all around were all the punks, the mohawks, the leather jackets with the studs, and the nose rings. Meanwhile, the gallery

fig. 8, Gesù Bambino sparisce dal presepe, dicembre 1998. / Baby Jesus disappears from the nativity scene, December 1998.



che su un muro hanno scritto col pennarello "Chi occupa è scemo". Allora ci viene l'idea di tagliare il muro, prendere quest'opera del proletario poliziotto e portarla alla Galleria d'Arte Moderna come esempio di *Arte Celere*¹² dipinta direttamente dalla mano del celerino.

L. **La portiamo alla galleria e ce la prendono.**

M. **Chiediamo che scenda il direttore Castagnoli e gli parliamo. Io facevo la parte del critico d'arte. Mi ero messo un cappotto blu e attorno c'erano tutti i punk, le creste,**

¹² Celere è il nome generico usato per i reparti mobili della polizia di Stato; "o celerino vè a cagà!"

was being surrounded, and it was all just blue flashing lights, like a bright theatre set.

D. What about when you brought toilets to *La Stampa*? That was a *ready-made* piece as well, wasn't it?

L. That was in '95. As soon as we started squatting Asilo, we got to work. We gathered everything we didn't need in the courtyard, especially toilets and sinks. They were all small toilet bowls made for kids. The neighbours took pictures of the yard and sent them to *La Stampa* saying that we were destroying everything. *La Stampa* published the photos and we responded by saying: "this is not a work of destruction but the work of a famous artist Akiro Mizuki. Akiro wanted to donate

i giubbotti coi chiodi e gli anelli al naso. Intanto la galleria viene circondata. Era tutto un lampeggiante blu, come una scenografia luminosa.

D. E invece quando avete portato i cessi alla *Stampa*? Anche in quel caso si trattava di un'opera *ready made*.

L. Era il '95. Appena occupato l'Asilo, iniziamo i lavori, accumuliamo in cortile tutte le cose che non ci servono, soprattutto i cessi e i lavabi, erano tutti cessetti piccoli per i bambini. I vicini di casa fanno delle foto al cortile e le mandano alla *Stampa* dicendo che noi stavamo distruggendo tutto. *La Stampa* pubblica le foto e noi rispondiamo dicendo "non è un'opera di distruzione ma è l'opera di un famoso artista Akiro Mizuki. Akiro ha voluto donarla agli occupanti dell'Asilo, ci dispiace che voi non abbiate riconosciuto il valore dell'opera d'arte e l'abbiate interpretata come una montagna di cessi". Allora abbiamo portato l'opera alla *Stampa* con la speranza che i giornalisti potessero apprezzarla.

D. Per rimanere in tema di performance si potrebbe raccontare anche il pagamento della multa alla SIAE.

L. Quello era nel '95. A me avevano dato una multa di 20.000.000 di Lire perché gli agenti della SIAE si erano accorti che al Paso si tenevano una serie di concerti non dichiarati. Avevano accumulato anni e anni di concerti e mi hanno mandato la multa. Io ero l'intestatario della luce e allora l'han mandata a me. Avevo risposto che la multa l'avrei pagata con la moneta locale delle isole da cui provenivo, le Isole Felici.

D. Perché le Isole Felici?

it to the occupants of the Asilo squat. We're sorry that you did not recognise the value of the artwork and instead interpreted it as a mountain of toilets." So we took the work to *La Stampa* with the hope that journalists could appreciate it.

D. To remain on the subject of performance, you could also talk about the payment of the fine to the SIAE [Italian copyright collecting agency].

L. That was in '95. I was fined 20,000,000 lire (about 15,000 of today's Euros) because the SIAE agents had noticed that a series of undeclared concerts were being held at El Paso. They had accumulated years and years of concerts and then they sent me the fine. The electricity bills were in my name, so they sent the fine to me. I replied that I would pay the fine with the local currency of the islands where I came from, the Happy Islands.

D. Why the Happy Islands?

L. We wanted to respond to the criticism that people had towards squats. We were often accused of squatting in a place and locking ourselves in our own happy island. The currency of the Happy Islands was shells, so one time we ate a ton of mussels and brought the shells to SIAE.

M. We dressed up smart. I had a new short sleeve shirt like the Americans, and we were carrying two briefcases full of stinking mussels. We went into the offices of the SIAE and said, "we need to make a payment, can you call the director for us." The director wasn't coming so we opened the bags and spread the mussels all over the counter. The director then called on the phone and said, "but if they're paying, then what's the problem?" And the employee answered: "yeah,

L. Volevamo rispondere alla critica che veniva fatta alle esperienze di occupazione. Spesso ci accusavano di occupare un posto e rinchiuderci nella nostra isola felice. La moneta delle Isole Felici erano le conchiglie. Ci siamo fatti una mangiata di cozze e gli abbiamo portato i gusci.

M. Ci siamo vestiti eleganti. Io avevo una camicia nuova a mezze maniche come gli americani. Avevamo due ventiquattrore piene di cozze che puzzavano. Entriamo alla SIAE e gli diciamo "dobbiamo fare un pagamento, ci può chiamare il direttore". Il direttore non arrivava e allora abbiamo aperto le borse e gli abbiamo sparso le cozze sul bancone. Quando il direttore chiama al telefono dice "ma se stanno pagando che problema c'è?". E l'impiegato risponde "eh, ma pagano con le cozze... cozze, cozze". Arrivano gli sbirri e ci puntano la pistola in faccia. Mi strappano la camicia e ci portano in questura.

In questura aspettiamo un po'. Passa uno della DIGOS e gli chiedo "scommetto che questa volta non riuscite a trovare il reato". Dopo un po' mi fanno entrare nell'ufficio e trovo Sarlo, il vice questore che segue le gesta degli anarchici. Mi dice "Frisetti, ci sono dei problemi con la SIAE?". "Sì". "Ma avete preso una contravvenzione?". "Sì". Intanto apre un cassetto e tira fuori un coltello a serramanico che apre e chiude. "Frisetti, la cosa la possiamo risolvere tranquillamente. Chi ha preso la contravvenzione è Luca Bruno?". "Sì". "Allora tu mi mandi Luca Bruno con la contravvenzione e noi la insabbiamo". Io rimango allibito e gli dico "ma se facciamo così succede che diventiamo tutti un'unica famiglia". Allora lui si è incazzato, ha preso il coltello e l'ha tirato dentro il cassetto "togliti dai coglioni! Tu e Luca

but they're paying with mussels ... mussels, mussels." The cops arrived and pointed a gun at us. They ripped off my shirt and took us to the police station.

We waited for a bit at the police station. An officer from the DIGOS special unit¹⁰ was passing by and I said to him, "I bet you can't find the crime this time." After a while, they called me into the office and I find Sarlo, the deputy head of police, who is keeping track of the anarchists' exploits. He says to me, "Frisetti, are there any problems with the SIAE?" "Yes." "But did you get a fine?" "Yes." In the meantime, he opens a drawer and pulls out a switchblade, which he opens and closes. "Frisetti, we can easily solve this. Who got the fine? Was it Luca Bruno?" "Yes." "Then send me Luca Bruno with the fine and we'll cover it up." I was astonished and I said to him: "but if we do that, we all become one family." Then he got pissed off, took the knife and threw it in the drawer, "get the fuck out of here, you and Luca Bruno go fuck yourselves." At the end he told me, "anyway keep your hands off the SIAE."

D. And what happened to the fine?

M. It got covered up. They were worried that the next time we would do something worse to them. You know, creativity doesn't respect state laws.

L. Our response was not to organise a demonstration to claim the right to music. What we did was to make a political statement in the form of a dada intervention. That was

10 DIGOS, (Divisione Investigazioni Generali e Operazioni Speciali) is a special operational division of the Italian State Police, a plain-clothes police force tasked with keeping a constant eye on political movements, investigating and infiltrating them, and reporting to the Minister of the Interior and to the Head of Police.

Bruno andate affanculo". E alla fine mi ha detto "comunque la SIAE non si tocca".

D. E la multa?

M. Insabbiata. Erano preoccupati che la volta dopo gli avremmo fatto qualcosa di peggio. Sai, la creatività non rispetta le leggi dello Stato...

L. La nostra risposta non è stata quella di fare un corteo in cui rivendicare il diritto alla musica. Quella che abbiamo fatto è stata una rivendicazione politica in forma di intervento dada. Questo era il criterio con cui ragionavamo. Stessa cosa per quella volta che l'Enel ci aveva staccato la corrente all'Asilo: siamo andati con la lavatrice dentro il Museo Egizio e ci siamo attaccati alla loro presa per lavare i vestiti. La polizia è arrivata molto incazzata. Ci hanno tenuto ore in questura con la lavatrice.

M. In seguito abbiamo fatto una specie di irruzione ad un incontro con due assessori e abbiamo reclamato acqua, luce e gas. Io gli ho messo sul tavolo un mattone con sopra appiccicata una riproduzione dell'opera di Marcel Duchamp *Eau et gaz à tous les étages*. C'era anche un'altra persona che teneva un lampadario in mano e diceva "guardate che bei lampadari che abbiamo, peccato che non abbiamo la luce".

D. C'era gente che criticava questo vostro modo creativo?

L. Certo! Le chiamavamo le *squatterate*.

M. La FAI [Federazione Anarchica Italiana], gli Anarco insurrezionalisti, gli Autonomi, in generale non apprezzavano. Non eravamo abbastanza seri per loro.

our measure of judgement. It was the same for the time that Enel, our electricity supplier, cut off the power at Asilo. We went inside the Egyptian Museum with a washing machine and we plugged ourselves in to wash our clothes. The police arrived, and they were very pissed off. They kept us in the police station for hours with the washing machine.

M. Later we sort of broke into a meeting with two local councillors and demanded water, electricity and gas. I put a brick on the table with a reproduction of Marcel Duchamp's work *Eau et gaz à tous les étages* (water and gas to every floor) stuck to it. There was also another person holding a chandelier and saying, "look at the beautiful chandeliers we have, too bad we can't switch them on."

D. Were there people criticising this creative approach of yours?

L. Sure! They used to call them the *squatterate* (squatter shenanigans).

M. The FAI [Italian Anarchist Federation], the Anarcho Insurrectionists, the Autonomists they generally didn't appreciate what we did. We weren't serious enough for them.

L. They also called them the *squatterate* because they were hard to define. Sometimes there were creative parades, other times there were actions, interventions or happenings. If you call them "political actions", politicians turn up their noses. If you call them "artistic actions", we turn up our noses. They were events that used provocation as an intervention tool to bring political messages forward.

D. What about the journalists?

L. We had a couple of press conferences. The first one was in '98 during the case

L. Le chiamavano le *squatterate* anche perché erano difficili da definire. Delle volte erano dei cortei creativi, altre volte delle azioni, degli interventi o degli happening. Se le chiami *azioni politiche* i politici storcono il naso. Se le chiami *azioni artistiche* storciamo il naso noi. Erano eventi che usavano la provocazione come strumento di intervento per portare dei contenuti politici.

D. E i giornalisti?

L. Abbiamo fatto un paio di conferenza stampa. La prima era nel '98 per il caso *Sole, Silvano e Baleno*. In quel periodo c'era un atteggiamento di chiusura verso i giornalisti, allora abbiamo voluto stupirli dicendo "noi parliamo coi giornalisti". Li abbiamo invitati all'Asilo per una conferenza stampa dove abbiamo versato ossa e carne cruda sul tavolo e poi ce ne siamo andati. Siam rimasti dieci minuti in silenzio e l'unica cosa che gli abbiamo detto è stata "questo è tutto quello che abbiamo da dirvi: abbuffatevi"

D. Mi ricordo che in quel periodo si era creata molta attenzione attorno agli *squatters* e diversi esperti erano stati intervistati su vari giornali. Tra queste persone c'era Bifo che, qualche anno dopo, avete riempito di vermi.

L. Era il 2004. Bifo era stato invitato a parlare di punk a Settimo Torinese e noi gli abbiamo versato due chili di vermi freschi in testa. Non è che ci stava sulle palle però aveva detto delle cose che non andavano bene. I vermi erano una risposta alle sue dichiarazioni. Nel '98 in un'intervista a Repubblica aveva detto "gli squatters sono come i talebani". Si riferiva al fatto che in quel periodo ci rifiutavamo di parlare coi

against Sole, Silvano, and Baleno. At that time, the attitude towards journalists was a closed one, so we wanted to amaze them by saying, "we talk to journalists." We invited them to Asilo for a press conference where we poured bones and raw meat on the table and then we left. We stayed in silence for ten minutes and the only thing we said to them was, "this is all we have to say to you: stuff yourselves."

D. I remember that at that time a lot of attention had been created around the Turin squatter scene and several experts had been interviewed in various newspapers. Among these people was Franco "Bifo" Berardi, whom you covered in worms a few years later.

L. It was 2004. Bifo had been invited to talk about punk in Settimo Torinese and we poured two kilos of fresh worms on his head. It's not that we didn't like him, but he had said some things that weren't right. The worms were a response to his statements. In an interview with Repubblica in 1998 he said that "squatters are like the Taliban." He was referring to the fact that at that time we refused to talk to journalists.¹¹ In Settimo we all came in dressed as punks and poured worms on him. We thought he was going to chase after us, but instead he stayed inside and kept talking with all the worms on his head.

D. And after the first half of 2000?

¹¹ "It is a phenomenon that we do not know how to name and that does not know how to name itself. If questioned about its identity, it is unable to answer. This is a character that is essential to this movement, carrying within itself disidentification and despair." Excerpt from Bifo's statements in Repubblica March 15, 1998. On this subject see also the claim of responsibility for the action by the Taliban Squatters Torino on Contropotere number 22 April 2004, ecn.org/contropotere/press/313.htm

giornalisti¹³. A Settimo siamo entrati tutti vestiti da punk e gli abbiamo versato i vermi addosso. Noi pensavamo che ci avrebbe rincorso e invece è rimasto dentro e ha continuato a parlare con tutti i vermi in testa.

D. E dopo la prima metà del 2000?

L. Iniziano gli espatri, la gente comincia ad andare all'estero. Chiamparino nel 2005 sgombera tante case occupate di cui tre case anarchiche ai Giardini Reali: il Fenix, la Rosalia e l'Alcova. Ci sono le Olimpiadi e quelle tre case a ridosso del centro non sono un bel biglietto da visita.

M. Abbiamo avuto una repressione bestiale. Ci avevano messo nell'angolo ed eravamo costretti a dover rispondere. Non potevamo più esprimerci liberamente come volevamo ma eravamo costretti a giocare il ruolo degli antagonisti. Le persone che si erano impegnate a sostenere lo scontro impari col potere erano esauste. Avevamo una sequenza di processi interminabili per tutte le cose accumulate negli anni precedenti. Ad un certo punto si diradano i numeri, non c'è più tanta sensibilità per queste cose. Molti hanno cambiato vita, c'è meno ricambio. Eravamo meno appetibili.

Nel 2001 comincia il contatto col movimento No TAV. In Valsusa nel 2006 rievociamo la battaglia del Seghino in costumi

L. The expatriations began. People started going abroad. In 2005 Mayor Chiamparino cleared out a lot of squats including three anarchist houses in the Giardini Reali: Fenix, Rosalia and Alcova. The Winter Olympics were about to take place and those three houses near the city centre were not a good business card for the city.

M. There was a tremendous repression after that. They put us in a corner and we were forced to respond. We could no longer express ourselves as freely as we wanted but we were forced to play the role of antagonists. The people who had committed themselves to keeping up this unequal confrontation against state power were exhausted. We had a string of endless trials for all the things that we had done in the previous years. At a certain point, our numbers started thinning. There wasn't as much sensitivity to these things anymore. A lot of people changed their lifestyles, and there was less turnover. We were less attractive.

In 2001, the contact with the No TAV movement began. In 2006, in Valsusa, we re-enacted the battle of Seghino, where we wore period costumes.¹² Some were disguised as policemen with blue plastic colanders on their heads and carnival truncheons. Others impersonated themselves resisting behind a barricade of cardboard boxes. We were in the same spot where, the previous year, the barricade of stones that stopped 1000 cops had been erected, the so-called Squatters' Barricade. (fig.9)

12 In 2005 the police forces escorted the company in charge of planning construction, LTF, to expropriate lands above the town of Mompantenero. No TAV activists blocked the road for hours and the police did not pass. They then spent the night, secretly, acting illegally and not respecting the agreement to step away, which they had previously reached with mayors at the end of the day-long confrontation.

13 "È un fenomeno che non sappiamo nominare e che non sa nominarsi. Se interrogato sulla sua identità, non è in grado di rispondere. Questo è un carattere, essenziale di questo movimento che porta al proprio interno disidentità e disperazione". Estratto dalle dichiarazioni di Bifo su Repubblica 15 marzo 1998. A tal proposito si veda anche la rivendicazione dell'azione da parte dei Taliban Squatters Torino su Contropotere numero 22 Aprile 2004. ecn.org/contropotere/press/313.htm

d'epoca¹⁴. Alcuni si erano travestiti da poliziotti con gli scolapasta di plastica blu in testa e il manganello da carnevale. Altri impersonavano se stessi che resistevano dietro una barricata di scatoloni. Eravamo nello stesso punto dove l'anno prima era stata eretta la barricata di pietre che aveva fermato 1000 poliziotti: la barricata degli squatters. (fig.9)

Comunque non è andato tutto perso. Ogni tanto ritorna la performance dadaista fatta per contestare. Mi viene in mente la barca portata in piazza Castello in occasione dell'ennesimo massacro di migranti. A Torino è comparsa una vera barca da pesca lunga 5 metri; è stata portata a spalla dagli occupanti seguiti a passo d'uomo dalla gazza dei carabinieri. Questo nel 2019. La Busiarda aveva scritto che la barca era di cartone. (fig.10)

D. In questi mesi al Barocchio stai facendo una serie di lezioni di contro-storia dell'Arte. Che cosa è?

M. La storia dell'arte mente e censura. Chissà quanti Van Gogh ci sono stati. Noi ne conosciamo solo uno ma gli altri li hanno fatti sparire. Succede anche oggi: un sacco di gente in gamba sparisce per questioni legate al mercato. Quello che rimane è ciò che può essere commercializzato mentre il resto sparisce. L'arte diventa un mercato col capitalismo. Già nell'800 era così. Quando la capitale dell'arte si sposta da Parigi a New York diventa ancora peggio, l'arte diventa solo una merce.

14 Nel 2005 le forze del (dis)ordine accompagnano la società di progettazione LTF ad espropriare i terreni sopra Mompantenero. I No TAV bloccano la strada per ore e la polizia non passa. Passerà poi la notte, di nascosto, agendo nell'illegittimità e non rispettando l'accordo di ritiro dato a fine giornata.

However, all was not lost. Every now and then you have public contestations that take on this form of dadaist performance. I am reminded of the boat brought to Piazza Castello when there had been yet another massacre of migrants. A real fishing boat, 5 metres long, appeared in Turin. It was carried on the shoulders of the occupiers followed at a walking pace by a carabinieri car. This was in 2019. *La Busiarda* had written that the boat was made of cardboard. (fig.10)

D. In these months you're doing a series of lectures on Counter History of Art at the Barocchio squat. What is it about?

M. Art history has a habit of lying and censoring. Who knows how many Van Goghs there have been throughout history. We only know of one, but the others disappeared. It even happens today. A lot of good people disappear because of market issues. What remains is what can be commercialised while the rest disappears. Capitalism turns art into a market. Even in the 1800s it was like that. When the capital of art moved from Paris to New York, it became even worse. Art became just another commodity.

D. Are you referring just to visual art, the gallery stuff?

M. Painting and sculpture but also everything else. Architecture and music. Musicians are the worst; they want to be famous, they all want to sell out, punk or no punk.

D. But you know, there are people who work and do their own thing, far from this idea of commodification that you are talking about. Serious people who maybe work with organisations that are financed by the state but who don't make a big deal out of it and just get on with it; people who try to do what



fig. 9, Ricostruzione storica "in costume d'epoca" della battaglia del Seghino, Val di Susa, 2006. / Historical reconstruction "in period costume" of the Battle of Seghino, Val di Susa, 2006.

D. Ma tu ti riferisci all'arte visiva, alla roba da galleria?

M. Pittura e scultura ma anche il resto. L'architettura, la musica. I musicisti sono i peggiori: vogliono diventare famosi. Tutti venduti, non c'è punk che tenga.

D. Ma guarda che c'è gente che lavora e fa le sue cose stando lontano da questa concezione di merce che dici tu. Gente seria che magari lavora con organizzazioni finanziate dallo Stato ma non se la mena e non si fa i viaggi: fa le sue cose ed è onesta, cerca di fare quello che gli piace e s'impegna per riuscirci, senza dare via il culo e senza darsi arie o cambiare personalità. Io mi ritengo una di queste persone e tale voglio rimanere.

they like and try to do it without selling out and without being pretentious or changing their personality. I consider myself one of these people and I want to remain one.

M. It won't be easy for your projects, for you to get by and make a living out of it. In fact, I have always advised people not to live off their art but to have another job. The Surrealists advised marrying a rich woman.

D. If I ask you where you draw the line between art and politics, how would you answer?

M. I am for the radical critique of these categories. I don't know either art or politics, and I'm against art and artists. Art is



fig. 10, Rimozione della barca di 5 metri in piazza Castello, Torino, estate 2019. / Removal of the 5-metres boat in Piazza Castello, Turin, summer 2019.

M. Non sarà facile per i tuoi progetti, tirare avanti e riuscire a viverci. Infatti io ho sempre dato il consiglio di non vivere della propria arte ma di fare un altro lavoro. I Surrealisti consigliavano di sposare una donna ricca.

D. Se ti chiedo dove tiri la linea di separazione tra arte e politica, cosa mi dici?

M. Io sono per la critica radicale di queste categorie. Non conosco né l'arte né la politica, sono contro l'arte e gli artisti. L'arte è la merce più corrotta, è inutile. È come la droga: un sovrappiù che ti concedi per stare bene, una di quelle robe di cui puoi fare assolutamente a meno. Ci sono interi continenti che fanno a meno dell'arte. E per quanto riguarda la politica, noi abbiamo sempre adottato lo slogan di Proudhon che dice "io faccio politica per distruggerla". Arte e politica sono sfere alienate del sistema basato sul potere e il capitale. Non serve lo specialista della politica, noi non

the most corrupt of all commodities, it's useless. It's like drugs. It's an excess you give yourself to feel good, one of those things you can absolutely do without. There are entire continents that do without art. And as far as politics is concerned, we have always adopted Proudhon's slogan that says: "I do politics to destroy it". Art and politics are alienated spheres of the system that is based on power and capital. There is no need for a specialist in politics, we are not politicians. At the same time, there is no need for an art specialist; we are for free creativity. It is important to bring together these alienated spheres. The Situationists theorised this well, but it was something that already existed in the 1800s. There were pamphlets by Kropotkin and Bakunin that spoke of the reunification of manual and intellectual labor. There is no separation between the intellectual artist and the person who cleans your bathroom or who has to do your electrical work. You have to be willing to practice all of those things.

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. / Two Carabinieri officers pose in front of the 12-metres-long banner against the Covid-19 lockdown measures and the rise of mass idiocy, Gran Madre di Dio, Turin, June 2020. [Here is herd contagion.]



Davide Tidoni è un artista e ricercatore che lavora con il suono e l'ascolto. Con un'attenzione particolare verso l'esperienza diretta, l'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

A PROJECT BY
Davide Tidoni

PRODUCED BY
a.pass in collaboration with nadine

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 Dalfini

PRINTED AT
nadine

PUBLISHED BY
a.pass

DISTRIBUTED BY
a.pass and Compulsive Archive

Brussels 2021
CC BY-NC-ND

IMAGES CREDITS

6-10-12-13-14-16-18-19-21-26 Pietro Perotti
9 Raffaele Santomaso
36-40 Lucia Farinati
41 Precarious Workers Brigade and Evening Class
44-46 Precarious Workers Brigade
51 ✖ & ☼
62-67 Diego Fulcheri
71-72 Davide Tidoni
78 Collettivo Avaria occupante del Paso
80 Disegno di/drawing by Mario Frisetti
84-88-90-92-94-95 Torino Squatters
102 Calendario No TAV calendar 2007
103-104 Barocchio Squat

a-pass { advanced performance
and scenography studies



nadine

apass.be
compulsivearchive.org
nadine.be

***Where Do You Draw the Line Between Art and Politics?* consiste in una serie di interviste a persone che sono state attive a vario titolo nell'intersezione tra arte e politica. Posizionata a cavallo tra documentazione storica, memoria politica, riflessione dialogica e supporto motivazionale, la pubblicazione si focalizza sulle esperienze, l'impegno e i sentimenti che animano le priorità estetiche negli spazi sociali, sia all'interno che all'esterno delle istituzioni artistiche; è una raccolta pensata per ispirare e incoraggiare la politicizzazione dell'estetica, in contrasto con l'estetizzazione della politica.**

Where Do You Draw the Line Between Art and Politics? consists of a series of interviews with individuals who have been active in various capacities at the intersection of art and politics. Between historical documentation, political memory, dialogic reflections, and motivational support, the publication focuses on the experiences, commitments, and feelings that animate and inform aesthetic priorities in social spaces both within and outside of art institutions; a repository designed to inspire and encourage the politicization of aesthetics, as opposed to the aestheticization of politics.

ISBN 9789490500139

