DOI: 10.69138/arete-2531-6249-20210609

Quando la politica danza. Riflessioni politiche sulla coreografia, la danza e la protesta[1]

Oliver Marchart

Abstract: What is the lesson politics can draw from dance? In the following I will not so much approach this question by focusing on dance as a genre of fine arts. Of course, as an art form, dance has always been articulated with politics: from the initial moments of ballet at the court of Louis XIV, where it was an intrinsic element of what Habermas called the representational public sphere of the court and a central element in constructing the grandiose public persona of the sovereign, via New York's Workers' Dance League with their intriguing slogan: Dance is a weapon in the revolutionary class struggle, to the innumerable dance events today driven by more or less radical political intentions. While it would be fascinating to present a political history of dance, this is not going to be my concern. For the start, I would like to approach the question from the opposite angle, from the perspective of politics and the role dance plays within political practices. In other words, this article will not be so much concerned with whatever is political in dance as a cultural or artistic genre, but with what might be dance-like in political acting. What happens, we will ask, when today's sovereign, the people, start dancing publicly for reasons of protest? Only after this question has been clarified, I will return to two examples of "dancing politically" that originated from the art field - "East Side Story" by the Croatian artist Igor Grubić, and "How long is now?" by the Israeli performance collective Public Movement.

Keywords*: politics, dance, protest, art, joy, re-enactment.*

Qual è la lezione politica che possiamo trarre dalla danza? Per affrontare tale questione non inizierò considerando la danza in quanto genere delle belle arti, inizierò invece notando come la danza, come forma artistica, sia da sempre connessa alla politica, sin dai suoi momenti iniziali. Pensiamo alla corte di Luigi XIV, dove il balletto, oltre ad esser stato un elemento essenziale per la costruzione della persona pubblica del sovrano, ha costituito un momento intrinseco di ciò che Habermas chiama la sfera pubblica rappresentativa; come anche la Worker's Dance League di New York con il loro slogan accattivante: "La danza è un'arma nella lotta di classe rivoluzionaria"; fino ad arrivare agli innumerevoli eventi di danza di oggi mossi da intenzioni politiche più o meno radicali. Sarebbe sicuramente affascinante fare una storia politica della danza, ma non è questa la mia intenzione in queste riflessioni. Per iniziare vorrei affrontare la questione dal punto di vista

1 O. Marchart, *Dancing Politics. Politically Reflections on Coreography, Dance and Protest*, in: G. Siegmund e S. Hölscher (a cura di), *Dance, Politcs and Co-Immunity. Thinking Resistences, Currents Perspectives on Politics and Communiieties in the Arts. Vol. 1*, Diaphanes, Zürich/Berlin, 2013. Traduzione di Camilla Croce, ringraziamo Oliver Marchart e la casa editrice Diaphanes per aver permesso la traduzione del saggio.

opposto, ossia non tanto dalla prospettiva di una storia politica della danza, quanto invece da quella del politico e del ruolo assunto dalla danza nelle pratiche politiche. In altre parole, questo capitolo non si preoccuperà tanto di definire ciò che è propriamente politico nella danza come forma dell'arte e della cultura, quanto invece di individuare cosa, nell'agire politico, potrebbe essere "come la danza". Chiederemo quindi: cosa succede quando il popolo, al quale oggi appartiene la sovranità, comincia per protesta a danzare in pubblico? Solo dopo aver chiarito questa questione prenderò in considerazione due esempi, tratti dal campo dell'arte, che ben mi sembrano illustrare questo "danzare politicamente": *East Side Story* dell'artista croato Igor Grubić, e *How long is now?* una performance del collettivo israeliano Public Movement.

1. La politica della frivolezza

Partiamo da un'osservazione: durante l'ultimo ciclo di proteste, caratterizzato in grande parte dal movimento di giustizia globale e, più recentemente, da *Occupy* e da altri movimenti di democrazia radicale, la danza è diventata parte intrinseca e, infatti, onnipresente della protesta. Essa è entrata a far parte del 'repertorio della protesta' del movimento. Ovunque accadano proteste, ci saranno anche camion con gli impianti audio e una folla di ballerini che li seguono, e gruppi di samba o di tamburi come per esempio i *Rhythms of Resistance*, e *cheerleader* radicali di qualsiasi genere che si esercitano e sventolano i loro pompon, e forse ci saranno anche le pantomime delle marce di soldati degli *Insurgent Rebel Clown Army*. In altre parole, la protesta politica oggi coinvolge i più svariati tipi di situazioni e di sfarzi performativi; ma non è sempre stato così?

Lo slogan più celebre che ha messo insieme retoricamente la politica e la danza è, come tutti sanno, quello solitamente attribuito alla femminista anarchica Emma Goldman "*If I can't dance it's not my revolution*" "se non posso ballare non è la mia rivoluzione". Questo *slogan* è diventato il folclore della protesta, citato all'infinito e stampato su magliette, manifesti, volantini e bottoni. Il fascino dello slogan è tanto più degno di attenzione in quanto, in effetti, Emma Goldman non l'ha mai detto. È possibile, infatti, rintracciarne la creazione nei primi anni '70. Come racconta la scrittrice e attivista femminista Alix Kates Shulman, autrice di una biografia della Goldman, nel 1973 un attivista del centro anarchico di Lafayette Street, a Lower Manhattan, le chiese se conoscesse uno *slogan* di Emma Goldman da stampare sulle magliette in occasione di un festival a Central Park, che avrebbe celebrato la fine della guerra del Vietnam[2]. La Shulman non gli diede uno slogan, ma fece riferimento a un passaggio dell'autobiografia di Emma Goldman *Living my Life*, in cui la Goldman racconta l'episodio seguente:

Ogni volta che si presentava l'occasione di ballare, ero una delle ballerine più instancabili e gioiose. Una sera un cugino di Sasha (Alexander Berkman), un ragazzo giovane, mi prese da parte. Con un'espressione seria, come se mi stesse annunciando la morte di un compagno caro, sussurrò che per ballare non c'era bisogno di un agitatore. Certamente non di uno con tale sconsiderato abbandono. Non era dignitoso per chi stava per diventare una forza nel movimento anarchico. La mia frivolezza danneggiava la Causa.

Ero furiosa per l'impudente intromissione del ragazzo. Gli dissi di pensare agli affari suoi, ero

2 A.K. Shulman, *Dances with Feminists*, in «Women's Review of Books», IX-3, 1991.

stanca di ritrovarmi costantemente sbattuta in faccia la Causa. Non potevo credere che una Causa, insorta per un bell'ideale, per l'anarchismo, per la libertà e la liberazione dalle convenzioni e dai pregiudizi, pretendesse di negare la vita e la gioia. Insistetti ribattendo che la nostra Causa non poteva aspettare che mi facessi suora e che il movimento non doveva diventare un convento. Se il movimento anarchico significava questo, allora io non lo volevo. "Voglio la libertà, il diritto all'espressione di sé, il diritto di tutti a cose belle e radiose". L'ideale anarchico significava questo per me e lo avrei vissuto a dispetto del mondo intero, delle prigioni, delle persecuzioni, di tutto[3].

Certamente non c'è traccia letterale dello slogan in questo passo, ma bisogna ammettere che esso restituisce bene il messaggio principale della Goldman come rivoluzionaria danzante. Contrariamente all'opinione del giovane compagno, la frivolezza – o ciò che è giudicato frivolo, come il ballare scatenati- non nuoce alla *Causa*. Oltretutto non vale la pena lottare per una Causa che non tiene conto del diritto di tutti alle cose belle e radiose. Sembra che, mezzo secolo dopo, gli anarchici di Lafayette Street lo abbiano capito: il passaggio della autobiografia della Goldman da loro sintetizzato in uno slogan si sarebbe diffuso come un virus.

2. Il divario tra la Causa e l'obiettivo

Questa è una storia carina dei bei tempi andati del movimento anarchico degli anni '70 e delle proteste contro la guerra nel Vietnam, che però non risponde alla serie di domande di vasta portata che suscita: perché la citazione apocrifa ha avuto così tanto successo? E perché questo slogan ha così evidentemente toccato al cuore gli attivisti di oggi nel loro modo di comprendersi? Perché, in generale, sembra che la gente desideri tanto l'articolazione della politica con la danza? In breve: Perché c'è un vero e proprio desiderio di qualcosa di più che una semplice politica della danza - un desiderio di *fare politica danzando?*

Una semplice risposta a queste domande non c'è, tuttavia sembra che lo slogan colga qualcosa che è alla radice della stessa logica della mobilitazione politica. Infatti, ciò che evoca lo slogan è un supplemento particolare o un elemento in eccesso che si aggiunge alla domanda o alla causa concreta. Ritroviamo la stessa logica anche nella famosa congiunzione "pane e rose", un altro slogan apocrifo solitamente attribuito allo sciopero dei lavoratori, donne per lo più, dell'industria tessile di Lawrence nel 1912, nel Massachusetts. Anche se è impossibile verificare se una tale frase fu effettivamente utilizzata durante lo sciopero di Lawrence, lo slogan, come punto focale immaginario, ebbe un successo enorme per le proteste che seguirono. Come nel caso della Goldman anche questo slogan formulava una richiesta di qualcosa in eccesso, qualcosa di non utilitaristico, nonostante non sia ben chiaro in cosa consistano precisamente le "rose" o le "cose belle e radiose". Questo oggetto sublime, come supplemento di una rivendicazione concreta, sembra rinviarci al fatto che nessuna pretesa avanzata, come forse nessun'altra cosa nel mondo, nasce da considerazioni esclusivamente utilitaristiche. Certamente c'è qualcosa come una Causa, più o meno concreta, della protesta (un disagio particolare, l'abbassamento dei salari in questo caso), e gli scopi o gli obiettivi sono formulati per rispondere a questo disagio, ma anche quando l'obiettivo è eventualmente raggiunto, esso non colma la mancanza di cui inizialmente si fa esperienza come Causa dell'azione: tra la causa della protesta e la realizzazione dell'oggetto-scopo

3 E. Goldman, *Living My Life, Vol. 1*, Cosimo, New York, 2008, p. 56.

della protesta continua a insistere uno scarto. Anche nel conseguimento di uno scopo particolare, mettiamo per esempio che qualcuno come Obama riesca a diventare presidente degli Stati Uniti, la delusione è programmata, poiché egli non sarà mai in grado di eliminare completamente il disagio.

È la discrepanza tra la causa e l'obiettivo che ci chiama ad aprire uno spazio per un supplemento immaginario alla concretezza della sofferenza particolare e al suo particolare rimedio. Questo supplemento, la cui estensione è per natura eccessiva, proprio come lo slogan volutamente eccessivo "vogliamo il mondo!" - può sicuramente prendere forme diverse. Una di queste forme è la *violenza*, che viene chiaramente alla luce quando una protesta si trasforma in qualcosa dell'ordine di un pogrom o del terrore, come nel caso della rivoluzione francese. Un'altra forma è probabilmente l'*angoscia*, quando lo scarto tra la Causa e l'obiettivo è vissuto come un abisso insuperabile. Una forma più comprensiva di eccesso è però precisamente ciò che Emma Goldman descrive come "cose belle e radiose": in breve, la danza assume il ruolo di supplemento della Rivoluzione. Possiamo dunque decifrare il sotto testo della frase della Goldman anche come segue: senza un supplemento in eccesso, non c'è rivoluzione - e invece del terrore, della violenza, dell'angoscia, io, Emma Goldman, scelgo la danza[4]. Fin qui la teoria della danza della Goldman sembra essere piuttosto chiara, ma forse non abbastanza radicale. Dopo aver definito la danza come un fenomeno onnipresente della protesta, vorremmo spingere l'argomento ancora più avanti. A prescindere da cosa essa sia e da cosa essa significhi nel caso della Goldman, la danza non è forse anche altro dal mero supplemento della politica rivoluzionaria? Non vi è forse qualcosa dell'ordine della danza inscritto *nella struttura propria dell'agire politico*? In altre parole, come starebbero le cose se l'agire politico e la danza avessero la stessa struttura? L'agire politico sarebbe allora non tanto un "fare politica" ("*doing politics*") quanto invece un *danzare (la) politica (dancing politics)*? Sembrerà certamente un'idea eccentrica, ma è interessante che qualcosa di molto simile sia già stato detto riguardo alla politica. Hannah Arendt considera la danza come un elemento intrinseco del concetto di agire politico.

3. Agire come danzare: il fondamento gioioso del politico

Torniamo per un momento ad Arendt, alla sua concezione veramente originale e, direi, sovversiva dell'agire politico, che va contro la maggior parte degli aspetti solitamente attribuiti nel senso comune attribuito oggi alla nozione di politica (vista come un affare noioso se non sporco, i politici come una casta corrotta d'intoccabili, odiati da tutti, etc.). Secondo Arendt, l'idea che fare politica sia qualcosa di opprimente invece di essere inebriante può nascere solo con la cristianità. Se è vero, come conviene Arendt, che nessuno vuol passare la sua intera vita nella "luce del pubblico", è altrettanto vero che una vita passata in quella che lei chiama "l'oscurità del privato" - una vita senza politica- può rivelarsi altrettanto insoddisfacente. L'agire politico aggiunge alla vita una qualità particolare. L'affermazione di Arendt rappresenta perciò uno schiaffo alla comprensione abituale della politica. Come disse in un'intervista sulla protesta studentesca del Maggio 68, questi studenti stavano facendo esperienza di ciò di cui si fa esperienza nella vera politica: ciò che si

4 Vorrei solo notare di passaggio che questo è in forte contrasto con alcune teorie contemporanee del politico, in particolare con una, di molto successo, che ostenta una sorta di fascinazione giovanile, o piuttosto maschilista, non verso la danza ma verso il terrore e la violenza. Penso in particolare al lavoro di Slavoj Žižek.

stava loro rivelando è che "agire è divertente"[5]. Niente, come ho detto, può esser considerato più lontano dalla nozione entrata nel senso comune della politica di oggi, ma se consideriamo il grado di divertimento coinvolto nelle forme contemporanee di protesta, e, se aggiungiamo la difesa della frivolezza e della danza fatta da Emma Goldman, allora l'affermazione di Arendt incomincerà ad apparire meno eccentrica. Certo, per qualche ragione, la categoria del divertimento fin qui non è diventata un pensiero politico (e forse questo è un effetto collaterale del nostro modo di comprendere la teoria o la filosofia, che non devono avere niente a che fare con il divertimento), né la nostra abituale concezione del politico è preparata ad accoglierlo. In un senso più elevato, o sublimato, quest'affetto era come minimo presente nella richiesta della "felicità pubblica" durante la rivoluzione americana, come ci ricorda Arendt, anche se il suo carattere pubblico nel corso della rivoluzione è andato perso e la pretesa di una felicità pubblica è degenerata nel perseguimento della felicità individuale. Ora è la *pubblicit*à della felicità ciò di cui ogni essere umano, secondo Arendt, almeno una volta nella vita dovrebbe fare esperienza. Tuttavia, qual è esattamente la fonte di una tale felicità, o come dobbiamo comprendere ciò che, secondo Arendt, costituisce il carattere pubblico della felicità? Qui ci sono come minino tre criteri da distinguere.

Primo: la felicità emerge dal fatto che noi possiamo agire solo *insieme,* ossia che l'agire politico implica un certo senso della comunità; un senso della comunità che tuttavia allo stesso tempo mantiene la pluralità del mondo politico. Questo è molto vicino a ciò che Nancy chiama essere sociale, o essere-con, come "essere singolare plurale"[6].

Secondo: l'affetto della felicità pubblica è paragonato da Arendt alla felicità con cui accogliamo un neonato. Alle radici della felicità quindi, è legata la condizione esistenziale della *natalità.* Ora dovremmo fare attenzione a non interpretare questa condizione in senso biologico: ciò cui si riferisce Arendt con la categoria di natalità è qualcosa di più astratto che ha la struttura di una condizione quasi-trascendentale della possibilità di agire. L'agire presuppone una nostra abilità di dare inizio a qualcosa di nuovo, la cui condizione, come ha detto Kant, è la nostra spontaneità. Siamo capaci di iniziare perché noi siamo, parlando esistenzialmente, coloro che iniziano: siamo gettati nel mondo come un nuovo inizio. L'evento politico per eccellenza nel quale la nostra capacità di iniziare si attualizza è chiaramente la rivoluzione. Ciò che nell'esperienza rivoluzionaria della felicità è agito da coloro che vi sono coinvolti non è altro che l'attualizzazione della loro capacità di dare inizio a qualcosa di nuovo.

Terzo: e con questo punto riagganciamo la congiunzione del politico e della danza, l'agire ha luogo sulla *scena* del pubblico e, perciò Arendt lo paragona, in *The Human Condition*, all'agire teatrale - un'idea per la quale attinge ovviamente all'antica Grecia. Secondo Arendt lo spazio dell'agire è "lo spazio dell'apparire, nel più vasto senso della parola: lo spazio dove appaio agli altri come gli altri appaiono a me, dove gli uomini non si limitano a esistere come le altre cose viventi o inanimate ma fanno la loro esplicita apparizione"[7]. Sebbene lo spazio pubblico venga all'essere ovunque si agisca insieme, esso sparisce non appena s'interrompe l'agire comune. Per questo motivo lo spazio dell'apparire, la scena pubblica, è qualcosa di precario e fluttuante, poiché emerge solo durante il momento dell'agire. Da quando l'agire politico non è più niente di saldo né produce

5 Ho discusso in modo approfondito quest'affermazione di Arendt in O.Marchart, *„Acting is Fun" Aktualität und Ambivalenzen im Werk Hannah Arendts,* in O. Marchart, *Hannah Arendt: Verborgene Tradition- Unzeitgemäße Aktualität?,* in «Deutsche Zeitschrift für Philosophie», Sonderband 16, 2007, pp. 349-358.

6 J.-L. Nancy, *Essere singolare plurale,* Einaudi, Torino, 2009.

7 H. Arendt, *Vita Activa. La condizione umana*, Bompiani, Milano, V Ed. 1998, p. 145.

niente di stabile, questo momento non ha la forza di durare. Arendt pone l'accento sulla futilità, l'assenza di legami e l'incertezza riguardo agli esiti dell'agire. Agire, a differenza dell'attività del fare e del fabbricare, non implica un particolare prodotto o œ*uvre*. Se pensiamo alle arti, allora l'attore politico non interpreta il ruolo di uno scultore che scolpisce un particolare lavoro dalla pietra. Piuttosto, il lavoro della recitazione -*acting*-, come dice Arendt, "è incorporato nella prestazione". E siccome "esso ha in sé il proprio fine", il vero valore dell'agire può derivare solo dalla virtuosità con la quale attualizziamo la nostra capacità di agire insieme e dare inizio a qualcosa di nuovo, e non nel risultato che cerchiamo di ottenere attraverso la nostra azione.

È a questo punto della sua argomentazione che Arendt paragona l'agire politico alla danza: "Come nella prestazione di un ballerino o di un attore, il «prodotto» coincide con la stessa prestazione". Nelle società moderne questa idea, che è di Aristotele, sparisce e il sistema di valori greco è rovesciato. Adam Smith, osserva Arendt, "classifica tutte le occupazioni che coincidono essenzialmente con l'esecuzione - come la professione militare, nonché «gli uomini di chiesa, avvocati, medici e cantanti d'opera» [...] come il «lavoro» più basso e improduttivo". Eppure, come insiste Arendt terminando, "erano proprio queste occupazioni - curare, suonare il flauto, recitare- che fornivano al pensiero antico gli esempi delle più elevate e grande attività degli uomini"[8]. Qui, nell'ultima affermazione, l'esempio della danza non è ripetuto. Comunque è detto che in *Vita Activa*, traduzione tedesca fatta dalla stessa Arendt e molto più raffinata della versione originale in inglese di *Human Condition*, la stessa affermazione è significativamente estesa e la danza è reintrodotta nella lista: "In queste virtuosità, così profondamente disprezzate in origine dalla società moderna, nelle arti 'perdigiorno' dei suonatori di flauto o della danza o del teatro, il pensiero antico trovava un tempo esempi e illustrazioni per le più elevate e grandi possibilità nelle quali gli esseri umani si realizzavano"[9].

4. Dai suonatori di flauto alla lap-dance

Ricapitolando, ho concluso che il terzo criterio della felicità pubblica, della gioia o del divertimento nella politica, scaturisce dal mostrare pubblicamente ognuno la propria virtuosità, nella prestazione il cui fine è in se stesso. Questo è il motivo per cui, secondo Arendt, l'agire politico ha la medesima struttura del danzare[10]. Si potrebbe chiedere se questa è una considerazione realistica della politica. Ma dobbiamo ricordare che, secondo Arendt, il realismo implica il confrontarsi e la descrizione fenomenologica di ciò che lei, pupilla di Heidegger, considera una dimensione esistenziale dell'agire. La sua considerazione è realistica nella misura in cui coglie la totalità della dimensione affettiva dell'esperienza che facciamo quando agiamo insieme nello spazio pubblico. Ora, credo che la descrizione dell'agire gioioso di Arendt, per quanto convalidata dalla frivolezza, nelle forme di protesta contemporanea, è lontana dall'essere esaustiva. Ci sono altri aspetti della protesta che s'impongono e precisamente laddove li troviamo intrinsecamente articolati con la danza e con la frivolezza. Prendiamo ad esempio un'istanza particolare della protesta danzante, quella presentata nella manifestazione contro il G20 a Toronto nell'estate del 2010. Nei termini della danza come 'genere' la *performance* consisteva nella *lap dance* di due ragazzi mezzi nudi,

8 Ibidem, p. 153.

9 H. Arendt, *Vita Activa oder Vom tätigen Leben*, Piper, München und Zürich,1992, p. 202.

10 Posto che stiamo parlando del danzare insieme, danzare più nei termini della pluralità e comunità che nel senso di un assolo performativo.

che aveva come bersaglio la polizia antisommossa, accompagnata da un canto collettivo: "Sei sexy, sei carino, togliti la tuta antisommossa". Sebbene questo incidente non sia stato particolarmente spettacolare, lo è stato abbastanza da farlo diventare la copertina delle proteste di Toronto per la CNN[11]. Questo è certamente un esempio di politica danzante; ma, anche se sembra che i dimostranti si stiano divertendo molto e anche se, alla fine, uno dei dimostranti dà prova anche di un certo virtuosismo nella *lap dance,* ciò non sembra adattarsi molto bene alla concezione arendtiana della felicità pubblica. Per esserne certi é sufficiente tenere presente che, anche se la situazione implica un divertimento e un essere insieme o una comunitá, essa, per quanto curiosa, é quella di uno scontro bello e buono. Andrei anche oltre, affermando che la *lap dance*, se anche può esser considerata divertente, implica dei momenti di violenza simbolica. Questa violenza può forse non contare quasi nulla, se messa a confronto con la violenza fisica scatenata qualora qualche autorità decidesse di far entrare in azione i poliziotti antisommossa. Questa danza si può persino difenderla come legittima risposta in forma simbolica di contro-violenza alla brutalità della polizia. Difficile negare che la pura e innocente felicità non somiglia a questa scena. La danza, in questo caso, è inscritta nel vocabolario della protesta non semplicemente come una forma di frivolezza, ma come una frivolezza tattica - una particolare forma di protesta che riceve attenzione per la prima volta con l'emergere del blocco così detto *Pink and Silver* durante la manifestazione di protesa all'incontro della Banca Mondiale e dell'IMF a Praga nel 2000.

5. Le condizioni minime del danzare politicamente

Per questa ragione dovremmo fare i conti con il fatto che, parlando di vita politica reale, dobbiamo aggiungere un supplemento al supplemento; ossia aggiungere, alla categoria arendtiana della felicità pubblica, altre categorie, che ci piacciano o no, capaci di comprendere più adeguatamente ed esaustivamente l'agire politico. In senso quasi-trascendentale si può parlare di condizioni minime della politica, condizioni cioè che permettano di distinguere una forma prettamente politica della danza diversa dalla sua forma comune, distinguendo ad esempio la *lap dance*, che sfida la polizia antisommossa, dalla Milonga nelle strade di Buenos Aires. Anche se qui non c'è spazio per sviluppare ulteriormente tale argomento, che ho elaborato in un'altra sede, alcune di queste condizioni minime possono essere individuate fenomenologicamente anche nella più modesta attività politica come la *lap-dance*[12]. Questo esempio mostra che una coppia di condizioni minime sono soddisfatte, sono ciò che ci permette di usare il termine 'politica', nonostante si tratti di politica in scala molto minore.

Come prima condizione, come ho appena accennato, questi attori non agiscono mossi da pura spontaneità (benché, ancora, gli attori credano di agire in modo spontaneo) – ma tatticamente e forse anche in un modo concertato e strategicamente organizzato. Questa è una condizione necessaria semplicemente per il fatto che ogni atto politico si ritroverà ad affrontare la resistenza di altri attori politici e che ogni attore agirà su un terreno trincerato da dissimmetrie di potere e di subordinazione, che rendono necessario un approccio strategico che sia in grado di affrontare queste relazioni o di trovare il modo di aggirarle. La 'frivolezza tattica' riguarda tra le altre cose

11 Come tutto, anche la lap-dance di Toronto si trova su Youtube ...

12 Vedi il capitolo 10 sulla politica minima in O. Marchart, *Die politische Differenz. Zum Denken des Politischen bei Nancy, Lefort, Badiou, Laclau und Agamben,* Suhrkamp, Berlin, 2010; e O. Marchart: *Democracy and Minimal Politics: The Political Difference and Ist Consequences*, in «*Souht Atlantic Quarterly*» 110, Fall 2011 (4), pp. 956-973.

anche questa. È per la stessa ragione che l'attivismo politico, al contrario di ciò che dice Arendt a proposito della differenza tra agire e fabbricare, che presuppone un fine in se stesso dell'agire, deve avere degli obiettivi. Nessuno darebbe inizio a un'azione politica solo in nome dell'agire stesso. Con questo non voglio contraddire nulla di ciò che dice Arendt della felicità pubblica, ma solo aggiungere un supplemento alla sua concezione. Non vi è agire che non implichi anche, nei termini di Arendt, degli aspetti del fare, del fabbricare, ossia tattica e strategia.

Seconda condizione: l'attore politico non è mai un singolo individuo, ma è sempre un collettivo che si riunisce per mettere in scena una protesta. Una persona che balla da sola nel buio in privato non mette in scena alcuna protesta[13]. Danzare politicamente, d'altro lato, vuol dire danzare insieme. Eppure, la comunità che si costituisce in questo modo, per quanto eterogenea essa sia, non consisterà mai di pura dispersione di pluralità singolari, come nella concezione dell'agire-in-comune di Arendt o nella concezione di Nancy dell'essere singolare plurale.

E la ragione di ciò, ed ecco la terza condizione, risiede semplicemente nel fatto, che una comunità di protesta può costituirsi solo attraverso il confronto, il che non implica necessariamente la violenza fisica, ma un aspetto di violenza simbolica ci sarà sempre. Quest'aspetto della violenza simbolica è implicato nella logica stessa dell'antagonismo, com'è stata sviluppata da Ernesto Laclau e Chantal Mouffe[14].

Affermano Laclau e Mouffe che, mettendo insieme degli elementi del discorso dispersi, privi di un tratto caratteristico positivo in comune (nel mio esempio semplicistico: individui dispersi che aspirano a mettere in scena una protesta), essi formeranno solo una catena di equivalenti, se invece vi è almeno un tratto caratteristico negativo in comune, allora qualcosa di costitutivo, benché negativo ed esterno, sarà percepito come una minaccia per tutti e per ognuno degli elementi. In questo senso, il poliziotto nella sua tuta antisommossa simbolizza una minaccia più che rilevante - rappresentata dallo stato in definitiva o dal capitalismo - che costituisce un'unità precaria tra gruppi che, per altri motivi e nei termini delle richieste positive, potrebbero non essere molto d'accordo.

È attraverso questo processo di antagonismo, ottenuto in modo performativo con la costruzione di un collettivo di fronte ad un'esteriorità negativa, che lo spazio pubblico incide nel sociale. Potremmo allora forse accettare la lezione di Arendt, riguardo al carattere performativo dell'agire politico, secondo cui la sfera pubblica in quanto tale emerge solo laddove la gente comincia ad agire insieme e sparisce non appena l'agire s'interrompe. Nondimeno, se alla concezione di Arendt aggiungiamo, in quanto supplemento, la categoria dell'antagonismo quale condizione necessaria per il costituirsi di ogni insieme politico, avremo allora l'antagonismo come condizione necessaria per l'emergenza della sfera pubblica. La sfera pubblica si apre ovunque l'antagonismo colpisca le routine, le istituzioni e le identità del nostro mondo sociale. Di nuovo, dicendo antagonismo non dobbiamo pensare necessariamente alla guerra civile. L'antagonismo può essere pacificamente messo in scena con un atto performativo, danzando. Basta pensare al caso del *Reclaim the Streets*, una forma internazionale di protesta di successo in particolare negli anni '90, le cui radici si trovano nella scena libera delle feste *rave* dei tardi anni '80 e nelle proteste contro la costruzione delle tratte ad alta velocità (proteste *anti-road*). L'idea iniziale era quella di trasformare delle aree riservate al

13 Come accadde, per esempio, a Friedrich Nietzsche, *il* filosofo della danza, se mai ce ne fosse uno, quando la sua mente scivolò nell'oscurità: la governante che si prendeva cura di Nietzsche divenuto folle racconta di averlo scorto attraverso la porta danzare nudo.

14 E. Laclau C. Mouffe, *Egemonia e strategia sociale. Verso una politica democratica radicale.* Il Melangolo, Genova, 2011.

traffico in spazi pubblici mettendo in scena degli eventi di danza sulla strada. C'era, a volte, più una tendenza regressiva nascosta (incapsulata nella fantasia di ruralizzazione della sfera urbana della città) che, a mio parere, pregiudicava il taglio politico del movimento. Già in altri casi questo formato era stato usato per mettere in scena una chiara protesta politica o progressista, come ad esempio nel caso del Network viennese *Volxtanz* e del loro sforzo di una, come lo chiamavano loro, politicizzazione del suono (*Soundpolitisierung*), con cui protestavano contro l'inclusione nel 2000 della destra del Partito della Libertà di Jörg Haider nel governo austriaco.

In tutti questi casi, diversi tra loro, vi è una logica simile. Una sfera pubblica temporanea è creata in modo performativo attraverso l'ostruzione della sfera della circolazione. Ogni messa in scena dell'antagonismo implica una sorta di blocco e, in modo molto simile agli scioperi dei lavoratori che bloccano la circolazione dei beni e dei servizi con la sfera economica (o al boicottaggio del consumatore che blocca il consumo del bene), nel caso della protesta della strada è la circolazione del traffico a essere bloccato attraverso la danza.

6. Protesta incarnata e coreografie della protesta

Fin qui ho tracciato quattro condizioni che potrebbero rivelarsi le condizioni della creazione di ogni sfera pubblica attraverso la protesta: strategia, collettività, conflittualità e blocco dei flussi di circolazione. Vorrei aggiungerne una quinta che è di particolare importanza per le proteste di strada, anche se potrà essere evidente, se non addirittura triviale. Nelle proteste di strada, l'antagonismo è rappresentato e la circolazione è bloccata da corpi umani. Il corpo umano è il medium più importante attraverso il quale lo spazio pubblico si estroflette dal sociale. Certo, questo non sempre accade nella forma della marcia in sincrono di un collettivo militarizzato per le strade. Molto spesso è proprio la vulnerabilità dei corpi a essere usata come medium performativo della protesta (fino al punto estremo in cui le persone decidono di darsi fuoco pubblicamente). Con le dovute precauzioni, potremmo definire le proteste di strada come quelle attività incarnate e collettive che, bloccando le correnti di circolazione, tracciano una linea di conflitto nello spazio sociale. È solo lungo questa linea di conflitto che emerge, nel vero senso della parola, il *pubblico.* Questa linea, tracciata dai corpi che protestano in un dato spazio (urbano, nella maggior parte dei casi), non è forse la traccia di una coreografia più o meno coscientemente elaborata? Basti pensare ai percorsi delle manifestazioni attentamente pianificati (e alle deviazioni di questi percorsi imposti dagli interventi della polizia). Dobbiamo perciò distinguere due dimensioni della protesta pubblica: l'ampia coreografia della protesta che riconfigura lo spazio urbano attraverso la pratica della manifestazione; e la protesta politica che prende corpo negli individui e che s'inscrive nei loro corpi. Queste due dimensioni, il movimento coreografico (1) e la danza dei corpi (2), vanno sempre insieme e possono essere distinte solo attraverso l'analisi[15].

7. Danzare la violenza: *East Side Story* di Igor Rubić

Mettiamo alla prova l'apparato concettuale sviluppato fino ad ora con due esempi particolari, non tanto di una politica che danza, quanto di una danza politica. *East Side Story* di Igor Rubić

15 Si pensi, ad esempio, alla militanza maschilista dei corpi nell'uniformità della coreografia del „black block"; o anche, all'estremo opposto, alla gioiosa frivolezza delle coreografie dei corpi del festoso blocco *Pink and Silver*.

nasce dall'angoscia provata dall'artista croato guardando il materiale video delle parade del Gay Pride di Belgrado nel 2001 e Zagabria nel 2002. Durante queste parate i manifestanti, al loro passaggio, furono non solo fronteggiati con i più volgari insulti verbali, ma anche esposti alla violenza fisica di gruppi neo-fascisti organizzati. Per giunta in alcuni paesi dell'Europa dell'Est le parate Pride sono ancora oggi occasioni d'immense polemiche. A volte semplicemente le autorità le vietano, altre volte invece esse diventano oggetto di violenti attacchi da parte di chi si percepisce membro di un popolo omogeneo, "sano" e indubbiamente eterosessuale. In occidente invece, da quando sono state inventate, le parate Pride sono famose per aver integrato la danza nel loro carnevalesco repertorio di protesta. Così facendo esse son riuscite a ottenere nuovamente una visibilità pubblica in modo non violento; e anche se qualcuno ne ha criticato la crescente commercializzazione e la perdita di impegno politico (come nel caso della parata di Berlino), è difficile negare che proprio in quanto manifestazione politiche le parate Pride hanno avuto un successo immenso.

È su questo punto – sulla funzione di una politica danzante – che interviene Grubić. Essendo egli un artista visuale, Grubić si propone di collaborare con ballerini e coreografi per rimettere in scena l'evento di protesta originale. Come leggiamo dal dossier di presentazione del lavoro, Grubić dice della collaborazione: "In una comunità primitiva, che reagisce brutalmente alle differenze, un piccolo gruppo di persone creative, che assomiglia a un movimento di resistenza, proverà a cambiare la coscienza della gente attraverso una danza rituale...". La videoinstallazione a due canali, esposta per la prima volta nel Museo di Arte Contemporanea di Belgrado, mostra da una parte della sala il materiale televisivo dell'evento originale, mentre sull'altra parete sono proiettati i ballerini. I ballerini non imitano semplicemente i movimenti compiuti dal corpo durante la protesta violenta. Piuttosto essi sezionano i movimenti e traducono poi gli elementi così ricavati in una coreografia, nella quale ogni singolo ballerino dà corpo ai gesti delle due parti, a volte in un unico fluire del movimento. Poi tutti e quattro i ballerini si riuniscono e, in un modo più o meno ovvio o riconoscibile, mettono in scena i movimenti del corpo che riportano alla mente gli scontri originali, anche se solo lontanamente. La forza di questo lavoro non ha nulla a che fare con le *performances* artistiche nello spazio pubblico, esso è chiaramente situato *intra muros,* ossia all'interno delle mura di un'istituzione d'arte. Tuttavia esso è interessante per due ragioni: anzitutto perché non si tratta tanto di un intervento politico in piena regola, ma di una riflessione sulle condizioni della protesta all'interno di ambiente violentemente anti-gay. In questo senso è abbastanza indicativo il modo in cui Grubić si avvicina agli eventi, vale a dire attraverso un formato che ovviamente mancava nell'evento originale (anche se era lecito aspettarselo trattandosi della parata Pride): la danza nel senso del divertimento o del carnevalesco. Certo, è chiaro perché la danza mancasse - non c'era alcun motivo di ballare durante un attacco fisico. Grubić decide però di rimettere in scena l'evento proprio dando significato a ciò che sintomaticamente era stato espresso in modo completamente diverso. La danza diviene espressione non della 'frivolezza tattica', ma della violenza terroristica. Come ho già detto, il supplemento della protesta può prendere forme differenti e forse non c'è protesta politica senza un certo supplemento del corpo e degli affetti. In questo caso è la *violenza* dei contro-manifestanti che fa da supplemento osceno alla *loro* Causa (negare all'omosessualità la visibilità pubblica) – una violenza sublimata o decostruita da Grubić e dai ballerini in una forma artistica. Perciò il titolo del lavoro, *East Side Story* è più che appropriato, dato che si riferisce a un musical noto per le sue celebri scene di danza nelle quali, in particolare, gli atti di violenza tra le bande di strada sono sublimati con grandiose coreografie.

La seconda ragione è che il quasi 'movimento di resistenza' di Grubić ritorna nello stesso luogo

pubblico dove è accaduto l'evento originale. Non solo il video è stato girato nelle strade di Zagabria e Belgrado, ma Grubić decide di fare anche tutte le prove sul luogo. Per un periodo di due mesi la coreografia si è sviluppata nella sfera pubblica. Ai passanti che si trovavano confrontati con quel "monumento temporaneo"[16], tornavano alla mente le immagini televisive. *East Side Story* dunque era in un certo senso un intervento performativo in uno spazio pubblico.

Eppure, si può dire che l'artista ha creato il *pubblico* in senso politico?

Non c'è bisogno di dire che un *re-enactement* non è, non può essere, la 'vera cosa'; il miglior effetto che può sortire è dare inizio a un processo di riflessione che a sua volta può portare a un'attivazione politica. In questo caso però la performance nelle strade di Zagabria e Belgrado non soddisfa completamente i criteri necessari affinché emerga nel senso politico uno spazio pubblico: non blocca la circolazione del traffico, forse la distrae un po'. Dalla *performance* non emerge alcun conflitto, per lo meno non uno collettivizzabile (ogni volta che accade un conflitto, esso tende ad allargarsi il tempo necessario per essere collettivizzato, vale a dire sempre più persone iniziano ad affiliarsi alla Causa). I ballerini, rimanendo singoli individui che danzano anche quando ballano insieme, non generano un collettivo, ma un corpo plurale singolare (ma, come vedremo nel prossimo esempio, un corpo danzante più collettivo è possibile). Agiscono in 'concerto', come rilevato da Arendt, ma non agiscono all'interno di un collettivo politico[17]. Per questo motivo Grubić non ha sviluppato, e non ha bisogno di farlo, una strategia più ampia e a lungo termine, come neppure è stato necessario raggiungere lo scopo che il movimento di protesta desiderava raggiungere. Così, sottratta tutta la dimensione politica dalla *performance* (strategia, collettività, conflitto e blocco), ciò che resta è puro divenire corpo: il *re-enactment* corporeo di un evento politico del passato, che in quanto puro e semplice *re-enactment* dei corpi, non è in se stesso politico, poiché manca dei necessari criteri addizionali grazie ai quali si parla di politica in primo luogo[18].

8. La pre-rappresentazione: *How long is now?* dei Public Movement

Passiamo al secondo esempio per vedere cosa occorre in un intervento artistico per poter effettivamente attuare il passaggio alla politica. La doppia dimensione della 'politica danzante' attraverso la protesta- la coreografia e la danza- è riattivata nella maggiore parte delle *performance*s del collettivo israeliano *Public Movement,* fondato nel 2006 dalla ballerina e coreografa Dana Yahalomo e dall'artista visivo Omer Krieger (guidata dal 2011 dalla sola Yahalomo). Il nome del gruppo si riferisce da una parte alle coreografie ritualizzate dello Stato nazione, dall'altra ai

16 I. Sretenovic: "The Figuration of Resistance", in *East Side Story*, Museum of Contemporary Art, Belgrado 2008, p. 9.

17 Anche se in quel momento alcuni ballerini facevano parte anche del movimento, questa *performance* è realizzata per lo più da ballerini e non da manifestanti. Nel loro ruolo di artisti i ballerini agiscono in solidarietà con il collettivo politico, ma non come parte di esso.

18 Certo, nel senso comune del termine, *East Side Story* é un lavoro altamente politico. Il mio argomento non vuole essere critico. La *performance* non rende meno politico *East Side Story*, ma lo lascia nel mondo dell'arte e non parla di "politica" dove non ce ne è alcuna. Questo perché, in fondo, tutta la mia argomentazione è diretta contro l'uso corrente e inflazionato del termine "politico". Non tutte le opere d'arte devono però essere politiche in un senso preciso. Per essere politiche esse non devono necessariamente fare un lavoro migliore o peggiore dal punto di vista dell'arte (premesso che "buono" o "cattivo" siano in questo caso criteri validi, cosa di cui dubito), ma migliore o peggiore solo dal punto di vista del campo del politico (nel quale, analogamente, la sua qualità in quanto arte sarà di secondaria importanza).

movimenti politici o di protesta di un contro-pubblico in potenza- in altre parole: alla coreografia dello Stato e a quella della protesta. L'aspetto rilevante è che queste coreografie sono sempre inscritte nella conoscenza del corpo degli individui. Come sottolinea la Yahalomo in un'intervista: "La politica esiste con i nostri corpi, come una conoscenza spesso latente". Nelle loro *performances* questa incorporazione inconscia di uno Stato è molto spesso rimontata, come in un sogno, in una sequenza coreografica.

Per il momento, nella loro performance "*Also Thus!*" del 2009, il gruppo mette in scena davanti all'architettura fascista dello stadio olimpico di Berlino un rito di uno Stato fittizio. Questo rituale, che include simulazioni di violenza e un incidente automobilistico o forse un attacco terroristico contro un'auto dello stesso tipo di quelle usate dai politici tedeschi, si chiude con una danza popolare di Israele alla quale gli spettatori si uniscono. In questa performance di *Public Movement*, come anche in altre, si compie un'occupazione quasi sionista all'interno di uno storico *setting* dell'antisemitismo o antigiudaismo, una sorta di riscrittura che lascia tuttavia visibile lo sfondo. Ad ogni modo *Public Movement* non prende esplicitamente una posizione politica, neppure una sionista. In questo caso sarebbe piuttosto più appropriato parlare di *decostruzione* del sionismo come della coreografia di Stato dominante in Israele. Come nel senso originario di Derrida, la decostruzione include due elementi, quello della decostruzione e quello della (ri-)costruzione. Con un ovvio riferimento alla dimensione costruttiva, la *performance* di *Public Movement* è stata descritta da Yahalomo come una "pre-rappresentazione", un 'prima' della messa in scena. Non si tratta di simulare un evento reale del passato, ma di impegnarsi nell'impresa paradossale di rimettere in scena un evento che non si è, per il momento, verificato, un futuro Stato che avrà attuato i rituali *pre*-formati da *Public Movement.*

A volte queste *pre*-formance, come potremmo chiamarle, assumono una qualità più distruttiva che cerimoniale. In questi casi quello che l'intervento artistico annuncia non è uno Stato futuro, ma forse una futura protesta. Nella loro performance di guerriglia del 2006, *How long is now?,* il gruppo bloccò gli incroci delle città di Israele con un intervento performativo che metteva in scena una danza in cerchio sulle note di una canzone popolare israeliana degli anni '70, *Od lo ahavti dai* (la stessa canzone con cui si chiudeva anche il rituale di *Also Thus*!). Dopo aver bloccato il traffico per due minuti e mezzo, i ballerini sparivano e il traffico poteva riprendere a circolare. Per capire questo intervento bisogna sapere che le danze popolari israeliane non provengono minimamente da tradizioni antiche. Certo, le danze in circolo fanno parte dell'eredità culturale delle regioni del Mediterraneo e del Sudest europeo. Tuttavia la danza folkloristica moderna di Israele affonda le sue radici negli anni '40, quando gli israeliani si ritrovarono costretti a creare una nuova cultura sincretica, capace di mettere insieme gruppi di migranti eterogenei. A questo scopo la danza folcloristica in Israele non solo ha integrato elementi coreografici provenienti dalle più diverse tradizioni, ma è diventata parte essenziale della stessa produzione della musica popolare. Ogni nuovo successo pop è corredato da una coreografia insegnata poi nelle lezioni di danza. Così la danza folk in Israele non ha niente a che fare con il *Brauchtum* (i costumi e le usanze di un popolo), com'è invece per il terrificante termine tedesco, ma si lascia descrivere meglio come un'enorme moltiplicazione di modi di danze.

Tra queste centinaia di canzoni, *Od lo ahavti dai*, con la coreografia di Yankele Levy che la accompagna (e che è molto semplice), si è dimostrata una delle più popolari. *Public Movement* ha scelto questa coreografia probabilmente perché ogni bambino di Israele la impara all'asilo. In questo senso, la coreografia dello Stato di Israele è espressa attraverso la danza comune e

registrata dal sapere del corpo dei cittadini. Essendo una conoscenza universale (e individuale), ogni passante può potenzialmente unirsi alla danza e far parte del cerchio. Usando questa danza per bloccare gli incroci, una danza quindi che simbolizza la chiusura comunitaria della società (ma anche certamente l'intenzione di farsi coraggio ed essere solidali all'interno di un ambiente fondamentalmente ostile), ce ne si riappropria e la si usa per disturbare l'ordine pubblico di questa stessa società.

9. Il passaggio alla politica

La maggiore parte dei criteri sviluppati sopra sono stati così soddisfatti. *How long is now?* è un'azione collettiva e collettivizzabile nella quale la sfera pubblica, attraverso il blocco della circolazione ottenuto dai corpi danzanti, in senso forte si estroflette dallo spazio urbano. Eppure il passaggio alla politica in senso stretto non è ancora accaduto. Senza dubbio l'irritazione prodotta dall'evento potenzialmente rinvia i passanti all'inscrizione micropolitica nei loro corpi individuali della coreografia di Stato. Queste riattivazioni della conoscenza del corpo possono avere qualcosa di politico, ma più in un senso critico o analitico, che nel senso di una protesta politica. E nella misura in cui resta una *performance* artistica, l'obiettivo e il significato dell'intervento possono benissimo restare oscuri alla maggior parte dei testimoni. In effetti, *Public Movement* dice esplicitamente di non aderire al "paradigma pro/contro" - e ciò è esattamente il punto in cui realizziamo la mancanza di un elemento essenziale: un conflitto concreto, che costringerebbe ognuno a prendere una posizione da una parte o dall'altra dell'antagonismo politico.

Nell'estate del 2011, quando piantarono le tende nel centro di Tel Aviv e di altre città, è esploso in Israele un antagonismo del genere. Incominciando con il richiamare singoli studenti, le proteste sociali contro l'elevato costo della vita e delle case sono cresciute a tal punto che Israele è stata testimone della più grande manifestazione politica della sua storia. Durante le proteste *Pubblic Movement* ha ripreso il suo intervento offrendolo come formato ai manifestanti. Dozzine di manifestanti si sono riunite continuamente nei diversi incroci per bloccare il traffico per due minuti e mezzo con la musica di *Od lo ahavi dai.*

Così facendo essi hanno realizzato un conflitto molto più ampio di quello provocato da un semplice incidente automobilistico con degli automobilisti arrabbiati. Questi frastuoni momentanei si riferivano all'ampia linea del conflitto politico segnata dalle proteste sociali per tutto lo Stato di Israele. Offrendo ai manifestanti un nuovo formato di protesta facilmente collettivizzabile, la guerriglia originaria è stata trasformata attraverso *Public Movement* da intervento artistico a intervento politico.

L'ultima è la realizzazione di ciò che nella forma del *pre-enactement*, della pre-rappresentazione, era stato annunciato solo come possibilità futura. Ora, per evidenziarlo in maniera differente, *How long is now?* ballato dai manifestanti non è stato una ri-rappresentazione artistica di un evento politico, come *East Side Story* di Grubic. Al contrario: è stato un *re-enactment* politico di un evento artistico.

Certo, questo diventa possibile solo a condizione che emerga un grande antagonismo nella società, condizione che non era certo nelle mani di *Public Movement.* Dovremmo pensare all'antagonismo come a una 'condizione oggettiva' della protesta, e non come a qualcosa che può essere prodotto

intenzionalmente[19]. È questa 'condizione oggettiva', che deve essere soddisfatta dalla pratica degli attivisti, a fare sì che un conflitto passi dalla forma latente alla sua forma manifesta.

Se, nel caso di *How long is now?,* ciò è riuscito così bene, è perché il potenziale d'emancipazione della cultura sionista, creata tanto tempo fa nei Kibbutz ed edulcorata nella cultura della danza pop-folk, è stato ri-creato con la protesta del giorno. Se la gente si è unita, è perché la *performance* ha avviato una dimensione essenziale dell'agire politico: l'esperienza gioiosa proveniente dalla virtuosità della *performance* in quanto tale. Come dice Arendt: "Agire è divertente". In un'intervista al *Jerusalem Post* un membro di *Public Movement* ha dichiarato: "Facciamo delle danze popolari prima di tutto perché sono davvero divertenti e creano una sorta di solidarietà automatica tra le persone. Lo stare in cerchio tenendosi per mano rappresenta già solo così la gestualità elementare della solidarietà"[20]. Non si dovrebbe sottovalutare questo momento di gioia presente nella dimostrazione della solidarietà. Senza questa gioia, che si oppone alla triste assunzione di una realtà politica priva di alternative, è dura realizzare forme di protesta democratica radicale. È nella danza dei manifestanti che si esprime qualcosa della *jouissance* dell'azione incorporata (*embodied*) democratica.

19 Chiunque abbia provato a organizzare una protesta sa bene che è difficile, se non addirittura impossibile, sapere in anticipo e con certezza se funzionerà e se la gente vi parteciperà. Capita che a una manifestazione organizzata per tempo nessuno si presenti. Poi improvvisamente le condizioni cambiano e un uguale sforzo di organizzazione mobilita invece un enorme assembramento.

20 *Dancing activists block Tel Aviv traffic*, http://www.jpost.com/VideoArticles/Video/ Article.aspxlid □ 236147&R = RSS