

Corsa e coscienza di masse

MASSIMO PALMA

Non so se vuoi la mia asceti
o mi sei nemica e vuoi la mia stasi
Jolanda Insana, *La bestia clandestina*

1. Prodromo. Del digiuno come spettacolo di massa

Chi corre in una città non è mai solo.

Nessuno che metta piede fuori casa e cominci il riscaldamento per strada, a fianco dei camion e le vetture in attesa ai semafori, per poi allontanarsi dalle macchine e addentrarsi nei parchi, nelle macchie verdi, sulle ciclabili e per le vie più riparate, nessuno può dirsi soggetto di un'esperienza di isolamento. Nessuno, tra questi, può dirsi dentro un'asceti solitaria, nessuno può dirsi davvero fuori dalla metropoli. I motivi sono molti.

Il primo, banale e avito, è che durante l'asceti podistica il corpo è abitato da masse di demoni – le passioni contrarie, le immagini di stasi che si affollano. L'asceti è sempre dialettica, vive di virtù repressive, di rimozione, di negazione attiva. Dice Hugo Ball – ex inventore del Dada, poi convertitosi a un cattolicesimo gerarchico che lo rese in presa diretta uno dei migliori interpreti di Carl Schmitt (ne firmò uno splendido ritratto l'anno dopo sulla rivista cattolica *Hochland*, cfr. Ball 2015a, 97-121) – dice Hugo Ball in *Cristianesimo bizantino* (1923) che

l'uomo sulla scala, che tende instancabile ad avanzare e a innalzarsi (*der untentwegt vorwärts und aufwärts drängende Mann auf der Leiter*) [...] fa emergere dal profondo sentimenti e paure che prima non sembravano essere minimamente presenti.

L'asceti è lotta contro masse fobiche e timotiche che è proprio lei a risvegliare.

Massimo Palma, Suor Orsola Benincasa University, Italy, massimo.palma@unisob.na.it

Referee List (DOI 10.36253/fup_referee_list)

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Massimo Palma, *Corsa e coscienza di masse*, © Author(s), CC BY 4.0, DOI 10.36253/979-12-215-0891-8.07, in Mirko Alagna, Sara Benvenuti, Giovanna Lo Monaco (edited by), *Homo Horizontalis. Asceti fisiche e asceti alpinistiche*, pp. 51-65, 2026, published by Firenze University Press, ISBN 979-12-215-0891-8, DOI 10.36253/979-12-215-0891-8

In quel suo libro su asceti e mistici protocristiani vengono descritte tre vite di santi (a Giovanni Climaco seguono Dionigi l'Aeropagita e Simeone Stilita). Nel teatro delle apparizioni di Giovanni Climaco – che vive «nella solitudine di un cenobio di alta montagna» – scorrono immagini che «si liquefanno». «Una delle apparizioni è il carcere del monastero alessandrino. Un'altra è «l'arena dei pugili e degli atleti di Dio (*die Arena der Faustkämpfer und der Athleten Gottes*)» (Ball 2015b, 18). L'indicazione è limpida: l'ascesi è dunque vita atletica, è pugilato *contro* masse di nemici veri o fittizi. È questo il prodromo polemico di ogni stato mistico, ma questo prodromo è *massa* esso stesso, se l'ascesi è anche la coscienza di come il corpo sia strumento (di Dio, dell'elevazione stessa, del moto in quanto tale) attraverso masse muscolari e volitive.

Eppure a chiunque fatica sulla strada con le proprie gambe è chiaro un altro elemento, per così dire ambientale: che al momento del massimo sforzo individuale per far sì che il corpo coincida letteralmente con la coscienza della sua strumentalità, quando il corpo si dispone, dopo la lotta e dopo la resa, a essere 'recipiente' del divino, solo respiro, solo battito del cuore, proprio in quel momento il corpo è dentro una 'massa metropolitana', un intreccio di presenze multitudinarie e mai singole – macchine, passanti, vetrine, balconi, cartelloni pubblicitari, persino lampioni, cassonetti e rifiuti sparsi, e poi animali e volatili urbani, piante aiuole odori fetori scarichi –, ognuna a testimoniare il carattere di massa del movimento che viene replicato per migliaia di battute sperabilmente sempre uguali, perché è la costanza la chiave di tutto. La corsa avviene in uno spazio di massa che scorre nella soluzione continua. Perché questo spazio è sempre fratto. Nella corsa ci si addestra a saper dividere lo spazio – come la tartaruga avanti ad Achille – in porzioni minime e contigue e a loro volta isolate, ognuna da affrontare per sé, ognuna separabile.

Quando Benjamin e Brecht si trovano di fronte all'apologo kafkiano sul *Villaggio più vicino*, dove un vecchio non si capacita di come sia pensabile che basti anche una vita intera a raggiungere il villaggio confinante a cavallo, la lettura di Brecht, riportata da Benjamin, verte sulle qualità analitiche implicite nella storia.

La conversazione si è concentrata, a tratti, sul racconto *Il villaggio più vicino*. Brecht afferma che questa storia è un contraltare a quella di Achille e della tartaruga. Al villaggio più vicino uno non arriva mai, se si scompone la cavalcata nelle sue parti più piccole – senza contare gli incidenti. La vita è allora troppo breve per questa cavalcata. Ma l'errore sta in quell'«uno». Perché si può scomporre la cavalcata tanto

quanto il cavaliere. E a questo punto, come è venuta meno l'unità della vita, così è venuta meno anche la sua brevità. La vita può essere breve quanto si vuole. Non fa nessuna differenza, perché al villaggio giunge una persona diversa da quella che era partita (Benjamin 2024, 143)¹.

Come la cavalcata kafkiana, ogni corsa si presenta come una massa di frammenti spaziali che scompongono il soggetto in una nuova massa. Il risultato della scomposizione è la mutazione materiale del soggetto frammentato e poi ricomposto: un soggetto che è stato massa, non individuo autocosciente e plastico, e che sa di essere rimasto tale. Ma c'è un altro elemento. Il momento della scomposizione e ricomposizione, il momento dada del bricolage e rimontaggio del soggetto-runner, quello che si può definirsi l'istante – o piuttosto, lo stato – ambito e indimenticabile del passaggio dall'asceti al mistico, è proprio quello in cui l'asceta in moto, l'atleta di Dio o del respiro diviene *anche* corpo-spettacolo. Quella stessa massa in cui chi corre mobilmente sta è una massa che guarda, o che assiste e accompagna il corpo che corre. Nelle gare tifa o tace, durante l'allenamento tace, si sorprende o si infastidisce.

E qui può tornare utile un noto racconto kafkiano, lo *Hungerkünstler* – il *Digiunatore* o l'*Artista del digiuno* – pubblicato lui vivente nel 1922 sulla *Neue Rundschau*, e poi nell'omonimo libretto di cui correggeva le bozze quasi moribondo, nel 1924. Leggiamo questo brano, che viene prima della 'ribellione' del digiunatore.

Allora il quarantesimo giorno la porta della gabbia inghirlandata di fiori veniva aperta, una folla di spettatori entusiasti si riversava nell'anfiteatro, una banda militare suonava, due medici entravano nella gabbia per sottoporre l'artista ai controlli necessari, si annunciavano i risultati alla sala con un megafono, e infine arrivavano due giovani signore, felici di esser state sorteggiate proprio loro [...] (Kafka 2009, 34).

Ecco – al netto del carattere metaletterario del racconto – lo spettacolo dell'asceti, ripubblicato nell'anno della morte di Kafka (ma anche delle Olimpiadi di Parigi del 1924). Una folla di spettatori, un anfiteatro, una banda, i medici, il megafono, i risultati annunciati *urbi et orbi*, l'uscita dell'atleta dalla gabbia. La prestazione del digiuno, dell'asceti estrema, è uno spettacolo di massa. Nel suo ultimo scritto Kafka, noto nuotatore, canottiere, vegetariano, asceta con vaghe tendenze all'anoressia, frequentatore di pensieri mistici, definisce la

¹ L'apologo kafkiano è *Der nächste Dorf*, in Kafka 2023, 53.

resa mistica dell'asceta come spettacolo – questo, nel racconto, avviene prima della storia vera e propria (quando l'arte del digiuno andava di moda – fatto vero). Alla fine della prestazione l'impresario – l'organizzatore della performance – alzava la mano dell'asceta, e l'asceta era ormai nella *kenosis*, era vuoto, ma ciò che recepiva erano gli sguardi di una massa di spettatori.

Ormai l'artista sopportava tutto; la testa ciondolava sul petto come fosse rotolata lì, fermandosi per una qualche ragione inspiegabile; il corpo era incavato (*der Leib war ausgehöhlt*); le gambe si serravano per istinto di conservazione all'altezza delle ginocchia, ma raspavano il terreno come non fosse stato quello vero, quello vero lo stavano cercando; e tutto il peso del corpo, seppure molto lieve, gravava su una delle signore [...] (Kafka 2009, 36-7).

Il corpo-vaso, il corpo «tutto incavato» dell'artista dell'ascesi, si offre allo sguardo di una *Menge* che tuttavia esige ancora qualche prestazione, ancora una messa a valore del trionfo ascetico, proprio quando è diventato mistico, quando si è verificata la somma adesione del corpo al respiro del mondo. Vista dalla prospettiva del digiunatore, o dal maratoneta al traguardo, ormai completamente vuoto, pura aderenza delle ossa alla pelle, questa scena coincide col momento in cui interviene – quasi da impresario – la voce del cronista al microfono che chiosa, mentre un dottore soccorre un corridore svenuto, che sono «cose che succedono». Cose che succedono al gran mercato del running mondiale, aerei turismo abbigliamento sponsor e creme, attorno al gesto di transito tra l'ascesi e il mistico. La mistica del corpo esausto come spettacolo è essa stessa una merce.

Da questa coppia di spunti tratti da opere più o meno contemporanee – *Cristianesimo bizantino* e *L'artista del digiuno* – si può andare indietro al riferimento obbligato di un autore che era stato nella colonia dietetico-atletica del Monte Verità poco prima che ci si recasse Hugo Ball, e il cui fratello Alfred aveva laureato Franz Kafka. Stiamo parlando di Max Weber.

2. Le dicotomie weberiane e il tema della dedizione

Si corre per fuggire via dal mondo, o per allenarsi a starci nel modo più appropriato? Succede questo a proporre la domanda secondo un profilo e una concettualità weberiana. Nel secondo paragrafo della *Zwischenbetrachtung* interposta alla fine del 1915 ai saggi sociologico-religiosi che Weber andò pubblicando durante la Grande Guerra (la

Tipologia dell'ascesi e della mistica), il piano della dicotomia è quello tra un agire e un avere, tra il sentirsi strumento e l'impersonare un vaso, tra il lavoro che plasma il mondo e la fuga che il mondo lo evita, lo elude pur restandovi: Weber specifica che anche il mistico intra-mondano alla Laotse «si conferma *contro* il mondo, *contro* l'agire in esso. Mentre l'ascesi intramondana si conferma, al contrario *mediante* l'agire» (Weber 2002, 320).

È opportuno spostare l'asse della questione con un'altra domanda cui forse Weber offre un principio di risposta: la fuga dal mondo può avvenire *nella* massa? Benché Weber affermi che «la disposizione alla mistica è però un carisma individuale», l'analisi weberiana delle comunità mistiche mostra come queste procedano nella direzione del rito: «Non è perciò un caso che proprio le profezie mistiche di redenzione, come quelle indiane e le altre di matrice orientale, nel loro processo di quotidianizzazione si capovolgessero subito nuovamente in puro ritualismo» (Weber 2017, 134). Se dunque lo stato propriamente mistico è per Weber ancora individuale, il suo interesse alla 'normalizzazione' del carisma lo porta a guardare anche e soprattutto in chiave sociologica alla 'ritualizzazione del mistico'. Non è in alcun modo possibile sancire che il momento che Max Weber nell'*Intermezzo* definisce come 'mistico' – quello in cui l'umano si predispone a «recipiente del divino» perché lo lascia parlare, lo accoglie in quanto creatura che vive di una «dedizione priva di oggetto (*objektlose Hingabe*)», «per la pura dedizione in sé» (Weber 2002, 326) – sia assente dall'esperienza performativa di una condotta non individuale, ma comunitaria. Ne è anzi parte integrante, benché il *mystos* sia in realtà diventato rito, in cui si comunica anche un 'sapere pratico' orientato al mondo:

la contemplazione non si tramuta affatto in un abbandonarsi passivo ai sogni, neanche in una mera auto-ipnosi, sebbene possa assomigliarle nella prassi. Lo specifico percorso che vi conduce è una concentrazione assai energica su «alcune verità» (Weber 2017, 147-48).

La posizione della «dedizione priva di oggetto», «per amore della dedizione in quanto tale», è apparentemente svincolata dal mondo pur essendo nel mondo: l'obiettivo del mistico che resta nel mondo per dirsi *dedito* sembra legato a un'esibizione di esemplarità pura, esposta come tale. Ma in questa esibizione di dedizione è iscritta anche la possibilità della comprova, della *Bewährung* – ed è un punto di confusione tra mistica e ascesi che vede singolarmente aprirsi la strada di un'ascesi sportiva che culmina in mistica. Correre, faticare,

allenarsi razionalmente per giungere a un estremo dove, nel momento in cui si smarrisce il limite dell'individuale, si accoglie in sé qualcosa di a-razionale. È un gioco di contraccolpi, dove sta al rito gestire collettivamente quell'irrazionale provocato da un aumento di razionalità: «a ogni aumento del razionalismo della scienza empirica la religione viene perciò progressivamente spinta dall'ambito razionale nell'irrazionale, e soltanto allora diventa *la* potenza sopra-personale intrinsecamente irrazionale o anti-razionale» (Weber 2002, 343). Forse non è un caso che Weber azzardi l'ipotesi che la stessa insistenza di Atanasio, contro Ario, sulla consustanzialità del Cristo col Padre – una tesi che lui stesso definisce assurda –, sia stata deliberata «per costringere al sacrificio esplicito dell'intelletto e per fissare un limite stabile alla discussione razionale» (Weber 2002, 343)².

Ora, questo «sacrificio dell'intelletto» – sacrificio esplicito che nella corsa avviene nel respiro, nell'affanno, nel battito accelerato e poi calmo – può davvero concepirsi come la figura stessa della dedizione razionalmente esibita in un rito? E perché dovrebbe essere «senza oggetto» se poi avviene nel mondo, nella massa, se – come dice ancora Weber – proprio la religione cade in contraddizione appena «abbandona l'incomunicabilità inafferrabile (*unangreifbare Inkommunikabilität*) dell'esperienza mistica» (Weber 2002, 345)? E ancora, non è esattamente questa «incomunicabilità» della dedizione che una volta ritualizzata in valore di esposizione viene venduta come merce?

3. Benjamin, la *Erste Fassung* e il *Recordwert*

Una risposta alle questioni aperte può essere tentata usando chi il valore d'esposizione lo ha esplicitamente tematizzato: Walter Benjamin. Nel settembre 1935 Benjamin mette mano ad alcuni appunti su idee venutegli, sembra, quasi all'improvviso. In un piccolo bloc-notes annota 28 fogli, numerando dei paragrafi fino a 24. È la prima versione, la *Erste Fassung*, di un saggio fin troppo famoso, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*. È in questa versione – e per certi versi *solo* in questa versione – che Benjamin affronta un tema

² È singolare come esattamente questa contesa venga ricordata da Benjamin quale modello di un conflitto *weltgeschichtlich* simile a quello di pittura e fotografia (cfr. Benjamin 2019, 15-6: «Anche la contesa degli Ariani e degli Atanasiani sullo *iota* in *omoiousis* suona a noi oggi fuori luogo e confusa. In verità questa contesa era l'espressione di un rivolgimento storico universale di cui, come tale, nessuno dei due contendenti era consapevole. Questo vale anche per la contesa tra pittura e fotografia»).

che a quell'altezza temporale sembra dirimente per la comprensione di ciò che accade alla produzione artistica quando è sotto l'occhio meccanico della ripresa: l'analogia con la prestazione sportiva.

Tra i primi appunti manoscritti relativi alla prima versione troviamo un'annotazione dall'incipit alquanto secco:

Le Olimpiadi sono regressive (*rückschrittlich*). Non per caso si diceva di Nurmi che correva contro l'orologio. Si fissa così lo standard contemporaneo dell'esercizio sportivo che confronta l'individuo con l'apparecchio. In primo luogo [?] l'individuo fisico con l'orologio e il metro (Benjamin 2019, 49).

Le Olimpiadi sono dunque regressive – questo giudizio viene lasciato senza argomentazioni ulteriori. Benjamin nota piuttosto come Paavo Nurmi (1897-1973), il campione finlandese di mezzofondo e fondo che corre contro il cronometro, sia l'esempio perfetto – lo standard – dell'esercizio sportivo, dell'ascesi sportiva. Perché? Perché insiste sul carattere 'divisibile' della prestazione e dell'individuo stesso attraverso l'*Apparatur*. Il suo tempo di corsa si può scomporre, calibrare, misurare – e lui ne è consapevole, e a sua volta diviso e fratto.

Ma in questi appunti sorti attorno alla *Erste Fassung* del suo saggio più celebre Benjamin insiste su altri spunti: nel settembre del 1935 lo sport è davvero il primo banco di prova delle sue ipotesi sull'arte: «Sport: entrata e uscita in forma di choc (*chocartig*) del campione dall'ambito della sfera pubblica» (Benjamin 2019, 49). È un'osservazione che avrà un futuro, e immediatamente comprensibile per chi conosca altre parti del saggio, le sue affermazioni sul leader politico e la star cinematografica («la star e il dittatore»...³). Perché il pubblico sportivo e quello del cinema sono entrambi costitutivamente 'distratti', e proprio per questo – per il fatto di non riuscire a seguire tutto – si concentrano su una prestazione sintetica 'registrata': «La distrazione del pubblico è proporzionale allo standard tecnico dell'opera d'arte. Per questo standard si potrebbe introdurre il concetto di valore di record (*Recordwert*)». La notazione, provvisoria in tutto e per tutto (non ne resterà traccia nelle versioni successive del saggio), è significativa perché segnala l'intenzione di Benjamin di affiancare ai molti 'valori di' di cui parla il suo scritto (i noti 'valori di culto' e 'valori di esposizione', nonché gli altri su cui insiste la *Prima versione*: il 'va-

³ Benjamin 2019, 93 nota 12: «Questo produce una nuova selezione, una selezione di fronte all'apparecchiatura, da cui escono vincitori il campione, la star e il dittatore». Un'acuta riflessione su questa nota è in Desideri 2016, 23-5.

lore didattico' (*Lehrwert*) o il 'valore di consumo'), anche qualcosa come il «valore di record». Ma cosa intende Benjamin con 'record'?

Procediamo con ordine. Benjamin sottolinea che nella percezione dell'opera d'arte contemporanea – essenzialmente pensa al film – è in gioco sia una massima esponibilità dell'opera alle masse – l'opera è di per sé riproducibile –, sia la sua capacità di stimolare una massa distratta. Il film è fondato sull'«effetto di choc» (*Chocwirkung*): questo corrisponde «al pericolo di vita latente in cui vivono i contemporanei», «a profonde trasformazioni del sistema appercettivo (*Apperzeptionsapparat*): trasformazioni come quelle che vive, nell'esistenza privata, ogni passante nel traffico della metropoli» (Benjamin 2019, 14). La distrazione non porta a formulare giudizi e gerarchie (in questo non c'è differenza, dice Benjamin, tra esperire un dipinto dadaista o le montagne russe). Ma il film va oltre il Dada, il film *sintetizza* distrazione (*Zerstreuung*) e raccoglimento (*Sammlung*), pericolo e scopo dell'ascesi – e lo fa a livello percettivo. Quel che interessa è che la stessa sintesi interviene non solo sul fronte della ricezione, ma della produzione stessa della performance artistica. Vale a dire che questa sintesi di distrazione e raccoglimento avviene dentro la performance dell'attore. Ed è qui che l'attore viene paragonato all'atleta, la star cinematografica (*Filmstar*) al campione in corsia o in pedana. È in particolare il § 13 della *Erste Fassung* quello in cui l'analogia viene sviluppata maggiormente.

A distinguere la star cinematografica da quella teatrale è il fatto che la sua prestazione artistica, nella sua versione originale (*Originalfassung*) che è alla base della riproduzione, non è unitaria, piuttosto consta di tante singole prestazioni (*Kunstleistungen*), il cui *hic et nunc* è determinato da preoccupazioni del tutto contingenti legate all'affitto dello studio, alla disponibilità di partner, alla scenografia e così via (Benjamin 2019, 17).

Emerge dunque il carattere strutturalmente frammentato della *Kunstleistung*. Frammentato per ragioni strettamente produttive – le preoccupazioni «contingenti». Ma è un altro punto che fa sì che la prestazione sia affinabile a quella sportiva: l'emergere di un pubblico competente. Benjamin utilizza le stesse parole di poche righe prima.

La sua prestazione artistica, nella sua versione originale che è alla base della riproduzione, non avviene di fronte a un pubblico casuale, piuttosto di fronte a una commissione di esperti che, del resto – in qualità di direttore di produzione, regista, cameraman, fonico, tecnico delle luci ecc. – possono trovarsi in qualsiasi momento nella condizione di intervenire, in misura maggiore o minore, sulla sua produzione artistica (Benjamin 2019, 17).

Qui appare l'analogia che permette di riconoscere quello «che è riprodotto nel film come qualcosa di sportivo» (*als eine sportliche [Leistung]*). Ed è ancora qui che, in un passo cancellato, si menziona l'atteggiamento insieme competente e invadente del pubblico nei combattimenti di boxe. Benjamin parla di «anelli di congiunzione (*Zwischenglieder*) speciali tra la manifestazione (*Veranstaltung*) sportiva e quella cinematografica» (Benjamin 2019, 18 nota 11).

In cosa consiste dunque la 'sportività' della performance? Nel condizionamento insieme competente e invadente durante la prestazione stessa di una giuria (tanto nello sport quanto nel cinema)? Certamente. Ma Benjamin si spinge a considerare «un elemento originariamente sportivo (*ein originär sportliche[s Element]*) che non si riscontra affatto nella realtà, ma solo ed esclusivamente nell'oggetto di una ripresa cinematografica» (Benjamin 2019, 18). L'elemento sportivo risulta (al performer e alla giuria) solo nella ripresa filmica.

Il fondamento dello sport consiste in un sistema di prescrizioni, che, in ultima istanza, porta le modalità di comportamento umane a essere misurate attraverso criteri fisici elementari: la misurazione in secondi e centimetri. Sono queste misurazioni a stabilire il record sportivo (Benjamin 2019, 18).

È dunque il record, propriamente, a configurarsi come l'elemento sportivo per eccellenza, e lo è tanto sul piano produttivo quanto distributivo, nella performance e nella ricezione. È il registro metrico della performance frammentata secondo un «sistema di prescrizioni» prestabilito. Non c'è soltanto un tema strutturale 'contingente' – i modi di produzione, l'affitto, il partner, etc. –, ma molto di più c'è l'attitudine da parte del performer a sapersi filmato e quindi scomponibile secondo regole. Ed è di converso questo l'elemento originariamente sportivo nell'arte – il *Recordwert*, il valore di record della performance: la sua registrabilità, e dunque riproduzione regolata. Il comportamento umano si sa già riproducibile nel momento in cui è oggetto di esperimento, di test.

Questa giuria ha un ruolo anche nel film. Molte scene vengono, notoriamente, girate in più varianti. [...] La giuria opera poi una scelta tra queste diverse versioni. Si può anche dire che stabilisca il record tra queste grida, là dove la misura è costituita dalla loro esponibilità (Benjamin 2019, 18).

L'unità di misura è l'esponibilità stessa. È dunque un processo di misurazione sportiva fondato sull'*esponibilità* della prestazione – sull'essere offerta a uno sguardo e consumo di esterni – a fondare il

«valore di record». Si assegna la palma di record alla performance espostasi come migliore secondo le regole.

Nel par. 14, a sviluppare il tema, prende piede il concetto di «test», che avrà molta più fortuna nello sviluppo ulteriore del saggio. Se lo sport continua a misurare – tendenzialmente – «l'uomo con l'uomo» (Benjamin 2019, 18), la prestazione filmica è diversa perché «l'attore cinematografico non recita di fronte a un pubblico ma di fronte a un'apparecchiatura» (Benjamin 2019, 19). Per cogliere in fieri il carattere di 'esperimento' di sé che muove la performance artistica sotto registrazione, Benjamin continua a usare l'immagine della performance sportiva: lo testimonia una cancellatura, dove *Sportleistung* diventa poi *Testleistung*.

Ma parallelamente appare l'altro orizzonte – distintamente marxista – dell'analisi. Avere a che fare con un'apparecchiatura e al contempo mostrare la propria umanità (*Menschlichkeit*) è quanto le masse di spettatori pure distratti cercano di vedere sullo schermo. L'alleanza tra cinema e sport come 'intrattenimento' si delinea come produzione di esponibilità.

Poiché un'apparecchiatura è ciò dinanzi a cui la stragrande maggioranza degli abitanti delle città, negli uffici e nelle fabbriche, e per l'intera durata della giornata lavorativa, deve, in forma sempre più ampia, alienarsi (*entäußern*) dalla propria umanità. Di sera queste stesse masse riempiono i cinema, per vedere come la star cinematografica si prenda al loro posto la rivincita (Benjamin 2019, 19).

Se l'esponibilità è quanto rende lo spettacolo di massa non solo ricettivo, ma produttivo di condotte scomponibili, la *Testleistung*, la prestazione sottoposta a test, è fenomeno di massa anche per lo sportivo, per l'asceta che si allena e corre. L'elemento originariamente sportivo dell'essere misurabili e confrontabili di fronte a un pubblico – basti pensare oggi alle app e ai social per podisti – è quanto rende *esponibile* la performance. La sportività sta in questa esponibilità intrinseca al carattere di test – a proposito del film Benjamin proprio in quel passo dice che «rende esponibile la prestazione sottoposta a test, facendo dell'esponibilità della prestazione stessa un test» (Benjamin 2019, 19). Ma fino a quando un test può essere oggetto di esposizione? Sembra chiedersi Benjamin: cosa implica, e cosa rivendica, allo stato attuale dell'ordinamento sociale, questa esposizione? Ripresa filmica e ripresa sportiva convergono nel tentare un'umanizzazione nei confronti dell'*Apparatur*, intendendo l'uomo coinvolto – ed è forse qui

il punto dell'utopia benjaminiana di vedere insieme sport e cinema – «nella sua politecnica capacità di adattamento» (Benjamin 2019, 19). Ma se oggi l'esponibilità del test e del 'record' (del fotogramma scelto come migliore tra molti da una giuria impiantata nel pubblico o nella psiche) è diventata davvero il principio di ogni esperienza e in un senso difficilmente definibile come utopico, viene da chiedersi se non vi sia nella prestazione sportiva stessa una frontiera ulteriore che va nella direzione indicata da Benjamin, ma in un senso diverso che implica l'assumere l'esponibilità come produzione di valore contemplativo *perché* mercantile.

4. Lukács e lo spettacolo del lavoro frammentato

In *Bücher, die lebendig geblieben sind* (1929), Benjamin accanto alla *Spätromische Kunst-Industrie* di Alois Riegl (1901), agli *Eisenbauten* di Alfred Gotthold Meyer (1907), allo *Stern der Erlösung* di Franz Rosenzweig (1921) colloca *Storia e coscienza di classe* di Lukács, uscito nel 1923. È il libro più vicino nel tempo – strano definirlo così, «ancora vivo». Benjamin lo definisce «la più organica e serrata opera filosofica della letteratura marxista», un «libro unico per la sicurezza con cui ha visto come la situazione critica della filosofia esprima la situazione critica della lotta di classe» (Benjamin 2000-2014, vol. III, 271). È notoriamente attraverso l'incontro amoroso – non si capisce mai quanto ricambiato – con Asja Lacis e quello intellettuale con questo libro di Lukács che avviene la 'conversione' di Benjamin al marxismo⁴.

L'espressione 'coscienza di massa' (*Massenbewusstsein*) non è presente in *Storia e coscienza di classe*. Lo stesso termine 'massa' non subisce un trattamento concettuale approfondito. A un rapido campionamento, è solo nel capitolo che discute la *Critica della rivoluzione russa* di Rosa Luxemburg che troviamo più riferimenti (ma sempre nell'ottica dello 'sciopero di massa' e simili) al termine e al problema. Eppure c'è una singolare declinazione del modo in cui il lavoro nella sua variante contemporanea e tayloristica viene trattato che può servire da approfondimento a un discorso laterale sulla 'coscienza di massa' (di tante, diverse masse) che si dà nell'ascesi podistica e che ritorna nelle analisi già intraviste di Benjamin.

⁴ Si veda la lettera a Gershom Scholem da Capri, il 16 settembre 1924: «mi è chiaro come in Lukács questa affermazione [del rapporto tra teoria e prassi in chiave comunista] abbia un duro nocciolo filosofico» (Benjamin 1987, 98).

Quando nel lungo capitolo sulla ‘reificazione’ (*Die Verdinglichung und das Bewußtsein des Proletariats*) Lukács spiega la «scomposizione razional-calcolistica (*rationell-kalkulatorische Zerlegung*) del processo lavorativo», ne conclude per «l’autonomizzazione tecnica delle manifestazioni parziali» in cui sorge la merce (Lukács 1967, 115). Il tema comune che sta emergendo è quello della scomposizione o parcellizzazione dei tempi di lavoro e di prassi, e quindi della coscienza che li attraversa. Ma è interessante un singolo passaggio, per quanto vi leggerà Benjamin a tempo debito. Secondo Lukács, davanti al proprio «lavoro parziale meccanizzato (*ihre mechanisierte Teilarbeit*)» (Lukács 1967, 117), la personalità complessiva del soggetto diventa quella di «uno spettatore incapace di influire su ciò che accade della sua esistenza, come una particella isolata e inserita in un sistema estraneo». Si spalanca – rispetto, e dentro, ai lavoratori sfruttati – la prospettiva dell’atomizzazione, senza relazioni che non siano le «leggi astratte del meccanismo» (Lukács 1967, 117). Ma è interessante che Lukács ne deduca a più riprese la «natura *contemplativa* del comportamento del soggetto nel capitalismo» (Lukács 1967, 127)⁵. Ovvero, lasciando stare quelle che bolla come «leggende (*Legenden*) borghesi sulla creatività» (Lukács 1967, 127), a ogni livello gerarchico del lavoro dominato il soggetto diventa «spettatore» (*Zuschauer*) dell’accadere sociale (Lukács 1967, 129).

Anche molto più oltre nel lunghissimo saggio del 1922 – quando, nella sezione III, emerge *Il punto di vista del proletariato* – l’esperienza della sua stessa quantificazione come forza-lavoro e quindi merce si traduce per l’operaio in esperienza di sé come «processo parziale, meccanico-razionale, [... in cui] è inserito come un numero puramente ridotto ad astratta quantità, come uno strumento accessorio meccanizzato e razionalizzato». Il che produce nell’operaio e nel capitalista – è questo l’elemento interessante in questo processo di auto-quantificazione – una «lacerazione dell’uomo in un elemento del movimento delle merci e in uno spettatore (*Zuschauer*) (oggettivamente impotente) di questo movimento». E proprio su questa lacerazione e scomposizione, aggiunge in nota Lukács richiamando l’ascesi intramondana di Weber insieme a un passo del primo libro del *Capitale*, «poggiano tutte le cosiddette teorie dell’astinenza» (Lukács 1967, 219 nota 26).

⁵ Ma l’accento sulla natura contemplativa dell’atteggiamento di fronte a un processo di legalità meccanica è già in Lukács 1967, 117.

L'individuo-massa del meccanismo capitalistico proprio mentre lavora e agisce si scopre spettatore della sua stessa parcellizzazione e del suo funzionamento. Ma ancora più interessante è che Lukács proprio in questa spettatorialità contemplativa dentro l'essere sociale del capitalismo ravvisi la genesi delle «teorie dell'astinenza», e come la stessa «ascesi intramondana» weberiana nel capitalismo venga vista sotto questa lente⁶: ovvero nell'impossibilità di considerare le proprie stesse spese, il proprio consumo, se non sotto la prospettiva delle leggi dell'accumulazione (e quindi da iscrivere nel libro dei conti come 'dare' rispetto al capitale). L'ascesi dentro il mondo, se si sviluppa, è un'escrescenza della contemplazione, un effetto di quell'attitudine contemplativa interna all'essere sociale del capitalismo che non si spiega la reificazione stessa della coscienza come merce e finge soltanto la propria soggettività individuale, la propria capacità di 'ritenzione' accumulativa e la propria creatività.

Ci si potrebbe legittimamente chiedere se questo discorso incontri appieno l'ascesi sportiva delle masse. Il dubbio che l'ascesi di massa altro non sia se non una replica della frammentazione psicofisica del lavoro contemporaneo può venire a chiunque si avvicini alla pratica sportiva. Scomponibilità della performance, razionalizzazione della forma di vita atletica, incapacità di 'consumo' proprio, individuazione di 'star' capaci di 'record' come accentratrici di sponsor, per non parlare dell'inserimento in un circuito mercantile che ha tutto dell'esposizione universale – cos'altro per dimostrare quanto gli stessi comportamenti non lavorativi dello *sport* ricalcano le forme di parcellizzazione e accumulazione, addestramento e calcolo? E tuttavia, si tratta solo di questo? L'ascesi sportiva è solo un corollario di un'ascesi intramondana che conferma la propria falsa coscienza insistendo sulle prestazioni pseudo-creative di individui nella sostanza solo proiettati su schermi – individui-serie, individui-immagine? Verrebbe da rispondere, con Hugo Ball, che è sempre stato così.

5. Epidromo. Hugo Ball e la massa dei morti viventi

Storia e coscienza di classe esce lo stesso anno di *Cristianesimo bizantino* di Hugo Ball – difficile immaginare due libri più agli anti-

⁶ Più oltre il meccanismo della *Bewährung* caratteristico della traduzione weberiana della grazia in agire economico apparirà a Lukács come rappresentazione mitologica della «struttura borghese di cosa in sé della coscienza reificata» (Lukács 1967, 253 con nota 55).

podì. Tra György Lukács e Hugo Ball c'è un solo grado di conoscenza – Ernst Bloch, che come Benjamin conosceva bene Hugo Ball per averlo incontrato in Svizzera alla fine della guerra.

All'interno di *Cristianesimo bizantino* (1923), un paragrafo della sezione su Dionigi l'Aeropagita è intitolato *La transizione alla mistica cristiana*. Qui troviamo una serie di formulazioni in cui la mortificazione di corpo e materia viene perseguita asceticamente, tramite le virtù dell'apatia, dell'amore e della preghiera. A un certo punto Ball sostiene che sono i monaci ad aver dato vita alla prosecuzione dello gnosticismo: «La morte in croce ha scosso i cieli gnostici. I monaci sono l'incarnazione di quella morte. Sono i morti viventi. Sono i misti crocifissi della nuova religione». E poi afferma che

la vita eroica e spesso avventurosa dei monaci, ma soprattutto il loro martirio ascetico, conquistano la fiducia e la simpatia delle masse popolari. [...] L'ascesi a quel tempo è ancora sacrificio volontario e non condizione che vale tanto per il chierico quanto per il monaco (Ball 2015b, 155-56).

Le masse popolari hanno sempre amato vedere morti viventi che si sacrificano, anche a migliaia, per le strade di una città.

Ma è un altro il punto in cui Ball si inventa letteralmente una scena sportiva a partire dal racconto che vede Simeone lo Stilita resistere a una tentazione di Satana, e per questo perdere il piede che questi gli trattiene. Ball ne trae un'immagine incredibile – quella dell'orologio di Dio.

Da quel momento in poi se ne sta lassù appollaiato su una gamba sola. La lancetta dell'orologio di Dio ha fatto un balzo in avanti. Alla ferita dell'anca si aggiunge quella del piede. L'una e l'altra vanno in putrefazione. Un gran numero di vermi cade dal fianco del santo sulla colonna, dal piede sul basamento e da lì per terra, “così che io, il più misero” scrive Antonio “non avevo altro da fare che raccogliarli e riportarli nel luogo da cui erano caduti”. Perché Simeone diceva: “Consumate quel che il Signore vi ha affidato” (Ball 2015b, 235).

Dall'eroico ascetismo che solo può condurre alla visione (Simeone sta anche per ore assorto, la folla si batte il petto, poi Simeone si risveglia e la benedice), dall'asceta che sta al passo dell'orologio discendono vermi. E il santo li consuma mentre i vermi lo consumano, a ciclo continuo – come le merci. E, verrebbe da dire, proprio su questa circolarità del consumo come ‘dare’ e mai come avere, mai come godimento, poggiano le teorie dell'astinenza.

Riferimenti bibliografici

- Ball, H. 2015a (1924). “La teologia politica di Carl Schmitt.” In C. Schmitt, *Aurora boreale. Tre studi sugli elementi, lo spirito e l'attualità dell'opera di Theodor Däubler*, a cura di S. Nienhaus. Napoli: Ets.
- Ball, H. 2015b (1923). *Cristianesimo bizantino. Vita di tre santi*, trad. it. di P. Taino. Adelphi: Milano.
- Benjamin, W. 1987. *Lettere 1913-1940*. Torino: Einaudi.
- Benjamin, W. 2000-2014 (1929). *Bücher, die lebendig geblieben sind*. In W. Benjamin, *Opere complete*, vol. III, ed. it. a cura di E. Ganni. Torino: Einaudi.
- Benjamin, W. 2019. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Cinque versioni*, a cura di F. Desideri, e M. Montanelli. Roma: Donzelli.
- Benjamin, W. 2024. *Il mio Kafka*, a cura di L. Arigone, e M. Palma. Roma: Castelvechi.
- Kafka, F. 2009. *Un artista del digiuno. Quattro storie*, trad. it. di G. De' Giudici, postfazione di E. Cavazzoni. Macerata: Quodlibet (ed. orig. *Ein Hungerkünstler*, 1924).
- Kafka, F. 2023 (1919). *Un medico di campagna*, a cura di L. Crescenzi. Milano: Mondadori.
- Lukács, G. 1967 (1923). *Storia e coscienza di classe*, trad. it. di G. Piana. Milano: SugarCo.
- Weber, M. 2002 (1920). *Intermezzo. Teoria dei gradi e delle direzioni di rifiuto del mondo*. In *Sociologia della religione*, a cura di P. Rossi, 4 voll. Torino: Comunità.
- Weber, M. 2017. *Comunità religiose*. In *Economia e società. L'economia, gli ordinamenti e i poteri sociali*. Roma: Donzelli.