

*Quaderni
di Teoria Sociale*

numero

1 | 2017



Morlacchi Editore

QUADERNI DI TEORIA SOCIALE

n. 1 | 2017

Morlacchi Editore

Quaderni di Teoria Sociale

Direttore

Franco CRESPI

Co-direttore

Ambrogio SANTAMBROGIO

Comitato di Direzione

Matteo BORTOLINI, Franco CRESPI, Enrico CANIGLIA, Gianmarco NAVARINI, Walter PRIVITERA,
Ambrogio SANTAMBROGIO

Comitato Scientifico

Domingo Fernández AGIS (Università di La Laguna, Tenerife), Ursula APITZSCH (Università di Francoforte), Gabriele BALBI (Università della Svizzera Italiana), Giovanni BARBIERI (Università di Perugia), Matteo BORTOLINI (Università di Padova), Lorenzo BRUNI (Università di Perugia), Enrico CANIGLIA (Università di Perugia), Daniel CHERNILO (Università di Loughborough, UK), Massimo CERULO (Università di Torino), Luigi CIMMINO (Università di Perugia), Luca CORCHIA (Università di Pisa), Franco CRESPI (Università di Perugia), Riccardo CRUZZOLIN (Università di Perugia), Alessandro FERRARA (Università di Roma II), Teresa GRANDE (Università della Calabria), David INGLIS (Università di Exeter, UK), Paolo JEDŁOWSKI (Università della Calabria), Carmen LECCARDI (Università di Milano Bicocca), Danilo MARTUCCELLI (Università di Parigi Descartes), Paolo MONTESPERELLI (Università di Roma La Sapienza), Andrea MUEHLEBACH (Università di Toronto), Gianmarco NAVARINI (Università di Milano Bicocca), Vincenza PELLEGRINO (Università di Parma), Massimo PENDENZA (Università di Salerno), Walter PRIVITERA (Università di Milano Bicocca), Ambrogio SANTAMBROGIO (Università di Perugia), Loredana SCIOLLA (Università di Torino), Roberto SEGATORI (Università di Perugia), Vincenzo SORRENTINO (Università di Perugia), Gabriella TURNATURI (Università di Bologna)

Redazione a cura di RILES

Per il triennio 2016-2018

Massimo CERULO, Luca CORCHIA, Massimo PENDENZA, Ambrogio SANTAMBROGIO

Nota per i collaboratori

I Quaderni di Teoria Sociale sono pubblicati con periodicità semestrale. I contributi devono essere inviati a: redazioneQTS@gmail.com; ambrogio.santambrogio@unipg.it.

Per abbonarsi e/o acquistare fascicoli arretrati: redazione@morlacchilibri.com

Impaginazione: Claudio Brancaleoni

QUADERNI DI TEORIA SOCIALE, n. 1 | 2017

ISSN (print) 1824-4750 ISSN (online)-.....

Copyright © 2017 by Morlacchi Editore, Piazza Morlacchi 7/9 | Perugia.

L'edizione digitale on-line del volume è pubblicata ad accesso aperto su www.morlacchilibri.com. La presente opera è rilasciata nei termini della licenza Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/legalcode>).

La licenza permette di condividere l'opera, nella sua interezza o in parte, con qualsiasi mezzo e formato, e di modificarla per qualsiasi fine, anche commerciale, a condizione che ne sia menzionata la paternità in modo adeguato, sia indicato se sono state effettuate modifiche e sia fornito un link alla licenza.

È vietata la riproduzione, anche parziale, con qualsiasi mezzo effettuata.

www.morlacchilibri.com/universitypress/

Sommario

PARTE MONOGRAFICA
WITTGENSTEIN E LE SCIENZE SOCIALI
(a cura di Enrico Caniglia e Luigi Cimmino)

ENRICO CANIGLIA	
Introduzione: Wittgenstein e le scienze sociali	11
LUIGI CIMMINO	
Wittgenstein: scetticismo e relativismo culturale. Un percorso argomentativo	17
FABIO DEI	
Il significato e l'azione: Wittgenstein tra gli antropologi	43
WES SHARROCK	
Is there only 'what can be said'?	57
LUIGI MUZZETTO	
Il senso comune e il problema della certezza. Prime riflessioni	83
GIANMARCO NAVARINI	
Il danno di Wittgenstein. Appunti foucaultiani su metodo, discorso e politica di ricerca sul campo	109
RICCARDO VENTURINI	
Wittgenstein teorico della conoscenza o antiteorico? Il confronto tra Bloor e Lynch	135

SAGGI

- VINCENZO MELE
Immagini, sintomi, tracce. La fisiognomica tra storia e sociologia 159
- CECILIA VÁZQUEZ
La lección de Gramsci y su influencia en el campo intelectual Argentino
para pensar los procesos de transformación social 183

RECENSIONI

- GERARDO PASTORE
Michele Filippini, *Una politica di massa. Antonio Gramsci e la rivoluzione della società*,
Roma, Carocci, 2015 203
- LORENZA BONINU
Pierre Bourdieu, *La miseria del mondo*, a cura di Antonello Petrillo e Ciro Tarantino,
Milano, Mimesis, 2015 209
- ALESSANDRO LA MONICA
Jean-Claude Chamboredon, *Jeunesse et classes sociales*, a cura di Paul Pasquali,
Paris, Editions Rue d'Ulm/Presses de l'Ecole Normale Supérieure, 2015 221
- ENRICO CANIGLIA
Allan Horwitz, Jerome C. Wakefield, *La perdita della tristezza. Come la psichiatria
ha trasformato la tristezza in depressione*, Roma, L'Asino d'oro, 2015 229
- MASSIMO CERULO
Paolo Gusmeroli, *Le Eredi. Aziende vinicole di padre in figlia*, Milano,
Guerini & Associati, 2016 233

<i>Abstract degli articoli</i>	237
<i>Notizie sui collaboratori di questo numero</i>	243
<i>Elenco dei revisori permanenti</i>	247
<i>Note per Curatori e Autori</i>	249

VINCENZO MELE

Immagini, sintomi, tracce. La fisiognomica tra storia e sociologia¹

1. *La Fisiognomica o il 'Metodo Morelli'*

Nei paragrafi che seguono tenteremo di mostrare l'esistenza di un modello epistemologico (un paradigma, se si vuole) generalmente trascurato nelle scienze sociali ed in particolare in sociologia. Un modello che non ha ottenuto sufficiente attenzione e che, malgrado non sia mai diventato una teoria coerente, risulta particolarmente utile in chiave operativa. Ad esso ha fatto riferimento in un dibattito storico nell'ambito di questa disciplina Theodor W. Adorno nella sua celebre disputa con Karl Popper del 1961 – in italiano nota con il titolo del volume che ne ha raccolto gli atti: *Dialettica e positivismo in sociologia* (*Positivismustreit* in tedesco, ovvero «disputa sul positivismo»). Adorno fa più volte riferimento ad esso nell'*Introduzione* al volume con il termine di «fisiognomica», affermando icasticamente: «la conoscenza sociale che non comincia con lo sguardo fisiognomico impoverisce in misura insopportabile»² [Adorno, Popper *et*

1. Si ringrazia Carlo Ginzburg per aver letto e discusso la prima versione di questo articolo [Mele 2015] il 4 marzo 2015 nel contesto del colloquio di Teoria sociale presso il Dipartimento di Scienze Politiche dell'Università di Pisa. Ringrazio inoltre il dott. Enrico Campo e il prof. Massimo Pendenza per la lettura, traduzione e revisione di questo articolo.

2. Axel Honneth ha osservato che Adorno formula il suo programma sociologico all'interno di un indirizzo che può essere considerato «una fisiognomica delle forme di vita capita-

al. 1972, 44]. Egli menziona George Simmel, Walter Benjamin, Sigmund Freud e Karl Kraus come autori che hanno praticato questo approccio. Storicamente la fisiognomica è stata quella disciplina parascientifica che aveva l'ambizione di identificare i caratteri psicologici e morali delle persone inferendoli dal loro aspetto fisico. La critica principale che è stata mossa alla fisiognomica è di essere una forma di conoscenza deterministica e astorica che trascura l'importanza dei fattori culturali e sociali. In tal senso, la fisiognomica può essere associata al razzismo e al pensare per stereotipi. Tuttavia autori importanti come Johann W. Goethe, Wilhelm Dilthey ed Ernst Cassirer hanno – in modi diversi – considerato la fisiognomica parte di una teoria della cultura, complessa e antiriduzionista, che si focalizza sugli aspetti tradizionalmente trascurati dagli altri approcci [Moynahn 1996; Gurisatti 2006; Dodd 2008]. Come vedremo di seguito, è esistito nella cultura europea un filone fisiognomico non positivista e determinista, secondo il quale la questione centrale non è tanto identificare il carattere degli uomini inferendolo dalle caratteristiche morfologiche del loro cranio (come poteva essere

listiche» [Honneth 2005]. Non è pertanto possibile comprendere adeguatamente il progetto ermeneutico di Adorno focalizzandoci esclusivamente sui suoi scritti sociologici [Honneth 2005, 165]. Assumere la parte sociologica del suo lavoro come una parte specializzata di un'analisi esplicativa della società, significa ignorarne le connessioni interne con la sua filosofia e con la sua estetica. Questo approccio perderebbe di vista il fatto che Adorno ha concepito anche le sue analisi sociologiche come una parte di quell'ermeneutica che ha presentato come obiettivo teorico nel 1931, in occasione del discorso inaugurale tenuto alla Goethe Universität di Francoforte [Adorno 2009]. Qui Adorno caratterizza in maniera 'fisiognomica' il compito della filosofia, laddove sostiene che «la costruzione degli elementi più piccoli, privi di senso e volontà autonoma è uno dei presupposti fondanti dell'interpretazione filosofica» [ivi, 51]. Secondo Gurisatti [Gurisatti 2010, 182], Honneth identificherebbe erroneamente in Max Weber e non in Walter Benjamin la matrice della fisiognomica di Adorno. In realtà non solo ad Honneth è estremamente chiaro che «Adorno aveva acquisito l'idea di una ermeneutica materialistica della storia naturale (*Naturgeschichte*) nel suo scambio intellettuale con Walter Benjamin» [Honneth 2005, 166], ma è proprio Adorno nella *Dialettica negativa* [Adorno 2004, 148 ss.] ad instaurare un parallelo tra il concetto di idea come «costellazione» sviluppato da Benjamin ne *Il dramma barocco tedesco* e l'idealtipo weberiano del *Metodo delle scienze storico-sociali*. Honneth vede dunque chiaramente che il pensiero sociologico di Adorno è una 'urbanizzazione' delle intuizioni di Benjamin operata mediante lo scambio con la sociologia e la filosofia classica tedesca. Vedremo successivamente il risvolto sociologico di questa operazione di Adorno.

il caso dei celebri studi di Cesare Lombroso), quanto piuttosto di leggere natura e storia nella loro unitarietà espressiva. La caratteristica principale della fisiognomica come teoria della cultura consiste nel fatto che essa si sofferma sugli aspetti di senso delle vicende umane che esulano da una rigida dicotomizzazione fra storia e natura, *logos* e mito. Mentre gli approcci tradizionali, storici e sociologici, si concentrano sugli aspetti razionali della cultura, considerando il linguaggio esclusivamente come ‘mezzo’, la fisiognomica lo considera come ‘espressione’ di un significato da decifrare, nella convinzione che le facoltà mentali sono riflesse nella natura corporea degli esseri umani. Per questo motivo, la pratica fisiognomica generalmente si dedica all’analisi dei miti, degli stati onirici, degli aspetti nascosti della mente e del corpo – aspetti culturali che non sono prodotti dalla mente cosciente e vigile, ma sono involontari, nascosti oppure rimossi. Come ha mostrato Carlo Ginzburg la fisiognomica in realtà è parte fondamentale del «paradigma indiziario» [Ginzburg 1979] le cui radici risalgono alle prime attività venatorie dell’uomo e che, nel tardo XIX secolo (nella decade tra il 1870 e il 1880) si diffonde in diverse discipline delle scienze umane (la storia dell’arte, la medicina e la psicanalisi).

Lo storico dell’arte Giovanni Morelli, che in principio pubblicò i suoi lavori con lo pseudonimo di Ivan Lermolieff, provocò un acceso dibattito con la proposta di quello che poi passerà alla storia come «metodo morelliano» [Zerner 1997]. Morelli era convinto che l’attribuzione di un’opera pittorica al suo vero autore non dovesse dipendere dall’analisi dei suoi caratteri più evidenti, che sono i più facili da imitare (come gli occhi rivolti al cielo del Perugino, il sorriso di Leonardo e così via). Piuttosto, si sarebbero dovuti analizzare i dettagli più triviali influenzati dal manierismo della scuola dell’artista. È proprio per questo motivo, dunque, che nei libri di Morelli si trovano numerose rappresentazioni di unghie, lobi delle orecchie, dita delle mani e dei piedi. Attraverso questo metodo, lo storico ha identificato e fedelmente catalogato la forma delle orecchie nelle figure dipinte da Botticelli, Cosmé Tura, ed altri – caratteristiche presenti nei lavori originali, ma non nelle copie. Morelli così propose nuove attribuzioni per molte opere esposte nei maggiori musei d’Europa, alcune di queste sensazionali (come opere erroneamente ascritte a Giorgione o a Tiziano). Nonostante tali successi, il suo metodo fu duramente criticato come arrogante, meccanico e rudemente positivista.

Quella che Morelli praticò fu un dettagliato tipo di fisiognomica delle arti figurative; un'operazione che fu talmente riuscita da attirare l'interesse del padre della psicoanalisi Sigmund Freud [Ginzburg 1979, 98]. Il metodo Morelli condivideva con la psicoanalisi un analogo processo di interpretazione di dettagli marginali e informazioni rimosse, che risultano invece decisive per la decifrazione del reale carattere di un fenomeno, sia esso la personalità dell'artista o la nevrosi di un paziente. Tanto per Morelli come per Freud, i dettagli apparentemente insignificanti rivelano una realtà più profonda poiché essi rappresentano istanze che emergono quando il controllo del soggettività viene meno e i tratti più tipicamente individuali possono emergere: i piccoli e inavvertiti atti quotidiani rivelano il nostro carattere molto più autenticamente di quanto possa fare qualunque atteggiamento razionale o formale. Il metodo Morelli può essere messo in relazione non solo con la psicoanalisi, ma anche con l'approccio ascritto quasi nello stesso periodo storico a Sherlock Holmes dal suo creatore, Arthur Conan Doyle. Lo storico dell'arte che riesce ad individuare il vero autore del dipinto assomiglia infatti al detective che scopre l'autore del delitto a partire da prove che sono impercettibili per la maggior parte delle persone. In tutti e tre i casi (Morelli, Holmes e Freud) tracce marginali permettono l'accesso a una realtà più profonda, altrimenti irraggiungibile: tracce – o, più precisamente, sintomi (nel caso di Freud), indizi (per Sherlock Holmes) e segni pittorici (Morelli). Questa triplice analogia non è frutto di una coincidenza: Freud era medico, Morelli aveva una laurea in medicina, Conan Doyle aveva praticato la medicina prima di volgersi alla letteratura. In ognuno dei tre casi, il modello epistemologico si rifà alla semeiotica medica: quella disciplina che consente la diagnosi di malattie inaccessibili all'osservazione diretta e basata su sintomi superficiali, irrilevanti agli occhi dei profani. Verso la fine del XIX secolo, questo paradigma indiziario, basato espressamente sulla semiotica, inizia ad affermarsi nelle scienze umane. Le sue radici, tuttavia, erano molto più antiche e possono esser fatte risalire al «gesto più antico della storia intellettuale del genere umano: quello del cacciatore accovacciato nel fango che scruta le tracce della preda» [Ginzburg 1979, 69].

Riassumendo: la fisiognomica – che è una delle forme di conoscenza principali del paradigma indiziario – è incentrata sull'individualità dei fenomeni; essa si focalizza su aspetti marginali, secondari, persino eccentrici dei fenomeni che

non possono essere incorporati in reti categoriali o tassonomie preesistenti. La fisiognomica è più una pratica che una teoria: è vincolata al concreto. Le sue regole sono difficili da formalizzare o enumerare. È spesso figurativa, illustra la verità attraverso l'uso di esempi e la collezione di fenomeni, riorganizzati in costellazioni significative, di modo che le loro reciproche relazioni illuminino aree della realtà prima sconosciute (come nel metodo di Holmes). È legata ai sensi (vista, olfatto, gusto, udito e tatto) e all'esperienza, anche se è improbabile che questa esperienza permetta esperimenti replicabili. La fisiognomica è una di quelle «forme di sapere tendenzialmente mute», nel senso che «le loro regole non si prestano ad essere formalizzate e neppure dette. Nessuno impara il mestiere del conoscitore o del diagnostico limitandosi a mettere in pratica regole preesistenti» [*ivi*, p. 92]. La ricerca di regole altamente formalizzate della logica deduttiva può essere di scarso o di nessun interesse per coloro che sono coinvolti in «forme di sapere più legate all'esperienza quotidiana – o più precisamente, a tutte le situazioni in cui l'unicità e insostituibilità dei dati è, agli occhi delle persone implicate, decisiva» [*Ibid.*]. Lo storico, ma anche il sociologo, può essere in questi casi più interessato nell'abduzione come forma di ragionamento pratico.

L'intervento di Ginzburg si inserisce nel contesto di un dibattito sulla «crisi della ragione», con l'intenzione tuttavia di andare oltre la dicotomia paralizzante fra un razionalismo ormai datato e la facile tentazione di abbandonarsi ad un modello troppo 'debole' di razionalità, che risolve la questione della verità nel gioco relativistico delle interpretazioni. Il contributo di Ginzburg va oltre la storiografia e intende portare alla luce un possibile modello conoscitivo per le scienze umane salvando – sia pure all'interno di uno statuto debole a basso tasso di 'rigore' e dunque di metodologia codificata – l'idea non solo di 'verità', ma anche di 'critica'.

Il paradigma fisiognomico e/o indiziario ha trovato espressione – anche se in maniera diversa e talora contraddittoria, come vedremo nei prossimi paragrafi – nell'estetica sociologica di Georg Simmel, nella fisiognomica urbana di Walter Benjamin, nonché nelle fisiognomiche della cultura di massa compiute da Theodor Adorno.

2. *L'estetica sociologica di Georg Simmel*

Adorno non ha mai avuto nei confronti di Simmel uno 'sguardo tenero'. Tuttavia lo menziona – proprio nel contesto della disputa con Popper sul metodo in sociologia – come uno dei precursori dell'approccio fisiognomico alla realtà sociale.

Lo stile frammentario, il consapevole saggismo, la costruzione di «relazioni reciproche» (*Wechselwirkungen*) tra gli oggetti osservati piuttosto che lo sviluppo di un rigoroso sistema deduttivo caratterizza infatti la produzione sociologica – e non solo – di Simmel. Tale approccio conoscitivo è stato sovente identificato dai critici come «estetismo», collocando Simmel fuori dal *pantheon* dei padri fondatori disegnato da Talcott Parsons ne *La struttura dell'azione sociale* [Parsons 1987]. Anche uno studioso come David Frisby, che pure ha contribuito in maniera determinante alla rinascita di Simmel, descrive tale approccio come «impressionismo sociologico», con una accezione pessimistica riguardo le sue potenzialità conoscitive nei confronti della realtà sociale: «questo intuizionismo, come base per fondare la conoscenza, difficilmente può essere il fondamento più saldo per lo sviluppo di una sociologia della modernità [Frisby 1992, 75]». Si comprende da questa affermazione come Frisby – sulla scia dello stesso Adorno, come vedremo – faccia riferimento alla necessità di un 'fondamento' della conoscenza storico-sociale, proprio del 'pensiero forte' smascherante. Viceversa, se consideriamo l'«estetismo» di Simmel alla luce di quanto osservato a proposito del «paradigma indiziario» di Ginzburg possiamo considerare Simmel non un irrazionalista, bensì come uno dei precursori del metodo Morelli in sociologia.

Il programma sociologico fondamentale di Simmel è chiaramente annunciato nel suo celebre saggio – tradotto in molteplici lingue – *Das Problem der Soziologie* [«Il problema della sociologia», Simmel 2014]. Qui Simmel rinuncia alla prospettiva ontologica di stabilire quale sia l'oggetto della sociologia ma – seguendo uno stile epistemologico che ricorda il Popper del *La logica delle scienze sociali* [Popper 1972] – cerca di stabilire quale sia il suo *problema* a differenza delle altre discipline affini, quali la storia, la psicologia, l'economia. Simmel ritiene che la sociologia possa affermarsi come *scienza* specifica se rinuncia ad aver un nuovo *oggetto* che non venga già trattato da una delle tante scienze umane esistenti, e se

sviluppa un nuovo *punto di vista* che tracci una «nuova linea attraverso i fatti storici» tale da far risaltare al loro interno alcune specifiche determinazioni che non vengono prese in considerazione da altre scienze. Questo punto di vista consiste – in estrema sintesi – nell’individuare il momento dell’«interazione reciproca» e dell’«associazione» (*Vergesellschaftung*) tra gli individui e nel descriverne le mutevoli forme storiche, così come esse si attuano nei più disparati campi, da quelli più seri (economia, politica) a quelli apparentemente più effimeri (la discussione da salotto, la moda). Dominio e subordinazione, concorrenza e cooperazione, imitazione, divisione del lavoro, formazione di partiti sono solo alcune delle infinite *forme* che può assumere l’azione reciproca tra gli uomini, nel momento in cui si incontra e si consolida in una unità. Tuttavia se Simmel avesse meramente messo al centro della sua ricerca *il problema* della «associazione» come tale, probabilmente non avrebbe scritto i saggi che lo hanno reso famoso, come quelli sulla *Moda*, la *Socievolezza*, la *Civetteria*, la *Gratitudine*, il *pudore*, *Sociologia del pasto*, solo per menzionarne alcuni. È vero infatti che questi saggi rappresentano indubbiamente uno svolgimento coerente della sua concezione della sociologia come analisi delle forme di associazione reciproca. Tuttavia, perché dedicarsi all’analisi dell’«associazione» nella civetteria, nella moda e nella socievolezza (cui Simmel ha dedicato addirittura la conferenza inaugurale alla *Deutsche Gesellschaft für Soziologie*) invece che allo studio dell’associazione religiosa, statuale, o nei partiti politici? Apparentemente infatti la *Wechselwirkung* in questi contesti sociali sembrerebbe svolgere un ruolo più importante tra quelle che compongono la società nel suo insieme. La risposta sta appunto nella peculiare forma di pensiero fisiognomico che Simmel descrive nel suo importante saggio del 1896 *Estetica sociologica*: «Per noi l’essenza dell’osservazione e dell’interpretazione [*Anschauungsweise*] estetica risiede nel fatto che il tipico deve essere scoperto in ciò che è unico, ciò che segue una legge in ciò che è casuale, l’essenza e il significato delle cose nel superficiale e nel transitorio» [Simmel 2004, 180, enfasi nel testo]. La «prospettiva estetica» qui descritta da Simmel rivela un’evidente ‘affinità elettiva’ con il concetto goethiano di *Urphänomen* (fenomeno originario), sviluppato particolarmente negli scritti che il poeta tedesco ha dedicato alla morfologia della natura. Qui Goethe stava cercando di porre le basi per una nuova forma di scienza naturale qualitativa fondata sulla fisiognomica. Nei suoi studi naturalistici egli era interes-

sato alle possibilità e ai limiti di ciò che può essere conosciuto con l'esperienza e di ciò che invece può essere dedotto attraverso il ragionamento. La fisiognomica goethiana rappresenta un modello importante per la costruzione teorica e per «il ragionamento analogico» tanto per Simmel quanto – come vedremo nel prossimo paragrafo – per Benjamin [cfr. Dodd 2008].

Simmel, il «Freud dello studio della società» [Hughes 1955, 9] ritiene che i significati più importanti per comprendere l'interazione umana si ritrovino non tanto nelle forme di associazione 'seria' e consapevole, quanto in quelle dove gli individui allentano le catene del proprio io e si impegnano in giochi sociali privi di una relazione diretta nei confronti della realtà. Proprio come i sogni per Freud o i segni pittorici collezionati da Morelli, la sociologia di Simmel ha avuto il merito di porre dai margini al centro dell'attenzione quelle *forme* dell'associazione che non hanno altra finalità che se stesse, e tendono a divenire *simboli*, pure forme da decifrare allo sguardo del fisiognomista sociale. Come ha affermato M.S. Davis [1973, 320], «la concezione della società di Simmel non è basata su tutte le modalità sensoriali nei differenti generi estetici, ma solo su un'arte che è essenzialmente visuale». La «prospettiva estetica» di Simmel ha dunque una particolare affinità con le arti figurative.³ Essa non offre solo una «sociologia dei sensi» (dal titolo dell'*excursus* che si trova nella *Sociologia* del 1908), ma una 'sociologia a partire dai sensi', che prende le mosse dall'«immagine sensibile» delle cose [Simmel 1998, 550]. Si può interpretare in questo modo l'interesse di Simmel per i fenomeni superficiali della modernità, come la moda, la civetteria, il denaro (che è epifenomeno rispetto alla più 'solida' realtà della produzione materiale). Se il mondo moderno tende infatti a presentarsi come un mondo privo di centro, superficiale, frammentario, Simmel non gli volta le spalle ma – in questo affine a Giovanni Morelli, Sherlock Holmes e Freud – cerca dai dettagli superficiali di risalire alla totalità. Come ha osservato Remo Bodei, il metodo di Simmel è paragonabile a quello dell'avventuriero, da lui descritto nel mirabile saggio del 1911 [Simmel 1985b]: l'avventuriero della conoscenza si avventura nell'incerto e

3. Segnaliamo un parere opposto a quello di Davis 1973 e Perucchi 1985. Paola Giacomoni sostiene che «le affermazioni sulla base delle quali molti hanno parlato di 'pensiero visivo' nel caso di Simmel affermando l'importanza dello studio del visibile e non di ciò che gli starebbe 'dietro', costituiscono in realtà un programma che a nostro avviso Simmel non porta mai a compimento» [Giacomoni 1995, 51].

riesce a fare di ogni esperienza vissuta (*Erlebnis*) una totalità, di ogni frammento di conoscenza una spia e un indizio verso il centro dell'esistenza.

Ci si può chiedere – come ha fatto Frisby – se la particolare fisiognomica estetica praticata da Simmel sia sufficiente per una possibile fondazione delle scienze sociali. Adorno, pur lodando lo stile di Simmel contro il timore di un feticismo del metodo in sociologia nel dibattito con Popper, non gli ha mai risparmiato critiche. In un noto ritratto dedicato ad una comparazione tra Simmel ed Ernest Bloch – *Manico, brocca e prima esperienza* –, Adorno accusava nel primo l'incapacità di «perdersi nella cosa», ovvero privarsi delle protezioni di cui il pensiero tradizionale munisce il soggetto nel suo percorso conoscitivo per andare incontro alla «cosa in sé» [Adorno 2012, 234]. Secondo l'autore della *Dialettica negativa*, proprio «dall'urto tra pensiero e cosa la dialettica trae la sua forza critica e negativa, riesce a identificare l'assoluto come ciò che è radicalmente altro, l'insolubile attorno a cui cresce e si stratifica il concreto» [Boella 1988, 31]. Il pensiero dialettico, di cui Adorno si dichiara portatore, crede in un recupero per così dire *in extremis* di una tensione critica nelle cose che deriva dall'irrompere di ciò che di esse è frutto della prassi umana storica. Da questa prospettiva, Adorno liquida Simmel come un innocuo collezionista di fatti sociali come *objets d'art*, che rimane legato ad una concezione convenzionale e contemplativa dell'arte. Questo giudizio appare eccessivamente ingeneroso, soprattutto se si considera una certa crisi del modello di teoria critica rappresentato da Adorno. Esso tende a dissolvere «dimensioni del rapporto soggetto-oggetto non interamente riconducibili alla dialettizzazione delle antinomie e del dualismo della realtà» [Boella 1988, 34]. Pensatori affini a questo progetto, come Bloch, Kracauer e – come vedremo – Benjamin, avevano presentato correttivi a quel modello. Gli oggetti per Simmel non sono riducibili a pure «allegorie» (o «sintomi») secondo lo stile del pensiero normativo, critico-dialettico, «bensì mantengono una 'evidenza sensibile', una 'visibilità' che è tanto più reale e oggettiva quanto più è 'costruita', è frutto della loro qualità di oggetto culturale, in cui storia, psiche, natura sono stati elaborati in forma simbolica, metaforica» [*Ibid.*]. Il relazionismo simmeliano dunque non rappresenta una dissoluzione relativistica dell'idea di verità e un pellegrinaggio senza meta nel mondo della realtà fenomenica, quanto piuttosto la costruzione di un «paesaggio della percezione» [*Ibid.*], che rappresenta un passo decisivo ed ori-

ginale verso la conoscenza della «legge individuale» dell'oggetto, secondo l'ideale goethiano dell'*Urphänomen* che intuisce la vita della forma nella realtà sensibile dei fenomeni. Questa rappresenta la cifra peculiare del contributo di Simmel ad una fisiognomica della realtà sociale che non è possibile ridurre a estetismo o rassegnazione.

3. *La fisiognomica urbana di Walter Benjamin*

L'affinità tra Simmel e Benjamin passa attraverso Goethe [Benjamin 2000, 517; Dodd 2008]. Come per Simmel, anche per Benjamin è fondamentale il concetto di «fenomeno originario» per il quale la verità deve essere colta in maniera sensibile nel singolo fenomeno. Tuttavia diverso è il contesto concettuale, estetico, politico in cui avviene il recupero della fisiognomica. Benjamin non poteva più accontentarsi della distanza con cui Simmel osserva gli oggetti sociali ma, con la tecnica propria dell'arte d'avanguardia, intendeva viceversa estrarre l'oggetto dal contesto reificato in cui si trova interpretandolo come «allegoria», che significa letteralmente «parlar d'altro» [Benjamin 1999, 134-210]. Ovvero forzarne un significato nascosto, mettersi a caccia di un particolare che può mettere sul percorso dell'utopia. Per raggiungere questo percorso Benjamin mette insieme la fisiognomica di Goethe e la critica della reificazione di Marx. Questa concezione doveva costituire l'ossatura centrale dell'opera sui *Passages* di Parigi – che, come è noto, non è mai stata scritta, ma esiste sotto forma di appunti e materiali preparatori. Soprattutto nei capitoli centrali del *Passagen-Werk* si trovano i frammenti più significativi in merito alla concezione della fisiognomica, sia pure nella forma enigmatica che caratterizza tutta l'opera di Benjamin. In un frammento egli scrive:

Un problema centrale del materialismo storico che andrebbe finalmente riconosciuto: la comprensione marxista della storia si acquista necessariamente a prezzo della evidenza sensibile (*Anschaulichkeit*) della storia stessa? Oppure: per quale via è possibile collegare ad un'applicazione del metodo marxista un aumento di questa evidenza. La prima tap-

pa di questo cammino sarà assumere il principio del montaggio nella storia [Benjamin 2000, 515, trad. mod.].

Il termine *Anschaulichkeit* rivela il riferimento di Benjamin alla concezione fisiognomica di Goethe e lo mette direttamente in relazione non solo con alcuni aspetti del «metodo Morelli» ma con un altro grande fisiognomista storico: Aby Warburg. Benjamin probabilmente concepiva il suo libro sui *Passages* – analogamente al progetto dell’atlante figurativo, *Mnemosyne*, cui Aby Warburg ha lavorato tra il 1924 e il 1929 – come composto da una serie di immagini in cui si trovano accostate, senza alcun apparente nesso casuale o cronologico, riproduzioni fotografiche, opere d’arte, caricature, citazioni di manoscritti, ritagli di giornale, etichette pubblicitarie, oggetti desueti. «Assumere il principio del montaggio nella storia» significava, in altri termini, cercare di compiere per la storia urbana della Parigi ottocentesca per la storia del mondo quello che Aby Warburg aveva compiuto per la storia del mondo e Morelli aveva compiuto per la storia dell’arte: laddove non sia possibile per impossibilità oggettiva o soggettiva raggiungere una conoscenza positiva e fattuale delle fonti, una testimonianza involontaria e, in particolare, una testimonianza letteraria e artistica può assumere carattere di rappresentatività. Per il *Passagen-Werk* di Benjamin come nel caso di *Mnemosyne* di Warburg è all’opera una fisiognomica storica molto complessa che si fonda sulla centralità dell’immagine come reperto di storia sociale della cultura. L’immagine diviene per Warburg come per Benjamin in se stessa documento capace di sprigionare senso e dare inizio ad una forma reale di storicità. Benjamin chiamerà «immagine dialettica» la chiave di volta della sua teoria della conoscenza storica [Benjamin 2000, 519, 531 ss.]. Come ha sottolineato George Didi-Huberman [2007, 35] la visione della storia di Walter Benjamin si fonda sul concetto dell’immagine come sintesi di diverse modalità temporali, ovvero della coesistenza di diverse temporalità nel medesimo attimo storico. La prospettiva di quella che Didi-Huberman chiama «pensiero dell’anacronismo» si lega alla pratica artistica e storiografica del *montage*, che esprime una stratificazione di tempi diversi che si configurano come *sintomi*, ovvero elementi rivelatori capaci di smontare le diverse dimensioni della temporalità. In ogni attimo storico esistono dunque potenzialità inattuali, vere e proprie utopie inesprese che possono essere salvate nell’immagine e riutilizzate dallo storico per far saltare la continuità temporale.

Lo scopo della *flânerie* storico-sociologica di Benjamin era dunque di mettersi sulle tracce dell'«utopia, che lascia le sue tracce in mille configurazioni della vita, dalle costruzioni durevoli alle mode effimere» [Benjamin 2000, 7]. Come Freud riteneva che i lapsus rivelano una realtà più profonda del carattere di una persona poiché rappresentano istanze che emergono quando il controllo del soggettività viene meno, analogamente Benjamin era convinto di trovare nei reperti di cultura urbana immagini depositate ed intelleggibili dell'inconscio collettivo del diciannovesimo secolo, sogni ad occhi aperti dove l'epoca presente immagina quella seguente sotto il segno dell'utopia. Questo intendeva Benjamin quando affidava al *flâneur* la decifrazione del «carattere espressivo» (*Audruckscharakter*) dei primi prodotti e delle prime costruzioni industriali, delle prime macchine, ma anche dei primi grandi magazzini, pubblicità e così via» [Benjamin 2000, 514]. In modo del tutto eclettico, Benjamin considerava il metodo dal lui elaborato in stretto rapporto con il materialismo storico: «Marx descrive il nesso causale tra economia e cultura. Ciò che qui importa è il nesso espressivo. Non si tratta di rappresentare l'origine economica della cultura, bensì l'espressione dell'economia nella sua cultura» [Benjamin 2000, 513, trad. mod.]. Il concetto di «espressione» si riferisce alla facoltà mimetica di percepire e riprodurre le somiglianze della natura circostante. L'approccio di Benjamin può essere messo meglio compreso facendo riferimento a quanto da lui teorizzato a proposito della fotografia e della tecnica del montaggio cinematografico. Fondamentale in questo senso è il concetto di «inconscio ottico», da Benjamin elaborato ne *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* [Benjamin 2012a, 34] che fa da *pendant* ai concetti di «anacronismo» e di «sintomo» elaborati da Didi-Huberman: si tratta in tutti i casi di esprimere l'esistenza di un residuo, una eccedenza di vita che rimane inespressa e deve essere portata alla luce dal fisiognomista storico-sociale. I nuovi apparati tecnologici come la fotografia e la cinepresa (grazie al rallentatore) consentono di cogliere nelle immagini ciò che l'occhio nudo non è in grado di percepire: la sofferenza momentanea di un volto, l'infinita complessità dei più semplici movimenti del corpo, l'enigma delle forme di un oggetto apparentemente familiare. In questo modo, le «psicopatologie della vita quotidiana» si rivelano attraverso le immagini all'occhio dell'obiettivo allo stesso modo dei 'lapsus' discorsivi allo psicanalista. L'ambito della fisiognomica urbana di Benjamin – sia che essa si rivolga

alla Parigi dell'ottocento o a Mosca, Napoli e Marsiglia – si muove nel regno dei dettagli nascosti, alla ricerca dei sintomi che compaiono come crepe nell'edificio dell'ordine sociale. La ricerca delle immagini e dei sintomi 'anacronistici' è essenziale con il compito politico di scardinare la continuità della storia, attualizzando le potenzialità latenti ed inesprese dell'attimo vissuto.

Questa complessa metodologia storico-culturale venne realizzata nella prima parte del lavoro su Parigi – intitolata *La Parigi del Secondo Impero in Baudelaire* – che fu commissionata a Benjamin per rivista dell'Istituto per la Ricerca Sociale e che non fu mai pubblicata a causa delle dure critiche che lo scritto ricevette da parte di Adorno. Nella visione di quest'ultimo, l'interpretazione dei fenomeni culturali può essere adeguatamente intrapresa solo grazie alla mediazione del processo storico-sociale nel suo complesso. Nessuna «induzione immediata» [Adorno in Benjamin 1978, 364] che riguarda i legami tra fenomeni economici e spirituali fornisce ai fenomeni quella spontaneità, concretezza e compattezza che hanno perso nella società capitalista. Adorno offre in una celebre lettera del novembre 1938 una sintesi assai penetrante delle sue critiche:

La cosa può anche essere espressa così: il motivo teologico del chiamar le cose per nome, si rovescia tendenzialmente nella rappresentazione stupita della pura fatticità. Se si volesse parlare drasticamente, si potrebbe dire che il lavoro si colloca all'incrocio tra magia e positivismo. Questo luogo è un luogo stregato. Solo la teoria potrebbe spezzarne l'incantesimo... [Benjamin 1978, 365]

Tuttavia, come abbiamo visto il metodo di Benjamin non intendeva particolarmente rifarsi alla dialettica hegeliana – in cui le contraddizioni appartengono al *logos* piuttosto che essere sintetizzate anacronisticamente nell'immagine – quanto piuttosto alla fotografia, e, come aveva visto correttamente Ernst Bloch alcuni anni prima «al montaggio surrealista applicato alla filosofia» [Bloch 1992, 308]. Benjamin aveva l'intenzione di prendere il materialismo tanto sul serio da tentare di condurre questi fenomeni 'muti' alla lingua. Corsetti, brandelli di vecchie foto della Venere di Milo, protesi e fermacarte – questi ed altri scarti della cultura urbana che apparivano nella luce tenue dei *Passages* come un universo di affinità misteriose erano idee filosofiche in piena regola, costruite come *montage* di immagini urbane concrete. La fisiognomica di Benjamin prescindeva dalla

«mediazione dialettica» che ha caratterizzato costantemente il percorso teorico di Adorno, per rivolgersi direttamente al repertorio storico-immaginario.

4. *La fisiognomica sociale di Adorno*

Nel suo *Profilo di Walter Benjamin*, Adorno scrive: «L'intenzione di Benjamin era di rinunciare ad ogni aperta interpretazione e di far emergere i significati unicamente attraverso un montaggio provocatorio del materiale. La filosofia non doveva soltanto raggiungere il surrealismo, ma essa stessa divenire surrealistica» [Adorno 1981, 245]. L'estetica surrealista rischiava, dunque, di compromettere la fisiognomica urbana di Benjamin. Secondo Adorno, il surrealismo fondeva scienza e arte attraverso l'eliminazione delle loro differenze (la teoria e il concetto nella scienza, la logica della forma in arte), e Benjamin tentava allo stesso modo di fondere l'arte con la filosofia.

Malgrado le dure critiche mosse, Adorno era sempre stato attratto dal metodo di Benjamin e non è certo un caso se lo ha esplicitamente citato molti anni dopo nel dibattito con Popper. A differenza di Benjamin egli aveva cercato di formulare il suo modello di fisiognomica traendo ispirazione non tanto dall'arte figurativa, quando dall'ambito che gli era decisamente più congeniale: la composizione musicale. Adorno, compositore e musicologo, riteneva la propria esperienza come prototipica dell'esperienza cognitiva in generale. Tuttavia egli resta fermamente convinto che i modelli estetici, siano essi legati alla musica o all'immaginario artistico, non possono sostituire per intero la pratica razionale. L'estetica può fornire una misura correttiva al positivismo e al razionalismo pseudo-scientifico (criticato persino da Popper nel dibattito su *Dialettica e positivismo in sociologia*) che facevano violenza all'individualità degli oggetti forzati all'interno di uno schema concettuale astratto. L'interpretazione filosofica tuttavia non può andare oltre l'apparenza immediata della realtà senza la teoria e i concetti sviluppati dalle scienze. Per Adorno scienza e arte, concetto e immagine, analisi ed espressione costituiscono i due poli complementari della razionalità.

Sono molti i luoghi in cui Adorno mette all'opera il suo personale approccio fisiognomico. Il capolavoro aforistico scritto durante l'esilio americano, *Minima*

moralia [Adorno 2015] appartiene sicuramente a questo genere. Qui, come è stato osservato, «un gesto, un comportamento, un tipo umano, un oggetto d'uso, un luogo, un edificio, nel loro statuto micro-monadologico, possono risultare rivelativi... di un carattere storico-epocale pregnante» [Gurisatti 2010, 183]. Da un punto di vista sociologico, fondamentali sono le ricerche sulla musica come *Mahler, una fisiognomica musicale* [Adorno 2005] e *Introduzione alla sociologia della musica* [Adorno 2002], *Sul Jazz* [Adorno 1981] – esplicitamente menzionata nell'*Introduzione a Dialettica e positivismo in sociologia* – nonché due tra gli studi più imponenti del periodo americano: *Radio Physiognomics* [Adorno 1981] e *La personalità autoritaria* [Adorno 1973]. In entrambi i casi, Adorno fu capace di tradurre in ricerca empirica l'influenza filosofica del dibattito con Benjamin. Proprio come Benjamin aveva tentato di decifrare il *volto* surrealista della Parigi metropolitana per svelarne l'impatto nell'esperienza soggettiva, così Adorno analizzò la *voce* della radio per comprenderne l'impatto sugli ascoltatori. Egli descrisse il suo metodo in questi termini: «a physiognomist tries to establish typical features and expressions of the face not for their own sake, but in order to use them as hints for hidden processes behind them, as well as for hints at future behaviour to be expected on the basis of an analysis of the present expression. In precisely the same way radio physiognomics deals with the expression of the 'radio voice'» [Adorno 2006, 69]. La caratteristica principale della fisiognomica consisteva nell'interpretare criticamente i fenomeni come espressione di una verità inintenzionale, piuttosto che accettare l'apparenza dei fenomeni senza ulteriori analisi: «ciò significa, da un lato, intendere la radio non solo nel suo *What* (il che cosa, il messaggio), ma anche e soprattutto nel suo *How* (il come, la struttura del *medium* in sé), dall'altro concepire tale *medium* – fin nelle sue caratteristiche fisiche di oggetto – come espressivo delle 'strutture', ovvero delle categorie fondamentali della nostra società» [Gurisatti 2010, 186].

In quella che diventerà una delle sue più importanti ricerche empiriche – *La personalità autoritaria* – invece Adorno elaborò un metodo innovativo consistente in un insieme di criteri attraverso i quali definire i tratti di questo tipo di personalità e la loro presenza rilevabile secondo una «F scale» (in cui F stava per fascista). Il metodo consisteva nello sviluppare un questionario, che, invece di trattare le risposte come dati isolati, registrava correlazioni di risposte che rivela-

no la presenza di ognuno dei tratti caratteristici di questo tipo di personalità. In altri termini, anziché partire da un concetto schematico e pre-esistente di «personalità autoritaria», Adorno e i suoi collaboratori ne avevano evidenziato alcuni aspetti, che potevano presentarsi in maniera differenziata e ineguale. Quando gli elementi mostravano una correlazione erano interpretati come un'espressione di un modello strutturale latente di una personalità potenzialmente fascista. L'idea era che un gruppo di caratteristiche che superficialmente apparivano come non correlate e irrazionali poteva essere riorganizzato in diverse combinazioni di prova (la scala F finale era il prodotto di molte di queste riorganizzazioni), finché tali elementi non costituivano una configurazione con una logica interna che poteva essere letta come significativa. *La personalità autoritaria* può essere vista, in effetti, come una rappresentazione socio-psicologica dell'«idea» del fascismo, mentre Benjamin tentò di scrivere il *Passagenwerk* come una rappresentazione mediante costellazioni di concetti dell'idea del feticismo della merce, e, prima di questo, tentò di scrivere il libro sul *Trauerspiel* come rappresentazione dell'idea del dramma barocco tedesco. Allo stesso tempo però, Adorno cercò di evitare l'esito che aveva in effetti criticato a Benjamin, ovvero la mancanza di teoria: tutti gli elementi de *La personalità autoritaria* erano collegati a una teoria generale sull'antisemitismo e la loro interpretazione era in ogni caso mediata da quella teoria.

Come Benjamin che tentò di costruire l'«idea» di *Trauerspiel* a partire dagli «estremi» (ovvero da quegli esempi del genere che non erano del tutto sviluppati), così Adorno tentò di trovare un mezzo per arricchire la dimensione qualitativa della ricerca. Alcuni soggetti, e in particolare coloro che avevano ottenuto i punteggi più alti e più bassi della scala, furono scelti per interviste in profondità, e il compito di interpretare il significato del materiale raccolto fu assunto – non a caso – da Adorno [1973, 262-508]. Adorno condusse queste interviste 'fisiognomicamente': egli si concentrò sulle contraddizioni e sui salti logici delle risposte fornite dagli intervistati. Inoltre l'interpretazione delle incongruenze logiche delle risposte così come dell'immaginario linguistico e del linguaggio del corpo, fu utilizzata per verificare le precedenti assunzioni teoriche. L'obiettivo della ricerca qualitativa de *La personalità autoritaria* era di sviluppare, attraverso un attento scrutinio del materiale delle interviste, una fenomenologia che mirasse a dare concretezza e a verificare la teoria sull'antisemitismo e che, allo stesso tempo,

si concentrasse su dettagli testuali apparentemente insignificanti. Il metodo di Adorno di considerare le affermazioni ‘uniche’ ed ‘estreme’, piuttosto che le più ricorrenti e tipiche, ha dato libero sfogo alla sua fantasia interpretativa e, allo stesso tempo, la consistenza della cornice teorica ha garantito esattezza, «una salvaguardia nei confronti dell’arbitrarietà» [Adorno 2006, 68]. Attraverso la fisiognomica e la pratica abduttiva – che abbiamo visto essere la caratteristica fondamentale del «paradigma indiziario» –, Adorno non vuole stabilire una nuova fondazione per la sociologia, quanto piuttosto uno stile cognitivo che si allontana significativamente dal pensiero lineare della logica deduttiva. L’abduzione implica un ‘dislocamento’, un movimento dalla realtà convenzionale a quella non convenzionale, fondandosi appunto su ciò che è marginale e trascurato: «senza qualcosa di improprio, di figurato, non c’è conoscenza che sia qualcosa di più di un semplice riordinare e ripetere» [Adorno 1972, 48].

5. Considerazioni conclusive

Questo articolo ha cercato di ricostruire un approccio secondario e trascurato nelle scienze sociali: la fisiognomica. La fisiognomica fa parte di quello che Carlo Ginzburg ha chiamato «paradigma indiziario». Esso si fonda sulla seimiotica ed inizia ad affermarsi nelle scienze umane nel tardo Diciannovesimo secolo. Georg Simmel, Walter Benjamin e Theodor Adorno hanno posto la fisiognomica al centro della loro teoria sociale, prendendo in considerazione aspetti ignorati dagli approcci più convenzionali. Come abbiamo visto non si tratta di un «paradigma» coerente, ma si fonda su approcci teorici piuttosto eterogenei. Si tratta di una ‘corrente carsica’ che attraversa continenti concettuali molto diversi, affiorando talora in superficie mentre continua a scorrere in profondità: dalle arti venatorie e divinatorie che risalgono ai primordi dell’uomo, alla semiotica medica, la storia dell’arte, la psicanalisi, dagli studi naturalistici di Goethe alla filosofia delle forme simboliche di Ernst Cassirer. Morelli, Freud e Holmes rispettivamente possono essere considerati come dei fisiognomici alla ricerca di *immagini, sintomi e tracce*. Simmel, Adorno, Benjamin rivelano indubbiamente ‘somiglianze di famiglia’ che li mettono in relazione al «paradigma indiziario» anche se ciascuno di loro lo

declina in maniera significativamente diversa. Vale la pena di riassumere i tratti essenziali dei loro approcci evidenziando similitudini e differenze, in quanto ciò ci permette di verificare potenzialità e limiti di questo paradigma.

Secondo la «prospettiva estetica» di Simmel il significato più pregnante può trovarsi anche nel fenomeno più repulsivo e degradante. Tale concezione non si fonda in egual misura su tutte le modalità sensoriali proprie dei differenti generi estetici, ma su di un'arte che è essenzialmente visuale. Non a caso si è parlato opportunamente di *flânerie* a proposito della teoria sociale di Simmel [Frisby 1992], essendo per Baudelaire il *flâneur* il «pittore della vita moderna» il cui compito è di rendere ed esprimere quel «non-io in immagini più vive della stessa vita» [Baudelaire 1994, 69]. Il visibile dunque occupa un ruolo rilevante nella concezione di Simmel, tanto che Laura Boella ha suggestivamente parlato di 'paesaggio della percezione' e di società come paesaggio con rovine, inteso come un luogo in cui le soggettività sviluppano una estrema capacità mimetica di agire in conformità alle forme sociali che lo circondano più che per le sue qualità intime e oggettive [Boella 1988, 97 ss.]. A ben vedere, la scelta di rappresentare la società come paesaggio per Simmel è una diagnosi consapevole della modernità, che prende in considerazione 'l'allungamento della catena teleologica tra mezzi e fini' e quindi la necessaria autoreferenzialità dei fenomeni sociali. È la cultura moderna che tende a creare forme sociali divorziate dai contenuti (come il denaro, la socievolezza o la moda) e il sociologo non può che praticare una forma di 'sapere della superficie' all'altezza del tempo. Analogamente a quanto affermato da Adorno (e da Siegfried Kracauer prima di lui), si potrebbe osservare che nei paesaggi sociali ritratti da Simmel prevale talvolta una certa staticità 'naturalistica' sottratta alla dialettica storico-sociale. La pratica saggistica 'indiziaria' di Simmel – rappresentata dalla metafora dell'«Avventura», che riesce a fare del frammento di vita una totalità significativa – inoltre può dare l'impressione di perdere nei particolari il senso complessivo dell'indagine. Tuttavia i paesaggi sociali rappresentati da Simmel mantengono una loro 'visibilità' che non è impressionistica bensì frutto della loro qualità di oggetto culturale, in cui storia, psiche, natura sono stati elaborati in forma simbolica.

Diversa è l'immagine della modernità da cui muovono Benjamin e Adorno, immersi nelle tragedie che hanno caratterizzato il 'secolo breve' del novecento.

Ad entrambi il capitalismo appare come una «totalità storico-naturale in declino» [Honneth 2005, 56], di cui la fisiognomica cerca di decifrare le ‘crepe’ che si aprono nella apparente compattezza dell’ordine sociale. Benjamin elabora una fisiognomica storico-materialistica molto complessa che si fonda sulla centralità dell’immagine come reperto storico sociale. L’immagine è sempre ‘anacronistica’ in quanto raccoglie le diverse temporalità contenute nel medesimo attimo storico e rimaste inconse o inattualizzate. L’anacronismo permette di criticare una concezione ‘positivista’ ancora prevalente nelle discipline storiche che si ostina a fondarsi su di una concezione omogenea ed unificata della temporalità, invece di accettare la sua costitutiva molteplicità. La prospettiva del «pensiero dell’anacronismo» a sua volta implica quella dell’utilizzo critico del *montage*, che esprime una stratificazione di tempi diversi che coesistono e si configurano come *sintomi*, ovvero elementi rivelatori capaci di smontare le diverse dimensioni della temporalità.

Tuttavia la fiducia nelle possibilità critiche nelle ‘immagini dialettiche’ espresse da Benjamin, non verrà condivisa da Adorno. In Adorno si trovano argomenti *pro* e *contro* la fisiognomica. Quelli *contro* consistono nell’assenza di dialettica e teoria, di mediazione tra totalità e frammento, fiducia eccessiva nella immediatezza espressiva del singolo dettaglio visibile. Per Adorno interpretare fisiognomicamente significa «scorgere la totalità nei tratti della datità sociale» [Adorno 1972, 44]. Tuttavia, l’insistenza eccessiva di Adorno sulla totalità e sulla mediazione del processo globale «finiscono per identificare *tout court* il carattere della società con il suo *destino*: onnipervasivo, onnipresente, onnideterminante – destino in quanto totalità del dominio» [Gurisatti 2010, 189]. Al contrario Benjamin, che vede nel destino l’opposto del carattere, riesce a penetrare l’intimo dei fenomeni a prescindere da ogni presupposto schema teorico totalizzante. «Se dunque v’è un’indubbia concordanza tra la fisiognomica sviluppata da Benjamin del *Dramma barocco*, nel *Passagen-Werk* e nei frammenti a esso collegati e molti momenti della fisiognomica di Adorno, altrettanto indubbia appare l’incompatibilità tra la peculiare apertura individualizzante e differenziante della fisiognomica di Benjamin e l’altrettanto peculiare chiusura globalizzante e omologante dell’anti-fisiognomica di Adorno» [Gurisatti 2010, 190].

La fisiognomica sociale dunque propone una forma di conoscenza concreta, antisistemica, che si fonda su *immagini, sintomi, tracce*. Questo modo di procedere simmeliano, ereditato in maniera proficua ed originale da Benjamin, invece che essere svalutato come incapacità di mediazione tra totalità e dettaglio, è assai simile allo sguardo etnografico sulla realtà sociale, di cui la sociologia sente fortemente il bisogno. Questa prospettiva, se riesce a superare la mancanza di concettualizzazione, ci fornisce uno splendido e inimitabile esempio di come è possibile interpretare e descrivere la realtà utilizzando i materiali stessi dell'esperienza.

Riferimenti bibliografici

ADORNO, T.W.

1972a, *Introduzione*, in T.W. Adorno, K. Popper *et al.*, *Dialettica e positivismo in sociologia*, Einaudi, Torino, pp. 9-82 (ed. or. 1969).

1972b, *Sulla logica delle scienze sociali*, in T. W. Adorno, K. Popper, *et al.*, (a cura di), *Dialettica e positivismo in sociologia*, Einaudi, Torino, pp. 125-143 (ed. or. 1969).

1973, *et. al.*, *La personalità autoritaria*, Edizioni di Comunità, Milano (ed. or. 1950).

1981, *Prismi. Saggi sulla critica della cultura*, Einaudi, Torino (ed. or. 1955).

2002, *Introduzione alla sociologia della musica*, Einaudi, Torino (ed. or. 1962).

2004, *Dialettica negativa*, Einaudi, Torino (ed. or. 1966).

2006, *Radio Physiognomics*, in R. Hullot-Kentor, (ed.), *Current of Music*, Frankfurt a. M., pp. 41-131 (ed. or. 1938-1941).

2012, *Note per la letteratura*, Einaudi, Torino (ed. or. 1958).

2015, *Minima moralia. Meditazioni della vita offesa*, Einaudi, Torino (ed. or. 1951).

BAUDELAIRE, C.

1994, *Il pittore della vita moderna*, Marsilio Editori, Venezia.

BENJAMIN, W.

1978, *Lettere 1913-1940*, raccolte e presentate da Th.W. Adorno e G. Scholem, Einaudi, Torino (ed. or. 1966).

1999, *Il dramma barocco tedesco*, Einaudi, Torino (ed. or. 1928).

2000, *I 'passages' di Parigi*, Einaudi, Torino (ed. or. 1982).

2012a, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (ed. or. 1936) in W. Benjamin, *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, Torino, Einaudi, 2012, pp. 17-50.

2012b, *Charles Baudelaire. Un poeta lirico nell'età del capitalismo avanzato*, Neri Pozza Editore, Vicenza.

BODEI, R.

1993, *Tempi e mondi possibili. Arte, avventura, straniero in Georg Simmel*, aut aut, n. 257, pp. 59-71.

BOELLA, L.

1988, *Dietro il paesaggio. Saggio su Simmel*, Unicopoli, Milano.

BUCK-MORSS, S.

1977, *The Origin of Negative Dialectics. Theodor W. Adorno, Walter Benjamin, and the Frankfurt Institute*, Free Press, New York.

DAVIS, M.S.

1973, *Georg Simmel and Aesthetics of Social Reality*, Social Forces, 51, 1973, pp. 320-329.

DIDI-HUBERMAN, G.

2007, *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini*, Bollati Boringhieri, Torino.

DODD, N.

2008, *Goethe in Palermo: Urphänomen and Analogical Reasoning in Simmel and Benjamin*, Journal of Classical Sociology, 8, pp. 411-445.

FRISBY, D.

1992, *Frammenti di modernità*, il Mulino, Bologna.

GIACOMONI, P.

1995, *Classicità e frammento. Georg Simmel goethiano*, Guida Editori, Napoli.

GINZBURG, C.

1979, *Spie. Radici di un paradigma indiziario*. In *Crisi della ragione. Nuovi modelli nel rapporto tra sapere e attività umane*, Einaudi, Torino, pp. 57-106.

GURISATTI, G.

2010, *Adorno, Benjamin e la fisiognomica*, Aisthesis–pratiche, linguaggi e saperi dell'estetico, n. 2, pp. 181-191 (www.aisthesisonline.it).

HONNETH, A.

2005, *Eine Physiognomie der kapitalistischen Lebensform: Skizze der Gesellschaftstheorie Adornos*, in A. Honneth, (a cura di), *Dialektik der Freiheit: Frankfurter Adorno-Konferenz 2003*, Suhrkamp, Frankfurt a.M., pp. 165-187.

HUGHES, E. C.

1955, 'Foreword' to *Georg Simmel, Conflict and The Web of Group-Affiliation*, New York, The Free Press, pp. 7-9.

MELE, V.

2015, «*At the Crossroad of Magic and Positivism*». *Roots of an Evidential Paradigm through Benjamin and Adorno*, *Journal of Classical Sociology*, vol. 15 no. 2, pp. 139-153.

MOYNAHN, G. B.

1996, *The problem of Physiognomy and the Development of Cultural Theory in Georg Simmel and Ernst Cassirer*, *Simmel Newsletter*, Vol. 6, N°1, Summer 1996, pp. 44-56.

PARSONS, T.

1987, *La struttura dell'azione sociale*, Il Mulino, Bologna (ed. or. 1937).

PEIRCE, C.S.

2003, *Guessing: inferenza e azione*, in C.S. Peirce, *Opere*, Bompiani, Milano, pp. 995-1014.

PERUCCHI, L.

1985, *I significati del visibile*, introduzione a G. Simmel, *Il volto e il ritratto*, il Mulino, Bologna, pp. 7-40.

POPPER, K.

1972, *La logica delle scienze sociali*, in T.W. Adorno, K. Popper *et. al.*, (eds.), *Dialettica e positivismo in sociologia*, Einaudi, Torino 1972, pp. 105-124.

SIMMEL, G.

1985, *L'avventura*, in G. Simmel, *La moda e altri saggi di cultura filosofica*, cit., pp. 15-28 (ed. or. 1911).

2004, *Estetica sociologica*, in A. De Simone, (a cura di) *Leggere Simmel. Itinerari filosofici, sociologici, estetici*, Quattroventi, Urbino, pp. 178-192 (ed. or. 1896).

2012, *Goethe*, Quodlibet, Macerata (ed. or. 1913).

2014, *Il Problema Sociologia*, Mimesis, Milano (ed. or. 1894).

ZANIRATO, V.

2006, *Per una filosofia dell'indizio: Charles S. Peirce e la serendipity*, Università degli studi, Ferrara, pp. 1-4.

ZERNER, H.

1997, *Giovanni Morelli et la Science de l'Art'*, in Id., *Écrire L'Histoire de l'Art*, Paris, Gallimard, pp. 15-30.