

## Benjamin, Adorno e la “fisiognomica”

Giovanni Gurisatti

1. In lavori più e meno recenti ci sembra di avere dimostrato a sufficienza in che senso la celebrata micromonadologia di Benjamin possa essere definita *tout court* una fisiognomica dell'arte, della lingua, della storia e, più in generale, dei fenomeni culturali (cfr. Gurisatti [2006] e [2010]). Anche limitandoci qui ai due pilastri dell'opera di Benjamin, il *Dramma barocco* e il *Passagen-Werk*, non è difficile cogliere la centralità del “paradigma fisiognomico” nella sua *ars interpretandi*: tanto il *Dramma barocco* vuole essere – sulla scorta di Riegl e di Warburg – una «efficace comprensione fisiognomica delle opere d'arte», che riconosce in esse «un'espressione integrale [...] delle tendenze religiose, metafisiche, politiche ed economiche di un'epoca» (Benjamin [1993]: 9), altrettanto il *Passagen-Werk* – sulla scorta di Goethe e di Simmel – avrebbe dovuto indagare, come scrisse Adorno, «aspetti fisiognomici estremi dell'Ottocento», puntando l'attenzione sui (micro)fenomeni della Parigi del XIX secolo intesi come immediata «espressione» non solo delle condizioni economiche, ma anche delle «condizioni di vita» del collettivo in una specifica epoca storica. «Ciò che qui importa» annota Benjamin nel *Passagen-Werk*,

è il nesso espressivo. Non si tratta di illustrare la genesi economica della cultura, bensì l'espressione dell'economia nella sua cultura. Si tratta, in altre parole, del tentativo di afferrare un processo economico come fenomeno originario ben visibile (*anschauliches Urphänomen*), dal quale procedono tutte le manifestazioni vitali ... del XIX secolo. (Benjamin [2000]: 513-514, trad. mod.)

La categoria fisiognomica di espressione svolge un ruolo decisivo nell'epistemologia di Benjamin. In estrema sintesi, si può dire che “fisiognomico” è l'approccio per cui il «contenuto di verità» di un'opera, una forma, un'epoca «si lascia cogliere solo nella più precisa penetrazione dei singoli dettagli» di essa, sicché per l'«elaborazione micrologica» del suo senso «sarà sempre questione di dettagli» (Benjamin [2001]: 70 e 85, *corsivo nostro*). Anche nel *Passagen-Werk* la storia acquista in «visibilità» (*Anschaulichkeit*) –

quindi in potenzialità da immagine dialettica – solo se la si monta con minuscoli elementi altamente espressivi che, come cristalli, rispecchiano l'accadere totale. In tal senso ogni frammento d'epoca, per Benjamin, ne esprime in modo «ben visibile» (*anschaulich*) il senso, lo spettro di possibilità. La costruzione storica è tanto più efficace quanto più riesce a portare all'estremo, potenziandola, la *visibilità* della storia, il suo essere *Bild* intuitivo, evidente, concreto – direttamente sperimentabile a livello sia individuale che collettivo.

2. Non può esservi dubbio circa il fascino che la fisiognomica benjaminiana esercitò sul giovane Adorno, lasciando le sue tracce anche nell'Adorno maturo, il quale può dunque *nolens volens* essere inserito nella nutrita schiera dei "fisionomi della modernità", comprendente nomi eccellenti come quelli di Simmel, Kracauer, Spengler, Bloch, Sternberger, Jünger, Kassner, Anders.

Ancora di recente un adorniano di tutto rispetto come Axel Honneth ha sottolineato come

i concetti di "fisionomia" o di "fisiognomica" si trovano disseminati nell'opera di Adorno in modo estremamente ampio. Essi affiorano in luoghi notevoli delle interpretazioni letterarie, naturalmente determinano in modo influente anche le analisi musicali, ritornano in modo costante pure negli scritti sociologici (Honneth [2005]: 254).

Per Honneth la «fisionomia della forma capitalistica della vita» di Adorno consiste sostanzialmente «nel tentativo di desumere dalle apparizioni superficiali della nostra vita [...] la caratteristica [altrove: il carattere] che sta alla loro base», sottoponendo a interpretazione la sua «figura fisica», colta in tipi, figure, comportamenti, oggetti, e così via: dettagli e frammenti insignificanti, ma altamente espressivi, come insegna Benjamin.

Non ci sembra il caso qui di seguire Honneth nel suo approfondimento della matrice sociologica della fisiognomica adorniana, tanto più che egli identifica in Max Weber e nella sua categoria del "tipo ideale" la «madrina» di tale fisiognomica (Honneth [2005]: 248), la cui prima formulazione teorica in Adorno averrebbe nella prolusione su *L'attualità della filosofia*, del 1931. Al contrario, il vero referente di Adorno, in questo caso, non è il Weber del *Metodo delle scienze storico-sociali*, bensì il Benjamin del *Dramma barocco*, e l'ispiratore della «fantasia esatta» di Adorno non è Weber, bensì, sempre attraverso Benjamin, Goethe – non però il Goethe del "tipo ideale" protoweberiano, bensì quello dell'*Urphänomen*, che Benjamin – sulla scia di Simmel – pone alla base della propria fisiognomica del Barocco (e del Moderno) (Benjamin [1980]: 954; Benjamin [2000]: 517). È questa l'originaria costellazione "fisiognomica" di Adorno, di cui *l'Attualità della*

*filosofia*, con la sua attenzione per il frammento, la costellazione, l'interpretazione – poi ripresa da *Il saggio come forma* –, è il manifesto.

È da questo punto di vista, ci sembra, che acquista senso pregnante l'idea di Adorno – in ciò degno erede di Kracauer – che la sociologia "interpretativa" debba essere anzitutto una «fisiognomica sociale del fenomeno, di ciò che appare»<sup>1</sup>. Spiega infatti: «[Del fenomeno sociale] rende meglio conto la fisiognomica [...]. La conoscenza sociale che non comincia con lo sguardo fisiognomico impoverisce in misura insopportabile» (Adorno, Popper [1972]: 44).

Così com'è vero, viceversa, che lo sguardo fisiognomico adorniano portato alla società raggiunge il suo apice non tanto nei grandi studi sociologici – troppo pressati da un'esigenza "metodica" rivolta alla totalità – bensì nelle intense pagine aforistiche dei *Minima Moralia*, in cui l'originaria impronta benjaminiana è inequivocabile, là dove un gesto, un comportamento, un tipo umano, un oggetto d'uso, un luogo, un edificio, nel loro statuto micro-monadologico, possono risultare rivelativi – e con massima evidenza "mimetica" – di un carattere storico-epocale pregnante.

3. Con ciò si giunge tuttavia alla vera anima della fisiognomica adorniana, cioè alla sua ispirazione estetica. Nella *Teoria estetica* le opere d'arte, con il loro contenuto di verità, sono presentate come «fisionomia di uno spirito obbiettivo, che non è mai trasparente a se stesso nell'atto del suo manifestarsi» (Adorno [1977]: 217). In linea con il doppio sguardo di Goethe (e di Benjamin) portato all'*Urphänomen* – in grado di leggere l'invisibile nel visibile –, per Adorno solo una "lettura fisiognomica" è capace di interpretare il doppio statuto dell'opera, che è al tempo stesso «fatto estetico» visibile e «fatto sociale» invisibile (Adorno [1977]: 421). Nella *forma* gli irrisolti antagonismi della realtà giungono a espressione, sicché l'opera, in quanto monade, «porta a rappresentazione» (a visibilità) ciò che non si vede, il carattere storico-sociale (cfr. Adorno [1977]: 10-11 e Adorno [1977]: 394).

Com'è noto è questa la legge dell'estetica sociologica adorniana, anche dove essa tratta dell'oggetto per eccellenza non-visibile, la musica. Balza agli occhi lo statuto "fisiognomico" di scritti come *Idee per la sociologia della musica* (1958) e *Introduzione alla sociologia della musica* (1962). In base al presupposto che la forma musicale costituisca «fin nelle sue più minute cellule tecniche» il "sedimento" di un senso sociale che va decifrato (cfr. Adorno [1997]: 10), compito dell'«analisi tecnica e fisiognomica» è quello di

<sup>1</sup> Adorno, Popper (1972): 44 (più oltre, a p. 52, Adorno attribuisce a Benjamin la pratica di una «fisiognomica sociale»). Cfr. anche Adorno (1981): 17.

cogliere *nel* momento formale materiale il carattere sociale immateriale. Adorno non manca di sottolineare lo statuto esperienziale-intuitivo, non apprendibile né insegnabile in astratto, di tale *ars interpretandi*, la quale sfugge all'arbitrio solo «in virtù della [sua] coerenza interna e della forza con cui illumina i singoli dettagli». Insomma:

lo sguardo fisiognomico ... è un momento necessario della conoscenza musicologica. Il suo canone dovrebbe essere che tutte le forme musicali, tutti gli elementi della materia e del linguaggio musicale ... testimoniano di un carattere sociale ... quindi debbono essere di nuovo risvegliati in quanto sociali dallo sguardo che li osserva e indugia su di essi. (Adorno [1997]: 19-20, corsivo nostro)

A prescindere dal fatto che nel caso della musica lo sguardo fisiognomico incontra suoni invisibili e non figure visibili, quel che interessa ad Adorno è la necessità musicologica di un metodo «rimasto deplorabilmente in ritardo», ovvero di «una fisiognomica dei tipi d'espressione musicali», capace di cogliere gli «specifici caratteri sociali» della musica stessa (Adorno [2002a]: 76). Nulla del capitolo metodologico che conclude l'*Introduzione alla sociologia della musica* può essere compreso al di fuori di tale assunto fisiognomico. Come già nelle *Ideen*, e come in seguito nell'*Estetica*, anche qui il rapporto (affatto benjaminiano) di somiglianza non-imitativa tra la costellazione degli elementi musicali e il loro carattere sociale è evocato da Adorno nel segno della monade leibniziana, che tanto più esprime il mondo (sociale) quanto meno guarda direttamente a esso (Adorno [2002a]: 252).

Sia nelle *Ideen* che nell'*Einleitung* troviamo quindi un Adorno fortemente determinato a legittimare sul piano teorico la validità musicologica della fisiognomica. Ma già nella *Filosofia della musica moderna* emerge l'idea sia del «materiale» musicale in quanto «spirito sedimentato» compenetrato dalle «tracce» del processo sociale, sia dell'opera come «monade» da interpretarsi «fin nei minimi particolari», sia della esplicita possibilità di una «fisiognomica» dell'opera musicale (Adorno [1975a]: 41, 31, 169).

Da tale punto di vista appare tutt'altro che pittoresco il titolo di uno dei più paradigmatici saggi musicali di Adorno, *Mahler, eine musikalische Physiognomik*. Tutto il movimento interpretativo del complesso *Versuch* adorniano è centrato sull'assunto che le forme-tecniche musicali mahleriane siano diretta espressione delle logiche storico-sociali, e ne costituiscano dunque, fin nel minimo dettaglio, il «sedimento» oggettivo (cfr. Adorno [1978]: 191). I «caratteri musicali», spiega Adorno, recano «incapsulata la storia del linguaggio musicale», sicché «ogni singolo fenomeno musicale è qualcosa di più di quanto esso è in sé [...] in forza di una componente storica» (Adorno [1978]: 249). Quindi – tanto per fare un esempio – per lo sguardo del fisionomo della musica il carat-

tere formale di *pot-pourri* della musica di Mahler – il provocante accostamento di resti di musica d'arte ed elementi di musica triviale, canti popolari, canzonacce e ballabili – esprime il carattere storico-sociale dell'irrompere giacobino della plebe nell'*aurea mediocritas* borghese dell'epoca: la «materia musicale degradata e offesa» si rivolta, con i suoi scarti, contro lo *status* (musicale) borghese, trovando nelle stridenti sonorità mahleriane l'espressione tecnica di una «potenza della volgarità» che pretende memoria, felicità, redenzione. «Il primo schizzo del tema *Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis* dell'*Ottava sinfonia*» annota Adorno «è scritto su un pezzo di carta igienica» (Adorno [1978]: 249). L'accostamento è fulmineo e affatto *anschaulich*. Solo un fisionomo può parlare così.

4. V'è un ultimo campo d'indagine in cui la fisiognomica adorniana sintetizza interessi sociologici ed estetologici, la fenomenologia critica della cultura (musica) di massa. Anche nel caso del jazz, ad esempio, forme, tecniche, strutture musicali non sono che l'espressione "visibile" di processi sociali contrastanti: il jazz è «l'*immagine* di una società pianificata e congelata [...]. Nel jazz meccanismi che appartengono in realtà alla ideologia contemporanea, a tutta l'industria culturale, *galleggiano visibili in superficie*» (Adorno [1981]: 119-120). Celebre è l'analisi della falsa libertà dell'improvvisazione (o della sincope) rispetto al battere scandito dal ritmo militaresco della grancassa, un fatto formale in cui si esprime la fusione sadomasochistica «del gesto di rivolta [del negro, o del consumatore] con la disposizione alla cieca obbedienza» (Adorno [1981]: 116; e cfr. Adorno [1981]: 121). Nemmeno il «carattere bisessuale [attivo/passivo] del sassofono» sfugge all'occhio del fisionomo (Adorno [2003]: 106).

Chiaramente fisiognomica è poi in Adorno l'identificazione di "tipi" o "figure tipiche" di ascoltatori di massa, espressione micromonadologica di caratteri storico-sociali. È vero che nell'*Introduzione alla sociologia della musica* egli sostiene che la sua tipologia andrebbe intesa «solo come tipologia di tipi ideali», frutto di una «costruzione» metodica (Adorno [2002a]: 5), ma è anche vero che egli definisce tali tipi come «punti di cristallizzazione» individuati concretamente – come Goethe con la *Urpflanze*, o Benjamin con il *flâneur* e il *dandy* – nell'ipotesi che nelle abitudini d'ascolto «si esprimano» e «si riflettano» la problematica e le contraddizioni della società (Adorno [2002a]: 4-5). Il che presuppone comunque, a monte, la capacità dell'interprete di *vedere* i tratti espressivi da porre in costellazione nel tipo. Chi abbia seguito l'emergenza dei tipi di ascoltatori lungo il percorso adorniano, dall'«amatore» di *Über Jazz*, agli «jitterbugs» e all'«autista» de *Il carattere di feticcio in musica* e di *On Popular Music*, fino al «fanatico» di *Moda senza*

*tempo*, non può non avere colto l'estrema concretezza delle "costruzioni" adorniane, il cui fondamento osservativo ed espressivo non può essere frainteso nemmeno nelle più rarefatte tipologie del primo capitolo dell'*Introduzione alla sociologia della musica*.

Infine, di per sé fisiognomico è anche l'approccio di Adorno agli *oggetti* della cultura di massa, il grammofo, il disco, la radio, la televisione. Affatto benjaminiani sono i brevi *excursus* sul grammofo e sul disco sviluppati in *Volteggi della puntina*, del 1927, e in *La forma del disco*, del 1934 (Adorno [2002b]: 53-58, 65-70). Così come pionieristici – ma ancora acerbi – di una fisiognomica sociale della TV appaiono studi come *Fernsehen als Ideologie*, del 1953 (cfr. Adorno [2003a]: 518-532). E, soprattutto, *Prolog zum Fernsehen*, dello stesso anno, in cui emerge prepotente l'idea che, per comprendere a fondo il nuovo *medium*, è necessario spostare l'attenzione dal suo «Was» al suo «Wie» (cfr. Adorno [1972]: 104), – una mossa questa tipicamente fisiognomica e ricca di sviluppi sul piano massmediologico.

Tant'è che uno degli studi più imponenti (e rimasti inediti) dedicati da Adorno alla radio nel periodo americano reca il titolo emblematico *Radio Physiognomics* (cfr. Adorno [2006]: 73-200, e Adorno [1938]). Con ciò Adorno – prendendo le mosse da Lavater – si propone di sviluppare un «approccio fisiognomico» al *medium* radiofonico, la cui «unità» fenomenica sarebbe paragonabile a quella del «volto umano» e della sua «espressione» (cfr. Adorno [2006]: 77). 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, nella misura in cui anche la monade-radio, come ogni altra opera, nella sua struttura tecnica «contiene in sé fatti sociali e rispecchia aspetti sociali» (Adorno [2006]: 116). Non si esagera se si afferma che Adorno tenta di fare con la radio per la "New York del XX secolo" ciò che Benjamin fece con il *passage* per la Parigi del XIX secolo.

5. Per concludere, se tali e tante, pur in estrema sintesi, sono le convergenze di metodo e di risultati tra la fisiognomica di Adorno e quella di Benjamin – dove stanno le differenze? La risposta a questa domanda è resa difficoltosa dal fatto che in Adorno esiste un *pro et contra* la fisiognomica (che è un *pro et contra* Benjamin), ragione per cui egli ci si presenta al tempo stesso come fisionomo e anti-fisionomo, cioè sottopone a critica quella stessa fisiognomica che non solo pratica in concreto ma anche teorizza come metodo.

Per capire il senso dell'ambivalenza (dialettica o contraddittoria?) di Adorno è utile considerare *en passant* il suo violento attacco a un altro "fisionomo" celebre, Spengler. Nel grande saggio anti-spengleriano del 1938 nel mirino non c'è solo la specifica ideologia conservatrice soggiacente alla fisiognomica delineata nel *Tramonto dell'Occidente*, ma la fisiognomica come tale. Essa sarebbe cioè il frutto di una malefica commistione tra istanza «divinatoria», magico-astrologica, da un lato, e istanza «positivistica», culminante nel «culto del "fatto"» (cfr. Adorno [1981]: 56, 53), dall'altro. Il che, nel linguaggio adorniano, significa: assenza di dialettica e di teoria, assenza di mediazione fra totalità e frammento, *hybris* micro-monadologica, fede feticistica nella immediatezza espressiva del singolo dettaglio visibile, e così via.

Ora, stante la dimostrabile affinità – nel segno di Goethe, Leibniz, Riegl, Simmel, Klages – di taluni aspetti della fisiognomica di Spengler con quella di Benjamin (cfr. Gurisatti [2010]: 190-200), non può stupire che le obiezioni di metodo rivolte da Adorno all'autore del *Tramonto dell'Occidente* siano *esattamente le stesse* che egli discutendo del *Passagen-Werk* rivolge a Benjamin, accusato di proporre una «rappresentazione stupita della fatticità», collocantesi «all'incrocio tra magia e positivismo»<sup>2</sup>, dunque implicante – come la fisiognomica spengleriana – un'eccessiva, feticistica fiducia nella concrezione visibile della storia e nell'immediatezza del suo darsi espressivo, assenza di teoria, mediazione, analisi dialettica. Giudizio, questo, manifestamente anti-fisiognomico, che Adorno, in controtendenza con i suoi stessi propositi, ribadirà a ogni piè sospinto: proprio colui che, sia in testi programmatici decisivi (e affatto benjaminiani) come *L'attualità della filosofia* e *Il saggio come forma*, sia nella sua pratica interpretativa fisiognomica tesse l'elogio del frammento *contro* la totalità, dell'interpretazione micromonadologica contro la deduzione sistematica, dell'intuizione fulminea contro la pedanteria del concetto, accusa ora l'amico-fisionomo di frammentismo e micrologismo ingenuo, ovvero privo di riferimenti analitico-dialettici, teoricamente mediati, alla «totalità» e «universalità» del sistema di produzione capitalistico (cfr. Adorno [1981]: 242, 245).

Viceversa, Adorno non sembra accorgersi che *l'altra* accusa rivolta alla fisiognomica di Spengler, quella cioè di essere legata al «carattere di totalità» delle sue categorie, di avere nella «totalità» la sua «forma logica», di insistere proditoriamente «sulla dipendenza universale dei momenti singoli dal tutto», e, in definitiva, di *livellare e riportare tutto al destino del dominio* anziché «calarsi nei singoli caratteri» dei fenomeni (cfr. Adorno [1981]: 51-52), potrebbe essere rivolta alla sua stessa fisiognomica, almeno dove

<sup>2</sup> Benjamin (1978): 365 [lettera di Adorno a Benjamin del 10 nov. 1938].

essa celebra in modo quasi-feticistico l'elogio (la critica) della totalità del sistema di produzione capitalistico. È infatti il «riferimento alla totalità, e cioè al sistema complessivo reale» che per Adorno dà importanza alla sociologia, la quale è, sì, «fisiognomica sociale del fenomeno», ma lo è in quanto interpretare fisiognomicamente significa «*scorgere la totalità nei tratti della datià sociale*» (Adorno, Popper [1972]: 44, *corsivo nostro*). Così, teoria e fisiognomica sociale si fondono nella misura in cui «il circolo si identifica con quello della società totale» (Adorno [1976]: 179). «Nella società totale» si legge in *Dialettica negativa* «tutto è ugualmente vicino al punto centrale» (Adorno [1975b]: 240), sicché la sua critica necessita di una «fisiognomica dello stato generale e di dati particolari elaborati» e di una analisi (marxista) della «struttura economica». Ancora nelle *Ideen zur Musiksoziologie* si dice che quello sociale è un processo totale, «*qualcosa che produce se stesso e i suoi momenti particolari*, un alcunché di coeso in una totalità nel senso hegeliano del termine» (Adorno [1997]: 16, *corsivo nostro*), di modo che solo la conoscenza socio-economica di tale processo è vera conoscenza. Quella conoscenza della «mediazione del processo sociale globale» la cui assenza Adorno lamenta, appunto, in Benjamin<sup>3</sup>.

Certamente, la totalità hegel-marxiana di Adorno è immensamente più dialettica della totalità organicista-biologica di Spengler, eppure la sua anti-fisiognomica riferita alla totalità è ben lungi sia dall'essere radicale «nell'astenersi da qualsiasi riduzione a un unico principio, nel porre l'accento sul particolare *contrapposto* alla totalità, nella frammentarietà» (Adorno [1979]: 13, *corsivo nostro*), sia dal pensare «in frammenti perché frammentaria è la stessa realtà, [dal trovare] la propria unità attraverso le fratture, non attraverso il loro appianamento» (Adorno [1979]: 31).

Per quanto paradossale possa sembrare, il celeberrimo *incipit* del capitolo su *L'industria culturale* della *Dialettica dell'illuminismo* – «la civiltà attuale conferisce a tutto un'aria di somiglianza. Film, radio e settimanali costituiscono un sistema. Ogni settore è armonizzato in sé e tutti fra loro. [...] La razionalità tecnica, oggi, è la razionalità del dominio stesso» (Horkheimer, Adorno [1976]: 130) – appare assai più in sintonia con certi passaggi sulla cultura di massa della *Zivilisation del Tramonto dell'Occidente* che non con le raffinate esegesi fisiognomiche del *Passagen-Werk*.

<sup>3</sup> Cfr. Benjamin (1978): 365. Scrive Adorno in Adorno, Popper (1972): 52: «La [mia] vecchia controversia con Benjamin sull'interpretazione dialettica dei fenomeni sociali [...]: la fisiognomica sociale di Benjamin era criticata come troppo immediata, priva di riflessione sulla mediazione della società nel suo complesso».

Quindi, se totalizzante, livellante e subalterna al destino è la fisiognomica biologica di Spengler, altrettanto totalizzante e livellante appare, per certi versi, l'anti-fisiognomica dialettica di Adorno, la cui enfasi sul carattere destinalmente onni-omologante della mediazione economico-sociale gli ha impedito l'autentico sprofondamento fisiognomico nei singoli «caratteri» dei fenomeni che, solo, gli avrebbe consentito di coglierne l'intero spettro di possibilità critiche e dialettiche – anche in seno alla cultura di massa e (tanto per dirne una) della musica "popular"<sup>4</sup>. Un errore, questo, non commesso da Benjamin, proprio per la sua capacità differenziante di penetrare l'intimo dei fenomeni a prescindere da ogni presupposto schema teorico totalizzante.

6. Benjamin, si sa, difese con estrema risolutezza come «autenticamente filologico» l'atteggiamento fisiognomico definito da Adorno «rappresentazione stupita della fatticità»<sup>5</sup>. Non v'è infatti teoria preconcepita, mediazione globale, analisi strutturale che possa allontanare il fisiognomo dal contatto diretto, intuitivo, esperienziale e divinatorio con i fenomeni, la cui peculiare compagine espressiva necessita, per essere compresa e interpretata, anzitutto di uno *sguardo aperto e differenziante* – cioè non-omologante – nei confronti della complessità dei tratti che ne manifestano un carattere in sé complesso, "dialetticamente" articolato, dunque suscettibile di possibili sviluppi. La «magia» dello sguardo micromonadologico, di cui lo «stupore» è la molla, non è mai rinnegata da Benjamin.

Al tempo stesso, però, egli riconosce che la magia del frammento, per non ricadere à la Spengler nel feticismo del fattuale-biologico, va esorcizzata tramite la costruzione (non la classificazione) storica, ossia l'inserimento di ciascun tratto espressivo in una costellazione dinamica – l'immagine dialettica – che ne salva lo statuto di «verità» solo se si rifiuta a ogni ipotesi totalizzante. Ogni passo delle *Tesi sulla storia* – autentico *vademecum* di fisiognomica della storia – testimonia il carattere mobile, variabile, istantaneo, occasionale, *kairologico*, delle costellazioni benjaminiane (cfr. Gurisatti [2010]: 13-30, 200-213), che si oppongono *sia* alla totalità biologica delle sinossi spengleriane, *sia* alla totalità sociologica del processo globale adorniano, che, benché da prospettive opposte, finiscono per identificare *tout court* il carattere della società con il suo *destino*: onnipervasivo, onnipresente, onnideterminante – *destino in quanto totalità del dominio*. Laddove Benjamin, com'è noto, vede invece nel destino l'*opposto* del carattere, e contesta la

<sup>4</sup> A puro titolo di esempio, valide e opportune restano le critiche sollevate – nel segno di Benjamin – ad Adorno da Middleton (2001).

<sup>5</sup> Cfr. Benjamin (1978): 371 [lettera di Benjamin ad Adorno del 9 dicembre 1938].

fisiognomica della tradizione proprio su questo specifico punto (cfr. Benjamin [2008]: 452-458), che rischia di compromettere il potenziale interpretativo del suo approccio aperto, dialettico al carattere dell'epoca, il quale risulta al suo sguardo assai più metamorfico e prismatico, quindi assai più ricco di possibilità, di quanto non appaia a Spengler e Adorno.

Se dunque v'è un'indubbia concordanza tra la fisiognomica sviluppata da Benjamin nel *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, la cui massima espressione sta proprio negli studi sulla cultura e l'arte di massa, magicamente e positivisticamente ammalati dal «carattere totale» dell'industria culturale – esattamente all'opposto di quanto accade nell'*Opera d'arte* benjaminiana.

#### Bibliografia

- Adorno, Th.W., 1938: *Musik im Rundfunk. Fragen und Thesen*, in Tiedemann, R., *Frankfurter Adorno Blätter*, (vol. 7), text+kritik, München 2001, pp. 103-104.
- Adorno, Th.W., Popper, K., 1972: *Dialettica e positivismo in sociologia*, ed. it. a cura di A. Marietti Solmi, Einaudi, Torino.
- Adorno, Th.W., 1972: *La tv tra illusorio progetto e continua mistificazione*, "Cinema nuovo", 216, 1972.
- Adorno, Th.W., 1975a: *Filosofia della musica moderna*, ed. it. a cura di G. Manzoni, Einaudi, Torino.
- Adorno, Th.W., 1975b: *Dialettica negativa*, ed. it. a cura di C.A. Donolo, Einaudi, Torino.
- Adorno, Th.W., 1976: *Scritti sociologici*, ed. it. a cura di A. Marietti Solmi, Einaudi, Torino.
- Adorno, Th.W., 1977: *Teoria estetica*, a cura di G. Adorno, e R. Tiedemann, ed. it. a cura di E. De Angelis, Einaudi, Torino.
- Adorno, Th.W., 1978: *Wagner. Mahler. Due studi*, ed. it. a cura di G. Manzoni, Einaudi, Torino.
- Adorno, Th.W., 1979: *Note per la letteratura (1943-1961)*, ed. it. a cura di E. De Angelis e A. Frioli, Einaudi, Torino.
- Adorno, Th.W., 1981: *Prismi. Saggi sulla critica della cultura*, ed. it. a cura di C. Mainoldi, Einaudi, Torino.

- Adorno, Th.W., 1997: *Gesammelte Schriften* (vol. 16), a cura di R. Tiedemann et al., Suhrkamp, Frankfurt a.M.
- Adorno, Th.W., 2002a: *Introduzione alla sociologia della musica*, ed. it. a cura di G. Manzoni, Einaudi, Torino.
- Adorno, Th.W., 2002b: *La musica, i media e la critica*, ed. it. a cura di V. Cuomo, Tempo Lungo, Napoli.
- Adorno, Th.W., 2003: *Gesammelte Schriften* (vol. 17), a cura di R. Tiedemann et al., Suhrkamp, Frankfurt a.M.
- Adorno, Th.W., 2003[a]: *Gesammelte Schriften* (vol. 10), a cura di R. Tiedemann et al., Suhrkamp, Frankfurt a.M.
- Adorno, Th.W., 2006: *Radio Physiognomics*, in Hullot-Kentor, (2006).
- Benjamin, W., 1978: *Lettere 1913-1940*, raccolte e presentate da Th.W. Adorno e G. Scholem, ed. it. a cura di A. Marietti e G. Backhaus, Einaudi, Torino.
- Benjamin, W., 1980: *Nachträge zum Trauerspielbuch*, in Benjamin, W., 1980: *Gesammelte Schriften* (vol. I, tomo 3), a cura di R. Tiedemann, e H. Schweppenhäuser, Suhrkamp, Frankfurt a.M.
- Benjamin, W., 1993: *Ombre corte. Scritti 1928-1929*, ed. it. a cura di G. Agamben, Einaudi, Torino.
- Benjamin, W., 2000: *I "passages" di Parigi*, ed. it. a cura di E. Ganni, Einaudi, Torino.
- Benjamin, W., 2001: *Opere complete*, vol. II, ed. it. a cura di E. Ganni, Einaudi, Torino.
- Gurisatti, G., 2006: *Dizionario fisiognomico. Il volto, le forme, l'espressione*, Quodlibet, Macerata.
- Gurisatti, G., 2010: *Costellazioni. Storia, arte e tecnica in Walter Benjamin*, Quodlibet, Macerata.
- Honneth, A., 2005: *Fisionomia della forma capitalistica di vita. Abbozzo della teoria della società di Adorno*, in Aa.Vv., *Adorno e Heidegger. Soggettività, arte, esistenza*, Donzelli, Roma 2005.
- Horkheimer, M., Adorno, Th.W., 1976: *Dialettica dell'illuminismo*, ed. it. a cura di L. Vinci, Einaudi, Torino.
- Hullot-Kentor, R., 2006: *Current of Music. Elements of a Radio Theory*, Suhrkamp, Frankfurt a.M.
- Middleton, R., 2001: *Studiare la popular music*, ed. it. a cura di M. Mele, Feltrinelli, Milano.