Endoxa – Prospettive sul presente, 11, 64, Novembre 2026, pp. 1-4

FILOSOFIA DELL'ARTE POSTUMANA E DECOLONIZZAZIONE DEL SAPERE

STEFANO ROZZONI

Come gli studi postcoloniali hanno reso evidente nel corso degli ultimi decenni, la nozione di colonizzazione non si esaurisce nelle specificità storico-culturali del colonialismo (cfr. Said 1994, p. 9), ma investe le dinamiche ideologiche e mentali che hanno sostenuto, e ancora sostengono, tali processi. Bill Ashcroft, Gareth Griffiths e Helen Tiffin estendono il termine "postcoloniale" a «tutta la cultura investita dal processo imperiale dal momento della colonizzazione fino ai giorni nostri» (Ashcroft, Griffiths, Tiffin 2002, p. 2), mentre Edward Said ricorda che «l'impresa imperiale dipende dall'idea stessa di possedere un impero» (Said 1994, p. 11), a sottolineare come il dominio coloniale si eserciti sull'immaginario prima ancora che sui territori. La colonizzazione appare, dunque, come un processo culturale di costruzione dualistica dell'alterità che riaffiora in pratiche e discorsi diversi, come le espressioni, sempre nuove, di razzismo e xenofobia. Queste forme di *othering* sono frutto di un processo dialettico, per cui «l'Altro colonizzatore si costituisce nel momento stesso in cui i suoi altri colonizzati vengono prodotti come soggetti» (Ashcroft, Griffiths, Tiffin 2007, p. 156), e ogni opposizione binaria comporta una gerarchia violenta, di carattere epistemico ma con effetti concreti, e spesso tragici, su persone, comunità e territori (Ashcroft, Griffiths, Tiffin 2007, p. 19). Una visione colonialista fondata su assunti di alterità è dunque anche una questione di sapere. Lo ha mostrato Gayatri Chakravorty Spivak, per la quale la violenza epistemica è «il progetto eterogeneo, vasto e orchestrato a distanza, di costituire il soggetto coloniale come Altro» (Spivak 1994 [1988], p. 76): di qui la necessità di dotarsi di strumenti critici capaci di riconoscere le gerarchie che il sapere stesso produce.

Le arti rappresentano il luogo privilegiato di queste riflessioni. Con la celebre formula "the Empire writes back" (l'impero risponde per iscritto), ripresa da Salman Rushdie, Ashcroft, Griffiths e Tiffin indicano le letterature delle ex colonie che riscrivono il canone del centro, ossia della metropoli imperiale e della tradizione europea assunta come norma universale. Nascono così contro-narrazioni che restituiscono voce a chi ne era stato privato, come *Wide Sargasso Sea* (1966) di Jean

Rhys per il personaggio di Bertha Mason introdotto in *Jane Eyre* (1847) (cfr. Gilbert, Gubar 1979; Spivak 1985). Anche le narrazioni del centro, d'altra parte, illuminano le dinamiche coloniali: la lettura postcoloniale ne porta alla luce i presupposti, tra i quali «civiltà, giustizia, estetica, sensibilità, razza» (Ashcroft, Griffiths, Tiffin 2007, p. 173). La presenza dell'estetica in questo elenco non è casuale: **le categorie con cui giudichiamo il bello e l'autentico non sono neutre e sono spesso intrecciate a istanze colonizzanti.**

La teoria postcoloniale riconduce questa logica binaria al soggetto cartesiano, che «separava di fatto il soggetto dall'oggetto, il pensiero dalla realtà, ovvero il sé dall'altro» (Ashcroft, Griffiths, Tiffin 2007, pp. 201-202). Qui la critica postcoloniale incontra quella postumanista. Secondo Rosi Braidotti la critica radicale dell'umanesimo classico ha preso di mira «la dialettica sé-altro» e «la nozione di differenza come svalutazione» (Braidotti 2019, p. xiii): un modello universale di umano produce per contrasto i propri altri, poiché «siamo tutti umani, ma alcuni di noi sono semplicemente più mortali di altri» (Braidotti 2013, p. 15).

In questo quadro si inserisce Stefan Lorenz Sorgner, che in *Philosophy of Posthuman Art* (2022), in uscita per Fandango come *Filosofia dell'arte postumana* (2027), estende la critica del dualismo al campo estetico. Sorgner individua nell'arte contemporanea opere che sfidano due modelli estetici di stampo totalitario, in quanto fondati su valori di cui si afferma la validità universale, a lungo dominanti e ancora influenti. Pur senza che Sorgner li definisca in questi termini, entrambi recano i tratti di un pensiero che si può definire "colonizzatore", nel senso illustrato in precedenza: la pretesa di elevare a misura universale una prospettiva particolare, spesso gerarchizzante ed escludente. Il primo è l'estetica di Theodor W. Adorno. Nella *Teoria estetica* (1970) è autentica soltanto l'opera autonoma, che rompe con le forme ereditate e rifiuta ogni armonia conciliante: le forme gradevoli e familiari sono infatti quelle che l'industria culturale riproduce e vende, e solo sottraendosi a esse l'opera può opporsi alla società capitalistica anziché confermarla (cfr. Adorno 1970). Per Sorgner questa autonomia impone però di rifiutare ogni forma tramandata, compresa la bellezza fondata, ad esempio, sulla simmetria o sulla sezione aurea, che nell'ottica di Adorno scade nel kitsch o nell'intrattenimento di massa. Ne risulta un canone che esclude, secondo Sorgner, opere contemporanee postumane come la musica di Philip Glass per *Koyaanisqatsi* (1982): pur innovativa nella sua struttura ripetitiva, essa poggia su armonie tonali riconoscibili come belle e risulterebbe perciò inautentica nella prospettiva di Adorno.

Il secondo modello estetico "colonizzante" discusso da Sorgner è il *Gesamtkunstwerk*, l'opera d'arte totale teorizzata da Richard Wagner a metà Ottocento (Wagner 1850), un dramma musicale che, sul modello della tragedia greca, fonde musica, poesia e arti sceniche e presuppone una comunità unitaria di valori e simboli, con le implicazioni totalitarie denunciate da Adorno, Thomas Mann e Karl Popper. In artisti contemporanei come Sven Helbig, Jaime del Val ed Eduardo Kac l'opera d'arte totale continua a unire arti, tecnologie e sfere dell'esistenza e a negoziare le

distinzioni tra umano e macchina, opera e pubblico, ma senza pretendere alcuna superiorità o validità universale. Nell'estetica contemporanea postumanista prende così forma un'opera d'arte totale non totalitaria, sostenuta da un prospettivismo per cui ogni visione del mondo è un'interpretazione, un punto di vista situato e mai definitivo. Ne deriva un'operazione epistemica precisa, alla base della filosofia dell'arte postumana illustrata da Sorgner: **i dualismi non vengono rovesciati ma piegati e torti (*twisted*) fino a perdere la loro rigidità, e prospettive differenti possono coesistere senza ordinarsi in gerarchia.**

Si torna così al punto di partenza. Nell'ontologia dualistica occidentale e umanista il postumanesimo individua un ideale problematico, un canone normativo dell'umano associato, tra altri aspetti, alla ragione, al potere, alla ricchezza, alla pelle bianca, all'eterosessualità e alla mascolinità. Si tratta dello stesso ideale che ha legittimato il progetto coloniale e la sua produzione di alterità attraverso dualismi come civiltà e barbarie, Occidente e Oriente, centro e periferia, in una prospettiva eurocentrica che ha trovato nell'Uomo vitruviano la propria immagine esemplare, elevata a «la misura di tutte le cose» (Braidotti 2013, p. 13). Se colonizzare significa, sul piano epistemico, assumere un punto di vista situato come se fosse neutro e assoluto, e misurare su di esso ogni differenza come scarto o mancanza, **l'opera d'arte totale non totalitaria postumanista ne rappresenta il rovescio: una totalità intesa come accoglienza di forme diverse, che rinuncia al dominio e lascia coesistere la pluralità delle prospettive.** Contro l'illusione imperiale di essere «soltanto, principalmente, esclusivamente bianchi, o neri, o occidentali, o orientali», Said ricordava che «la sopravvivenza riguarda in realtà le connessioni tra le cose» (Said 1994, p. 336). È questa la via che l'arte contemporanea, nelle sue espressioni postumane, ci aiuta a vedere: **una decolonizzazione dello sguardo e del sapere che passa dal riconoscimento delle connessioni e dalla rinuncia a imporre, in modo violento, totalitario e (perciò) colonizzante, una sola misura di tutte le cose.**

L'estratto che segue, tratto dalla prefazione del volume di Sorgner, a breve disponibile in lingua italiana, ne offre un'anteprima.

* * *

Stefan Lorenz Sorgner, dalla "Prefazione" a *Filosofia dell'arte postumana*

In un'epoca in cui è in atto un cambiamento di paradigma postumano, ci troviamo ad affrontare anche nuove sfide estetiche. Animali modificati tecnologicamente diventano opere d'arte. Performance e *metaformance* si confrontano con un'ontologia non dualistica del divenire permanente. Si sviluppano nuovi modi di sistematizzare le opere d'arte postumane, che recuperano un'idea di bellezza armoniosa guardata con sospetto, soprattutto a seguito della cosiddetta estetica "del Terzo Reich" incarnata da Breker e Riefenstahl. Nelle arti, il cyborg emerge come

figurazione di rilevanza ontologica, in grado di farci riflettere a fondo sul significato della non-dualità. I miti religiosi vengono richiamati all'interno di opere d'arte che sottolineano la rilevanza della pluralità e della relazionalità. Le tecnologie dell'intelligenza artificiale e della genetica entrano nel processo di produzione artistica.

Questi sviluppi rappresentano alcune delle sfide per le filosofie dell'arte ereditate dal XX secolo. In particolare, ciò riguarda l'estetica dell'avanguardia elaborata dalla Scuola di Francoforte, che ha dominato il mondo artistico nella seconda metà del XX secolo soprattutto attraverso l'influenza della teoria estetica di Adorno. Un simile predominio è problematico, in quanto l'estetica di Adorno compromette ciò che essa stessa sostiene di promuovere, ossia la pluralità. Inoltre, pur criticando il totalitarismo, essa è a sua volta totalitaria in quanto fondata su una dualità ontologica di cui si afferma la validità universale. Per l'estetica di Adorno è fondamentale la distinzione tra soggetto e oggetto, insieme alla complessa dialettica che li lega e attraverso la quale viene superata l'impostazione kantiana del medesimo rapporto. Inoltre, benché questa estetica sostenga di essere critica – nel senso di essere in grado di considerare le prospettive delle minoranze – essa si sviluppa a partire da una prospettiva aristocratica arrogante e da uno snobismo intellettuale. La sua dimensione aristocratica emerge dal legame tra questa stessa estetica e la capacità della riflessione razionale. Idealmente, un'opera d'arte d'avanguardia rappresenta un genere a sé in quanto essa dovrebbe differenziarsi da tutto ciò che è esistito fino a quel momento. Di conseguenza, le opere d'arte d'avanguardia possono essere accessibili solo a esperti del mondo dell'arte, i quali hanno a disposizione il tempo e il denaro per dedicarsi principalmente a riflessioni di tipo intellettuale. L'arroganza intellettuale su cui è fondata l'estetica dell'avanguardia di Adorno compromette quindi la pluralità e la democrazia, diventando così moralmente problematica.

L'estetica postumana, invece, consente di realizzare un *twist* tra le dualità ontologiche in quanto essa è: consapevole del divenire permanente, inclusiva, non dualistica, non antropocentrica, non fondazionalista, non essenzialista, non specista, non dogmatica, non logocentrica, non eteronormativa, prospettivista, non utopica e pluralista. Tutto ciò verrà illustrato nelle mie riflessioni sulla filosofia dell'arte postumana all'interno di questo volume. Un concetto fondamentale per tali riflessioni è quello di *twist*. Altri concetti rilevanti sono il divenire permanente, l'inclusività e il prospettivismo. Nell'estetica postumana vi è una tendenza ad allontanarsi dal dualismo, dall'antropocentrismo, dal fondazionalismo, dall'essenzialismo, dallo specismo, dal dogmatismo, dal logocentrismo, dall'eteronormatività e dall'utopismo.

[...] Poiché le opere d'arte postumane comportano un cambiamento di prospettiva di portata paradigmatica, il concetto di opera d'arte totale [*Gesamtkunstwerk*, N.d.T.] assume qui particolare rilevanza. Tuttavia, nel volume ci confrontiamo anche con opere d'arte totali auto-relativizzanti, ovvero opere d'arte totali non totalitarie.