



ALMA MATER STUDIORUM  
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

## ARCHIVIO ISTITUZIONALE DELLA RICERCA

### Alma Mater Studiorum Università di Bologna Archivio istituzionale della ricerca

Estetica del selvaggio. Arti visive e repellenza politica

This is the final peer-reviewed author's accepted manuscript (postprint) of the following publication:

*Published Version:*

Francesco Spampinato (2021). Estetica del selvaggio. Arti visive e repellenza politica. *STUDI CULTURALI*, 3/2021, 512-520 [10.1405/102375].

*Availability:*

This version is available at: <https://hdl.handle.net/11585/840938> since: 2021-12-07

*Published:*

DOI: <http://doi.org/10.1405/102375>

*Terms of use:*

Some rights reserved. The terms and conditions for the reuse of this version of the manuscript are specified in the publishing policy. For all terms of use and more information see the publisher's website.

This item was downloaded from IRIS Università di Bologna (<https://cris.unibo.it/>).  
When citing, please refer to the published version.

(Article begins on next page)

**Francesco Spampinato**

## **Estetica del selvaggio: arti visive e repellenza politica**

STUDI CULTURALI – ANNO XVIII, N. 3, DICEMBRE 2021

### 1. Dal grottesco al primitivo

Le forme di rappresentazione del corpo e i suoi modi di azione, la sua performance, hanno un ruolo centrale nelle dinamiche di comunicazione politica. In qualsiasi epoca e contesto culturale il corpo del leader è incarnazione dell'ideologia di cui questi è portatore, ovvero di quei valori, idee, credenze e opinioni su cui fonda la propria politica. Nei regimi totalitari, in particolare, il corpo del leader è trasfigurazione, o alla testa, dello stesso corpo sociale, e la sua immagine moltiplicata – attraverso riproduzioni fotografiche, plastiche e medialità – così da consentirne l'ubiquità, con la funzione ora di specchio, ora di monito, ora devozionale. Solitamente, però, e nei totalitarismi in modo significativo, i caratteri somatici e fisici della persona vengono plasmati per trasmettere i valori del progresso e dell'ordine. Questo succede nelle rappresentazioni del Duce, i cui tratti spigolosi, la mascella pronunciata e il morso serrato non solo fanno eco agli ideali antropometrici perseguiti dal Fascismo, ma sono anche metafora visiva del programma politico del regime.

In controtendenza con questo vocabolario corporale improntato alla idealizzazione e monumentalizzazione di presunti valori di progresso e ordine, nei primi decenni del XXI secolo si stanno consolidando in politica paradigmi estetici e performativi che si situano all'opposto. Si tratta di modelli orgogliosamente retrogradi e in certi casi primitivisti, i quali rivendicano, attraverso un'estetica che potremmo definire del selvaggio, la propria diffidenza nei confronti di una società che immaginano regolata da poteri forti, in cui l'allontanamento dell'uomo dallo stato di natura implica il suo assoggettamento a un sistema. Incardinati su posizioni antidemocratiche e oscurantiste, questi nuovi "leader" avanzano teorie del complotto, sfidano lobby e caste, e rispondono alla corsa al progresso scientifico e tecnologico con una rivalorizzazione del naturale e primitivo. Casi emblematici sono quello di Matteo Salvini in Italia, dei rabbiosi QAnon che hanno occupato il Campidoglio a Washington il 6 gennaio 2021 e, per certi versi, dei talebani in Afghanistan.

Salvini strumentalizza il proprio corpo obeso e irsuto, mostrandolo spudoratamente e in contrasto ai corpi scolpiti da intenso *workout* o dalla chirurgia estetica di aspiranti figure del mondo dello spettacolo, come nei selfie presso il noto stabilimento balneare romagnolo Papeete Beach. A questo si aggiunga la sua passione per sagre rionali, la dialettica sguaiata, con particolare riguardo ai temi dell'immigrazione, e l'atteggiamento bigotto con cui ostenta simboli della religione cattolica come rosari e crocefissi per ribadire la propria identità culturale. Gli assalitori del Campidoglio fanno leva sull'origine suburbana e protestante, esasperando i caratteri volgari e istintivi di una cultura americana bianca subalterna, emersa in contesti razzializzati, riconducibile a etichette derogatorie quali *redneck*, *hillbilly* o *white trash*. Similmente, i talebani lottano in nome di un fondamentalismo culturale e religioso, quello islamico, in cui l'aspetto primitivo diventa esso stesso strumento di propaganda di una politica conservatrice, feroce e misogina.

Pur allineandosi e in certi casi rinvigorendo narrazioni ideologiche del passato, con una predilezione per gli assolutismi, queste nuove forme di rappresentazione visiva e performativa del corpo del leader stanno riscrivendo i codici della comunicazione politica. A consolidare un'estetica tutta maschile del rozzo e del ferino contribuisce anche un nuovo modo di comunicare, dal basso, che sfrutta le tecnologie prosumer e che quando entra nella comunicazione mainstream, lo fa con l'irruenza di una bestia non avvezza alle maniere della società civile e alle logiche del *political correctness*. Di questa estetica dell'in-civile, le arti visive e la cultura visuale hanno prodotto in passato diverse rappresentazioni, sfruttando la propria capacità di inventare immaginari per speculare su dinamiche sociali e comportamentali che nel tempo sono diventate comuni. Dagli anni Novanta in poi, infatti, fanno comparsa nel mondo dell'arte contemporanea corpi abietti e repellenti, trogloditi e selvaggi, di cui solo oggi comprendiamo lo spirito premonitore.

Le origini di questa estetica del selvaggio nella storia dell'arte possono essere rintracciate nelle categorie del grottesco e del mostruoso, del brutto e del deforme, sviluppatasi dal Rinascimento in contrapposizione ai canoni di bellezza, armonia e grazia. Tuttavia, come ricorda Umberto Eco nella sua *Storia della bruttezza* (2007), "Sovente le attribuzioni di bellezza o di bruttezza sono state dovute non a criteri estetici ma a criteri politici e sociali"<sup>1</sup>. Come esempio, Eco cita un passo in cui Karl Marx parla del denaro come strumento di abbruttimento. In modo simile, la rivendicazione primitivista di Salvini, dello "Sciamano" alla guida della presa del Campidoglio americano o dei talebani, si pone in contrapposizione a un'estetica del progresso e dell'ordine, suggerendo che il bello sta al brutto come il civile sta all'incivile. L'inciviltà, però, non è per loro una condizione subita, ovvero frutto di una posizione subalterna rispetto alla società civile – "bella" – ma un rifiuto delle categorie stesse di civiltà e inciviltà per come si sono delineate nella modernità.

Siamo quindi lontani dal fenomeno primitivismo per come si è consolidato in epoca coloniale, tra XVIII e XX secolo, di cui è emblematico il mito del buon selvaggio, basato sull'idea che il progresso corrompe l'uomo abbruttendolo. Nelle teorie antilluministiche di Jean-Jacques Rousseau, l'uomo che vive in un primitivo stato di natura è "buono", felice e compassionevole. Al contrario, "il cittadino, sempre attivo, suda, si agita, si tormenta continuamente per cercare occupazioni ancora più faticose; lavora fino alla morte [...] e fiero della sua schiavitù, parla con disprezzo di coloro che non hanno l'onore di dividerla"<sup>2</sup>. Alla luce di questo abbruttimento, numerosi pensatori e artisti guardano all'in-civile come modello di contro-modernità o alter-modernità. Anche le origini dell'arte contemporanea risiedono in una celebrazione del primitivo, in termini di contenuti ma anche tecniche e stili fondati sulla disfigurazione e la decostruzione della prospettiva come strumento di controllo della natura e, di conseguenza, dell'Altro.

## 2. Orrore del corpo abietto

---

<sup>1</sup> Umberto Eco, *Storia della bruttezza*, Bompiani, Milano 2007, p. 12.

<sup>2</sup> Jean-Jacques Rousseau, *Origine della disuguaglianza*, Giacomino Feltrinelli Editore, Milano, pp. 105-106.

Dall'Espressionismo al tribalismo di Gauguin, Matisse e Picasso, da Dada all'Art Brut, da CoBrA ai Chicago Imagists, nel corso del Novecento il primitivismo assume progressivamente nuovi significati: non più solo indice di un bisogno di riscoperta dell'autenticità della natura umana, ma anche simbolo dell'abbruttimento dell'uomo, inversamente proporzionale all'avanzamento scientifico e tecnologico. Negli anni Sessanta, segnati dall'affermazione della cultura elettronica e la corsa allo spazio, Marshall McLuhan afferma che "la natura istantanea del movimento dell'informazione elettronica sta decentralizzando – piuttosto che ampliando – la famiglia umana in un nuovo stato composto da una moltitudine di esistenze tribali"<sup>3</sup>. Non a caso, nello stesso periodo il cinema propone nuove distopie futuribili in cui selvaggi primati reinterpretono o si scontrano con una civiltà umana ipertecnologica, come nel *Pianeta delle scimmie* e nel capolavoro di Stanley Kubrik *2001: Odissea nello spazio*, entrambi del 1968.

Il primitivismo ritorna in auge negli anni Ottanta con la corrente pittorica del Neo-Espressionismo, in coincidenza con un'altra fase di innovazione tecnologica, la diffusione del personal computer. Tuttavia, è solo negli anni Novanta che il selvaggio assume delle connotazioni negative, principalmente attraverso opere di artisti associati alla corrente della Abject Art. Questa arte dell'abiezione, che emerge negli Stati Uniti ma trova eco anche in Europa, pone l'attenzione su tabù sociali come l'abuso, le perversioni sessuali, atti fisiologici come la defecazione e varie psicopatologie, attraverso la rappresentazione di corpi grotteschi realizzati con manichini anatomici, bambole a grandezza naturale e maschere. Elementi tipici della condizione abietta – uno stato di degradazione morale – sono il vomito, liquidi corporei come sangue e urina, escrementi, e così anche i peli, ovvero simboli di una natura primordiale, animale, che cerchiamo di reprimere e tenere lontano perché minaccia la nostra identità e le nostre certezze.

Il concetto di abiezione viene elaborato dalla filosofa e psicoanalista femminista bulgaro-francese Julia Kristeva nel suo influente *Poteri dell'orrore. Saggio sull'abiezione* (1980). Riprendendo le teorie di Sigmund Freud sul "perturbante" e quelle surrealiste di Georges Bataille, Kristeva sostiene che l'abietto produce sensazioni sgradevoli quali disgusto, paura, nausea e repulsione ma anche attrazione. Nonostante gli evidenti rimandi al Surrealismo, risulta evidente come la Abject Art – che prende il nome dall'omonima mostra del 1993 presso il Whitney Museum di New York – riguarda la condizione dell'uomo nella postmodernità, in linea con la perdita di fiducia nei confronti di quelle che Jean-François Lyotard chiama le grandi narrazioni del passato. Se per Kristeva l'abietto "perturba una identità, un senso, un ordine"<sup>4</sup>, l'arte dell'abiezione mette in crisi la nostra concezione di progresso e relative questioni di igiene e cura del corpo, spingendoci a un confronto con la nostra natura animale e ricordandoci la nostra condizione mortale.

Figura-chiave del postmodernismo femminista – grazie alla serie di foto della fine degli anni Settanta in cui impersona personaggi cinematografici femminili secondo dinamiche voyeuristiche –, tra la fine degli anni Ottanta e i primi Novanta, Cindy Sherman

---

<sup>3</sup> Marshall McLuhan, "The Playboy Interview: Marshall McLuhan", *Playboy*, Marzo 1969, trad it <https://sites.google.com/site/uominieculture/people/marshall-mcluhan/intervista-mcluhan-1969> (ultimo accesso 10 settembre 2021).

<sup>4</sup> Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Seuil, Paris 1980; trad it. *Poteri dell'orrore. Saggio sull'abiezione*, a cura di A. Scalco, Spirali, Milano, 1981, p. 6.

realizza immagini fotografiche di tableau vivant che coinvolgono manichini medici, bambole sessuali e maschere carnevalesche. L'artista americana presenta corpi smembrati e ricomposti in modo innaturale e terrificante tra cui: un australopiteco-donna che trasuda di erotismo dietro la folta peluria (*Untitled #191*, 1989); genitali maschili e femminili cuciti in una mostruosa creatura senza busto né gambe; e un volto tumefatto nella tradizione del più sgradevole cinema horror (*Untitled #314*, 1994). Queste opere ben rispondono all'idea suggerita da Hal Foster, secondo cui "l'abiezione è una condizione che turba la soggettività, 'è dove il senso sprofonda'; da ciò la sua attrazione sugli artisti dell'avanguardia che vogliono disturbare le normative del soggetto e della società"<sup>5</sup>.

Rappresentativa di questa estetica dell'abiezione è anche la produzione di Robert Gober che consiste in oggetti scultorei e installazioni che riproducono in modo illusionistico parti di corpi smembrati come busti e arti, realizzati in cera e, per aumentare l'effetto illusionistico, solitamente ricoperti di veri peli umani. L'opera *Untitled* (1990), per esempio, riproduce un torso maschile ma, a differenza della virilità muscolare dei busti senza testa e amputati della classicità, a cui inevitabilmente fa riferimento, ostenta un addome flaccido, conseguenza di uno stile di vita sedentario e una dieta ipercalorica. A uno sguardo più approfondito, noteremo che non si tratta nemmeno di un vero busto, ma di un sacco, appesantito dal suo contenuto: un corpo-contenitore. Inoltre, come suggerisce il colorito pallido, è un corpo ormai privo di vita, possibile allusione al trauma dell'AIDS di quegli anni – come altre opere dell'artista americano del resto – e, più in generale, al decadimento fisico come metafora di un decadimento morale e civile.

Ai corpi sezionati e abietti di Sherman e Gober fanno eco le fotografie di Luca Santese e Marco P. Valli raccolte nel libro *Il corpo del capitano* (Cesura Publish, 2020) che ritraggono Salvini in diversi momenti della sua vita politica e che sfruttano primi piani, sequenze e chiaroscuri per mettere in evidenza la corporalità del leader e l'attitudine devozionale dei suoi seguaci. Nel testo introduttivo, significativamente intitolato *Gli aruspici della Bestia*, Filippo Ceccarelli anticipa al lettore: "Si troveranno perciò in queste pagine tanti frammenti, brandelli, ritagli, schegge, pezzetti e pezzettini di corpo: le mani, la barba, la pancia, i peli nel naso e nelle orecchie, la lingua porosa, i magri piedi sulla sabbia, l'occhio stanco e perduto, il cuoio capelluto, le labbra umide di schiuma, le macchie di sudore"<sup>6</sup>. Esasperando alcuni aspetti relativi all'uso politico del corpo di Salvini, queste immagini richiamano i canoni e le dinamiche del grottesco e del brutto, del primitivo e dell'abietto, avvalorando la mimesi tra l'immaginario dell'arte e il reale.

### 3. Ominidi e cavernicoli

Sebbene alcuni caratteri del mostruoso, del primitivo e dell'immorale siano rilevanti anche in un discorso sugli occupatori di Capitol Hill e sui talebani, in questi casi l'attenzione andrà riportata sulla contrapposizione civile/incivile. Nel loro attacco ai valori della civiltà –

---

<sup>5</sup> Hal Foster, "Obscene, Abject, Traumatic" (1996) in *Il ritorno del reale. L'avanguardia alla fine del Novecento*, trad. it. Barbara Carneglia, Postmedia Books, Milano 2006, 153.

<sup>6</sup> Filippo Ceccarelli, "Gli Aruspici della Bestia" in Luca Santese e Marco P. Valli, *Il corpo del capitano*, Cesura Publish, Pianello Val Tidone, PC, 2020, pagine non numerate.

con le ovvie e dovute differenze date da contesti sociali e politici peculiari e molto distanti tra loro, ovvero quello statunitense da un lato, e quello mediorientale, afgano nello specifico, dall'altro – entrambi i gruppi fanno dell'aspetto trasandato e dei rozzi codici performativi una dichiarazione di intenti. La loro estetica e politica incivile consiste in un rifiuto del concetto stesso di civiltà per come è stato sviluppato in Occidente, almeno a partire dalla Rivoluzione Industriale, freneticamente improntato alla corsa al progresso scientifico e tecnologico. Non si tratta, però, di un rifiuto di matrice anticapitalista, ma di opposizione a un progresso sociale che si fonda sulla democrazia e sul riconoscimento e un rispetto crescente nei confronti delle diversità religiose, di genere, culturali e sociali.

Tra la fine degli anni Novanta e i primi Duemila, alcuni artisti contemporanei trattano delle contrapposizioni tra civile e incivile, tra progredito e primitivo, attraverso ironiche rappresentazioni di ominidi e cavernicoli in opere scultoree e fotografiche, come nel caso del duo inglese Tim Noble & Sue Webster e dello svizzero Olaf Breuning. La produzione di Noble & Webster riguarda solitamente i rapporti di coppia e temi quali l'immortalità, ma *The New Barbarians* (1997-99) apre nuove questioni. Si tratta della riproduzione di sculture da un diorama del Museum of Natural History di New York che rappresentano in modo iperrealistico due australopithecini, un maschio e una femmina, a grandezza naturale. Questi antenati dell'*homo sapiens* hanno il volto degli artisti, come a suggerire una nostra introspezione psicosociale nella vita di 3,5 milioni di anni fa. Perturbanti e attraenti al contempo, i corpi scimmieschi, nudi e glabri dei due sono, in modo evidente, una metafora della crisi di identità che investe la società occidentale al passaggio del millennio<sup>7</sup>.

A mettere definitivamente in crisi le certezze del mondo occidentale, nonché la sua sicurezza, arriveranno di lì a poco gli attacchi terroristici dell'11 settembre 2001 al Pentagono e alle Torri Gemelle negli Stati Uniti, la cui responsabilità fu imputata ad Al Qaida. Questo movimento sunnita paramilitare, di cui i talebani sono considerati complici, conduce una politica violenta e ostile in nome di un fondamentalismo islamico oltranzista. Il suo obiettivo, nelle parole del presidente americano George W. Bush, era di "rifare il mondo"<sup>8</sup>. Pertanto, la "guerra al terrorismo" dichiarata da Bush all'indomani dell'11 settembre fu presentata come "una lotta della civiltà. Questa è la lotta per tutti coloro che credono nel progresso e nel pluralismo, nella tolleranza e nella libertà"<sup>9</sup>. Del rifiuto della moderna civiltà occidentale e dei suoi valori è paradigmatico l'aspetto trasandato dei talebani, la loro condotta violenta, l'incitamento all'odio, la mancanza di rispetto per qualsivoglia diversità e – ancor più riprovevole – la repressione dei diritti delle donne.

Negli stessi anni, Breuning realizza opere fotografiche e installazioni che richiamano culture ancestrali. *Deadlock* (1998), *Primitives* (2001) e *Cavewomen* (2001) ritraggono versioni caricaturali di uomini e donne dell'età della pietra, adornati ora con parrucche ora con pellicce, la loro pelle dipinta per aumentare l'effetto, e armati di bastoni o pesanti massi. Non si tratta di effetti speciali ma di costumi carnevaleschi, a basso costo. *Apes* (2001), invece, consiste in un diorama degno di un museo di storia naturale che

---

<sup>7</sup> Noble & Wester realizzeranno anche una versione irsuta della scultura, intitolata *Masters of the Universe*, 2000.

<sup>8</sup> George W. Bush, "Address to the Joint Session of Congress, 09/20/2001", accessibile da *National Archives Catalog*, <https://catalog.archives.gov/id/134607502>, 2 (mia traduzione).

<sup>9</sup> *Ibid.*, 5.

ricostruisce l'habitat di un gruppo di inquietanti primati, dai verdi occhi luminescenti, che a quanto pare sanno accendere un fuoco. Anche in questo caso, si tratta di stereotipi antropologici riletti attraverso la cultura mediatica, dai *Flinstones* al *Pianeta delle scimmie*, e caratterizzati, come suggerisce Dorothea Strauss, da “una nota affettuosa di ironia e umorismo, unita al tentativo di contrastare l'ipotesi di una storia continua di sviluppo – non con la critica, ma con contro-esempi tratti dall'immaginazione”<sup>10</sup>.

Dagli hippie ai punk, dal grunge all'anarco-primitivismo, numerose sottoculture hanno adottato uno stile trasandato, praticato rituali tipici di culture primitive e perseguito un contatto con la natura come forma di ribellione, rifiuto o fuga dalla società e i suoi valori. A giudicare dal look, anche il movimento di estrema destra QAnon, di recente diffusione negli Stati Uniti, potrebbe sembrare una sottocultura. L'aspetto fisico e l'abbigliamento – tra lo stile bifolco dei *redneck* e quello finto-rude degli *hypster* – ha un ruolo fondamentale nella comunicazione di questi suprematisti bianchi. Emerge chiaramente dall'occupazione del Campidoglio americano e in modo eclatante da Jake Angeli, anche noto come QAnon Shaman, un personaggio ispirato ai capi barbari con criptici tatuaggi sul nudo torso palestrato, un copricapo con corna di bue à la Jamiroquai, il volto dipinto a stelle e strisce e l'intimidatorio messaggio “Q SENT ME!” su un cartello.

Il delirio complottista di QAnon e la ripresa del potere in Afghanistan da parte dei talebani a venti anni esatti dagli eventi del 2001, sono indice che non solo il “male” non è stato sconfitto ma che è stato legittimato. Questo avviene con il beneplacito del mondo cosiddetto civilizzato, impegnato a combattere un nuovo nemico invisibile, il coronavirus, mantenere l'equilibrio di un contesto geopolitico caratterizzato da una nuova superpotenza, la Cina, e fronteggiare disastri antropocenici sempre più frequenti. In questo scenario apocalittico, le cui cause sono riconducibili alle origini della stessa civiltà occidentale moderna, i nuovi barbari che attentano alla democrazia e alla nostra libertà non sembrano spaventare. Della loro ferocia primitivista e a tratti farsesca, gli artisti ci avevano messi in guardia, tanto che più che il sintomo di un'inversione dell'evoluzionismo darwiniano, questa estetica del selvaggio sembra addirittura esercitare un certo appeal, assuefatti come siamo alle nuove forme di intrattenimento seriale e a vite condotte dietro a schermi che, come le teche di uno zoo, ci illudono di essere al sicuro dalla bestialità.

---

<sup>10</sup> Dorothea Strauss, “Les Gammas Existent, or: Even Gorillas Were People Once” in Olaf Breuning: *Ugly*, a cura di Christoph Doswald, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern-Ruit 2001, 19 (mia traduzione).