

Carol J. Adams

### **Perché un maiale?**

### **Un nudo sdraiato svela le interconnessioni tra razza, sesso, schiavitù e specie<sup>1</sup>**

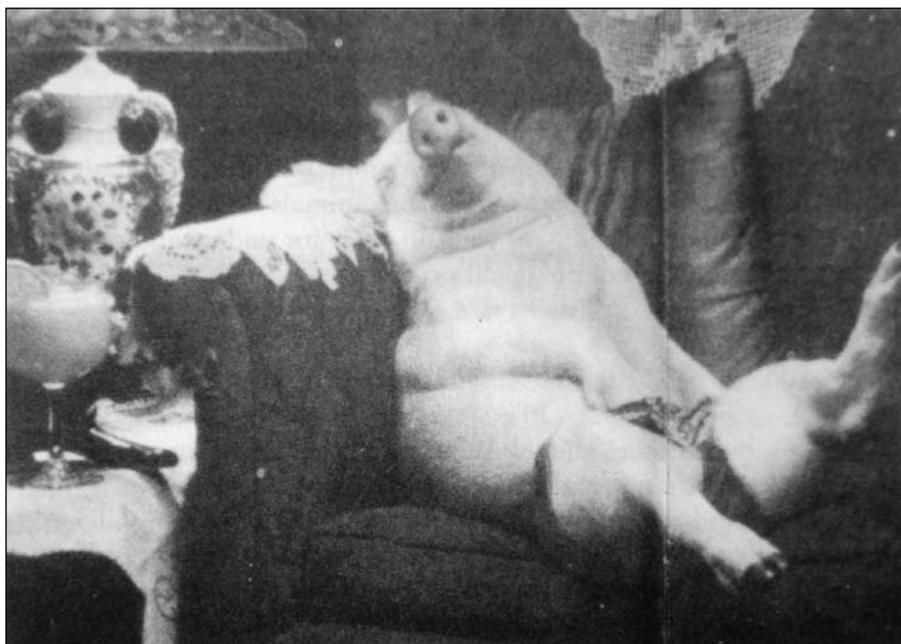
La vista reifica e domina più degli altri sensi. (L. Irigaray)

Chi è questa odalisca dal ventre giallo, ignobile modella ripescata da chissà dove? (Un critico alla vista dell'*Olympia* di Manet)

Diversi saggi recenti hanno analizzato la tradizionale rappresentazione occidentale della bellezza femminile, della disponibilità sessuale delle donne e delle modalità con cui vengono immortalate nella posa del “nudo sdraiato”. Nonostante si sia notevolmente sviluppata nel corso del XX secolo, la teoria critica non ha mai preso in esame il modo in cui questa tradizione ha travalicato l’ambito del corpo umano. In questo saggio, torno ad analizzare un’immagine che mi ha tormentato per 30 anni per utilizzarla come esempio del modo in cui il nudo sdraiato è stato imposto al corpo altrimenti-che-umano. Ritengo, infatti, che la teoria culturale, quando intende analizzare le rappresentazioni razziali e sessuali senza isterilirsi, dovrebbe riflettere sulle gerarchie e sugli assetti di specie. Essa, al contrario, non discute quanto i giudizi relativi al sesso e alla razza, che continuano a essere imposti sul corpo altrimenti-che-umano, siano retrogradi e oppressivi, e sul fatto che sfuggono al controllo che verrebbe esercitato nel caso che fosse il corpo umano a essere rappresentato. Scopo di questo saggio è di provare a mettere in questione questo assunto<sup>2</sup>, analizzando l’immagine qui riprodotta.

1 Questo saggio comparirà nel volume *Feminist Intersections with Other Animals and the Earth* curato da Carol J. Adams e Lori Gruen. Ringraziamo le autrici e l’editore per averne concesso la pubblicazione in anteprima [N.d.R.].

2 Questo saggio prosegue la mia riflessione sulla teoria critica animale e razziale. Al proposito, cfr. Carol J. Adams, *The Sexual Politics of Meat: A Feminist-Vegetarian Critical Theory*, Continuum, New York 1990; *On Beastliness and a Politics of Solidarity*, in *Neither Man Nor Beast: Feminism and the Defense of Animals*, Continuum, New York 1994, pp. 71-84; *The Pornography of Meat*, Continuum, New York 2004; *La guerra sulla compassione*, in Massimo Filippi e Filippo Trasatti (a cura di), *Nell'albergo di Adamo. Gli animali, la questione animale e la filosofia*, Mimesis, Milano 2010, pp. 23-38; *What Came Before The Sexual Politics of Meat*, in Marianne DeKoven e Michael Lundblad (a cura di), *Species Matters: Humane Advocacy and Cultural Theory*, Columbia University Press, New York 2012.



Ursula Hamdress, fotografia pubblicata nel 1981 sulla rivista «Playboar».

Mi sono imbattuta in questa immagine per la prima volta nell'estate del 1981 quando la vidi riprodotta su un numero della rivista «Vegetarian Times». Nella copia che possiedo l'angolo della pagina dove inizia l'articolo di Jim Mason<sup>3</sup> in cui appare questa fotografia è ancora piegato. In esso, Mason racconta di come si fosse ritrovato nel marzo del 1981 a Kansas City, nel Missouri, all'incontro del *National Pork Producers Council*. Dopo aver ascoltato il discorso del presidente e aver assistito all'elezione della «Reginetta nazionale della carne di maiale», iniziò ad aggirarsi per la fiera campionaria a cui partecipavano 480 espositori e 15.000 visitatori. Mason osserva gli strumenti utilizzati per l'allevamento dei maiali: gabbie da parto (in cui vengono imprigionate le scrofe che hanno appena dato alla luce i piccoli), gabbie, recinti, pavimentazioni a grate, erogatori di cibo, ecc.:

3 Jim Mason, «Fear and Loathing on the Hog Farmer Trail: Jim Mason takes a poke at the 1981 American Pork Congress», in «Vegetarian Times», n. 47, giugno 1981, pp. 66-68. Ringrazio Mason per la conversazione del febbraio 2012 in cui abbiamo ripercorso le nostre riflessioni intorno a questa immagine.

Here Hess & Clark, Pfizer, Dow Chemical, Elanco, American Cyanamid, ecc. espongono una miriade di antibiotici, disinfettanti, stimolanti della crescita, preparati alimentari e altri farmaci e alimenti necessari per l'allevamento.

Mason, che aveva già all'attivo diverse visite all'interno di allevamenti intensivi, nota l'assenza di polvere, puzza di concime, aria acre e malsana e «urla di maiali stipati». A questo punto, si imbatte in una bancarella presso la quale

sono accalate alcune persone che ridacchiano guardando la pagina centrale della rivista «Playboar», sulla quale è riprodotta l'immagine di un maiale in slip spaparanzato su una sedia. Ho sentito un uomo dire che un veterinario aveva sedato l'animale in modo che rimanesse immobile per poter essere fotografato<sup>4</sup>.

All'incirca in quel periodo, ritrovai la stessa immagine anche in un numero di «The Beast», rivista britannica di liberazione animale che ha ormai cessato di essere pubblicata. Questa volta – affascinata dall'immagine in quanto ne avevo riconosciuto l'importanza che ricopriva per la teoria femminista-vegetariana – la considerai con maggiore attenzione. A quel tempo, stavo lavorando a un manoscritto che, diversi anni dopo, sarebbe diventato *The Sexual Politics of Meat* e subito mi resi conto che quell'immagine esplicitava molti dei temi di cui mi stavo occupando e, in particolar modo, l'idea della struttura del referente assente. Riporto di seguito quel che scrissi su di essa nel paragrafo di apertura del secondo capitolo di *The Sexual Politics of Meat*:

Una prospera creatura sessuata è adagiata accanto al suo drink: indossa solo gli slip di un bikini ed è abbandonata su un'ampia poltrona, con la testa reclinata in modo seducente sopra un elegante merletto ricamato. Un drink invitante con una scorza di limone l'attende sul tavolino. Tiene gli occhi chiusi; la sua espressione comunica piacere, rilassamento, lussuria. Si tocca tra le cosce, concentrata nella masturbazione. Anatomia della seduzione: oggetto sessuale, drink, camera accogliente, attività erotica; la formula è completa. Ma non è una donna che prova a sedurci, è un maiale. È Ursula Hamdress, che fece la sua apparizione su «Playboar», una rivista che si autodefinisce «il Playboy dell'allevatore di maiali». Come si può spiegare in

4 *Ibidem*, p. 68.

questa immagine pornografica la sostituzione di una donna con un animale non umano? Costei ci sta invitando a stuprarla o a mangiarla?<sup>5</sup>

Ursula era chiamata così dal nome dell'attrice Ursula Andress, divenuta un *sex symbol* (secondo la terminologia degli anni '60) a seguito della parte interpretata nel primo film di James Bond. Nel 1965, posò anche per «Playboy».

Mi fu immediatamente evidente che due “genealogie” erano compresenti in Ursula Hamdress – quelle dell'animale da allevamento al tempo pornografico e addomesticato. Ursula Hamdress, infatti, era adagiata come se si trovasse sulla pagina centrale di una rivista pornografica. La scenografia era allestita in modo da evocare un bordello del XIX secolo, ma la creatura che vi era raffigurata non era una donna. Era un maiale. L'altra genealogia – quella delle vite degli animali da allevamento da cui Ursula era stata elevata per essere inserita in un ambiente umano – possiede anch'essa la propria scenografia e le sue regole codificate. Già nel 1980, anno di pubblicazione di *Animal Factories*<sup>6</sup>, un animalista che si fosse imbattuto nella foto di Ursula Hamdress non avrebbe, infatti, avuto difficoltà a riconoscerne le parti mancanti: ella pareva non aver condotto il tipo di vita a cui viene costretta la maggior parte delle sue sorelle scrofe. Era perfetta. Nessun'altra scrofa aveva infierito su di lei, indotta al cannibalismo dallo stress provocato dalle condizioni dell'allevamento intensivo.

Nel marzo del 1990, dopo la pubblicazione di *The Sexual Politics of Meat*, fui invitata a Yale. Terminata la conferenza, incontrai colui che aveva inviato l'immagine di Ursula a «The Beast» e di cui aveva scritto su «Vegetarian Times»: Jim Mason, appunto, attivista per i diritti animali, avvocato e coautore di *Animal Factories*. Egli mi raccontò di come, trovandosi nel Midwest, avesse deciso di visitare la fiera e di come fosse stato attirato dal mormorio di diverse persone accalcate tra loro che stavano guardando e commentando l'immagine di Ursula Hamdress.

Tra le altre cose che ricevetti dopo la pubblicazione di *The Sexual Politics*

5 C. J. Adams, *Lo stupro degli animali, la macellazione delle donne*, trad. it. di E. Melodia, in «Liberazioni», n. 1, estate 2010, p. 24.

6 J. Mason e Peter Singer, *Animal Factories: The Mass Production of Animals For Food and How It Affects The Lives of Consumers, Farmers, and the Animals Themselves*, Crown, New York 1980.

of Meat fu proprio il numero della rivista «Playboar – il Playboy dell'allevatore di maiali», che Mason aveva preso al *National Pork Congress*. Come aveva scritto, Ursula occupa la pagina centrale. Quando vidi la sua fotografia a colori piantata nel mezzo di questa rivista cinica, quando vidi Ursula con le unghie delle zampe smaltate e gli slip rossi in stile *Victoria's Secret*, avvertii chiaramente come ogni pagina di questa pubblicazione emanasse un'ostilità senza precedenti nei confronti delle donne e degli altri animali. In seguito vidi «Playboar» in vendita nelle librerie dei centri commerciali di Dallas. L'immagine di copertina della rivista mostra una maialina con gli stessi occhiali a forma di cuore della “ninfetta” del film *Lolita* di Stanley Kubrick (1962).

Negli anni '90, Ursula Andress non era più un'icona *sexy*. La “burla” – Ursula Andress in «Playboy» che diventa Ursula Hamdress in «Playboar» – non aveva più senso per la maggior parte dei consumatori. Rimaneva, tuttavia, il referente visivo. Così «Playboar» risolse il problema grazie ad un solo e modesto cambiamento: modificò il nome del maiale. Ursula Hamdress divenne Taffy Lovely. L'unico aggiornamento apportato all'umorismo cameratesco di questa rivista – l'umorismo che sorge dal dominio – fu quello di modificare il nome del maiale sedato. Per il resto, nulla era cambiato. Tutti le altre facezie verbali e visive come pure i doppi sensi rimasero gli stessi e così la rivista fece il suo trionfale ingresso nel XXI secolo, pur mantenendo l'iconografia del secolo precedente. Evidentemente, per gli editori di «Playboar» i gusti dei consumatori odierni – che non comprendono solo allevatori di maiali – sono rimasti invariati dagli anni '60 del secolo scorso.

### Genealogia del nudo sdraiato

Vi è un'altra genealogia in cui si inserisce Ursula Hamdress, una genealogia identificata di recente da diversi critici culturali; genealogia che, però, non comprende Ursula, come invece credo sarebbe necessario.

I tre saggi che prenderò in esame sono *The Condition of Postmodernity* di David Harvey<sup>7</sup>, in cui viene descritto il passaggio dalla modernità, con

7 David Harvey, *The Condition of Postmodernity*, Blackwell, Cambridge (MA) 1997.

la sua enfasi sui diritti e sulla teleologia del progresso, al postmodernismo, con il suo fiorire di fluidità, molteplicità e pluralità; *Colored Pictures: Race and Visual Representation* di Michael Harris<sup>8</sup>, che analizza la reazione degli artisti neri nei confronti dell'immaginario razzista; e *The History of White People* di Nell Painter<sup>9</sup>, che rende visibile nella cultura occidentale la prospettiva altrimenti invisibile, seppur universale, associata alla bianchezza. Tutti questi autori si concentrano sull'evoluzione della posa del nudo sdraiato. Gli studiosi interessati alla costruzione della nozione della razza e alla rappresentazione e alla transizione dalla modernità alla postmodernità gravitano sempre attorno a immagini che appaiono antesignane e ispiratrici della postura di un maiale (probabilmente morto). Ora cercherò di mostrare perché è così importante situare questo maiale (probabilmente morto) nell'ambito della più ampia tradizione culturale analizzata dagli autori citati.

### *The Condition of Postmodernity di David Harvey*

Nel terzo capitolo del libro, Harvey corre un grosso rischio. Egli sceglie cinque immagini che raffigurano donne nude senza fare alcun particolare riferimento a questo aspetto. Il capitolo inizia con uno schema di Hassan in cui vengono presentate le «principali differenze tra modernità e postmodernità»<sup>10</sup>. In questo schema è come se le opposizioni binarie del postmodernismo al contempo esistessero e non esistessero; esse sembrano essere un residuo della modernità una volta private delle loro componenti di essenzialismo e universalismo. Ecco qualche esempio delle opposizioni binarie individuate da Harvey e Hassan:

<u>Modernismo</u>	<u>Postmodernismo</u>
Forma	Antiforma (disgiuntiva, aperta)
Disegno	Caso
Gerarchia	Anarchia

8 Michael Harris, *Colored Pictures: Race and Representation*, The University of North Carolina Press, Chapel Hill e Londra 2003.

9 Nell Irvin Painter, *The History of White People*, Norton, New York 2010.

10 D. Harvey, *The Condition of Postmodernity*, cit., p. 43.

Distanza	Partecipazione
Centralità	Disseminazione
Semantica	Retorica
Significato	Significante
Metafisica	Ironia

Per Hassan, razza, sesso e specie non sono «differenze importanti». Ciò è forse dovuto al fatto che «sia nel periodo moderno che in quello postmoderno la “struttura del senso” risiede nel modo in cui queste opposizioni stilistiche vengono sviluppate»<sup>11</sup>. Dopo 12 pagine di discussione intorno a queste binarizzazioni – 12 pagine in cui il genere non viene né teorizzato né analizzato –, ci si para di fronte, su un'intera pagina, *Tight as Houses* di David Salle (1980). È difficile “leggere” i dettagli di questa immagine – c'è uno schizzo (disegnato sul negativo della fotografia?) sovrapposto al corpo nudo e ben tornito di una donna. Questa immagine sembra il contraltare visivo di quanto sostenuto da Harvey:

L'impulso decostruzionista cerca in un testo un altro testo, dissolve un testo nell'altro, costruisce un testo dentro a un altro [...]. La collisione e la sovrapposizione di mondi ontologicamente differenti sono tra le caratteristiche più rilevanti dell'arte postmoderna<sup>12</sup>.

L'immagine è il terreno di scontro, di costruzione di un testo sopra un altro. Che questo testo possa essere il corpo di una donna è qualcosa che viene dato per scontato e che non viene teorizzato.

Quattro pagine dopo cominciano ad apparire con più frequenza alcune donne nude. *La Venere di Urbino* di Tiziano<sup>13</sup> ci guarda impassibile, mentre con una mano si copre timidamente il pube. Questa *Venere*, «uno dei primi nudi sdraiati dell'arte occidentale» e soprannominata in origine dal suo proprietario «*la donna nuda*»<sup>14</sup>, ha generato diverse eredi, incluso, come osserva Harvey (per ben due volte!), l'*Olympia* di Manet<sup>15</sup>. Se si

11 *Ibidem*, p. 42.

12 *Ibidem*, p. 51.

13 Il dipinto è conservato alla Galleria degli Uffizi di Firenze, cfr. <http://www.uffizi.org/it/opere/venere-di-urbino-di-tiziano/> [N.d.T.].

14 M. Harris, *Colored Pictures*, cit., p. 128.

15 Il dipinto è conservato al Musée d'Orsay di Parigi, cfr. [http://www.musee-orsay.fr/it/collezioni/opere-commentate/cerca/commentaire\\_id/olympia-7087.html](http://www.musee-orsay.fr/it/collezioni/opere-commentate/cerca/commentaire_id/olympia-7087.html) [N.d.T.].

volta pagina eccola apparire: a proprio agio, quasi sfacciata, con lo sguardo puntato sul nostro e la mano distesa sopra la coscia destra che, in tal modo, nasconde il pube.

Di fronte a *Olympia*, la *Persimmon* di Rauschenberg (1964)<sup>16</sup> scruta i suoi osservatori attraverso uno specchio. Harvey osserva che «*Persimmon* di Rauschenberg, opera antesignana del postmodernismo, connette tra loro diversi motivi, compresa la riproduzione della *Venere al bagno* di Ruben<sup>17</sup>». Accostata all'*Olympia*, *Persimmon* sembra rielaborare insieme Manet e Tiziano – quel che si affacciava all'esterno ora si affaccia all'interno, ma lo specchio ripristina la direzione dello sguardo. Secondo Robert Hughes, Rauschenberg «amava racchiudere nelle sue immagini un'ironica lascivia»<sup>18</sup>.

Harvey sembra essersi divertito a evocare tale lascivia ironica tramite la sua selezione delle immagini. Alla fine del capitolo, una giovane donna ci fissa da un annuncio pubblicitario di *Citizen Watches*. Ella ricorda *Persimmon*, col fondoschiena rivolto in avanti e completamente nuda se si esclude l'orologio. Come ho osservato in *The Pornography of Meat*, l'orologio è uno dei mezzi principali per imprimere atteggiamenti dominanti<sup>19</sup>. In epoca postmoderna, le strategie pubblicitarie influenzano l'arte e l'arte influenza la pubblicità – sovrapponendo immagini e creando connessioni tra campi un tempo separati.

### *Critica della lascivia ironica di Harvey*

La scelta di Harvey di prendere in esame dipinti che rappresentano corpi di donne al fine di illustrare la transizione postmoderna dell'arte si rivelò un boomerang. Appena il libro venne pubblicato, la sua genealogia fu subito oggetto di critica. Le femministe vi individuarono sia aspetti deprecabili che altrettanto deprecabili omissioni.

16 Il dipinto appartiene alla Collezione Burstein. L'immagine è disponibile su Artpedia: <http://artpedia.tumblr.com/post/23115096888/robert-rauschenberg-persimmon-1964> [N.d.T.].

17 Il dipinto appartiene alla Collezione Liechtenstein. L'immagine è disponibile su Wikipedia: [http://it.wikipedia.org/wiki/File:Peter\\_Paul\\_Rubens\\_111.jpg](http://it.wikipedia.org/wiki/File:Peter_Paul_Rubens_111.jpg) [N.d.T.].

18 Robert Hughes, *The Shock of the New: Modern Art, Its Rise, Its Dazzling Achievement, Its Fall*, Alfred A. Knopf, New York 1980, p. 335.

19 Cfr., ad es., C.J. Adams, *The Pornography of Meat*, cit., p. 57.

In «Flexible Sexism»<sup>20</sup>, Doreen Massey mosse a Harvey una critica implacabile sul sessismo implicito della sua analisi – ignara dello sviluppo della teoria femminista – e sul sessismo esplicito delle illustrazioni del terzo capitolo:

Harvey riflette sulla sovrapposizione di mondi ontologicamente diversi e sulle differenze che intercorrono tra Manet e Rauschenberg, ma si dimentica di ciò che è rappresentato, di come e da quale punto di vista viene rappresentato e degli effetti politici di tali rappresentazioni. *Tight as Houses* di David Salle è l'esempio più eclatante di quanto detto: Harvey non pare comprendere il semplice gioco di parole del titolo e il suo contenuto dichiaratamente sessista<sup>21</sup>. A chi è diretto e da chi proviene lo sguardo di questo dipinto? Chi è riuscito a coglierne la facezia? Harvey analizza il dipinto con vuota solennità e cita Taylor (1987), secondo il quale questo è un collage che assembla «materiali incompatibili al posto di selezionarne solo alcuni»<sup>22</sup>. La mia reazione, dopo essermi messa nella condizione di essere dentro a quel quadro e di guardarlo con occhi totalmente diversi, è stata: «Ci risiamo, un altro artista maschio e presuntuoso che pensa che le donne nude siano indecenti». [...] Il dipinto presuppone la presenza di un osservatore maschile complice<sup>23</sup>.

Massey dedica diverse pagine all'utilizzo di immagini di donne nude da parte di Harvey e poi allarga la critica alla sua totale incapacità di entrare in contatto con le teorie femministe.

In una nota all'edizione tascabile, alla fine del capitolo in questione, Harvey risponde alle critiche rivoltegli da Massey, che sembrano averlo punto sul vivo:

Le illustrazioni utilizzate in questo capitolo sono state criticate da alcune femministe postmoderne. Esse, però, sono state scelte proprio perché permettono di instaurare paragoni superando la presunta divisione tra periodo premoderno, moderno e postmoderno. Il nudo classico di Tiziano viene rielaborato nell'*Olympia* modernista di Manet [...]. Tutte queste immagini fanno ricorso al corpo delle donne per inscrivere il loro messaggio specifico. Ciò che ho cercato di mostrare è che la subordinazione delle donne, una

20 Doreen Massey, «Flexible Sexism», in «Environment and Planning», n. 9, 1991, pp. 31-57.

21 Il titolo del dipinto fa riferimento alle “tight houses”, tipiche case americane a due o più piani; in tal modo, l'aggettivo “tight” (stretto) viene riferito alla donna raffigurata nel quadro che così diventa “aderente”, “legata”, “attillata” [N.d.T.].

22 D. Harvey, *The Condition of Postmodernity*, cit., p. 49.

23 D. Massey, «Flexible Sexism», cit., pp. 44-45.

delle molte “fastidiose contraddizioni” delle pratiche illuministico-borghesi, non può aspettarsi alcun contributo di rilievo dal postmodernismo<sup>24</sup>.

Harvey non riesce a comprendere che l'utilizzo di immagini che reificano le donne e che rafforzano la posizione privilegiata del presunto spettatore maschile richiede una risposta esplicita. Egli non prende in considerazione che, con la scelta di utilizzare questi nudi, ha anche optato di rappresentare il lavoro dell'uomo bianco (benché i creatori di *Citizen Watches* siano anonimi). Un atteggiamento resistente richiederebbe invece che queste immagini venissero criticate o giustapposte a immagini decisamente più liberazioniste; in assenza di risposte di questo genere, l'analisi di Harvey non risulta né esplicitamente né implicitamente critica.

#### *Colored Pictures: Race and Representation di Michael Harris*

*Colored Pictures: Race and Representation* di Harris interrompe il silenzio di Harvey; questo autore, infatti, è attento alla rappresentazione sessuale e razziale e aggiorna la genealogia del nudo sdraiato. Harris, inoltre, analizza esplicitamente il modo in cui la razza viene declinata nell'ambito di questa genealogia. Egli osserva che «perfino nelle comunità nere, nero era un significante negativo», sottolinea che «la nerezza, a differenza dell'ebraicità o dell'irlandesità, è essenzialmente visiva» e discute della natura visiva e invalidante della nerezza:

I discorsi sulla razza, sebbene siano discorsi di potere, poggiano di fatto sul visivo nel senso che il corpo visibile viene utilizzato da chi è al potere per rappresentare realtà non visive che permettono di differenziare i sodali dagli estranei<sup>25</sup>.

*Playing in the Dark* di Toni Morrison<sup>26</sup> illustra brillantemente la consapevolezza di Harris circa la nerezza come significante negativo. In questo saggio, ella descrive come, nella concettualizzazione di idee quali quella di libertà, i bianchi americani del XIX secolo avessero bisogno della

24 D. Harvey, *The Condition of Postmodernity*, cit., p. 65.

25 M. Harris, *Colored Pictures*, cit., p. 2.

26 Toni Morrison, *Playing in the Dark: Whiteness and the Literary Imagination*, Vintage Books, New York 1992.

persona nera “non-libera” per poter rappresentare il “non-io”: «La questione importante non era solo che gli schiavi avessero un colore preciso, ma che esso avesse un “significato”»<sup>27</sup>. Ciò porta Morrison a discutere il finale di *Huckleberry Finn* e il motivo per cui Jim non viene liberato, facendo notare «la natura parassitaria della libertà dei bianchi».

L'*Olympia* di Manet tradisce questa natura parassitaria? Qui, una prostituta sostituisce la *Venere* di Tiziano e, al posto della domestica bianca rappresentata sullo sfondo nell'angolo di destra, Manet dipinge dietro la figura principale una donna africana. La donna bianca guarda fuori dal quadro verso l'osservatore; la donna africana osserva la donna bianca.

Analizzando il modo in cui Manet include la razza nel suo dipinto, Harris colma il vuoto che la metodologia pilatesca di Harvey aveva lasciato inespresso. Harris interpreta con rigore la genealogia che Harvey aveva presentato visivamente. Quel che Harvey aveva lasciato all'interpretazione dei lettori, Harris lo affronta di petto, mostrando esplicitamente l'egemonia razziale inscritta nel dipinto. Il capitolo intitolato «Jezebel, *Olympia* e la donna sessualizzata» descrive come

nell'arte del XIX secolo il corpo femminile nero fosse diventato un significante che indicava, tra le altre cose, sessualità e [come] la mitologia della lascivia dei neri veniva intrecciata ad altre idee desunte dalla sfera sessuale.

La domestica nera non è soltanto un significante per la sessualità, ma anche per l'essere patologico, un'associazione che era

parte integrante della stereotipizzazione essenzialista delle donne non bianche [...]. Nel XIX secolo, le donne di colore erano associate alla natura, alla passionalità incontrollata e alla promiscuità<sup>28</sup>.

Va detto, comunque, che *non* solo nel XIX secolo le donne di colore sono state associate alla natura, alla passionalità incontrollata e alla promiscuità, spesso facendole apparire come selvagge o come animali addomesticati. Annete Gordon-Reed, infatti, ci ricorda che

la raffigurazione della sessualità femminile nera come intrinsecamente degenere è un prodotto della schiavitù e della supremazia bianca e sopravvive

27 *Ibidem*, p. 49.

28 M. Harris, *Colored Pictures*, cit., p. 126.

come una delle principali eredità della schiavitù e uno dei progetti attuali della supremazia bianca<sup>29</sup>.

Harris sostiene che in *Olympia*,

nello spazio privilegiato dello sguardo maschile bianco, si iscrive un soggetto nero stratificato che è al contempo socialmente inferiore a una prostituta nuda, della quale è la domestica, un significante sessuale e un messaggio cifrato; la sua semplice presenza è l'equivalente della nudità di *Olympia*<sup>30</sup>.

Quella domestica è il “non-io” del dipinto; la sua presunta sessualità degradata suggerisce una diversa tipologia di status “non-libero”.

In questa discussione sul nudo femminile, Harris torna dall'*Olympia* di Manet alla *Venere* di Tiziano e individua tre aspetti ricorrenti di questo classico soggetto dell'arte occidentale:

- l'evidenza delle strutture patriarcali;
- l'assunto dell'universalità della prospettiva maschile bianca;
- l'appropriazione dei corpi femminili<sup>31</sup>.

Egli mostra che queste tre caratteristiche dell'arte occidentale sono all'opera nel dipinto di Tiziano e poi, spostandosi avanti nel tempo, ne smaschera la presenza in diverse opere d'arte del XIX secolo. Egli individua le strategie compositive atte ad enfatizzare la disponibilità visiva della donna dipinta, in particolare la linea verticale che punta in basso in direzione della vagina, spostando l'attenzione sui genitali della donna nuda. In realtà, i dipinti di Tiziano e di Manet descrivono anche una linea orizzontale disegnata dal braccio della donna. Anche questa ulteriore linea si muove verso il pube della donna bianca, dove si interseca con quella verticale. Per quanto riguarda invece il modo in cui Tiziano e Manet dipingono gli occhi del loro soggetto, Harris aggiunge:

Il fatto che entrambe le donne incontrino lo sguardo dell'osservatore suggerisce che entrambe sono complici del e compiacenti verso il commercio

29 Annette Gordon-Reed, *The Hemingses of Monticello: An American Family*, Norton, New York 2009, p. 319.

30 M. Harris, *Colored Pictures*, cit., p. 126.

31 *Ibidem*.

sessuale<sup>32</sup>.

Secondo Harris, il cagnolino che si trova ai piedi della *Venere* di Tiziano

probabilmente accompagnava la donna nelle sue uscite pubbliche, consentendo a un gentiluomo di avvicinarla fingendo un interesse per l'animale<sup>33</sup>.

Ciò gli avrebbe permesso di toccare il cagnolino e, subito dopo, con un lieve spostamento della mano, di sfiorarla.

*Harris e il potere di rifiutare (o meno) il consumo visivo*

Harris passa quindi a considerare le modalità grazie alle quali il colonialismo/imperialismo ha declinato l'immagine della donna sessualmente-consumabile. Egli analizza l'*Odalisca con la schiava* di Jean Ingres<sup>34</sup> e il modo in cui questi ritrae la «sessualità primitiva» dei non europei. Harris afferma:

Tutti i dipinti di nudi nell'harem sono offerti al consumo dello spettatore – che implicitamente è un maschio europeo<sup>35</sup>.

Linda Nochlin osserva come i dipinti del tipo di quello di Ingres

incarnano due presupposti ideologici relativi al potere: uno circa il potere degli uomini sulle donne; l'altro circa la superiorità dell'uomo bianco rispetto alle razze più scure e inferiori, superiorità che ne giustifica il dominio<sup>36</sup>.

Riguardo alle odalische, quel che appare è quello che è: ritroviamo sia il consumo visivo che quello letteralmente sessuale al servizio e a conferma delle pratiche imperialiste occidentali. Harris sostiene:

Tutti i dipinti di nudi erano manufatti realizzati per la proprietà e per il

32 *Ibidem*, p. 129.

33 *Ibidem*, p. 128.

34 Il dipinto è conservato al The Walters Art Museum di Baltimora, cfr. <http://art.thewalters.org/detail/18275/> [N.d.T.].

35 M. Harris, *Colored Pictures*, cit., p. 130.

36 Cit. in Whitney Chadwick, *Women, Art, and Society*, Thames and Hudson, Londra 1990, p. 199.

consumo privati di mecenati maschi; il che ribadiva e riaffermava l'avventura coloniale e imperiale con la sua appropriazione di terre, risorse e popoli<sup>37</sup>.

La genealogia di Harris trova perciò uno spazio anche per *Lo spirito dei morti veglia* di Paul Gauguin<sup>38</sup>, che egli considera come un'*Olympia* rovesciata: «La domestica nera e la donna adagiata [ora sul proprio ventre] sono diventate una cosa sola»<sup>39</sup>. La donna sdraiata è una ragazza adolescente, più giovane, più riservata, con lo sguardo meno sincero e completamente sottomessa. La biancheria da letto bianca rievoca quella del dipinto di Tiziano.

*Les Demoiselles d'Avignon* di Pablo Picasso (1907)<sup>40</sup> è il dipinto successivo della genealogia di Harris. Alcune prostitute bianche sono raffigurate con delle maschere a tema africano e, sebbene siano ritratte in pose differenti (la maggior parte in piedi), alludono comunque al nudo sdraiato. Grazie allo stratagemma delle maschere africane, Picasso riuscì a far coincidere «in un unico corpo la femmina bianca primitivizzata e l'immaginata donna nera libidinosa». Il dipinto di Picasso crea un'invisibilità nera:

Le maschere alludono a una presenza nera, subordinandola però alla femmina bianca il cui consumo sessuale rimandava al consumo coloniale dell'Africa<sup>41</sup>.

La genealogia di Harris del nudo sdraiato si conclude con una fotografia: *A South Sea Siesta in a Midwinter Concession*, esposta alla *California Midwinter International Exposition* del 1894<sup>42</sup>. Questa immagine mostra una donna di origini non anglo-americane sdraiata su una stuoia, con i seni scoperti (a differenza della regione pubica): «La fotografia mostra la

37 M. Harris, *Colored Pictures*, cit., p. 130.

38 Il dipinto è conservato all'Albright-Knox Art Gallery di Buffalo, cfr. <http://www.albrightknox.org/collection/search/piece:511/> [N.d.T.].

39 M. Harris, *Colored Pictures*, cit., p. 131.

40 Il dipinto è conservato al MoMA di New York, cfr. [http://www.moma.org/collection/object.php?object\\_id=79766](http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=79766) [N.d.T.].

41 M. Harris, *Colored Pictures*, cit., p. 131.

42 Harris ritiene che si trattasse di una fotografia; personalmente, mi domando se non sia stata la donna stessa ad essere stata esposta. Dal momento che questo evento era un'eco e una rappresentazione della *Chicago World's Columbian Exposition*, è probabile che gli organizzatori abbiano previsto l'esposizione di persone appartenenti alle culture non dominanti, esattamente come era accaduto a Chicago. Per cui, è verosimile che ci troviamo di fronte alla fotografia di una donna reale.

donna adagiata in una prospettiva discorsiva maschile, sebbene non sembri dare alcun segno di disponibilità e sottomissione»<sup>43</sup>. Quest'ultimo aspetto rappresenta il suo potere di soggetto fotografato: il rifiuto. Se i soggetti dei dipinti considerati e quelli dell'annuncio pubblicitario di *Citizen Watches* esercitassero un simile controllo dello sguardo, non potrebbero comunque controllarne la rappresentazione. Ma che cosa accade se il soggetto fotografato non ha il potere di rifiutarsi? E se il soggetto fotografato è un animale altrimenti-che-umano? Cercherò di rispondere a questa domanda successivamente.

Harris ci permette di collocare la genealogia del nudo sdraiato nell'ambito degli atteggiamenti oppressivi relativi al sesso e alla razza, consentendoci di instaurare delle connessioni tra i due. Grazie a Harris, possiamo capire come la giustapposizione e la sovrapposizione non sono solo delle strategie artistiche, ma anche delle modalità che complicano e confermano condizioni oppressive. Tutto l'immenso e intenso potere rappresentativo ed estetico che abita le raffigurazioni della femminilità nera non si è tradotto per queste donne in potere reale. Esse sono rimaste un mezzo per veicolare il potere visivo del maschio bianco.

### *History of White People* di Nell Painter

La commistione è qualcosa che accade sempre. Succede anche per la bianchezza. È solo che quest'ultima, essendo stata sottoteorizzata per lungo tempo, ha spesso bisogno di qualcos'altro per essere portata nella sfera della visibilità. Personalmente, ritengo che il maiale rosa rappresentato da «Playboar» nella classica posa del nudo sdraiato è proprio quel “qualcos'altro” in grado di gettare luce sul funzionamento (o non funzionamento) della bianchezza.

In *History of White People*, Painter esplora le modalità grazie alle quali la bianchezza è giunta a significare potere, prestigio e bellezza. Benché il suo potere sia tuttora notevole<sup>44</sup>, la bianchezza non è stata mai un fenomeno

43 M. Harris, *Colored Pictures*, cit., p. 132.

44 David R. Roediger, *How Race Survived U.S. History: From Settlement and Slavery to the Obama Phenomenon*, Verso, Londra e New York 2008.

monolitico sempre associato al prestigio e al potere. Come ci ricorda Painter, essa inglobava anche una componente associabile al “non-io” e al “non-libero”. Ella distingue due tipi di schiavitù negli studi antropologici del XVIII secolo dedicati alla “scienza della razza”. I popoli schiavizzati che venivano obbligati a svolgere lavori di basso livello, ad esempio gli africani e i tartari, erano rappresentati come abietti. Esistevano, però, anche schiavi di lusso, che venivano «valorizzati per il sesso e classificati come femmine», che divennero le rappresentazioni della bellezza umana. Painter spiega come il termine *odalisca* (e i termini simili) veicoli

un’aura di attrazione fisica, sottomissione e disponibilità sessuale – in breve un’aura di femminilità. L’odalisca non può essere libera poiché lo status di cattività in cui si trova e la sua presenza all’interno dell’harem costituiscono il centro della sua identità.

Painter analizza poi la migrazione dell’idea di bellezza “caucasica” e di come essa si sia diffusa in Gran Bretagna; la verità indiscussa era che la bellezza fosse propria delle schiave. Georgiane, circasse e caucasiche erano tutti nomi interscambiabili. Per questa ragione, Painter, commentando la richiesta che Barnum fece nel 1864 al suo agente europeo, ossia di cercare «una o delle belle ragazze circasse» da esporre nel suo Museo di New York, può affermare che «per gli americani, la nozione di purezza razziale era totalmente sovrapposta a quella di bellezza fisica». Quando arrivarono a destinazione, Barnum comprese che «le ragazze schiave circasse» erano negre dalla pelle chiara dal momento che avevano «la pelle bianca e i capelli crespi». Queste donne rappresentarono così un modo per riconciliare «le conflittuali nozioni americane di bellezza (bianchezza) e di schiavitù (l’essere negri)»<sup>45</sup>.

La scienza della razza e l’evoluzione della schiavitù bianca come ideale di bellezza divennero un soggetto attraente per gli artisti maschi<sup>46</sup>:

45 N. I. Painter, *The History of White People*, cit., p. 51.

46 Cfr. W. Chadwick, *Women Art, and Society*, cit., p. 201: «Sebbene [le artiste] condividessero con i loro contemporanei di sesso maschile la necessità di affermare e di costruire l’Oriente come “l’altro” rispetto all’europeo, nei loro scritti – oltre che nei loro schizzi, acquerelli e litografie – erano meno interessate ai temi dominanti che ruotavano attorno a crudeltà ed erotismo e che celavano la violenza dei desideri coloniali europei. Per quanto fossero anch’esse attratte dall’esotismo e dall’alterità dell’Oriente, le artiste si concentrarono piuttosto su scene di vita quotidiana e sulla descrizione delle terre e dei popoli con cui si relazionavano».

Nel XIX secolo, le “odalische” – ossia le schiave bianche – erano spesso ritratte dall’arte europea e americana come giovani, nude, belle e sessualmente disponibili<sup>47</sup>.

Quando si parla di odalische non si può ignorare Ingres per cui anche Painter prende in esame le sue rappresentazioni e sostiene che dipinti come quello già discusso «erano una sorta di pornografia *soft*: il gioco discreto di una giovane donna nuda a vantaggio di *voyeur* di belle arti». Ella sottolinea inoltre che, mentre «l’odalisca è stata considerata parte della storia del nudo artistico», il ruolo che ha avuto «nella storia scientifica della razza bianca è tuttora ignorato»<sup>48</sup>.

Painter analizza poi il *Mercato degli schiavi* di Jean-Léon Gérôme<sup>49</sup>. In questo quadro, una giovane donna nuda è in mostra per essere venduta. La sua posa ricorda (o prefigura) quella delle prostitute di Picasso. Il suo bacino è inclinato e sembra muoversi (suggerendo così asservimento oltre che disponibilità sessuale)<sup>50</sup>. (Curiosamente, oltre a *Persimmon*, Rauschenberg – utilizzato da Harvey come esempio di arte postmoderna – si è ispirato anche all’*Odalisca*).

Painter sottolinea che la schiavitù è tutt’altro che scomparsa; Nicholas Kristof e Sheryl WuDunn ritengono secondo stime per difetto che esistano tuttora tre milioni di donne e ragazze (e un ristretto numero di ragazzi) ridotte in schiavitù nell’ambito del commercio sessuale<sup>51</sup>. Esattamente come Harvey e Harris, anche Painter rintraccia così una genealogia di immagini che ci traghettano nella modernità. Le copertine di due libri recenti, *Orientalism* di Edward Said e *Imperial Leather* di Anne McClintock, fanno ricorso all’iconografia della schiava bianca, anche se questo non è il tema delle due opere. Al proposito, Painter sostiene che

gli intellettuali americani del tardo novecento sembrano incapaci di sottrarsi a visioni *à la* Gérôme e di confrontarsi con una schiavitù che non sia

47 N. I. Painter, *The History of White People*, cit., p. 43.

48 *Ibidem*.

49 Il dipinto è conservato presso lo Sterling & Francine Clark Art Institute di Williamstown. L’immagine è disponibile su Wikipedia: <http://it.wikipedia.org/wiki/File:Geromeslavemarket.jpg> [N.d.T.].

50 Cfr. C. J. Adams, *Pornography of Meat*, cit., p. 106.

51 Nicholas Kristof e Sheryl WuDunn, *Half the Sky: Turning Oppression into Opportunity Worldwide*, Vintage Books, New York 2010, p. 10.

tipicamente nera<sup>52</sup>.

In aggiunta alla nerezza, esiste qualche altro significante negativo? L'animalità. Chi altro, nella società contemporanea, è ridotto in schiavitù oltre alle donne, alle ragazze e a un ristretto numero di ragazzi? Gli altri animali; la stragrande maggioranza dei quali sono animali da allevamento. Per cui, indipendentemente dalla scelta di seguire Harris, Harvey o Painter, arriviamo comunque a Ursula e ci dobbiamo confrontare con una schiavitù che non è né nera né umana.

*Revisitazione della genealogia del nudo sdraiato: genere, razza, schiavitù e specie*

	Harvey	Harris	Painter	Adams
<i>Tight as Houses</i> , Salle	● (fotografia e incisione)			
<i>Venere</i> , Tiziano	●	●		●
<i>Olympia</i> , Manet	●	●		●
<i>Odalisca</i> , Ingres		● — <i>Odalisca con una schiava</i> , 1839 <i>La grande odalisca</i> , 1814   ● <i>Il bagno turco</i> , 1862   ●		●
<i>The Greek Slave</i> , Powers			● (scultura)	
<i>Mercato degli schiavi</i> , Gérôme			●	●
<i>Lo spirito dei morti</i> , Gauguin		●		●
<i>Les Demoiselles</i> , Picasso		●		
<i>South Sea Siesta</i>		● (fotografia)		
<i>Odalisca</i> , Matisse			●	
<i>Persimmon</i> , Rauschemberg	●			
<i>Citizen Watches</i>	● (fotografia)			
Ursula /Taffy			(fotografia)	●

Questo schema ci permette di sottolineare alcuni aspetti rilevanti:

52 N. I. Painter, *The History of White People*, cit., p. 56.

1. Harvey, pur evidenziando come la rappresentazione del nudo sdraiato si sia modificata nel corso del tempo, non problematizza esplicitamente la questione del soggetto di tali rappresentazioni. Tutti i suoi esempi sono esempi di donne bianche;

2. Harris illustra la rappresentazione del nudo sdraiato e ciò che accade se si presta attenzione all'interrelazione tra valutazioni razziali e di genere, mostrando così come le donne africane abbiano rappresentato l'animalità;

3. Painter analizza una forma specifica di rappresentazione: quella della bellezza bianca nel modo in cui veniva associata all'asservimento delle donne bianche;

4. Adams mostra come genere e razza varchino il confine tra specie e vengano rappresentate in un nudo sdraiato di maiale con una postura molto simile a quella della *Venere* di Tiziano e delle altre rappresentazioni che a questa sono seguite.

Come detto, nei dipinti di Tiziano e di Manet, Harris ha sottolineato la presenza di «una linea verticale che punta in basso in direzione della vagina»<sup>53</sup>. La stessa linea è rintracciabile nella poltrona su cui è seduta Ursula. Circa il fatto che Ursula/Taffy faccia parte della genealogia indicata, vale la pena sottolineare la seguente osservazione di Harris:

L'interconnessione tra cultura popolare e belle arti raggiunge il suo apice a metà del XIX secolo e diventa qualcosa di scontato all'inizio del XXI secolo<sup>54</sup>.

«Playboar» è parte integrante di questa storia. Le analisi di Harvey, Harris e Painter (ammesso che l'atteggiamento pilatesco di Harvey possa essere considerato un'analisi), benché importanti, non sfuggono all'errore di ritenere che questa genealogia (fondata sull'umano) sia giunta a conclusione.

La teoria critica che studia le tradizionali rappresentazioni occidentali di bellezza femminile, e in particolar modo quella del nudo sdraiato, e che segue queste rappresentazioni fino al tardo novecento non è stata in grado di riconoscere come tale tradizione abbia saltato/abbandonato/trasceso le

53 M. Harris, *Colored Pictures*, cit., p. 129.

54 *Ibidem*, p. 11.

nozioni incentrate sull'umano per re-inscrivere atteggiamenti reazionari e oppressivi nei confronti delle donne e degli animali addomesticati. La tesi che sostengo è che chiunque pensi di riuscire a tracciare questa genealogia limitandosi alle rappresentazioni di *Homo sapiens* (e, in particolare, di *Homo sapiens femmina*), di fatto perde di vista un aspetto interessante e importante della stessa. Tale aspetto permette di portare alla luce come un'analisi della rappresentazione della "bellezza" femminile e dei corpi femminili sessualizzati che si spinga oltre il confine di specie consenta di denunciare la strutturazione del consumo non soltanto delle donne ma anche degli animali addomesticati. Tale consumo è normalizzato e naturalizzato perché è andato oltre l'umano senza rinunciare agli aspetti di rappresentazione della razza, del sesso e della classe. Una teoria culturale non-antropocentrica deve riconoscere che la sessualizzazione e la femminilizzazione dei corpi intensifica l'oppressione da una parte e dall'altra del confine di specie.

### **La funzione dell'animalizzazione e della razzializzazione: ecco perché un maiale**

Come ho affermato in precedenza, la commistione è qualcosa che accade sempre. Accade anche per la bianchezza. È solo che quest'ultima, essendo stata sottoteorizzata per lungo tempo, ha spesso bisogno di qualcos'altro per essere portata nella sfera della visibilità. In questo contesto, quel qualcos'altro è la bianchezza altrimenti-umana del maiale chiamato Ursula. Il modo in cui un maiale diventa un sostituto della donna rivela come interagiscono tra loro referenti assenti sovrapposti che animalizzano, sessualizzano, razzializzano e raffigurano la "gioinezza".

Nella revisione sul "maiale" per la serie intitolata «L'animale» di *Reaktion*, Brett Mizelle individua i molteplici significati associati a questo animale onnipresente (un miliardo di maiali vivono attualmente negli allevamenti e innumerevoli sono le rappresentazioni culturali che hanno a che fare con il maiale<sup>55</sup>). Questo animale veicola spesso associazioni negative: *maialità*, *porco sciovinista maschio*, le porcherie della polizia, *maialesco*,

ingordo, avido, sporco, *porco*. In questo caso, l'animalità funziona come negazione. Sia nel dipinto di Tiziano che in quello di Manet si trova un dispositivo di animalizzazione che coesiste con la donna bianca posta al centro della tela. Il cagnolino ai piedi della Venere di Tiziano, la domestica africana e il gatto nero in Manet.

Quando «Playboar» si inserisce in questa genealogia e colloca una femmina di maiale nel bel mezzo di una fotografia, il dispositivo animalizzante si è spostato dal margine al centro della scena e animalizzazione e sessualizzazione, che sono separate nei dipinti di Tiziano e di Manet, vengono riunificate. Grazie alle osservazioni di Harris e Painter, possiamo notare in Ursula ciò che ad un primo sguardo potremmo non aver considerato: Ursula è denotata come bianca. La schiava bianca, l'odalisca, disponibile al consumo sessuale è diventata la femmina "bianca" schiavizzata e disponibile al consumo materiale.

### *Manifestare la bianchezza*

Una volta che ci si sia resi conto che la pelle rosa del maiale ricorda la schiavitù bianca, si comprende il motivo per cui le caratteristiche "razziali" del maiale sono rilevanti. La sua bianchezza è il punto d'appoggio dell'antropocentrismo. Come ho sostenuto in *The Pornography of Meat*, se si fosse trattato di un maiale di colore (e, in fondo, i maiali possono essere di differenti colori), le associazioni non dominanti (genere, specie e razza) sarebbero state così forti da annullare il legame che questa immagine intrattiene con l'antropocentrismo. Poiché la gerarchia razziale è ancora profondamente inscritta nella cultura occidentale, era necessario esporre un maiale bianco in modo che l'abiezione che si intendeva rappresentare potesse venir veicolata nella maniera più evidente possibile (la bianchezza, che normalmente dovrebbe determinare un innalzamento razziale, una volta associata al maiale, viene repressa/sommersa dalle associazioni con l'animale, il femminile e la riduzione in schiavitù). Inoltre, un maiale "di colore" non avrebbe evocato la tradizione dell'*odalisca* e la sua raffigurazione della bianchezza. Quando analizziamo Ursula Hamdress – questa manifestazione di misoginia e reificazione operata dalla cultura popolare – non possiamo ignorare la raffigurazione razzista della bellezza bianca

55 Bret Mizelle, *Pig*, Reaktion, Londra 2011, p. 7.

dalla quale attinge e che al contempo snatura. Qui il concetto chiave è che la bellezza bianca ha una storia e che questa storia è intrecciata a quella della schiavitù.

La genealogia di Harris culmina con una fotografia, esattamente come la mia: la sua con una donna che sta facendo una siesta, la mia con Ursula. Harris sostiene che la fotografia in questione suggerisce

la volontà da parte del fotografo di contribuire alla tradizione del nudo artistico. Essendo tale tradizione poco sviluppata nell'ambito dell'arte americana, la nudità di una donna non-bianca e primitiva era più accettabile di quella di una bianca<sup>56</sup>.

Perché? Perché era più accettabile fotografare una donna non-bianca e primitiva? Harris ritiene che la ragione di ciò risieda nel fatto che una tale scelta «permette di far risaltare la superiorità morale dei bianchi». Il consumo visivo, inoltre, permette di stabilire una distanza da – e al contempo il godimento di – questa pericolosa donna carica di erotismo.

Lo stesso accade anche quando si utilizza un maiale. La superiorità morale è quella dell'uomo maschio; il consumo visivo è quello della bianchezza e di una (farsesca) “bellezza”; la fotografia permette di mantenere la stessa distanza e, al contempo, il godimento di questo maiale che è sì molto familiare, ma che ora viene anche soffuso di erotismo. La tradizione trasferisce così la bianchezza sul non umano. Con Ursula, il fotografo e coloro che hanno contribuito all'idea e alla realizzazione di questa immagine esprimono tutto il loro cinismo nel momento stesso in cui prendono le distanze e si assicurano la propria dose di godimento.

*Antropornografia e voyeurismo: «l'osservatore maschile complice»*

Ursula Hamdress è probabilmente una delle immagini fondatrici dell'antropornografia, un neologismo coniato per definire la sessualizzazione e la femminilizzazione degli animali, in particolare degli animali addomesticati e consumati come cibo. Gli animali schiavizzati, e in particolar modo quelli degli allevamenti, sono raffigurati “liberi”, liberi allo stesso modo

<sup>56</sup> M. Harris, *Colored Pictures*, cit., p. 132.

in cui lo erano le “belle” donne delle raffigurazioni tradizionali – messe in posa in modo che apparissero come sessualmente disponibili, come se il loro unico desiderio fosse che l'osservatore desiderasse il loro corpo. (Specialmente quando il loro essere libere era una menzogna). Queste donne sono “le libere non-libere.” «Playboar» dà un volto al carnivorismo che racchiude in sé un'odiosa storia di schiavitù, misoginia e razzismo, una storia profondamente offensiva. L'antropornografia è un ulteriore modo per diffondere nella e grazie alla cultura popolare significati e immagini pregnanti.

Harris conclude la sua analisi del nudo artistico della cultura dominante con una discussione sul *voyeurismo*. Tale disamina prende le mosse da un saggio di David Lubin, il quale sostiene:

Fissare una donna in modo *voyeuristico* è un mezzo grazie al quale gli uomini possono sperimentare, ri-sperimentare o sperimentare nella propria fantasia la loro virilità e tutta la potenza e il valore sociale che essa comporta. Il *voyeurismo*, in qualunque modo lo si definisca, prevede distacco, estraniamento, guardare da lontano<sup>57</sup>.

Harris sviluppa ulteriormente quanto affermato da Lubin:

L'approccio *voyeuristico* alla donna primitiva/nera mette l'osservatore a distanza di sicurezza e lo rafforza mantenendolo all'interno di confini certi. L'osservatore è bianco, osserva lo spettacolo e i pericoli della non-bianchezza e può decidere di irrompere in maniera ostile in quel regno per esercitare il proprio potere e i propri privilegi maschili. Dal momento che la donna esotica è un segno della sfrenatezza sessuale che la società bianca è stata in grado di addomesticare, il consumo del corpo femminile non bianco come se si trattasse di uno spettacolo [...] offre un palcoscenico su cui recitare la superiorità morale bianca<sup>58</sup>.

Il che ci riporta al meeting dei produttori di carne di maiale e al brusio eccitato suscitato dall'immagine di Ursula. Diversi erano i vantaggi che si associavano all'esperienza *voyeuristica* di cui Ursula era l'involontaria protagonista.

I partecipanti, per la stragrande maggioranza di sesso maschile, si

<sup>57</sup> *Ibidem*, p. 134.

<sup>58</sup> *Ibidem*.

trovavano di fronte a un maiale pornografizzato e in tal modo potevano fare in pubblico ciò che normalmente si fa in privato. Per loro, inoltre, era evidente che questo maiale non sarebbe sopravvissuto alle condizioni di vita dei loro allevamenti intensivi. Pertanto, la raffigurazione di Ursula traeva forza dall'atteggiamento umoristico che la cultura dominante riserva a chi riesce a "evadere". Essi, infine, sapevano perfettamente e cinicamente che ben pochi maiali reali possiedono una pelle levigata come quella di Ursula.

Con Ursula si concretizza un *voyeurismo* che non ha a che fare con il corpo femminile (umano) non bianco, ma con il corpo (verosimilmente) femminile (non umano) bianco. Ursula è la reale "produttrice di carne di maiale", poiché il suo lavoro riproduttivo avrebbe permesso la resa in schiavitù dei suoi cuccioli. La superiorità del maschio umano – sottolineata dalle modalità rappresentative di Ursula/Taffy – veniva ulteriormente rafforzata dal fatto che «Playboar» era in vendita nel contesto di un evento pubblico (il *National Pork Producers Council*) e dal fatto che i partecipanti potevano portarsi a casa questa rivista, introducendola così nel loro spazio privato. Il consumatore maschio privilegiato sapeva che egli non sarebbe mai diventato il consumato asservito.

Harvey ritiene che la reificazione delle donne non si sia risolta con la postmodernità. Gli ultimi 40 anni sono stati anche quelli in cui, con una mossa reazionaria, il carnivorismo è stato associato alla virilità. La rappresentazione postmoderna potrebbe o meno intrattenere rapporti di complicità con i tre snodi della struttura oppressiva descritta da Harris (valori patriarcali, maschio bianco come osservatore normativo e appropriazione del corpo femminile). Per Harvey, però, la situazione è chiara: il postmodernismo non solo non si è opposto a questa struttura, ma non è stato neppure in grado di mitigarne la forza. Anche l'antropornografia non oppone resistenza; essa, infatti, non solo è complice del sistema descritto per il modo oppressivo con cui raffigura le donne, ma anche perché al contempo nasconde e celebra questa sua connivenza, perché con un'identica mossa si prende gioco di sé stessa senza mai opporsi realmente a tale modalità di rappresentazione. Il consumo, sembra affermare l'antropornografia, è il consumo e la «virilità carnivora»<sup>59</sup>, che costituisce il soggetto occidentale,

59 Jacques Derrida, «*Il faut bien manger*» o *il calcolo del soggetto*, trad. it. di S. Maruzzella e F. Viri, Mimesis, Milano 2011, p. 39.

non costituisce un problema. Questo è lo status quo re-inscritto, è lo status quo non soltanto re-inscritto ma esteso e volto a degradare e a legittimare la svalutazione associata alla «virilità carnivora» – duplice riduzione interattiva, il cui centro nevralgico è il "carnivorismo". Il messaggio è chiaro: «Questa creatura è consumabile». Soltanto che *l'identità* di questa creatura è leggermente camuffata per deliziare l'osservatore carnivoro virile.

Forse nessun campo della rappresentazione interseca razza, sesso e specie più di quanto non facciano le immagini del *barbecue*. L'ampia collezione di immagini di *barbecue* che ho analizzato si può trovare in *suicidefood.blogspot.it*. Nell'arco degli anni, mi sono state inviate diverse altre immagini di questo tipo da ogni parte degli Stati Uniti. A voler largheggiare, solo il 10-15% di esse ritrae un maiale di sesso maschile e la maggior parte proviene dagli Stati del Sud. In *Making Whiteness*<sup>60</sup>, Grace Elizabeth Hale sostiene che il "Nuovo Sud" dell'inizio del XX secolo abbia costruito la bianchezza (e il suo gendarme, le *Jim Crow Laws*<sup>61</sup>) come un segno di identità in risposta al successo della classe media nera. Il saggio di Hale, al pari di quelli di Harris e di Painter, è focalizzato sui meccanismi di creazione della razza. I *barbecue*, che utilizzano immagini dell'intero corpo di creature femminili bianche, rappresentano una bizzarra eredità di questa tradizione. Con le immagini che reclamizzano i *barbecue*, quel che appare è quello che è: il consumo materiale e visivo dell'intero corpo femminile. In queste immagini sono rappresentate le sorelle di Ursula che condividono con lei un medesimo destino.

Massey – che ha sottolineato la mancanza di consapevolezza critica da parte di Harvey – afferma:

È ormai un dato di fatto, e non solo per le femministe, che la modernità abbia privilegiato la vista rispetto agli altri sensi e che abbia accettato il modo di vedere dello sguardo maschile autoritario [...]. La predilezione per la vista, privandoci di altre forme di percezione sensoriale, ci impoverisce<sup>62</sup>.

60 Grace Elizabeth Hale, *Making Whiteness: The Culture of Segregation in the South: 1890-1940*, Vintage Books, New York 1998.

61 Le *Jim Crow Laws* sono una serie di leggi emanate da diversi Stati americani tra il 1876 e il 1965 a favore del mantenimento della segregazione razziale [N.d.T.].

62 D. Massey, «Flexible Sexism», cit., p. 46.

Poi prosegue citando Irigaray:

Nella nostra cultura, il predominio della vista sull'olfatto, sul gusto, sul tatto e sull'udito ha impoverito le relazioni corporee [...]. Nel momento in cui lo sguardo si impone, il corpo perde la sua materialità<sup>63</sup>,

per concludere:

Ancora più rilevante dal punto di vista di quanto discusso è che il privilegio accordato alla vista è dipeso proprio dal suo presunto distacco.

Questo è esattamente quanto la fotografia di Ursula permette di ottenere: distacco da un corpo la cui materialità è piena di significati, un corpo il cui ruolo è quello di far crescere altri corpi destinati al consumo per poi venir a sua volta consumato. Anche Harris riconosce il rapporto che il *voyeurismo* intrattiene con la genealogia che ricostruisce: l'atto del guardare «equivale all'atto sessuale; l'osservatore accarezza con gli occhi la donna nuda rappresentata»<sup>64</sup>. Dopo aver osservato Ursula ed essersi presi gioco di lei, dopo la loro carezza oculare, i produttori di carne di maiale se ne sono tornati a casa da quei maiali che potevano toccare, fecondare artificialmente, uccidere e consumare.

*Traduzione dall'inglese di Ilaria Maccaroni.*

---

<sup>63</sup> *Ibidem*.

<sup>64</sup> M. Harris, *Colored Pictures*, cit., p. 129.