

**UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA**

**DIPARTIMENTO DEI BENI CULTURALI:**

**Archeologia, Storia dell'arte, del cinema e della musica**

**Corso di Laurea Progettazione e gestione del turismo culturale**

**Presenza e assenza delle donne impressioniste: un'analisi  
critica di tre mostre realizzate in Veneto, 2000-2019**

*Relatrice*

**Prof.ssa Laura Moure Cecchini**

*Laureando*

**Thomas Bonazza**

*Matricola*

**2039594**

**Anno Accademico 2023/2024**

*“Non credo che ci sia mai stato un uomo  
che abbia trattato una donna come suo pari,  
questa è l’unica cosa che avrei chiesto  
Io so di valere quanto loro”*

*Berthe Morisot*

*A tutte le donne che fanno parte della mia vita  
Credete sempre in voi stesse,  
siate forti ed indipendenti*

## Indice

Introduzione.....	2
Capitolo 1 – Miti e ostacoli legati alla condizione delle artiste impressioniste .....	6
1.1 Lo studio dal vero: lezione accademica preclusa alle donne .....	6
1.2 L’educazione della donna borghese di fine Ottocento .....	9
1.3 “Il mito dell’artista” .....	11
1.4 L’essenza femminile: caratteristica naturale dell’artista donna? .....	14
Capitolo 2 – Le quattro artiste impressioniste: cenni biografici e analisi delle opere più rilevanti.....	18
2.1 Berthe Morisot .....	18
2.2 Mary Cassatt.....	27
2.3 Eva Gonzalès.....	33
2.4 Marie Bracquemond.....	37
Capitolo 3 – Critiche, ipotesi e riflessioni di tre mostre del Veneto 2000-2019 ..	43
3.1 “La nascita dell’impressionismo”, Casa dei Carraresi, Treviso, 2000- 2001 .....	43
3.2 “Storie dell’Impressionismo”, Museo di Santa Caterina, Treviso, 2016-2017.....	48
3.3 “Gauguin e gli impressionisti”, Palazzo Zabarella, Padova, 2018-2019 ....	54
Conclusioni.....	61
Immagini.....	65
Bibliografia.....	84
Risorse Online .....	87
Ringraziamenti.....	88

## Introduzione

Il 15 aprile 1874 rappresenta una data fondamentale nella storia dell'arte: ebbe luogo la prima mostra ufficiale degli artisti indipendenti, coloro che verranno definiti dalla critica come "impressionisti". Questo evento segnò un momento cruciale e rivoluzionario per la produzione artistica generale di fine Ottocento.

In occasione di questo anniversario, nel 2024 sono state organizzate delle mostre commemorative in diverse città di tutto il mondo, tra cui Padova. Dal 16 dicembre 2023 al 12 maggio 2024 si è tenuta presso Palazzo Zabarella "Da MONET a MATISSE. French Moderns, 1850-1950", un'esposizione organizzata dal Brooklyn Museum di New York che "celebra la Francia come centro artistico del modernismo internazionale dalla metà dell'Ottocento alla metà del Novecento."<sup>1</sup> Per quanto riguarda l'aspetto promozionale, viene scelto come locandina pubblicitaria il dipinto *Madame Boursier et su fille* [Madame Boursier e sua figlia] (1873, New York, Brooklyn Museum) (Fig. 38) di Berthe Morisot, artista donna e fondatrice assieme ai colleghi maschi del movimento impressionista, anche se il suo nome non compare nel titolo della mostra. Inoltre, altre tre artiste aderirono al movimento impressionista: Mary Cassatt, Eva Gonzalès e Marie Bracquemond. Tuttavia, oltre all'opera citata, all'interno dell'esposizione padovana non compare nessun altro lavoro di artiste donne; questa situazione non riguarda solo "Da MONET a MATISSE", bensì molte mostre impressioniste realizzate in Italia. A cosa è dovuta questa assenza? Quali conseguenze comporta?

Dagli anni settanta del Novecento, storiche e critiche dell'arte come Linda Nochlin e Griselda Pollock hanno studiato le cause dell'esclusione delle donne nella storia dell'arte cercando di trovare modi di lettura e analisi delle opere differenti dai metodi tradizionali (biografia e descrizione stilistica), con lo scopo di analizzare il loro ruolo nella storia dell'arte. In particolare, studiando la vita e le opere delle artiste impressioniste come Berthe Morisot e Mary Cassatt. Nonostante fossero apprezzate dai loro colleghi maschi, le opere di queste artiste tendevano ad essere sminuite dalla critica in quanto realizzate da donne, caratterizzate da una sensibilità e uno stile femminile considerato naturale. L'analisi di Pollock riguarda proprio quest'ultimo aspetto e smonta il concetto

---

<sup>1</sup> Fondazione Bano, *Da MONET a MATISSE*, <https://www.zabarella.it/mostre/da-monet-a-matisse>, consultato il 19 settembre 2024

di femminilità come fatto biologico per definirlo come una costruzione sociale. Di questi studi, solo qualche testo è stato tradotto in italiano e, ancora oggi, le opere di queste artiste compaiono raramente nelle mostre italiane; inoltre, in Italia non c'è mai stata una mostra monografica dedicata ad una di loro, o ad Eva Gonzalés.

Questa tesi ha lo scopo di dimostrare che la presenza delle donne impressioniste risulta necessaria all'interno delle mostre sul movimento, poiché la loro assenza nella presentazione dell'impressionismo equivale ad avere una visione parziale del movimento, con la speranza di riuscire a ricordare e valorizzare il loro lavoro, spesso dimenticato e caduto nell'oblio. Il primo capitolo prende in esame i concetti legati alla figura dell'artista donna nel 1800, come la femminilità, il genio dell'artista e l'educazione della donna borghese, con lo scopo di ricostruire la condizione storico-sociale delle artiste impressioniste. Nel capitolo seguente verranno studiate le pittrici che aderirono all'impressionismo (Berthe Morisot, Mary Cassatt, Eva Gonzalés e Marie Bracquemond), elaborando delle riflessioni su particolari vicende biografiche e su alcune delle loro opere. Nel terzo e ultimo capitolo si presenteranno 3 mostre realizzate in Veneto tra il 2000 e il 2019 con lo scopo di formulare delle ipotesi sull'assenza di queste artiste e valutarne la loro eventuale presenza, analizzando le mostre non solo a livello generale, bensì ragionando sugli obiettivi di esposizione e sulla loro origine.

L'approccio metodologico utilizzato per lo sviluppo di questo elaborato è quello fornito dalla storia dell'arte femminista in relazione alla storia sociale dell'arte. Secondo Griselda Pollock, la storia dell'arte femminista non può limitarsi a recuperare le biografie delle artiste; deve mettere in discussione i miti, le norme e la narrazione della storia dell'arte, poiché quest'ultima si basa su schemi e ruoli definiti da relazioni di potere segnate dal genere<sup>2</sup>. Inoltre, come spiega la storica e critica d'arte Lisa Tickner, la storia dell'arte femminista deve analizzare la storia dell'arte non come una disciplina a sé, autonoma e indivisibile, bensì come una materia multidisciplinare, che riguarda anche la sociologia, la letteratura e la psicologia<sup>3</sup>. Quindi, risulta necessario analizzare anche la società per poter comprendere come le esperienze artistiche delle donne siano state influenzate da miti e contesti sociali-culturali specifici. Come afferma lo storico dell'arte Enrico Castelnuovo, la storia sociale dell'arte è un metodo/criterio di valutazione che

---

<sup>2</sup> Griselda Pollock, *Modernità e spazi del femminile*, in *Arte a parte: donne artiste fra margini e centro* a cura di M. Antonietta Trasforini, (Milano: FrancoAngeli, 2000) p. 21

<sup>3</sup> Lisa Tickner, *Feminism, Art History, and Sexual Difference*, in *GENDER*, Autunno, 1988, No. 3, p. 94

prende in esame non solo la figura dell'artista, bensì una varietà di soggetti come committenti, pubblico e le istituzioni sociali con lo scopo di decostruirli e metterli in discussione<sup>4</sup>; quindi analizza la storia dell'arte da prospettive diverse da quella biografica-descrittiva che spesso viene utilizzata.

A questo proposito, si rivela interessante analizzare il fenomeno editoriale della storica dell'arte Katy Hessel *La storia dell'arte senza uomini* uscito nel 2023. Prendendo in considerazione alcune analisi statistiche riguardanti la presenza di opere realizzate da donne nei grandi musei, Hessel afferma che il suo scopo è quello di presentare artiste che sono state escluse dai libri mettendo in discussione “la società e i suoi guardiani, che hanno sempre segnato il primato ad un gruppo<sup>5</sup>”, raccontando le biografie artistiche di queste artiste senza tenere in considerazione gli artisti. Con questa premessa si può comprendere che l'intento di Hessel è quello di decostruire le istituzioni e le strutture sociali che hanno escluso le donne dalla storia dell'arte. Tuttavia, escludendo totalmente gli artisti maschi, l'autrice non fa altro che trattare gli uomini come la storia dell'arte ha sempre fatto con le donne; citando le parole di Nochlin, si potrebbe dire che Hessel è finita “per impergolarsi in un'impresa non troppo dissimile da quella di ogni adepto, uomo o donna, ansioso di perorare la causa del proprio maestro, ingiustamente trascurato o relegato nella schiera dei minori<sup>6</sup>.”

Quello di Hessel è un testo di cui la storia dell'arte italiana aveva bisogno, poiché valorizza molte artiste che non sono conosciute e si concentra su altre pratiche artistiche diverse dalla pittura, come ad esempio la tessitura e il *quilting*<sup>7</sup>. Tuttavia, non mette in discussione le strutture o le norme sociali basate sulla differenza sessuale, come invece ha fatto Pollock con le sue riflessioni sugli “spazi di genere”<sup>8</sup> e Nochlin con gli ostacoli sociali. Con questo non si intende dire che *la storia dell'arte senza uomini* non sia un testo femminista, ma che non corrisponde con le teorie di Nochlin, Pollock e Tickner. Al contrario di Hessel, questa tesi non esclude la partecipazione degli artisti, bensì la tiene

---

<sup>4</sup> Enrico Castelnuovo, *Arte, Industria, Rivoluzioni* (Torino: Scuola Normale Superiore, 1985) p. 34

<sup>5</sup> Katy Hessel, *La storia dell'arte senza uomini* (Torino; Einaudi, 2023) p. 11

<sup>6</sup> Linda Nochlin, *Perché non ci sono state grandi artiste?* (Roma: Lit Edizioni s.r.l., 2019) p. 20

<sup>7</sup> Definita anche l'arte della trapunta, il quilting è un metodo di cucitura per unire insieme strati di tessuto e ovatta, creando così un unico tessuto; solitamente con questa tecnica si realizzano le coperte.

<sup>8</sup> Griselda Pollock, *Modernità e spazi del femminile*, in *Arte a parte: donne artiste fra margini e centro* a cura di M. Antonietta Trasforini, p. 22 (Milano, 2000)

in considerazione con lo scopo di spiegare al meglio il contributo e le novità apportate dalle artiste al movimento impressionista.

## Capitolo 1 – Miti e ostacoli legati alla condizione delle artiste impressioniste

Prima di procedere con l'analisi delle pittrici impressioniste e della loro presenza e/o assenza all'interno delle mostre prese in esame, si illustreranno quali fossero le problematiche che resero difficile il riconoscimento del lavoro di queste artiste. Attraverso alcuni testi e teorie elaborate dalle storiche e critiche d'arte anglosassoni, Linda Nochlin e Griselda Pollock, si otterrà una ricostruzione generale del contesto storico-sociale che, in particolare, caratterizzò Parigi nella seconda metà dell'Ottocento. Si intende specificare che esse non sono le uniche studiose che trattano dell'argomento. Tuttavia, Nochlin, con il saggio *Why have there been no great women artists?* [Perché non ci sono state grandi artiste?] pone le basi per i punti di riflessione che interessano il femminile nell'impressionismo; mentre Pollock, con il suo approccio metodologico femminista in *Old Mistresses* [Vecchie Maestre] e in *Vision and Difference* [Visione e Differenza], si focalizza su delle questioni e delle considerazioni che riguardano, in particolare, le donne impressioniste. Per queste ragioni verranno utilizzate principalmente le due storiche appena citate.

### 1.1 Lo studio dal vero: lezione accademica preclusa alle donne

Agli inizi degli anni Settanta del Novecento, la storica dell'arte statunitense Linda Nochlin pubblicò un saggio sulla rivista "Art News" intitolato *Perché non ci sono state grandi artiste?*: testo pionieristico che avviò gli studi per la decostruzione dei dogmi e miti della storia dell'arte che resero difficile l'affermazione delle artiste. Tra le cause dell'esclusione delle donne dalla pratica artistica, Nochlin evidenzia quella che definisce "questione del nudo"<sup>9</sup>.

A partire dal Rinascimento fino all'Ottocento, una lezione fondamentale che gli aspiranti artisti dovevano imparare era quella dello studio del disegno dal vero di un modello nudo; con la fondazione delle accademie ufficiali d'arte divenne una tappa

---

<sup>9</sup> Nochlin 2019, 37

obbligatoria nel percorso di studi dell'aspirante artista. Solamente studiando il nudo dal vero avrebbero potuto produrre la "grande arte", quella che rispecchiava i canoni di bellezza allora accettati. Il soggetto nudo era prevalentemente maschio, ma a partire dal 1850 poteva essere utilizzato anche un modello femminile; tuttavia, alle donne era vietato partecipare alle sedute di disegno dal vero. Come scrive Nochlin "alla donna è consentito esporsi nuda a un gruppo di uomini come oggetto, ma le è vietato partecipare allo studio e alla ripresa diretta del corpo – oggetto di un uomo nudo o di un'altra donna!<sup>10</sup>"; con questa esclamazione, l'intento dell'autrice è quello di affermare che le donne erano escluse dallo studio del nudo per i canoni di decenza dell'epoca: la contemplazione di un modello nudo da parte di una donna non era eticamente e socialmente accettato; ma, allo stesso tempo, le è concesso posare nuda davanti ad un gruppo di uomini.

Considerando le riflessioni appena riportate risulta appropriato prendere in esame l'opera di Johann Zoffany *The Academicians of the Royal Academy* [I membri della Royal Academy] (1772, Royal Collection, Londra) (Fig. 1). Il dipinto rappresenta i 36 membri fondatori della Royal Academy di Londra intenti a conversare e a contemplare i due modelli nudi. Apparentemente non sembra esserci nulla di strano, ma osservando in alto a destra del dipinto si possono notare due ritratti a mezzo busto di quelle che sembrerebbero delle figure femminili. Sono i ritratti di Angelica Kauffmann e Mary Moser, due artiste anch'esse fondatrici dell'accademia, ma per una questione di decenza non sono dipinte come fisicamente presenti ma come oggetti appesi alla parete.

L'analisi di questo dipinto da parte di Griselda Pollock e Rozsika Parker rivela degli aspetti interessanti. Gli accademici sono mostrati in pose casuali e sicure, vestiti da gentiluomini che partecipano ad una discussione sul nudo; inoltre, sono circondati da sculture e modelli classici. Dato che il nudo era considerato la base della formazione accademica, il dipinto di Zoffany può essere visto sia come un ritratto che come una rappresentazione idealizzata di come doveva svolgersi una classe di studio dal vero. Per accuratezza storica, i due membri femminili non potevano essere completamente esclusi da un ritratto di gruppo ufficiale degli accademici, ma non potevano neanche essere rappresentati assieme degli uomini in una discussione sul tema del nudo. Quindi, Zoffany

---

<sup>10</sup> Nochlin 2019, 38

decise di introdurre all'interno della scena come due ritratti appesi sulla parete destra della scena; tuttavia, le due figure risultano torbide ed irriconoscibili<sup>11</sup>.

Sulla base di questa considerazione, si può affermare che Kauffman e Moser non vengono trattate allo stesso modo dei colleghi maschi e, dipinte utilizzando quella modalità, possono essere scambiate come oggetti di arredamento, di contemplazione o argomento di discussione degli uomini; come lo sono le statue classiche presenti nella scena. Quindi, sono rappresentate come oggetto piuttosto che come artiste, poiché la visione dell'artista donna era quella di una musa, sessualmente desiderabile e spettacolo della bellezza. Per citare un esempio riguardante una donna impressionista, Morisot veniva considerata solamente come una musa ispiratrice da parte di Manet, il quale arrivò a dichiarare che la signorina Morisot avrebbe potuto sposare un accademico per “servire la causa della pittura<sup>12</sup>”.

I generi considerati come grande arte erano quelli storici, religiosi e allegorici e per arrivare a realizzare opere di questo tipo era necessario studiare il nudo dal vero. Escludendo le donne da questo tipo di insegnamento, le si costringeva a lavorare sui generi minori, come i ritratti, i paesaggi e la natura morta, poiché si pensava che non richiedessero particolari abilità o ingegno; come dichiarato dal pittore accademico Jean Dominique-Ingres nei confronti dell'aspirante pittrice Marie Bracquemond<sup>13</sup>. Però, se un artista maschio come Chardin dipingeva una natura morta nessuno metteva in discussione la sua grandezza di artista. Ma chi, in realtà, ha deciso quali sono i generi maggiori e minori? Gli accademici. Da quest'ultima osservazione si può dedurre che siano gli uomini a costruire le “sfere separate per il lavoro maschile e femminile<sup>14</sup>”, ossia le differenze sessuali che si sono affermate con l'avvenimento della classe borghese, come spiegato da Pollock.

Quindi, nel caso in cui una donna avesse voluto diventare un'artista, attraverso l'accademia pubblica non ne avrebbe avuto la possibilità; l'unica soluzione era ricorrere ad una formazione privata presso lo studio di un insegnante, come accadde nei casi di Morisot, Gonzalès, Cassatt e Bracquemond. Per questa lunga serie di ragioni qui elencate, l'impressionismo fu l'occasione per le donne di diventare artiste senza la necessità di aver

---

<sup>11</sup> Rozsika Parker e Griselda Pollock, *Old Mistresses-Women, Art and Ideology* (London and New York, Bloomsbury Revelations, 2021) pp. 99-100

<sup>12</sup> Martina Corgnati, *Impressioniste* (Busto Arsizio: Nomos Edizioni, 2018) p. 25

<sup>13</sup> Ivi. p. 95

<sup>14</sup> Griselda Pollock, *Vision and Difference*, (London and New York: Routledge, 2003) p. 64

avuto un'istruzione di stampo accademico o altre convenzioni legate ad essa, poiché l'obiettivo che accomunava gli impressionisti era quello di rappresentare la vita moderna basandosi sulla propria esperienza personale, liberi da qualsiasi giudizio altrui.

## 1.2 L'educazione della donna borghese di fine Ottocento

Una questione riguardante le artiste impressioniste e che risulta necessaria per poter ricostruire la loro condizione di pittrici è quella che Nochlin chiama "l'educazione della gentildonna<sup>15</sup>".

Fin dall'Ottocento, il ruolo principale della donna (indipendentemente dalla classe sociale di appartenenza) era quello della madre, quindi doveva soprattutto occuparsi dei figli, della casa e del marito. Questo è uno dei grandi ostacoli per la realizzazione delle donne in una professione; secondo i manuali di etichetta dell'epoca ad una donna non conveniva cercare di brillare in un'attività professionale, altrimenti sarebbe risultata scadente negli altri compiti. Piuttosto doveva saper svolgere diverse attività, anche in maniera discreta, così da rendersi sempre utile ed essere in grado di affrontare qualsiasi ostacolo<sup>16</sup>. Quindi se tutte le mansioni di una donna erano volte al benessere della famiglia, come faceva una donna a cercare di intraprendere la carriera artistica?

Tuttavia, il disegno, come il cucito e il lavoro a maglia, era considerato un adatto passatempo per mantenere sempre il buon umore al fine di dedicarsi al meglio al dovere di moglie e madre. Qualsiasi attività o interesse al di fuori dell'ambito domestico era considerato una frivolezza, qualcosa che avrebbe sicuramente distratto l'adempimento dei doveri della donna. Al contrario, gli uomini potevano dedicarsi all'arte con la possibilità di diventare artisti, poiché a loro non veniva imposto il matrimonio come unica forma di successo nella vita; come tutti i lavori di professione, anche l'arte richiedeva impegno e sacrificio, ma a nessun artista maschio veniva negata la possibilità di godersi altri piaceri della vita solo per aver intrapreso la carriera artistica. Invece, alle donne veniva implicitamente imposta una scelta tra il matrimonio e la pratica artistica, quindi se una donna voleva dedicarsi all'arte, molte volte doveva pagare il prezzo della solitudine<sup>17</sup>.

---

<sup>15</sup> Nochlin 2019, 42

<sup>16</sup> Qui Nochlin fa riferimento a *The Family Monitor and Domestic Guide*, di Sarah Stickney Ellis

<sup>17</sup> Nochlin 2019, 46

Pollock, oltre all'educazione e alle regole di galateo, pone la questione sul concetto di "Donna" imposto dalla società borghese parigina durante il Secondo Impero nell'Ottocento. Per poter analizzare il concetto di donna è necessario prima definire alcuni presupposti che stanno alla base, come per esempio in che modo la modernità trasformò la vita e i ruoli delle persone, poiché le artiste aderenti alla corrente impressionista vissero in questo periodo di cambiamenti.

A cavallo tra il XVIII e XIX secolo, con l'affermarsi del capitalismo e della società borghese, città come Parigi e Londra diventarono i grandi centri del divertimento, dove il consumo e lo spettacolo erano all'ordine del giorno e le persone potevano sfruttare il loro tempo libero andando al parco, a teatro e nei bordelli, luoghi dove avveniva lo scambio commerciale sessuale. Questi cambiamenti formarono quella che viene definita la modernità, percepita da uomini e donne in maniera differente e costruita sulla figura del *flâneur*, l'uomo libero di vagabondare, sfruttare e godere di tutto quello che la città può offrire, relazionandosi e incontrandosi con altri suoi simili.<sup>18</sup> Fino a questo punto non sembra esserci nulla di strano, ma la questione è un'altra. Questo mito della "città spettacolare" è pensato e strutturato per gli uomini, poiché quella che Pollock definisce sfera pubblica è occupata dal lavoro produttivo e dalle varie forme di divertimento nominate precedentemente. Le donne, secondo questa divisione tra sfera pubblica e privata, occupano quella legata all'ambiente domestico, ossia quella privata; possono uscire, andare al parco e a teatro solo con un accompagnatore, quindi non si può di parlare di *flâneur* per le donne, poiché non possiedono quella libertà di muoversi e girovagare come gli uomini; in particolare, se una signora borghese esce la sera da sola potrebbe venire scambiata per una prostituta<sup>19</sup>.

Dunque, oltre ad esserci una divisione sessuale basata sugli spazi, esiste anche una differenza all'interno della concezione di donna, tra signore e donne perdute.<sup>20</sup> Quando si parla di signore si intendono le donne borghesi che frequentavano i parchi, i giardini e i teatri accompagnate dai rispettivi mariti e per mantenere un certo decoro e rispettabilità dovevano vestirsi eleganti e utilizzare un linguaggio formale e adatto per una donna borghese; le donne perdute sono quelle che vengono definite *filles publiques*, le donne di

---

<sup>18</sup> Pollock 2000, 27

<sup>19</sup> Pollock cita le parole di Jules Michelet, storico francese vissuto nell'Ottocento

<sup>20</sup> Riprendendo una griglia realizzata dallo storico dell'arte T.J.Clark, Pollock suddivide le tipologie di donne e l'operato degli impressionisti collocandoli in base ai luoghi del divertimento. Signore (parchi, giardini, teatro-logge), Donne perdute (teatro-quinte, bordelli, cafes)

strada che incontrano i loro amanti nei bar, le prostitute che lavorano nei bordelli, le donne proletarie che vanno a lavorare. Quindi per una signora borghese, il solo farsi vedere in pubblico da sola, costituiva un grave pericolo, poiché poteva essere definita come una donna perduta e quindi perdere l'onore, il rispetto e la femminilità che doveva avere una donna di quella classe di appartenenza. Dunque, il concetto di donna è “una costruzione di significati, storicamente variabile, che confluiscono nel segno D-O-N-N-A, prodotto da e per un altro gruppo sociale che fa derivare la propria identità e la propria immaginata superiorità dalla costruzione dello spettro di questo immaginario Altro<sup>21</sup>”, come afferma Pollock. Per “Altro” si intende un accessorio, un qualcosa di secondario, un oggetto della contemplazione “dell’osservatore/consumatore maschio”<sup>22</sup>, quindi sulla base di questo pensiero la donna è vista come una categoria marginale rispetto a quella dell’uomo.

Le pittrici impressioniste appartenevano alla classe borghese, quindi le regole di etichetta e le riflessioni riportate si possono riferire alle loro figure di donne e artiste. Tuttavia, nonostante la suddivisione dei ruoli di genere e le differenze sessuali costituite dalla società borghese, con l’adesione alla corrente impressionista le donne furono libere di rappresentare la realtà basandosi sulla propria esperienza personale e, come verrà illustrato nel capitolo successivo, attraverso le loro opere riuscirono a mettere in discussione queste differenze e suddivisioni basate sul genere.

### 1.3 “Il mito dell’artista”

Una tematica interessante che si collega non solo alle pittrici impressioniste, bensì alle artiste donne appartenenti a qualsiasi periodo storico è il mito del grande artista; una questione che lascia tutt’ora vari spunti di riflessione da parte della teoria femminista. In particolare, Nochlin introduce l’argomento con le seguenti parole:

Nella domanda [*Perché non ci sono state grandi artiste donne?*] è insito un insieme di idee ingenuie, infondate e acritiche, sul lavoro dell’artista in generale e, peggio ancora, sull’arte alta. Questi preconcetti, consci o

---

<sup>21</sup> Pollock 2000, pp. 28-32

<sup>22</sup> Ivi. p. 19

inconsci, riuniscono diversi artisti, come Michelangelo e Van Gogh, Raffaello e Jackson Pollock, sotto la definizione di “grande artista”—, ovvero una persona dotata di genio.<sup>23</sup>

Quello che l’autrice vuole spiegare è che la domanda, così come viene impostata, fa riferimento alla grande arte intesa come l’espressione individuale del grande artista, colui che racchiude dentro di sé un vigore misterioso e senza tempo chiamato genio. La domanda sorge spontanea, come si è arrivati a definire il concetto di grande artista provvisto di genio individuale?

Per quanto riguarda la narrazione generale della storia dell’arte, l’artista viene paragonato ad un eroe dotato di una forza innata che riesce a riprodurre la realtà su qualsiasi materiale a sua disposizione, come se fosse una creatura divina; in questo modo, nasce quello che viene definito il mito dell’artista. Per spiegare questo concetto, Nochlin utilizza il caso di Giotto: basandosi sui racconti di Giorgio Vasari, il maestro Cimabue sorprese un giovane pastore disegnare una pecora su della pietra e, affascinato dal realismo dell’animale, decise di accogliere il ragazzo nella sua bottega; in seguito, il giovane diverrà il grande artista che rivoluzionerà l’arte del Trecento<sup>24</sup>. Anche le storie di altri artisti vengono raccontate in questa maniera, tramite la favola del ragazzino prodigio dotato di un talento naturale che viene scoperto da un maestro.

Tuttavia, la strada della pittura non fu per tutti semplice; per poter dedicarsi totalmente all’arte alcuni artisti dovettero affrontare delle sfide, tra cui andare contro alla famiglia o a particolari condizioni fisiche e sociali pur di poter continuare a realizzare quello per cui sono nati, come accadde a qualche pittore dell’Ottocento.<sup>25</sup>

Per quanto riguarda il caso degli impressionisti, anche loro dovettero superare degli ostacoli. Per esempio il costante rifiuto delle loro opere da parte del Salon e nei casi in cui venivano accettate, il fatto che dovevano subire i duri commenti della critica; accomunanti da queste problematiche, decisero di unirsi in un gruppo indipendente. Tuttavia, riuscirono ad ottenere il successo desiderato e, al giorno d’oggi, sono conosciuti

---

<sup>23</sup> Nochlin 2019, pp. 29-30

<sup>24</sup> Ivi. p. 31

<sup>25</sup> Nochlin fa riferimento a Cézanne che nonostante l’astio con il padre riesce a rivoluzionare la pittura; a Toulouse-Lautrec che pur di fare arte rinuncia alla sua vita aristocratica; a Van Gogh che malgrado le sue condizioni di salute continua a dipingere ed infine a Gauguin che si lascia trasportare dal richiamo della Polinesia rischiando così di perdere la sua sicurezza economica.

in tutto il mondo come gli artisti moderni dell'impressionismo. Sulla base delle affermazioni appena riportate, si può suggerire che “il mito del grande artista” legato all'impressionismo viene rappresentato da Claude Monet, uno degli artisti più famosi e ammirati dal pubblico. Oltre ad aver ideato la serie delle *Ninfee*, fu uno dei fondatori del movimento e, in occasione della prima mostra del 1874, presentò *Impression. Soleil levant* [Impressione. Sole nascente] (1873, Musée Marmottan, Parigi), dipinto dal quale il critico Louis Leroy coniò il termine “Impressionismo”<sup>26</sup>.

Quindi, a costituire il mito dell'artista, risulta essere la maniera di raccontare le vicende biografiche degli artisti come se fossero delle imprese eroiche. La tematica in questione viene riferita solo all'artista maschio, poiché le donne non venivano considerate come portatrici del genio individuale. In una lettera della pittrice impressionista Marie Bracquemond, nell'esprimere le sensazioni provate dall'incontro con il pittore Jean-Dominique Ingres, viene riportato il pensiero di quest'ultimo per cui una donna non possiede le abilità e le capacità fondamentali per la pittura. Come si approfondirà nel capitolo successivo, nonostante ne fosse rimasto affascinato ed impressionato, l'artista Édouard Manet considerava l'amica Berthe Morisot come una modella piuttosto che pittrice, poiché non credeva possibile che le donne potessero diventare pittrici di professione<sup>27</sup>. Dalle considerazioni appena riportate, si potrebbe riassumere il pensiero dei due artisti affermando che entrambi credevano nella mancanza insita nelle donne del genio artistico, quella capacità e perseveranza di compiere e portare a termine un'opera d'arte. Sono queste motivazioni a cui si riferisce Nochlin con la frase “dietro al problema della donna artista, si cela il mito del grande artista.”<sup>28</sup>

Tuttavia, se artisti con varie situazioni difficili ottennero il successo desiderato, perché le donne non riuscirono ad averlo?

Tralasciando le favole i miti legati alla figura dell'artista, per provare a indicare una risposta valida bisogna analizzare il contesto sociale nel quale vivevano gli artisti, quindi i fatti reali e concreti. Nella maggior parte dei casi, gli artisti e scultori emergenti erano figli d'arte, poiché si pensava che la dote artistica venisse trasmessa automaticamente da padre a figlio, come nei casi di Raffaello, Gian Lorenzo Bernini e Pablo Picasso. Nella maggioranza dei casi, in particolare nell'Ottocento, gli artisti facevano parte della

---

<sup>26</sup> Marco Goldin, *La nascita dell'Impressionismo* (Conegliano: Linea d'ombra Libri: 2000) pp. 78-85

<sup>27</sup> Corgnati 2018, pp. 24-95

<sup>28</sup> Nochlin 2019, pp. 30-33

borghesia, poiché per un aristocratico la pratica artistica poteva essere una forma di passatempo ma non una professione, proprio come per le donne. Dunque, oltre a non essere in possesso del genio, una donna non poteva dedicarsi a tempo pieno alla professione dell'arte poiché dovevano svolgere altre tipologie di mansioni come dettato dalle norme e convezioni sociali dell'epoca.<sup>29</sup>

#### 1.4 L'essenza femminile: caratteristica naturale dell'artista donna?

All'interno del periodico francese "Gazette des Beaux-Arts" del 1907 è presente un saggio del critico d'arte Roger Marx dedicato alla figura di Berthe Morisot. L'autore ripercorre la vita dell'artista analizzando i rapporti con i familiari, amici, colleghi e formulando delle critiche e riflessioni su alcune opere; infine, conclude il testo con il seguente commento:

La sua personalità potrebbe, immagino, essere definita come un talento che si è sviluppato, in tutta tranquillità, secondo le logiche del sesso, del temperamento e della classe sociale; un'arte preziosa, di essenza, o meglio, di quintessenza particolare, alla realizzazione della quale sono stati vittoriosamente impiegati l'apparato dell'organismo più vibrante, più impressionabile e una sensibilità affinata, quasi malaticcia, privilegio ereditario dell'eterno femminile<sup>30</sup>.

Con questa riflessione, Marx collega l'arte di Morisot con il sesso femminile e la classe sociale, sostiene che la sua arte sia caratterizzata da una particolare sensibilità derivata da un'essenza femminile innata nell'artista in quanto donna. Citando come esempio il dipinto *Le Berceau* [La culla] (1872, Musée d'Orsay, Parigi) (Fig. 8), secondo il pensiero di Marx, la rappresentazione di Edma Pountillon assieme alla figlia sarebbe contrassegnata da una delicatezza dovuta dal sesso biologico dell'artista. Tuttavia, Morisot non fu la sola a ricevere questa tipologia di critiche.

---

<sup>29</sup> Ivi. p 35

<sup>30</sup> Roger Marx, *Le Femme Peintres et L'Impressionisme – Berthe Morisot*, in *Gazette des Beaux-Arts*, Secondo semestre, 1907, p. 508

In occasione della sesta mostra ufficiale impressionista del 1881, Mary Cassatt presentò delle opere particolarmente apprezzate dal critico francese Joris-Karl Huysmans per la rappresentazione sincera dei bambini raffigurati dall'artista; inoltre, affermò che solo una donna era dotata della sensibilità e di quella delicata tenerezza per poter ritrarre dei piccoli fanciulli<sup>31</sup>. Anche nel caso di Cassatt, il critico scrive di un'essenza legata all'essere donna, una caratteristica che l'artista uomo non possedeva per natura. Con questi due esempi viene presentata una questione che dall'antichità interessa il lavoro delle artiste donne: l'esistenza di uno stile femminile naturale che accomuna tutte le artiste indipendentemente dal loro periodo storico di appartenenza<sup>32</sup>. Quindi, secondo questa teoria, sarebbe possibile identificare se le opere siano state realizzate da donne, poiché condividono delle caratteristiche stilistiche tipicamente femminili: magari accuratezza e sensibilità nella stesura del colore, la predilizione per soggetti piuttosto che altri.

Come sostengono Rozsika Parker e Griselda Pollock all'interno di *Old Mistresses. Women, Art and Ideology* del 1981, la questione della femminilità che caratterizza le opere di tutte le artiste esiste sin dal Rinascimento: Giorgio Vasari, descrivendo la scultrice rinascimentale Propezia de' Rossi, afferma che l'artista era esperta nella gestione della famiglia e, di conseguenza, nelle sue opere si percepiva una grazia femminile dovuta alla dedizione nell'ambiente domestico. Inoltre, in un'analisi sulla figura di Angelica Kauffman, il conte Andreas Peter Bernsdorff enfatizza su come le figure di Kauffman fossero modeste, femminili e rispecchiassero la corretta relazione tra i due sessi. Con questi esempi, le due storiche dimostrano come lo stereotipo del femminile fosse utilizzato dai critici per distinguere il lavoro femminile da quello maschile. Inoltre, affermano che l'arte delle donne era percepita come il frutto di una femminilità biologicamente determinata o l'estensione del loro ruolo domestico e raffinato nella società<sup>33</sup>. Tuttavia, le definizioni della femminilità come sensibilità, graziosità e delicatezza vennero sviluppate e intensificate nel diciannovesimo secolo, periodo in cui nacque la classe borghese, come dimostrato con i casi di Morisot e Cassatt citati precedentemente.

---

<sup>31</sup> Joris-Karl Huysmans, *L'Art moderne* (Parigi: G, Charpentier, 1883) p. 232

<sup>32</sup> Parker e Pollock 2021, 8

<sup>33</sup> Ivi. p. 10

La questione della femminilità occupa buona parte del saggio *Perché non ci sono state grandi artiste?* di Nochlin; quest'ultima introduce l'argomento formulando una critica sul pensiero di alcune femministe che presume l'esistenza di una differenza naturale tra la pratica artistica maschile e quella femminile<sup>34</sup>. Quindi, secondo questo pensiero, sussiste uno stile femminile riconoscibile nelle opere delle artiste, caratterizzato da una particolare sensibilità, delicatezza o cura dei dettagli. Nochlin sostiene il contrario, affermando che non esiste alcun tipo di "fragilità" che possa contraddistinguere *The Horse Fair* [La fiera dei cavalli] (1853-1855, Metropolitan Museum of Art, New York) di Rosa Bonheur in quanto opera realizzata da una donna.

Per quanto riguarda gli impressionisti, le scene di vita familiare venivano dipinte sia da Monet e Renoir che da Berthe Morisot e Mary Cassatt; conclude spiegando che "non bisogna confondere la semplice scelta di un determinato soggetto o di un genere specifico con lo stile, né tantomeno con qualche sorta di quintessenza della femminilità."<sup>35</sup> Un altro esempio a dimostrazione di queste considerazioni viene fornito da *Une loge aux Italiens* (Fig. 24) della pittrice Eva Gonzalès: le pennellate sembrano decise e solide, la tavolozza varia dai colori freddi a quelli caldi, ma le due figure al centro della scena sembrano emergere dall'oscurità. Quindi, data la composizione e la stesura del colore, il dipinto sembra non possedere nessun tipo di delicatezza o una particolare sensibilità.

Sulla base delle riflessioni e considerazioni formulate, come sostiene Pollock, si può affermare che la femminilità è una costruzione sociale derivata dalla differenza sessuale e dalla suddivisione dei ruoli genere elaborati dalla società<sup>36</sup>.

Dunque, tornando alle critiche rivolte a Morisot e a Cassatt, le loro opere non erano caratterizzate da una sensibilità derivata da nessun tipo di quintessenza o femminilità biologicamente determinata, bensì legata alla conoscenza e al rapporto intimo tra i soggetti e l'artista, e alla familiarità dell'ambiente domestico. In particolare, Cassatt dipingeva il rapporto intimo tra madre e bambini in modo sincero e reale, con lo scopo di sottolinearne la psicologia, poiché in quegli anni stavano emergendo gli studi di medici e

---

<sup>34</sup> Nochlin 2019, 21

<sup>35</sup> Ivi. p 22

<sup>36</sup> Griselda Pollock, *Vision and Difference* (London and New York: Routledge, 2003), pp. 26-28

scienziati riguardanti l'importanza della madre nella cura e crescita del bambino; solitamente, compito affidato alle balie<sup>37</sup>.

In conclusione, dopo aver analizzato l'esclusione dalla lezione di nudo, l'educazione borghese, il mito dell'artista e la femminilità socialmente determinata, si può affermare che la società parigina del XIX secolo non permetteva alle donne di intraprendere la strada della pittura. Per questo motivo l'impressionismo fu l'occasione per le artiste donne di affermarsi nel mondo dell'arte. Tuttavia, nel 2024 questi stereotipi e miti legati alle pittrici impressioniste potrebbero non essere stati del tutto superati (di questa questione si parlerà nel terzo capitolo).

---

<sup>37</sup> Corgnati 2018, 131

## Capitolo 2 – Le quattro artiste impressioniste: cenni biografici e analisi delle opere più rilevanti

### 2.1 Berthe Morisot

“C’è solo un’impressionista in tutto il gruppo rivoluzionario, ed è la signorina Morisot...la sua pittura ha tutta la franchezza dell’improvvisazione, è davvero l’impressione provata da un occhio sincero e leale resa da una mano che non imbroglia<sup>38</sup>.” Queste sono le parole che il critico Paul Mantz utilizza per descrivere la figura di Berthe Morisot in occasione della terza mostra degli impressionisti nel 1877 in Rue le Peletier. Morisot aveva già partecipato alla prima e alla seconda rassegna di questo gruppo di artisti indipendenti e ribelli che rifiutava le convenzioni accademiche. La loro arte consisteva nel rappresentare la realtà sulla base dell’impressione soggettiva colta in un preciso momento dall’artista; non utilizzavano il disegno preparatorio, dipingevano direttamente dal vivo e, alcuni di loro, *en plein air*, per questo motivo le loro opere erano considerate non finite; inoltre non rappresentavano i dettagli delle scene e non realizzavano i contorni delle figure, poiché per dipingere la scena a cui si sta assistendo in tempo reale bisogna essere rapidi e immediati. Questi artisti rappresentavano scene di vita quotidiana, paesaggi di campagna o di mare, passeggiate nei parchi, logge di teatri... tutto quello che faceva parte della vita moderna di Parigi, utilizzando tele relativamente piccole o di medie dimensioni.<sup>39</sup>

Queste caratteristiche non rispecchiavano la visione dell’arte accademica, per la quale il disegno e la cura dei minimi dettagli erano di assoluta importanza e i soggetti prediletti erano gli episodi biblici e storici, rappresentati su tele di grandi dimensioni. Di conseguenza, molti dei dipinti dei cosiddetti impressionisti venivano rifiutati dalla giuria del Salon ufficiale, poiché non erano considerati prodotti della “grande” arte, ovvero quella che seguiva le regole accademiche.

Così il 15 aprile 1874, in Boulevard des Capucines nell’ex studio del fotografo Nadar, gli artisti Claude Monet, Camille Pissarro, Alfred Sisley, Pierre-Auguste Renoir, Edgar Degas, Jean-Baptiste-Armand Guillaumin, Paul Cézanne e Berthe Morisot<sup>40</sup>,

---

<sup>38</sup> Paul Mantz, *L’Exposition des Peintres Impressionistes*, in *Le Temps* (Parigi, 1877), p. 3

<sup>39</sup> Martina Corgnati, *Impressioniste* (Busto Arsizio: Nomos Edizioni, 2018), pp. 13-17

<sup>40</sup> L’allestimento delle opere accettate veniva curato esclusivamente dai membri del Salon.

inaugurarono una mostra organizzata interamente da loro e presentandosi al pubblico come un gruppo di imprenditori con il nome di *Société anonyme des artistes peintres, sculpteurs, graveurs*. La critica li definisce pazzi, ribelli e intransigenti; in particolare, il critico Louis Leroy, con una negativa a partire da *Impresion. Soleil levant* [Impressione. Sole nascente] (1872, Musée Marmottan Monet, Parigi) di Monet, dà a loro il nome di impressionisti.<sup>41</sup>

Come è arrivata Berthe Morisot, unico membro fondatore donna, ad unirsi a questo gruppo radicale e rivoluzionario?

Berthe Morisot nacque il 14 gennaio del 1841 a Bourges, una cittadina al centro della Francia. La sua famiglia apparteneva all'alta borghesia francese, il padre Tiburce Morisot era un funzionario amministrativo che con l'ascesa al potere di Luigi Napoleone Bonaparte si trasferisce a Parigi, precisamente nel quartiere Passy, luogo fondamentale nella vita e carriera artistica di Berthe Morisot. La madre Marie-Joséphine-Cornélie era una buona padrona di casa e frequentemente nel suo salotto organizzava serate con amici, letterati e artisti con i quali poteva conversare su qualsiasi argomento data la sua istruzione, infatti Berthe la descrive come una persona "colta, socievole, di buona compagnia e con il dono di piacere alla gente."<sup>42</sup> Sarà Marie-Cornélie ad avvicinare la figlia Berthe e le sue sorelle maggiori Yves ed Edma alla pittura e allo studio del pianoforte, ricamo e cucito; tutte attività che si potevano svolgere all'interno delle mura domestiche, necessarie a preparare le giovani fanciulle a diventare delle brave mogli secondo le regole dell'epoca.

All'età di sedici anni, Berthe e le sorelle vennero portate dalla madre nello studio del pittore accademico Geffroy-Alphonse Chocarne, poiché l'École des Beaux-Arts vietava l'ingresso alle donne; per Chocarne il disegno era un passaggio fondamentale e quindi il suo insegnamento consisteva in lezioni di tratteggio. Solo Edma e Berthe proseguirono nello studio della pittura, tanto che decisero di cambiare maestro e finirono per essere allieve di Joseph-Benoit Guichard che fin dai primi incontri notò il talento di entrambe a tal punto da dare alla madre un avvertimento:

---

<sup>41</sup> Marco Goldin, *La nascita dell'Impressionismo* (Conegliano: Linea d'ombra libri, 2000), pp. 80-87

<sup>42</sup> Kathleen Adler e Tamar Garb, *Berthe Morisot* (Oxford: Phaidon Press Limited, 1987), pp. 8-9

Considerato il carattere delle vostre figlie, il mio insegnamento non assicurerà loro qualche risultato di minor respiro, da salotto; esse diventeranno pittrici. Comprendete che cosa significa questo? Nell'ambiente socialmente elevato a cui appartenete, questo comporterà una rivoluzione, oserei dire una catastrofe! Siete sicura che non arriverete a maledire quel giorno in cui l'arte ... diventerà l'unico arbitro del destino delle vostre figlie?<sup>43</sup>

In queste parole è evidente la preoccupazione del maestro per il futuro delle sorelle Morisot, poiché non era socialmente accettato che delle donne, in particolare appartenenti ad un'elevata classe sociale, diventassero pittrici di professione; nonostante le parole di Guichard la madre decise di continuare a fornire alle sue figlie la miglior preparazione artistica possibile. La figura di Marie Cornélie fu molto importante per la carriera delle due giovani. Non era scontato che una madre di aspiranti artiste sostenesse le figlie con parole di incoraggiamento e invitandole a partecipare al Salon. A quell'epoca era una consuetudine che gli insegnanti portassero i propri allievi al Louvre per copiare i dipinti dei grandi maestri del passato e Guichard non fu da meno; essendo in due, le sorelle potevano dipingere tranquillamente all'interno delle sale del museo senza essere sorvegliate da qualcuno<sup>44</sup> e fu proprio al Louvre che nel 1859 fecero la conoscenza degli artisti Felix Bracquemond e Henri Fantin-Latour.<sup>45</sup>

Due anni dopo le Morisot cambiarono nuovamente insegnante finendo per essere allieve di Jean-Baptiste Camille Corot, il noto paesaggista della scuola di Barbizon e della pittura *en plein air*; fu una svolta per la formazione dello stile giovanile di Morisot e, grazie a Corot, apprese al meglio la pittura dal vero della natura; secondo le analisi della scrittrice Kathleen Adler e della storica dell'arte Tamar Garb, il maestro avrebbe influenzato lo stile di Berthe di quel periodo per la presenza di quelle "tonalità di verdi e grigi che possono evocare malinconia<sup>46</sup>" tipiche di Corot.

Nel 1864 le due artiste vennero accettate per la prima volta al Salon con due paesaggi ciascuna, poiché le aspiranti pittrici, per avere la possibilità di essere accettate,

---

<sup>43</sup> Denis Rouart, *Berthe Morisot. The Correspondence with Her Family and Friends: Manet, Puvis de Chavannes, Degas, Monet, Renoir and Mallarmé* (New York: Mayor Bell, 1987), p. 19

<sup>44</sup> All'epoca, una fanciulla per bene non poteva rimanere da sola in un luogo pubblico, doveva essere sempre sorvegliata da un familiare o *chaperone*, un'accompagnatrice anziana di ragazze di buona famiglia

<sup>45</sup> Corgnati 2018, 19-21

<sup>46</sup> Adler e Garb 1987, 17

dovevano presentare opere di piccolo formato e di soggetti come paesaggi e nature morte, generi considerati adatti al gentil sesso<sup>47</sup>. All'epoca, la partecipazione al Salon era una tappa necessaria per la professione artistica dato che era l'occasione per farsi conoscere e attirare possibili compratori, essendo un evento ufficiale e aperto al pubblico.

Oltre alla partecipazione al Salon, in quel periodo accadde un altro evento importante: il padre Tiburce fece costruire uno studio per le figlie all'interno del giardino di casa; fu un vero atto rivoluzionario, dato che possedere uno studio da professionisti significava essere dei veri artisti, definizione che difficilmente veniva attribuita alle donne.

Nel 1867, Fantin-Latour presentò alle Morisot una persona con cui Berthe avrà spesso a che fare, l'artista che produsse le scandalose *Le Déjeuner sur l'herbe* [Colazione sull'erba] (1863, Musée d'Orsay, Parigi) e *Olympia* [Olympia] (1863, Musée d'Orsay, Parigi) (Fig. 30), Édouard Manet.

Nonostante la sua convinzione che una donna non potesse diventare artista di professione, Manet rimase affascinato dalla figura e dal talento di Morisot definendola deliziosa e affascinante; i due diventarono amici e confidenti, infatti, come sostiene la storica dell'arte Martina Corgnati, ogni giovedì sera i Morisot erano invitati a cena in casa Manet e viceversa i Manet erano ospiti il martedì sera a casa Morisot<sup>48</sup>. Due anni dopo Berthe accettò di posare per Manet in *Le Balcon* [Il Balcone] (1868, Musée d'Orsay, Parigi) (Fig.2), un dipinto che sarà a lungo commentato e criticato, tanto che la stessa Morisot commenterà la sua comparsa definendosi “più strana che brutta”, poiché Manet aveva ritratto la giovane con le caratteristiche di una *femme fatale*, seducente e inaccessibile<sup>49</sup>.

Oltre al balcone, Manet realizzerà molti ritratti della Morisot come *Le Repos* [il riposo] (1870, Rhode Island School of Design, Providence) (Fig. 3) , *Berthe Morisot à l'éventail* [Berthe Morisot con il ventaglio] (1872, Musée d'Orsay, Parigi) (Fig. 4) e *Berthe Morisot au bouquet de violettes* [Berthe Morisot con un mazzolino di violette] (1872, Musée d'Orsay, Parigi) (Fig. 5). Del rapporto tra Manet e Morisot si è sempre criticata la forte influenza che egli ha avuto sulla giovane pittrice; in realtà secondo alcuni aspetti non sembra essere proprio così. Innanzitutto, i due avevano diversi obiettivi nella

---

<sup>47</sup> Nochlin 2019, 38

<sup>48</sup> Corgnati 2018, 24-25

<sup>49</sup> Adler e Garb 1987, 28

ricerca artistica: Manet cercava il confronto con i grandi maestri del passato, in particolare con gli artisti spagnoli Diego Velàzquez e Francisco Goya, con lo scopo di riportare in chiave originale delle “vere messinscène del rito della pittura in quanto tale<sup>50</sup>”. Realizzati con grandi abilità compositive e utilizzo del colore, ogni suo quadro contiene diversi strati di significato e rompe con le convenzioni tradizionali della pittura, combinando elementi antichi e moderni. Diverso, lo scopo di Morisot era quello di cogliere il punto focale di una determinata scena utilizzando una pittura immediata e nervosa, leggera ma che lascia il segno; ovvero lo scopo degli impressionisti. Infatti, mentre Manet non prenderà mai parte alle loro mostre, Morisot lo farà.

Oltre a questa differenza di obiettivi, Morisot non fu allieva di Manet, al contrario di Eva Gonzalés, l'unica artista donna che Manet considerava vera artista come lui. Sicuramente Morisot e Manet si sono influenzati a vicenda, poiché nelle opere di entrambi sono presenti caratteri o segni dell'altro, ma è poco probabile che a livello di stile e tecnica uno dei due abbia avuto una forte influenza sull'altro; piuttosto, si può ipotizzare che Morisot abbia appreso da Manet la libertà artistica di crearsi uno stile personale e individuale, libero dalle convenzioni artistiche tradizionali.<sup>51</sup>

Manet aiutò l'amica a trovare dei potenziali clienti, poiché per qualificarsi come artista era un passaggio obbligatorio e necessario; inoltre, nel 1872, la giovane conobbe il gallerista Paul Durand-Ruel, il quale acquistò direttamente da lei quattro dipinti. Nonostante la conoscenza di Durand-Ruel, Morisot non disponeva di una grande clientela, tant'è che la madre aveva smesso di credere in lei e insisteva affinché si sposasse il più presto possibile, ma lei non ne voleva sapere di matrimonio. Alla fine, nel 1874, decise di sposare Eugène Manet, fratello di Édouard; era una persona sensibile e romantica, senza una professione particolare ma che apprezzava e amava lo stile e il talento di Morisot. Infatti lui la sosterrà per tutta la sua vita e sarà uno dei pochi soggetti maschili delle sue opere.

Nello stesso anno, su invito dell'amico Edgar Degas, la giovane artista partecipò alla prima mostra ufficiale degli impressionisti; in quell'occasione si guadagnò un posto tra i fondatori del movimento e segnò il punto di svolta che diede inizio alla fase più brillante e matura della sua carriera artistica. Morisot partecipò a tutte le mostre

---

<sup>50</sup> Corgnati 2018, 27

<sup>51</sup> Ibidem.

impressioniste (eccetto quella del 1879), dimostrando di essere un membro attivo del gruppo e riuscendo a migliorare il suo stile e la sua tecnica.

Tuttavia, non fu una carriera priva di ostacoli. L'anno successivo alla mostra del 1874, il gruppo organizzò un'asta con lo scopo di raccogliere fondi e una persona in mezzo pubblico, evidentemente turbata dalla presenza di una donna fra un gruppo di artisti maschi, definì la Morisot come una *gourgandine*, ovvero una prostituta. Nel 1879 l'artista non partecipò alla mostra impressionista di quell'anno, a causa di una crisi postparto dovuta alla nascita della figlia Julie. Una volta superata questa malattia, l'artista riprese a partecipare alle mostre e la figlia divenne uno dei soggetti prediletti; lo dimostrano dipinti come *Eugène Manet et sa fille dans le jardin de Bougival* [Eugène Manet e sua figlia nel giardino di Bougival] (1881, Musée Marmottan Monet, Parigi) (Fig. 6) e *Julie rêveuse* [Julie che sogna] (1894, Collezione privata, Parigi) (Fig. 7).

Alla fine degli anni Ottanta, lo stile di Morisot cambiò nuovamente: i tocchi delle pennellate risultano essere veloci e frammentati, a tal punto che i volumi e le forme sembrano delle apparizioni; le figure sono immerse in quelle che Corgnati definisce “*tourbillon*<sup>52</sup>”, spazi nei quali i colori sono liberi e frantumati. Inoltre, i soggetti non sono dipinti dal vero, bensì disegnati a matita e poi riportati sulla tela utilizzando metodi tradizionali come il disegno e la quadrettatura<sup>53</sup>; queste novità di composizioni e di tecniche sembrano segnare l'inizio della corrente post-impressionista, come suggerisce il pittore e conservatore William P. Scott dichiarando che *Julie Manet et son Lévrier*, *Laerte* [Julie Manet con il suo levriero] (1893, Musée Marmottan Monet, Parigi) “sembra anticipare uno stato d'animo che si troverà più avanti nelle opere di Edvard Munch<sup>54</sup>”.

Tuttavia, nel momento in cui stavano avvenendo questi cambiamenti, Berthe Morisot morì a causa di una congestione polmonare nel 1895; il certificato di morte dichiarava che la donna non possedeva alcuna professione<sup>55</sup>.

In occasione della prima mostra del movimento impressionista del 1874, Berthe Morisot presenta 9 dipinti tra cui *Le Berceau* (Fig. 8), una delle opere più conosciute dell'artista. Si tratta di un ritratto della sorella Edma con la figlia Blanche che dorme nella

---

<sup>52</sup> Corgnati 2018, 60

<sup>53</sup> Sono strumenti che utilizzerà pure Renoir, come nel caso *Les Grandes Baigneuses* [Le grandi bagnanti] (1884, Philadelphia Museum of Art, Filadelfia).

<sup>54</sup> William P. Scott e Charles F. Stuckey, *Berthe Morisot- Impressionismo al femminile* (Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 1987), p. 213

<sup>55</sup> Scott e Stuckey 1987, 170

sua culla, quest'ultima coperta da un baldacchino in tulle bianco. Morisot rappresenta Edma con lo sguardo fisso sulla figlia, il braccio sinistro appoggiato al mento e quello destro sull'estremità della culla e con la mano destra sta tirando il tulle per coprire la figlia e separarla così dall'osservatore<sup>56</sup>. Quest'ultimo gesto è un segno dell'intimità della scena che l'artista vuole esprimere. Inoltre, lo sguardo tra Edma e Blanche crea una diagonale che rafforza ulteriormente il legame tra madre e figlia. Dallo sguardo di Edma si può evidenziare un altro particolare: oltre ad esprimere affetto e amore per la figlia, allo stesso tempo rivela un senso di nostalgia e malinconia, probabilmente legata al fatto che, diventando madre e quindi ricoprendo tale ruolo, abbia dovuto abbandonare la pittura, attività che praticava assieme alla sorella Berthe. Questo potrebbe essere uno dei motivi per cui Edma non indossa una classica vestaglia bianca da casa, bensì degli abiti alla moda di una signora borghese: oltre ad essere madre, vuole continuare a vivere come una donna moderna. Confrontandolo con *Jean Monet dans son berceau* [Jean Monet nella sua culla] (1867, National Gallery of Art, Washington DC) (Fig. 9) di Claude Monet si possono notare importanti differenze nella rappresentazione di questo tema; rispetto a Morisot, Monet presenta la culla al centro del dipinto con una struttura rigida e piramidale mentre a sinistra si trova la figura della donna che quasi viene marginalizzata e sovrastata dalla figura ovale della culla<sup>57</sup>. Dall'analisi di questi due dipinti si può affermare come il tema della maternità raffigurato da due prospettive differenti produca a sua volta effetti diversi. Con la culla, Morisot rappresenta lo spazio femminile della maternità con una consapevole conoscenza di esso, mettendolo in discussione per via dell'abbigliamento della sorella e rappresentandolo non solo da un punto di vista affettivo, ma anche psicologico.

Edma è uno dei soggetti prediletti dalla Morisot e la si trova in molti dipinti come *Portrait de Mme Morisot et de sa fille Mme Pontillon Pontillon* [Madre e sorella dell'artista] (1869, National Gallery of Art, Washington DC) (Fig. 10) un doppio ritratto della sorella e la madre dell'artista dipinto durante gli ultimi mesi della gravidanza di Edma, la quale era tornata a vivere con i genitori per il parto<sup>58</sup>. Morisot riesce a rendere perfettamente la sensazione di reclusione della sorella, che ha uno sguardo perso nei suoi

---

<sup>56</sup> Scott e Stuckey 1987, 54-55

<sup>57</sup> Corgnati 2018, 39

<sup>58</sup> A quell'epoca, le donne in dolce attesa trascorrevano l'ultima fase della gravidanza assieme ai genitori per prepararsi al meglio per il parto.

pensieri; diversa è la figura della madre, concentrata nella lettura di un libro e posizionata a sinistra del dipinto. Indossa un abito nero che da mezzo busto fino ai piedi va a creare una diagonale isolando e ponendo Edma in secondo piano.

Sia *Portrait de Mme Morisot et de sa fille Mme Pontillon* ( Fig. 10) che *Le Berceau* (Fig. 8) sono realizzati all'interno di spazi domestici, intesi come luoghi nei quali si svolgeva e veniva costruita la vita delle donne. Infatti la maggior parte delle opere delle donne impressioniste sono ambientate nei salotti, camere da letto, sale da pranzo e giardini privati. Tuttavia esistono dipinti raffiguranti ambienti esterni alle mura domestiche, tra cui scene di paesaggio, gite in barca e le serate a teatro, ma in questo caso la maggior parte delle opere all'aperto sono caratterizzate dalla presenza di balaustre, parapetti, balconi e verande<sup>59</sup>.

Ciò si vede in *Vue du petit port de Lorient* [Il porto a Lorient] (1869, National Gallery of Art, Washington DC) ( Fig. 11) che, ad esempio, raffigura l'area portuale di Lorient. L'opera è caratterizzata dalla presenza di un grande specchio d'acqua nel quale svaniscono le linee dei contorni delle barche e delle case, esprimendo così un effetto simile alle rappresentazioni di Monet e Renoir de *La Grenouillère*, strutturato seguendo una prospettiva tradizionale<sup>60</sup>. Sul lato sinistro del dipinto è presente Edma, seduta su un parapetto e posizionata con il corpo verso l'osservatore e lo sguardo verso il paesaggio che la circonda, in particolare sullo specchio d'acqua. La linea del parapetto taglia in maniera obliqua il dipinto tracciando così una sorta di divisione tra lo spazio del paesaggio e lo spazio della donna.

Da questa analisi si deduce che il parapetto svolge la funzione di barriera, che segna un confine preciso. Potrebbe sembrare che sia semplicemente un elemento che divide spazio pubblico e privato; secondo Griselda Pollock, invece, il parapetto rappresenta il confine di quelli che sono gli spazi del femminile e quelli del maschile.<sup>61</sup> Per spiegare questo concetto è necessario confrontare *Femme et enfant au balcon* [Donna e bambino sul balcone] (1872, Collezione privata) (Fig. 12) con *Jardin de la Princesse* [Giardino della Principessa] (1867, Musée du Louvre, Parigi) (Fig. 13) di Monet. Entrambi raffigurano una veduta dall'alto di Parigi ma da prospettive diverse. Nel caso di Monet

---

<sup>59</sup> Griselda Pollock, *Modernità e spazi del femminile*, in *Arte a parte: donne artiste fra margini e centro* a di M. Antonietta Trasforini (Milano: Francoangeli, 2000), pp. 22-28

<sup>60</sup> Corgnati 2018, 37

<sup>61</sup> Pollock 2000, 23

l'osservatore può godere del panorama rappresentato dal dipinto poiché non è presente nessun ostacolo visivo, in Morisot invece la vista è impedita dalla presenza di una donna e una bambina che stanno osservando Parigi appoggiate ad un balcone a ringhiera; in questo senso le balaustre della Morisot segnano un confine che, come afferma Pollock, “stabilisce quali spazi siano aperti agli uomini e alle donne e quale relazione un uomo o una donna abbia con quello spazio.”<sup>62</sup> In Monet il soggetto è il paesaggio, in Morisot è lo spazio in primo piano definito dalle due figure femminili.

Con *Psyché* [La Psiche] (1876, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid) (Fig. 14). Morisot riproduce il tema del risveglio sessuale che tanto aveva affascinato gli artisti romantici. Il dipinto raffigura una ragazza che si sta vestendo davanti allo specchio all'interno di una stanza; viene considerata come una psiche contemporanea con un abito moderno, bianco e brillante<sup>63</sup>. Inoltre, il termine psiche indica la tipologia di specchio presente nel dipinto. La lontananza dal soggetto, permette all'osservatore di cogliere il momento privato della scena con uno sguardo che sembra accompagnare e rispettare l'intimità della ragazza; Morisot non rappresenta il soggetto femminile come l'oggetto dello sguardo voyeristico del *flâneur*, bensì come protagonista della scena, esplorandone l'aspetto psicologico e il ruolo che ricopre nelle scene rappresentate. Mentre in *Jeune femme devant le miroir* [Giovane allo specchio] (1889, Kunsthalle, Amburgo) (Fig. 15) di Degas, lo sguardo dello spettatore risulta invadere e non rispettare il momento intimo e privato della scena, poiché l'artista ritrae il soggetto di spalle e a pochissima distanza da esso.

In conclusione, Berthe Morisot fu una brillante artista che, aderendo alla corrente impressionista, riuscì a riprodurre su tela le scene della vita moderna, basandosi sulla propria esperienza personale di donna borghese nel XIX secolo. Attraverso la pittura, Morisot “racconta la realtà del suo tempo senza idealizzazione né nostalgia, ma con grande efficacia<sup>64</sup>”, come afferma Corgnati. Inoltre, con la rappresentazione dei momenti di intimità tra madri e figli e, in particolare, tra il marito Eugene e la figli Julie, mette in discussione il tema e l'idea stessa di maternità e paternità, quest'ultimo un soggetto assai raro nella storia dell'arte.

---

<sup>62</sup> Ivi. p. 23

<sup>63</sup> Rozsika Parker e Griselda Pollock, *Old mistresses. Women. Art and Ideology* (London & New York: Bloomsbury Revelations, 2021), p. 42

<sup>64</sup> Corgnati 2018, 59

## 2.2 Mary Cassatt

“Mlle Cassatt è un vero fenomeno: in più di uno dei suoi lavori ella è sul punto di dimostrarsi un considerevole artista con una straordinaria sensibilità per la natura, un penetrante potere di osservazione e un’abilità di subordinare sé stessa al modello, che è caratteristica dei più grandi artisti”. In occasione della quarta mostra impressionista del 1879, il critico d’arte Philippe Burty descrive in questo modo il nuovo membro del gruppo introdotto da Edgar Degas: Mary Cassatt, artista americana dal carattere forte e indipendente<sup>65</sup>.

Nata a Pittsburgh il 22 maggio 1844, Mary Cassatt proveniva da una famiglia di origine francese che aveva scelto di inseguire il sogno americano, divenendo una famiglia rispettabile e benestante. Qualche anno dopo, i Cassatt si trasferirono a Filadelfia e la giovane Mary, raggiunti i quindici anni, iniziò a frequentare la Pennsylvania Academy of Fine Arts, una delle prime accademie al mondo ad accettare le giovani aspiranti artiste. A questo proposito, risulta essere importante sottolineare il privilegio di Cassatt rispetto alle pittrici oltreoceano, poiché le accademie europee iniziarono ad accettare le donne solo a partire dagli Novanta dell’Ottocento. Frequentando l’accademia, Cassatt si esercitò copiando i dipinti delle collezioni cittadine e sviluppò un forte interesse per l’anatomia umana; secondo la monografia sull’artista da parte di Griselda Pollock, la giovane artista avrebbe conosciuto e studiato le opere dell’accademica britannica Angelica Kauffman, della pittrice di genere americana Lily Martin Spencer e della pittrice di animali francese Rosa Bonheur<sup>66</sup>. Sulla base di quest’ultima ipotesi, si può affermare che lo studio di queste artiste formò il carattere forte e indipendente di Mary Cassatt.

Nel 1865, decise di partire per la Francia per poter completare la sua formazione e, di conseguenza, ottenere maggiori opportunità di successo rispetto che negli Stati Uniti. Attorno alla metà dell’Ottocento, a Parigi era presente una forte comunità di artisti americani che avevano scelto la capitale francese come meta di formazione artistica; quindi, Cassatt non ebbe alcuna difficoltà ad ambientarsi. Invece di proseguire con una formazione di stampo accademico, scelse di assumere degli insegnanti privati che fossero

---

<sup>65</sup> Corgnati 2018, 117, Citazione di Philippe Burty

<sup>66</sup> Griselda Pollock, *Mary Cassatt* (Londra: Thames&Hudson Ltd, 2022), p. 93

in grado di riconoscere la sua volontà ed il suo impiego nella pratica artistica. Divenne allieva di Jean-Léon Gerome, l'artista francese più amato dagli americani e, successivamente, frequentò lo studio di Charles Chaplin; a solo un anno dal suo arrivo a Parigi, riuscì a crearsi uno stile personale e venne ammessa al Salon del 1868 presentando *The Mandolin Player* [La suonatrice di mandolino] (1868, Collezione privata) con la firma di Mary Stevenson, pseudonimo utilizzato dall'artista per non ricevere critiche e pettegolezzi sulla sua vera identità da signora per bene. Il dipinto venne talmente apprezzato da venire fatto appendere all'altezza degli occhi<sup>67</sup> e segnando così il suo primo grande successo<sup>68</sup>.

Completata la formazione a Parigi, l'artista tornò in Pennsylvania nel 1870 per poter affrontare la sfida di ogni aspirante artista: guadagnarsi da vivere vendendo i propri lavori. Dopo alcuni tentativi non andati a buon fine, il vescovo della cattedrale di Pittsburgh le commissionò le copie di due quadri di Correggio. Per la realizzazione di queste opere, Cassatt partì per Parma ed infine, oltre alle due copie richieste dal vescovo, realizzò altre opere quali *Two Women throwing Flowers during Carnival* [Due donne gettando fiori durante il Carnevale] (1872, Collezione privata) e *The Bacchante* [Baccante] (1872, Pennsylvania Academy of the Fine Arts, Filadelfia) dimostrando di possedere una particolare abilità per il disegno e la volontà di confrontarsi con i grandi maestri del Rinascimento italiano. Dopo il soggiorno a Parma e il successo ottenuto per il compito di Pittsburgh, nel 1872 visitò Siviglia e rimase affascinata dalle opere di Mariano Fortuny, un artista spagnolo che ottenne un grande successo negli Stati Uniti e che esercitò una chiara influenza su Cassatt in questo periodo.<sup>69</sup>

Nella primavera del 1874, dopo aver visitato Spagna, Paesi Bassi e Roma, tornò a Parigi presentando al Salon il dipinto *Ida* [Ida] (1874, Collezione privata), ritratto di una donna che indossa una *mantilla*, copricapo di origine spagnola. Secondo la prima biografia di Mary Cassatt di Achille Segard, fu in questa occasione che Edgar Degas, apertamente misogino, vide e apprezzò il dipinto di Cassatt affermando di non poter accettare che una donna disegnasse così bene<sup>70</sup>.

---

<sup>67</sup> Privilegio concesso solo ai pochi quadri che la giuria riteneva degni di essere osservati.

<sup>68</sup> Corgnati 2018, 107-110

<sup>69</sup> Pollock 2022, 125

<sup>70</sup> Achille Segard, *Un peintre des enfants et des mères, Mary Cassatt* (Parigi: Paul Ollendorff, 1913), p. 58

Cassatt e Degas si conobbero ufficialmente nel 1877, instaurando un profondo rapporto di amicizia e, in quell'anno, egli invitò Cassatt ad unirsi al gruppo degli artisti indipendenti.

Prima di affrontare la fase impressionista di Cassatt, si intende analizzare il suo rapporto con Degas: come già accennato, i due costruirono un rapporto di amicizia personale e artistico, in particolare nel biennio 1878-1880. Avevano gli stessi obiettivi di ricerca, per esempio amavano raffigurare le persone immerse nella lettura dei periodici o rappresentare gli spazi all'interno dei caffè e dei teatri. Entrambi rappresentavano le scene comprimendo lo spazio e ponendo lo spettatore in una posizione ambigua, non convenzionale; il risultato era quello di una distorsione dello spazio e della realtà rappresentata. Analogamente al caso Manet-Morisot, si potrebbe pensare ad una possibile "influenza" da parte dell'affermato Degas nei confronti di Cassatt: come sostiene Corgnati, i due erano buoni amici e colleghi; dato che avevano gli stessi interessi artistici, risulta possibile riscontrare all'interno delle loro opere elementi dell'altro<sup>71</sup>. Inoltre, a differenza di Manet con Morisot, Degas riconosceva il talento di Cassatt considerandola artista sua pari. Solo in un'occasione, Degas intervenne direttamente su un dipinto di Cassatt correggendone lo sfondo, ma neanche questo caso dimostra una dipendenza diretta di uno sull'altro, bensì sottolinea la presenza di un forte legame tra due amici e colleghi che reciprocamente si stimano e si aiutano a vicenda.

Nel 1877, dopo essere stata rifiutata dal Salon, Cassatt accettò l'invito di Degas di esporre assieme al gruppo degli indipendenti, come affermò lei stessa in occasione dell'intervista con Achille Segard nel 1913: "Accettai con gioia. Finalmente potevo lavorare con assoluta indipendenza senza occuparmi dell'eventuale opinione di una giuria! Avevo già riconosciuto quali erano i miei veri maestri<sup>72</sup>." Dunque, dalla quarta del 1879 all'ultima del 1886, partecipò alle rassegne impressioniste presentando scene di vita moderna nelle quali i soggetti femminili agivano e vivevano le loro esperienze di donne del XIX secolo. In occasione della settima mostra, Degas non inviò alcun dipinto per via di alcuni contrasti all'interno del gruppo, per solidarietà, Cassatt fece lo stesso; tuttavia, quello stesso anno, l'artista fece la conoscenza del famoso gallerista Paul Durand-Ruel, instaurando nuovi rapporti commerciali.

---

<sup>71</sup> Corgnati 2018, 120

<sup>72</sup> Segard 1913, 8

Come spiega la storica dell'arte Federica Rovati, nel 1882 Durand-Ruel attraverserà un periodo di crisi e che supererà grazie all'instaurazione di nuove relazioni commerciali con gli Stati Uniti<sup>73</sup>. Se Durand-Ruel riuscì a superare la crisi ampliando il commercio oltreoceano, fu anche grazie a Mary Cassatt che lo mise in contatto con i suoi conoscenti negli Stati Uniti. Quindi, Mary Cassatt non fu solo una grande artista, bensì una persona molto importante nella diffusione dell'impressionismo dall'altra parte dell'Europa.

Verso la fine degli anni Ottanta dell'Ottocento, sciolto il gruppo impressionista, Cassatt e Degas impararono la tecnica della punta secca e l'acquatinta per cimentarsi nella pratica delle incisioni, influenzati dalla prima mostra di stampe giapponesi organizzata dall'École des Beaux-Arts nel 1880<sup>74</sup>. Mary Cassatt rimase incantata dalle xilografie di Utamaro, Hiroshige e Hokusai; fu talmente entusiasta che invitò pure la collega Berthe Morisot a visitare la mostra. Tuttavia, quest'ultima non apprezzò le superfici piatte delle xilografie, mentre per Cassatt, divennero il nuovo metodo di rappresentazione che avrebbe adoperato dal 1890 fino alla morte nei primi anni Venti del Novecento.

Attorno al 1892, Cassatt ricevette l'incarico da parte della World's Columbian Exhibition di Chicago per la realizzazione di un murales che doveva raffigurare la donna moderna e, una volta terminata la mostra, fungere da decorazione per la Hall of Honour del Woman's Building. L'opera in questione si intitolava *Modern Woman* [Donna Moderna] (1893, Woman's Building, Chicago, oggi perduta) (Fig. 16), formata da 3 pannelli e originariamente appesi sul timpano nord all'entrata della Gallery of Honor a 15 metri da terra. Per rappresentare simbolicamente le conquiste della donna moderna, scelse di dipingere la raccolta dei frutti dall'albero della conoscenza disegnando le figure poco più piccole del naturale, poiché riscontrava delle difficoltà nel riportare i panneggi dei soggetti femminili su grande scala. Tuttavia, il murales non venne apprezzato, poiché le figure risultavano essere troppo piccole per poterle identificare. Al giorno d'oggi, l'opera rimane perduta. A seguito di questo insuccesso, Mary Cassatt trascorse gli ultimi vent'anni della sua vita in una località a sud della Francia, continuando a dipingere e assicurando il commercio delle sue opere e dei colleghi impressionisti. Inoltre, abbracciò le cause del femminismo militante, poiché solo il cambiamento della condizione della

---

<sup>73</sup> Federica Rovati, *L'arte dell'Ottocento* (Torino: Einaudi, 2017), p. 98

<sup>74</sup> Corgnati 2018, 125-126

donna avrebbe potuto migliorare il destino della sua arte e di quella delle colleghe<sup>75</sup>. Morì nel 1926, fu l'unica delle impressioniste a vivere così a lungo.

Con *In the Loge* [Sul palco] (1878, Museum of Fine Arts, Boston) (Fig. 17), Cassatt rappresenta un momento di svago all'interno di un palco di teatro, un tema trattato anche dai colleghi Degas, Renoir e Gonzalès. Nel dipinto si può notare la figura di una donna moderna che, attraverso l'uso di un binocolo, sta ammirando lo spettacolo fuori dal dipinto. Dunque, il soggetto femminile non ricambia lo sguardo dello spettatore, obbligando quest'ultimo a seguire la direzione del suo sguardo al di fuori della scena; tuttavia, sullo sfondo è presente un altro sguardo, quello di un uomo che guarda verso la donna anch'esso con un binocolo. Secondo l'analisi femminista di Griselda Pollock, utilizzando questo schema compositivo, Cassatt crea un gioco di sguardi nel quale l'uomo sullo sfondo e lo spettatore svolgono lo stesso ruolo di osservatori della donna, dato che gli spazi sociali sono controllati dagli uomini che osservano le donne. Al contrario, la donna non è l'oggetto del loro sguardo, bensì è il soggetto del proprio, poiché sta ammirando attivamente lo spettacolo<sup>76</sup>. Confrontando il dipinto con *La Loge* [Il palco] (1874, Courtauld Gallery, Londra) (Fig. 18) di Renoir, si possono notare delle differenze importanti. Entrambi ritraggono lo stesso soggetto, ma in maniera diversa: la donna di Renoir ha le caratteristiche della femme fatale, sguardo seducente e compiaciuto, rivolto verso lo spettatore mettendo in mostra l'abito e i gioielli sfarzosi; in questo caso la donna è offerta allo spettatore come oggetto di uno sguardo voyeristico. La differenza fondamentale tra Renoir e Cassatt riguarda "il rifiuto di quest'ultima della complicità sul modo in cui viene trattata la figura femminile<sup>77</sup>".

*Little girl in a Blue Armchair* [Bambina sulla poltrona blu] (1878, National Gallery of Art, Washington DC) (Fig. 19) è una delle opere più rappresentative riguardante il tema dell'infanzia, spesso trattato dall'artista. Il dipinto raffigura una bambina seduta scomposta su una poltrona decisamente troppo grande per lei e, al suo fianco, un'altra poltrona sulla quale siede un cagnolino. Il punto di vista dal quale la stanza è stata dipinta potrebbe essere quello di un bambino, poiché le poltrone sembrano sovrastare la stanza, come se fossero degli ostacoli; inoltre, la lontananza degli oggetti sullo sfondo, sembra essere quella percepita da un soggetto di bassa statura, piuttosto che uno di alta. Con

---

<sup>75</sup> Ivi. pp 133-141

<sup>76</sup> Pollock, *Modernità e spazi del femminile* 2000, 35-36

<sup>77</sup> Ibidem.

questa prospettiva, Cassatt non vuole rappresentare solo la bambina, bensì anche la maniera di percepire lo spazio attorno ad essa<sup>78</sup>. Secondo quanto riportato da Corgnati, il quadro venne considerato indecente, per via della posizione troppo rilassata e scomposta della bambina che non rispecchia il decoro ottocentesco<sup>79</sup>. Tuttavia, risulta essere la modernità della bambina a rendere il dipinto rappresentativo per quanto riguarda tema dell'infanzia e del movimento impressionista.

La stampa *Woman Bathing* (1890, Art Institute of Chicago, Chicago) (Fig.20) rappresenta una donna semivestita nell'atto di lavarsi. Questa è una delle tante stampe dell'artista ispirate al giapponismo, nelle quali tratta il corpo seminudo della donna adulta. Come già sottolineato, il nudo era un soggetto considerato non adatto ad un'artista donna, ma Cassatt decide di rappresentarlo raffigurando una donna che si sta lavando e potrebbe trattarsi di una donna lavoratrice, poiché era solita a dipingere anche donne di classe inferiore alla sua. In questo modo, mette in discussione la rappresentazione della donna intenta a lavarsi, poiché i colleghi maschi erano soliti ad enfatizzare l'aspetto erotico dell'atto di spogliarsi e sessualizzando il corpo femminile. Considerando la posizione dell'osservatore e la composizione dell'opera, l'intento di Cassatt sembra essere quello di accompagnare la donna nell'atto di lavarsi, effetto ottenuto dalla "stilizzazione" della figura femminile che ne soffoca il lato erotico<sup>80</sup>.

Dopo aver analizzato la figura di Mary Cassatt, si può affermare che fu un'artista dall'animo forte e indipendente, in grado di cimentarsi nell'arte delle incisioni, oltre che della pittura. Come già accennato, fu una persona di grande importanza per la diffusione e la conoscenza del movimento impressionista. Con le sue opere, Cassatt affronta sia a livello estetico che psicologico il tema dell'infanzia e del rapporto madre e figli in chiave moderna e reale.

---

<sup>78</sup> Pollock, Mary Cassatt 2022, 161

<sup>79</sup> Corgnati 2018, 122

<sup>80</sup> Pollock, Mary Cassatt 2022, 212-214

## 2.3 Eva Gonzalès

Come affermato in precedenza, Berthe Morisot e Mary Cassatt ebbero un ruolo attivo nel movimento impressionista poiché la prima fu un membro fondatore e la seconda, essendo statunitense, riuscì ad aiutare il gallerista Durand-Ruel a trovare clienti americani diffondendo così la fama del movimento anche oltre oceano; inoltre entrambe partecipavano regolarmente alle mostre ufficiali impressioniste. Oltre a Morisot, Cassatt e Bracquemond (della quale si parlerà successivamente); ci fu un'altra artista che aderì al movimento impressionista senza partecipare a nessuna rassegna ufficiale: è il caso di Eva Gonzalès.

Di origine spagnola, Eva Gonzalès nacque a Parigi nell'aprile del 1849. La famiglia apparteneva all'alta borghesia, poiché il padre, Louis-Jean-Emmanuel Gonzalès, era uno scrittore di successo che nel 1864 divenne presidente della *Société des Gens de Lettres*. La madre, Marie-Céline Ragout, era una nota cantante e musicista che amava organizzare ricevimenti a casa Gonzalès intrattenendo gli ospiti con la sua musica; dunque non è un caso che Gonzalès, figlia di artisti, ricevesse lezioni di pittura. Nel 1866, la giovane divenne allieva di Charles Chaplin, un noto pittore accademico di ritratti che aderì alla corrente realista sviluppatasi in quegli anni. Dopo una settimana dal loro primo incontro, mandò l'aspirante pittrice al Louvre per copiare le opere dal vero. La giovane presentava ottime qualità e talento e ben presto avrebbe abbandonato lo studio di Chaplin poiché trovava le sue lezioni pesanti e noiose; inoltre non sopportava il fatto che il maestro si intromettesse nelle questioni che riguardavano lei e la famiglia, per esempio consigliò al padre di non far disporre di uno studio tutto per sé alla figlia finché quest'ultima non si sarebbe sposata.

Attorno al 1869, il pittore Alfred Stevens presentò alla giovane il chiacchierato Édouard Manet; fra i due ci fu subito una forte intesa e sintonia, tant'è che Manet la accolse nel suo studio come sua unica allieva, al contrario di Berthe Morisot. Riguardo a quest'ultima questione, una parte della critica sostiene il privilegio di Gonzalès, poiché Morisot non ricevette nessun insegnamento da parte di Manet<sup>81</sup>. Come sostiene Corgnati, Manet apprezzava i lavori della Morisot e dato il loro stretto rapporto di amicizia, si scambiavano opinioni e consigli a vicenda. Quindi risulta improprio affermare che

---

<sup>81</sup> Corgnati 2018, 76-77. L'autrice, in particolare, cita la storica dell'arte Marie-Caroline Sainsaulieu e il critico d'arte Adolphe Tabarant

Morisot non apprese niente da Manet; ma, agli occhi di quest'ultimo, Morisot appariva più come una modella che una pittrice in senso pieno, come lo dimostrano i numerosi ritratti nei quali la giovane viene rappresentata come una donna moderna, seducente e inaccessibile, caratteristiche della femme fatale. Al contrario, Manet considerava Gonzalès come artista suo pari: rimase affascinato dal suo talento e dai suoi tratti spagnoli, considerato che Manet amava e si confrontava con l'arte spagnola; inoltre realizzò solamente due ritratti di Gonzalès e in uno viene raffigurata mentre sta dipingendo. Probabilmente in lei vedeva una specie di alter-ego<sup>82</sup>. Inoltre, a livello artistico, le due pittrici erano molto diverse: Morisot amava i colori chiari, le trasparenze, le pennellate nervose e immediate, le sue opere sono caratterizzate da un senso di riservatezza e, a volte, malinconia; la pittura di Gonzalès risultava essere molto simile a quella di Manet: non convenzionale, ma allo stesso tempo solida e ben curata nei dettagli.

Nel 1870, l'aspirante artista fece il debutto ufficiale al Salon, sia come artista che come modella, poiché in quell'occasione Manet presentò *Portrait d'Eva Gonzalès* [Ritratto di Eva Gonzalès] (1870, National Gallery, Londra) (Fig. 21) citato precedentemente; come sottolinea la critica d'arte Mary Tompkins Lewis, questo duplice debutto dimostra la posizione storicamente difficile dell'artista donna come pittrice e professionista in studio, poiché la donna era socialmente considerata una modella e non un'artista<sup>83</sup>. Tuttavia, l'opera di Manet raffigura Gonzalès mentre sta dipingendo una natura morta; dunque il ritratto non la presenta solo come modella, bensì come pittrice, dichiarando apertamente alla giuria del Salon le intenzioni di Eva. Inoltre, si definì allieva di Chaplin, dato che quest'ultimo era membro della giuria; queste decisioni dimostrano quanto la giovane fosse scaltra e decisa ad intraprendere la strada della pittura e i successi non tardarono ad arrivare: uno dei tre dipinti presentati nel 1870, *Le Petit Soldat* [Il bambino soldato] (1870, Musée de la Vallée du Lot, Villeneuve sur Lot) (Fig. 22), venne acquisito direttamente dallo Stato. Da questo momento, lo stile di Gonzalès divenne sempre più personale; come afferma Corgnati, i suoi lavori non erano *d'apres*<sup>84</sup>, ma vere e proprie varianti. Inoltre, le piaceva esplorare tutte le tavolozze e variazioni cromatiche

---

<sup>82</sup> Ibidem.

<sup>83</sup> Mary Tompkins Lewis, *Women Artists*, in *Art Journal*, Autunno, 1994, Vol. 53, No. 3, pp. 90-92

<sup>84</sup> In ambito artistico, espressione utilizzata per indicare opere che un artista crea imitando quelle di un altro, personalizzandole in base al proprio stile

possibili, in particolare amava il colore rosa in contrasto con i colori scuri; come dimostrato nell'indolenza, presentato al Salon del 1872.<sup>85</sup>

L'artista, come il suo maestro, non prese mai parte alle mostre impressioniste, rimanendo fedele alle istituzioni ufficiali; solo in un'occasione, dopo essere stata rifiutata dalla giuria nel 1873, la giovane decise di esporre altrove. Nel Salon Triennale di Gand dove presentò il *Une loge aux Italiens* [La loggia degli italiani] (1874, Musée d'Orsay, Parigi) (Fig. 24) e dal gallerista Durand-Ruel. Il suo stile iniziò a cambiare a partire dal 1876, quando realizzò opere come *Nounou et petit fille* [Tata e bambina] (1878, National Gallery of Art, Washington DC) (Fig. 25) : la tavolozza sembra schiarirsi e le pennellate non risultano mescolate, bensì giustapposte; inoltre si possono percepire leggerezza e trasparenza, è l'inizio della sua fase impressionista.

Nel 1880, un anno dopo dal matrimonio con l'incisore Henri Guérard, Eva trascorse un lungo periodo di tempo a Dieppe, sulla costa atlantica, evitando di partecipare al Salon di quell'anno per via di una crisi che la affliggeva in quel periodo; durante la permanenza a Dieppe, realizzò alcuni paesaggi, scene di genere e nature morte, utilizzando il pastello e l'acquerello al posto della pittura a olio. Questa scelta dimostra quanto Gonzalès fosse determinata a diventare un'artista brillante, spaziando con i generi, le tecniche e i soggetti. Purtroppo, tre anni dopo, si spense all'età di 34 anni a causa di un'embolia polmonare provocata dal parto di suo figlio. Dopo la sua morte, il marito organizzò una retrospettiva dedicata alla moglie con lo scopo di presentarne il repertorio artistico; un mese dopo si organizzò la vendita delle opere, ma l'unico acquirente fu lo Stato francese che acquistò solamente un paio di dipinti<sup>86</sup>.

*Dame avec un éventail* [Signora con un ventaglio] (1869, Minneapolis Institute of Art, Minneapolis) (Fig. 23) rappresenta una dama borghese che osserva un paesaggio marino sullo sfondo, sventolando un ventaglio. Come in altre opere, l'originalità del dipinto la si trova nella posizione della fanciulla, poiché rivolta verso il paesaggio quasi di schiena, impedendo così allo spettatore di vedere il suo sguardo. Quindi la ragazza potrebbe svolgere il ruolo di mediatore tra l'osservatore e lo sfondo del dipinto, in modo da rendere il suo sguardo non invadente, bensì funge da accompagnatore all'interno del quadro<sup>87</sup>.

---

<sup>85</sup> Corgnati 2018, 78-82

<sup>86</sup> Ivi. pp 85-88

<sup>87</sup> Corgnati 2018, 79-80

Uno schema compositivo diverso, lo si trova in *Une loge aux Italiens* (Fig. 24). Il dipinto rappresenta una loggia di teatro, nella quale una dama sta osservando lo spettacolo rivolta di tre quarti verso l'osservatore, ma senza incrociare il suo sguardo; mentre l'accompagnatore è posizionato di profilo e con lo sguardo rivolto al di fuori della tela. Lo stesso tema viene affrontato anche da Renoir in *La Loge* (Fig. 18) e, come avvenuto con Mary Cassatt precedentemente, le due opere presentano delle differenze interessanti: la dama di Renoir mette in mostra il suo abito sfarzoso e rivolge lo sguardo allo spettatore, emanando una sensazione di vanità, come se fosse lei stessa lo spettacolo che il pubblico deve ammirare; mentre l'accompagnatore, munito di binocolo, non sta osservando lo spettacolo, bensì qualcosa al di fuori della scena; entrambi non sono interessati allo spettacolo teatrale. Nel caso di Gonzalès, la ragazza sta osservando attivamente l'opera teatrale sottostante, tant'è che si sta sporgendo dalla balaustra tenendo in mano un binocolo; in questo caso, è l'accompagnatore uomo a sembrare vanitoso, con il suo sguardo indifferente al di fuori della scena<sup>88</sup>. La donna di Gonzalès è indipendente e in grado di comprendere la musica e i passi dell'opera teatrale, al contrario del suo partner; in questo modo, l'artista mette in discussione l'idea dei ruoli di genere all'interno del teatro.

Come le sue colleghe, Eva Gonzalès rappresentò la realtà in base alla propria esperienza personale di donna borghese e i protagonisti delle sue opere erano prevalentemente soggetti femminili, a parte nell'ultima fase della sua breve vita, nella quale si dedicò alle nature morte. Nonostante avesse scelto sempre la via ufficiale, per via dei suoi traguardi e della sua evoluzione pittorica, la sua figura non deve essere dimenticata.

---

<sup>88</sup> Albert Boime, *Marie Deraismes and Eva Gonzalès: a feminist Critique of "Une loge aux Théâtre des Italiens"*, in *Woman's Art journal*, 1994, p. 34

## 2.4 Marie Bracquemond

Precedentemente sono state analizzate le figure di Berthe Morisot e Mary Cassatt, le due artiste più conosciute del movimento impressionista; successivamente si è discusso di Eva Gonzalès, artista che aderì alla corrente impressionista ma che non espose mai alle rassegne ufficiali. La quarta donna impressionista è Marie Bracquemond, l'artista che viene menzionata di meno e, di conseguenza, dimenticata. Come si è visto nel primo capitolo, nel tentativo di spiegare le ragioni per cui le artiste donne non vengono ricordate, sono state formulate delle ipotesi di natura sociale; e nel caso di Bracquemond, la sua assenza dalla rappresentazione del movimento potrebbe essere legata alla figura di suo marito, Félix Bracquemond<sup>89</sup>.

Marie Quivoron nacque in una cittadina della Bretagna il 1° dicembre del 1840. A differenza delle altre pittrici già citate, la famiglia di Marie non apparteneva alla classe borghese: il padre fu un capitano di marina che morì poco dopo la nascita di Marie e la madre, poco dopo la morte del marito, si risposò e trasferì nei pressi di un'abbazia vicino a Ussel. Fin da piccola, Marie mostrava dei segni che facevano intuire il suo desiderio di dipingere: in occasione del compleanno della madre, dipinse un quadro ricavando i colori dai pigmenti schiacciati dei fiori di campo. Un amico di famiglia, impressionato da quest'idea, le regalò una scatola di acquarelli<sup>90</sup>. Nei primi anni della sua vita da aspirante pittrice, Marie amava dipingere scene medievali e mitologiche caratterizzate da romanticismo e sentimentalismo; questo suo stile giovanile cambiò rapidamente a metà degli anni Cinquanta, quando conobbe il famoso pittore accademico Jean-Auguste Dominique Ingres. Quest'ultimo pensava che una donna non disponesse dei requisiti e delle capacità richieste dalla pittura per poter diventare un'artista e quindi le donne dovevano limitarsi a dipingere nature morte, fiori, frutta, ritratti e scene di genere; nel caso di Marie, valutando i suoi disegni e riconoscendone il talento, decise di affidarla al suo allievo Hippolyte Flandrin. Per Marie fu molto importante questo passaggio, poiché

---

<sup>89</sup> Jean-Paul Bouillon e Elizabeth Kane, *Marie Bracquemond*, in *Woman's Art Journal*, Autunno, 1985, Vol. 5, No. 2 p. 21

<sup>90</sup> Ibidem.

grazie all'approvazione di un maestro come Ingres lei si rese conto che sarebbe diventata una pittrice di professione.

Come da prassi, anche Marie iniziò ad andare al Louvre per copiare le opere dei grandi maestri del passato, ma lei non copiava gli artisti italiani del Rinascimento<sup>91</sup>, bensì il pittore olandese Rembrandt. Secondo la biografia dell'artista da parte di Martina Corgnati, il motivo di tale scelta potrebbe essere legato ad una "provocazione" rivolta ai suoi maestri, poiché essi predicavano l'importanza del disegno mentre Rembrandt sembrava metterlo in secondo piano; un'altra ipotesi che Corgnati suggerisce è quella che le opere malinconiche e di carattere psicologico di Rembrandt suscitassero nella giovane un senso di tristezza che in quel periodo avrebbe potuto provare<sup>92</sup>. Tuttavia, la scelta di copiare Rembrandt e le influenze di Ingres non le impedirono di raggiungere degli ottimi risultati: quando partecipò per la prima volta al Salon del 1864 ottenne commissioni da persone importanti come l'imperatrice Eugenia e il direttore generale dei Musei Francesi.<sup>93</sup>

Nel 1867, l'aspirante pittrice conobbe al Louvre il suo futuro marito dal quale prenderà il cognome: il famoso incisore Félix Bracquemond; i due si sposarono due anni dopo. Fin dall'inizio, il loro matrimonio non fu uno dei migliori: il figlio Pierre descrive suo padre come una persona autoritaria e a tratti arrogante; nessuno, indipendentemente da maschio o femmina, amico o estraneo, poteva mettere in discussione le sue solide opinioni, in particolare in campo artistico.<sup>94</sup> Félix Bracquemond prediligeva la linea e il disegno rispetto al colore, secondo Corgnati avrebbe scritto un trattato nel quale spiega che il disegno non conferisce solo l'aspetto tecnico-compositivo di un'opera, ma anche valore estetico, poiché "un artista è chi sa disegnare e conferire alle sue immagini valori plastici e solidi".<sup>95</sup> La moglie la pensava diversamente, credeva nell'idea per cui bastasse il colore a dare corpo e forma alle cose, ovvero il pensiero che accomunava gli

---

<sup>91</sup> Gli artisti come Berthe Morisot, Henri Fantin-Latour e Pierre Puvis de Chavannes solitamente copiavano le opere di Tiziano e Veronese

<sup>92</sup> Corgnati 2018, 95-96

<sup>93</sup> Ibidem

<sup>94</sup> Bouillon e Kane 1985, 22 Bouillon e Kane citano "La Vie de Félix et Marie Bracquemond" di Pierre Bracquemond, il figlio dei due coniugi che attorno ai primi anni del 1900 scrisse un manoscritto il quale racconta della vita e del matrimonio dei genitori. Questo manoscritto si trova in una collezione privata a Parigi.

<sup>95</sup> Corgnati 2018, 96

impressionisti; infatti uno dei motivi delle divergenze dei due coniugi riguardava sicuramente questa differenza di opinioni.

Marie Bracquemond prese parte alle mostre impressioniste a partire dalla quarta (1879) ed è in quel periodo che iniziò la sua fase impressionista. Inizialmente, la pittura di M. Bracquemond era caratterizzata da una tavolozza di colori freddi e scuri, elementi tipici della pittura di Rembrandt; in occasione della prima mostra degli impressionisti del 1874, alla quale partecipò suo marito, l'artista aveva sicuramente ammirato i lavori di Degas, Renoir e Monet, poiché il suo stile impressionista sarà influenzato da questi tre artisti. Quindi, verso la metà degli anni Settanta, iniziò ad interessarsi sempre più assiduamente all'uso dei colori chiari, in particolare del colore bianco e degli effetti della luce sulle scene; cambiarono anche i soggetti, prediligendo scene di vita contemporanea.

Alle mostre del 1879 e 1880, la pittrice presentò delle opere con forti influenze dei tre artisti impressionisti già citati, nelle quali il disegno gioca ancora un ruolo fondamentale ma la tavolozza si schiarisce gradualmente, le pennellate sono rapide e immediate, i colori sono sempre più sfumati e la maggior parte di queste opere sono dipinte dal vero e *en plein air*. Non è possibile stabilire con certezza quali furono le opere prodotte tra il 1881 e il 1886, poiché Marie tendeva a non datare e firmare i suoi lavori; quello che si può affermare con certezza è che le opere prodotte negli anni Ottanta rappresentano la fase più alta e matura della sua carriera artistica, raggiungendo risultati brillanti.

All'interno del manoscritto *La Vie de Félix et Marie Bracquemond* (primi anni del Novecento), il figlio Pierre dichiara che lo stile della madre venne influenzato anche da Paul Gauguin, in particolare le insegnò come preparare la tela per ottenere i toni intensi che desiderava<sup>96</sup>. Corgnati non è d'accordo con questa affermazione, sostiene che lo stile di Gauguin negli anni Ottanta era caratterizzato dalla presenza di campiture piatte di colori puri e freddi, caratteristiche che si allontanano dalla tecnica e ricerca impressionista e in particolare di M. Bracquemond in quel periodo<sup>97</sup>. Forse, Gauguin può aver condizionato lo stile dell'artista per quanto riguarda la rappresentazione degli spazi, per esempio all'interno di *La Lettre* [La lettera] (1886, Collezione privata), lo spazio risulta

---

<sup>96</sup> Ivi. pp 97-101

<sup>97</sup> Ibidem

essere compresso e l'unico segno di profondità è rappresentato dalla busta presente sul tavolo arrotondato; come suggerisce l'analisi di Bouillon e Kane di questo dipinto.<sup>98</sup>

Tuttavia, le opere di questo periodo non vennero mai esposte, poiché all'ultima mostra degli impressionisti (1886) M. Bracquemond presentò dipinti realizzati anni prima e con una tecnica per niente impressionista; inoltre questa è una dimostrazione che verso la fine degli anni Ottanta l'impressionismo era in crisi. Questa situazione potrebbe essere una delle cause per cui Marie, l'anno successivo, prese una decisione importante; a partire dal 1887, all'età di 50 anni, decise di abbandonare la sua carriera come pittrice, dedicandosi solo a piccole opere private.

La ragione principale di questa scelta è legata anche alla figura del marito. Come già affermato precedentemente, Félix Bracquemond era una persona autoritaria e arrogante, a cui piaceva discutere e avere sempre ragione. Le sue opinioni riguardanti l'arte contrastavano quelle della moglie; oltre ad elogiare l'utilizzo del disegno, disprezzava la tecnica *en plein air* criticando fortemente le figure di Monet e Renoir. Secondo le analisi di Bouillon e Kane era invidioso della moglie e del suo talento, poiché arrivò a dichiarare che Marie era vittima di questo atteggiamento moderno degli impressionisti, lei era un "fiore raro"<sup>99</sup> che aveva prodotto troppo poco per avere successo; era solamente colpa sua, poiché con tutta la sua abilità non aveva mai fatto lo sforzo necessario. Considerando queste ultime parole e il fatto che fosse una brava moglie devota al marito, alla casa e alla famiglia, Marie si trovava in una situazione mentale talmente instabile e stressante che la portò a prendere la decisione di abbandonare definitivamente la pittura.

*Le Dame en blanc* [Donna in bianco] (1880, Musée d'Orsay, Parigi) (Fig. 26) rappresenta la figura di una donna moderna che indossa un abito bianco, immersa completamente nella natura. A differenza di Berthe Morisot e Mary Cassatt, che tendevano a decentrare il soggetto, Marie pone la donna al centro della tela e lo sguardo rivolto verso lo spettatore; il corpo della donna si torce e si gira e l'abito bianco costituisce il risultato di una duplice ricerca: l'obiettivo di riuscire a dipingere abiti alla moda e quello di studiare il colore bianco e gli effetti della luce che hanno su di esso. I colori sono sfumati "alla Corot" e l'intero dipinto è realizzato all'aria aperta, proprio per risolvere il

---

<sup>98</sup> Bouillon e Kane 1985, 25

<sup>99</sup> Bouillon e Kane 1985, 26-27

cosiddetto problema del bianco<sup>100</sup> che affliggeva pure Renoir; infatti questo quadro viene considerato di transizione tra la fase romantica-ingresiana e quella impressionista<sup>101</sup>.

*Sur la terrasse à Sèvres* [Sulla terrazza a Sèvres] (1880, Musée du Petit Palais, Geneva) (Fig. 27) viene descritto da Gustave Geoffrey, critico d'arte vissuto all'epoca degli impressionisti, come una visione rinnovata dell'artista, frutto del suo studio sia degli impressionisti che della natura<sup>102</sup>. L'opera raffigura tre soggetti, due donne in primo piano e un uomo in secondo piano, intenti a rilassarsi in terrazza; secondo alcune analisi i tre personaggi vengono identificati come il pittore Henri Fantin-Latour, sua moglie e a sinistra la stessa Marie. Lo sguardo della donna a sinistra è rivolto verso lo spettatore mentre l'uomo è attirato da qualcosa che si trova al di fuori del quadro, l'altra donna è l'unica posizionata di profilo, con una mano appoggiata al mento e lo sguardo perso e assente, assorta nei suoi pensieri. Questo schema compositivo ricorda quello di *Une loge aux Italiens* (Fig. 24) di Eva Gonzales; ancora più simile risulta essere quello di *La Loge* (Fig. 18) di Renoir, nella quale la donna mantiene lo sguardo verso lo spettatore mentre l'uomo è intento a guardare lo spettacolo. Come accade nei casi di Gonzalés, Morisot e Cassatt, anche i soggetti principali di M. Bracquemond sono le donne, ma non come oggetti dello sguardo voyeristico dell'uomo come in Renoir, bensì come donne moderne che riflettono, leggono oppure si rilassano; sono protagoniste delle loro scene.

*Le Gôûter* [Il tè del pomeriggio] (1880, Musée du Petit Palais, Parigi) (Fig. 28) rappresenta un tema ricorrente tra le artiste impressioniste: una donna, assorta nei suoi pensieri, che sta leggendo un libro probabilmente all'interno del giardino di casa, data la presenza di alberi e abitazioni sullo sfondo e un tavolo con dell'uva e una tazza di tè posizionato in basso a sinistra del dipinto. A differenza della donna in bianco, si può notare che la figura della donna e lo sfondo sembrano fondersi attraverso il colore e, in questo caso, la donna non tenta di coinvolgere lo spettatore. Nel 1919, questo dipinto venne acquistato dal governo francese e poi collocato all'interno di Petit Palais a Parigi, dove si trova attualmente<sup>103</sup>.

Infine, *Trois femmes aux ombrelles* [Le tre grazie] (1880, Musée d'Orsay, Parigi) (Fig. 29) raffigura tre donne moderne immerse nella natura posizionate al centro del

---

<sup>100</sup> La ricerca degli effetti della luce sul colore bianco si trova nella maggior parte delle opere di Marie

<sup>101</sup> Ivi. p 23.

<sup>102</sup> Gustave Geffroy, *Historie de l'impressionnisme*, in *La Vie artistique* (Parigi: E. Dentu Editeur, 1894), p. 274

<sup>103</sup> Bouillon e Kane 1985, 24

dipinto che mantengono lo sguardo verso lo spettatore; la donna al centro indossa un abito rosso mentre le due ai lati indossano un abito bianco ciascuna, entrambe portano tengono due ombrelli, uno bianco e uno rosso. È evidente che l'artista gioca con i contrasti dei colori ottenendo così degli effetti piacevoli agli occhi dell'osservatore. Nel catalogo dell'artista del 1919, Gustave Geffroy elogia questo dipinto notando la bravura dell'artista nella rappresentazione dei movimenti e dei gesti delle tre donne, che sembrano essere sospese in una sorta di volo sopra le cose e hanno un aspetto leggero come in un sogno, ma allo stesso tempo la loro presenza è reale<sup>104</sup>. Per questo motivo viene considerato il dipinto più impressionista del repertorio artistico di Marie.

Dopo aver analizzato la vita e le opere di Marie Bracquemond si può affermare che fu una pittrice di talento che contribuì alla rappresentazione del movimento impressionista e, come le colleghe Morisot e Cassatt, rappresentava scene di vita moderna basandosi sulle sue esperienze personali (i soggetti erano principalmente donne). Le sue opere non sono presenti nelle mostre che si esamineranno prossimamente e, in realtà, neanche in altre realizzate sia in Italia che all'estero. La sua assenza non è direttamente collegata alla figura del marito, nonostante sia il colpevole della scelta di Marie di abbandonare la pittura; poiché lei, come le colleghe, finì per essere dimenticata.

---

<sup>104</sup> Gustave Geffroy, *Catalogue des peintures, aquarelles, dessins et eaux-fortes de Marie Bracquemond* (Parigi: Bernheim-Jeun, 1919), p. 5

## Capitolo 3 – Critiche, ipotesi e riflessioni di tre mostre del Veneto 2000-2019

### 3.1 “La nascita dell’impressionismo”, Casa dei Carraresi, Treviso, 2000-2001

La prima mostra che si intende analizzare è “La nascita dell’impressionismo”, volta a ricostruire il periodo storico e artistico che ha portato alla formazione del movimento impressionista attraverso l’esposizione di opere risalenti dagli anni Trenta agli Ottanta dell’Ottocento. La mostra ha avuto luogo presso la Casa dei Carraresi nella città di Treviso dal 9 settembre 2000 al 14 gennaio 2001.

Il curatore è Marco Goldin, storico dell’arte trevigiano che dal 1984 organizza mostre ed esposizioni nel Nord Italia riguardanti l’arte moderna e contemporanea, con un particolare interesse per il mondo degli impressionisti. Nel 1996 ha fondato Linea d’ombra, una società che si occupa di organizzare e gestire mostre a livello nazionale e internazionale; sono da loro organizzate “La nascita dell’impressionismo” e “Storie dell’impressionismo” (mostra che si analizza nel prossimo paragrafo)<sup>105</sup>. Per quanto riguarda le opere presenti, la rassegna ospita 150 dipinti provenienti da numerosi musei europei ed extraeuropei, suddivisi in quattro sezioni: il paesaggio classico in Francia, la pittura del Salon, la scuola di Barbizon e la nascita dell’Impressionismo.

La prima sezione è formata da 16 opere realizzate nella prima metà dell’Ottocento, legate alla rappresentazione della natura e del paesaggio. Sono opere raffiguranti episodi storici, mitologici e religiosi immersi in un paesaggio idealizzato che suggerisce uno spazio senza tempo, eterno<sup>106</sup>. Tra di esse sono presenti *Adam et Eve Chasse du Paradis* [Adamo ed Eva cacciati dal Paradiso terrestre] (1841, Musée des Beaux-Arts et d’Archéologie, Besançon) di Benouville, *Paysage mythologique* [Paesaggio Mitologico] (1862, Musée Calvet, Avignone) di Theodore Caruelle D’Aligny e *Les Fureurs d’Oreste* [L’ira di Oreste] (1857, Musée du Louvre, Parigi) di Alexandre Desgoffe.

La seconda sezione è dedicata a quella che Goldin chiama “Pittura di Salon”; 29 opere risalenti alla metà dell’Ottocento, periodo nel quale il pittore Édouard Manet,

---

<sup>105</sup> Redazione di Linea d’ombra, *Marco Goldin: Prime note*, Linea d’ombra, <https://www.lineadombra.it/ita/chi-siamo/marco-goldin/prime-note.php> (consultato il 16 settembre 2024)

<sup>106</sup> Goldin 2000, 15-16

presentando al Salon des Refusés (1863) *Le Déjeuner sur l'herbe* e al Salon ufficiale del 1865 *Olympia* (Fig. 30), crea scandalo tra il pubblico e la critica. Inoltre, apre la strada a nuove alternative e possibilità di rappresentare la realtà sulla tela, alterando e mettendo in discussione il gusto e i dogmi dell'arte accademica. Oltre a Manet, qualche anno dopo verranno accettati al Salon anche altri artisti che rompono con le convenzioni dell'accademia, ovvero Claude Monet, Auguste Renoir, Edgar Degas, Berthe Morisot, Camille Pissarro e Alfred Sisley; coloro che saranno chiamati impressionisti.<sup>107</sup> Infatti, oltre alle opere di artisti come Moreau, Gérôme e Delanuay, all'interno di questa sezione si possono trovare dipinti di Degas, Manet e Renoir. Ad esempio *Mendicante Romana* [Mendicante romana] (1857, Birmingham Museums & Art Gallery, Birmingham) di Degas, *La Nymphe surprise* [Ninfa sorpresa] (1861, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires) di Manet e *Le Baigneuse au griffon* [Bagnante con il grifone] (1870, Museu de Arte de São Paulo, San Paolo) di Renoir.

Composta da 41 opere, la terza sezione rappresenta un movimento considerato pioniere della corrente impressionista: la scuola di Barbizon. Tra il 1830 e il 1850 un gruppo di artisti si trasferisce nella frazione di Barbizon, un'area boschiva immersa nella foresta di Fontainebleau al di fuori di Parigi, con lo scopo di realizzare opere di paesaggio nel quale la natura svolge il ruolo di protagonista, rappresentata così come si vede e non idealizzandola come nella tradizione del paesaggio classico. Come viene dimostrato in *Les Chevries de Castelgondolfo* [Le capre a Castel Gandolfo] (1866, Musée d'Orsay, Parigi) di Corot, si tratta di un nuovo sguardo alla natura, più diretto e sincero, nel cogliere i cambiamenti (tempeste e burrasche) e i dettagli nel momento in cui si manifestano e vengono percepiti dall'artista, dando così origine al "paesaggio moderno", ciò accade in *Coteaux- La Bonneville* [Veduta di Bonneville] (1872, Musée Camille Pissarro, Pontoise) di Daubigny. Inoltre, gioca un ruolo fondamentale l'*en plein air*, la tecnica pittorica che consiste nell'osservazione diretta della realtà riportandola immediatamente sulla tela, cogliendo la vera essenza delle cose<sup>108</sup>. In questa sezione si possono trovare *La Vague* [L'onda] (1869, Edimburgo, Scottish National Gallery) di Courbet, artista pioniere della corrente realista, oppure *Les Casseurs de pierres* [Gli spaccapietre] (1847, The Toledo

---

<sup>107</sup> Rodolphe Rappetti, *Il Salon, esito cruciale della vita artistica francese: 1855-1873* in *La nascita dell'Impressionismo* di Marco Goldin (Conegliano: Linea d'ombra Libri, 2000), pp. 55-60

<sup>108</sup> Laurence Des Cars, *Intorno a Barbizon. Il paesaggio francese tra romanticismo e realismo* in *La nascita dell'Impressionismo* di Marco Goldin (Conegliano: Linea d'ombra Libri, 2000), pp. 61-74

Museum of Art, Toledo) di Millet, colui che riesce a fondere il naturalismo di Barbizon e il realismo di Courbet.

Infine, l'ultima sezione riguarda il tema principale che dà il titolo alla mostra: la nascita dell'impressionismo. Risulta essere la sezione che ospita più opere rispetto alle altre, 61 opere in totale, risalenti tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio degli anni Settanta dell'Ottocento. È il periodo nel quale alcuni dei futuri impressionisti si esiliano volontariamente all'estero per evitare la guerra franco-prussiana e la disfatta della Comune.<sup>109</sup> Una volta tornati a Parigi, si organizzeranno per inaugurare la prima mostra degli artisti indipendenti nel 1874. All'interno della sezione sono presenti opere come *Vue de Rouen* [Veduta di Rouen] (1872, collezione privata) di Monet, *La Forêt* [La foresta] (1870, Johannesburg Art Gallery, Johannesburg) e di Pissarro e *Allée de châtaigniers pres de La Celle-Saint-Cloud* [Il sentiero dei castagni a la Celle-Saint Cloud] (1867, Southampton City Art Gallery, Southampton) di Sisley.

Per quanto concerne la presenza di artiste donne, la mostra ospita solamente 4 opere realizzate dalle impressioniste. La prima che si incontra seguendo il percorso espositivo è *Le Petit soldat* [Il soldatino] (1870, Musée de la Vallée du Lot, Villeneuve-sur-Lot) (Fig. 22) di Eva Gonzalès, situata all'interno alla sezione dedicata al Salon.

Gonzalès raffigura un bambino che indossa una divisa da soldato e tiene in mano una tromba; osservando il soggetto e lo schema compositivo, si può dedurre il chiaro riferimento a *Le Fifre* [Il piffero del reggimento] (1866, Musée d'Orsay, Parigi) di Manet, maestro dell'artista. *Le Petit soldat* (Fig. 29) fu un vero successo per la giovane poiché ricevette diverse lodi da parte dei critici, della giuria del Salon e, infine, venne acquistato dallo Stato francese<sup>110</sup>. Trattandosi di un ritratto di bambino (soggetto presente nel suo repertorio artistico), si può considerare a tutti gli effetti un'opera che rispecchia lo stile, la tecnica e i soggetti di Gonzalès. Tuttavia, come affermato nel capitolo precedente, l'artista aderì alla corrente impressionista e, di conseguenza, lo stile, la tecnica e la tavolozza cambiarono e i soggetti venivano rappresentati in posizioni non convenzionali; fu nella fase impressionista che arrivò al massimo della sua ricerca artistica. Al contrario, il bambino di *Le Petit Soldat* (Fig. 22) presenta delle caratteristiche legate alla fase di formazione di Manet ed è rappresentato al centro del dipinto, una posizione tradizionale.

---

<sup>109</sup> Belinda Thompson, *La nascita dell'Impressionismo. Dal Salon alla mostra degli indipendenti* in *La nascita dell'Impressionismo* di Marco Goldin (Conegliano: Linea d'ombra Libri, 2000), pp. 75-87

<sup>110</sup> Ivi. p. 80

Quindi, considerando che nella sezione riguardante gli impressionisti è presente un paesaggio (genere pittorico che non la rappresenta), la scelta di questo dipinto circonda l'artista nella pittura di Salon; in questo modo, oltre a ricoprire un ruolo marginale all'interno della mostra, il pubblico non potrà riconoscerla come un'impressionista e non sarà in grado di comprendere il contributo che essa apportò al movimento.

Gli altri tre dipinti di donne impressioniste sono esposti, uno a fianco all'altro, nella quarta sezione: *Vue du solent (Ile de Wight) ou Marine en Angleterre* [Scena portuale, Isola di Wight] (1875, Collezione privata) (Fig. 31) e *Ferme de Normandie* [Fattoria in Normandia] (1860, Collezione privata) (Fig. 32) sono paesaggi di Berthe Morisot. Il primo venne realizzato durante il soggiorno in Inghilterra di Morisot e il marito nel 1875; il secondo risale al viaggio in Normandia del 1860, durante la fase pre-impressionista dell'artista. Infine, l'ultimo dipinto è *Plage de Dieppe vue depuis la falaise Ouest* [Spiaggia di Dieppe. Veduta dal castello] (1872, Château-Musée, Dieppe) (Fig. 33) di Eva Gonzalès, realizzato durante il soggiorno nella località di Dieppe nel 1870, nei quali stava passando un periodo di crisi, come affermato nel capitolo precedente.

“La nascita dell'Impressionismo” propone di studiare il cambiamento e all'evoluzione della pittura di paesaggio partendo da quello classico idealizzato arrivando a quello moderno impressionista, poiché una buona parte delle opere e tre sezioni su quattro riguardano quel genere pittorico. Quindi, che ruolo ricoprono le opere di Morisot e Gonzalès nell'economia generale della mostra?

Come sottolineato nei capitoli precedenti, le artiste impressioniste non erano pittrici di paesaggi, bensì raffiguravano la vita moderna basandosi sulle loro esperienze personali e soggettive; prevalentemente, le loro scene erano ambientate all'interno delle mura domestiche o nel giardino di casa. Talvolta, dipingevano logge di teatri, parchi e vedute panoramiche della città, purché le donne comparissero accompagnate da un familiare o un conoscente. Un'altra questione, a sostegno delle considerazioni appena riportate, viene fornita dal saggio di Laurence des Cars (attuale direttrice del Louvre a Parigi) sulla rappresentazione del paesaggio a metà Ottocento, presente nel catalogo della mostra. Per comprendere e saper cogliere la realtà e l'essenza della natura, i paesaggisti dovevano allontanarsi dalla città per isolarsi nelle campagne e nelle foreste, ad esempio nella foresta di Fontainebleau per quanto riguarda la Scuola di Barbizon<sup>111</sup>. Sulla base di queste

---

<sup>111</sup> Des Cars 2000, 61-71

affermazioni, Morisot e Gonzalès avrebbero mai potuto lasciare Parigi da sole per dedicarsi a dipingere paesaggi? Sicuramente no, poiché dovevano essere sempre presenti degli accompagnatori.

In rarissimi casi realizzarono dei paesaggi. Infatti Gonzalès ne dipinse qualcuno durante il soggiorno a Dieppe, come *Plage de Dieppe vue depuis la falaise Ouest* (Fig. 33); data la formazione presso lo studio di Corot, Morisot dipinse qualche paesaggio nella fase giovanile. Tuttavia, in linea generale, il paesaggio non rientrava nei loro obiettivi di ricerca artistica. Inoltre, come suggerisce Griselda Pollock, i pochi paesaggi di Morisot risultano per lo più caratterizzati dalla presenza di balaustre, ringhiere o parapetti per creare due componenti spaziali, come nel caso di *Vue de petit port de Port Lorient* (Fig. 10)<sup>112</sup>. Solamente in *Marine en Angleterre* (Fig. 31) è presente l'elemento che delinea due spazi. Morisot raffigura delle dame che stanno passeggiando lungo il porto e, alcune di loro, sono su una barca intente a lasciare/arrivare alla terraferma; il molo crea una diagonale che, da sinistra a destra, divide in due spazi il dipinto. Sulla base delle riflessioni di Pollock, il molo potrebbe rappresentare lo spazio accessibile alle donne e il mare lo spazio a loro precluso<sup>113</sup>. In *Ferme de Normandie* (Fig. 32), invece, scelta da Goldin, non è presente alcun elemento che possa riferirsi alla composizione spaziale appena illustrata, quindi l'elemento distintivo di Morisot viene nascosto. Per questo motivo, l'opera non rappresenta l'identità e il valore dell'artista.

Per quanto riguarda la figura di Mary Cassatt, nel suo repertorio artistico non sono stati registrati dipinti di paesaggio poiché era totalmente disinteressata a quel genere pittorico, come affermato da Corgnati<sup>114</sup>; ecco perché in una mostra che presenta “la nascita dell'impressionismo” ma che, in realtà, espone solamente dei paesaggi, Cassatt non può essere presente. Considerando le quattro opere delle donne impressioniste, si può affermare che esse non rappresentano l'identità artistica delle due pittrici, ricoprendo in questo modo un ruolo marginale all'interno della mostra.

In conclusione, sulla base delle considerazioni riportate, la ragione principale della marginalizzazione di Morisot e Gonzalès delle artiste e dell'assenza di Mary Cassatt potrebbe essere legata al fatto che la mostra non sia stata concepita per ospitare delle pittrici. Considerando che l'esposizione si occupa di illustrare l'evoluzione del paesaggio,

---

<sup>112</sup> Pollock 2000, 23

<sup>113</sup> Ibidem.

<sup>114</sup> Corgnati 2018, 110

queste artiste non erano paesaggiste e, di conseguenza, non possono assumere un ruolo centrale o una posizione di rappresentanza del movimento impressionista. Il pubblico, osservando queste opere, penserà che le due artiste fossero delle pittrici di paesaggio e, di conseguenza, avrà una percezione sbagliata di Morisot e Gonzalès non cogliendo le loro identità e il loro valore, poiché il contributo e le novità artistiche che esse portarono, non compaiono e non appartengono al genere paesaggistico. In questo modo, la rassegna mostra una visione parziale dell'impressionismo e le due artiste vengono sminuite, data la presenza di loro paesaggi. Ricoprendo questo ruolo marginale, quasi di decorazione più che di rappresentanza, non sembrano assumere un ruolo diverso da Moser e Kauffman nel dipinto *The Academicians of the Royal Academy* (Fig. 1), analizzato nel primo capitolo. Quindi, si può suggerire che “la nascita dell'impressionismo” non assegni alle artiste lo stesso valore degli artisti, come se gli scritti di Pollock e Nochlin non fossero mai stati pubblicati.

### 3.2 “Storie dell’Impressionismo”, Museo di Santa Caterina, Treviso, 2016-2017

La seconda mostra si intitola “Storie dell’Impressionismo. I grandi protagonisti da Monet a Renoir da Van Gogh a Gauguin”, organizzata sempre da Linea d’ombra S.r.l di Marco Goldin dal 29 ottobre 2016 al 17 aprile 2017 presso il Museo di Santa Caterina a Treviso. Come suggerisce il titolo, la rassegna ha lo scopo di illustrare il lungo percorso dell'impressionismo attraverso sei sezioni tematiche partendo dalla formazione del movimento fino alle tendenze successive ad esso (Gauguin, Cézanne, Van Gogh). In totale, ospita centoquaranta opere tra dipinti, incisioni e fotografie risalenti all'intero secolo dell'Ottocento.

La prima sezione affronta l’evoluzione del genere del ritratto iniziando con *Le garçon avec la boucle d’oreille* [Ragazzo con l’orecchino] (1804, Musée Ingres, Montauban) di Ingres, ritratto di un ragazzo nel quale si percepisce una composizione psicologica, oltre che celebrativa del volto. Prosegue con alcuni ritratti di Courbet, Manet, Renoir e Degas, caratterizzati da un senso di realismo e verità, come nel caso di *Portrait de Diego Martelli* [Ritratto di Diego Martelli] (1879, Scottish National Gallery,

Edimburgo) di Degas. Infine, termina con due ritratti di Gauguin e Van Gogh, nei quali non conta più la rappresentazione veritiera del volto, bensì esso deve simboleggiare un qualcosa, frutto del pensiero dell'artista<sup>115</sup>.

“Figure sotto il cielo” è la denominazione della seconda sezione che riguarda l’inserimento all’interno del paesaggio di figure reali e non idealizzate, cambiamento avvenuto attorno agli anni Cinquanta; come nel caso di *Le semeur* [Il seminatore] (1848, National Museum of Wales, Cardiff) di Millet, dipinto che rappresenta un campo coltivato nel quale sono presenti un lavoratore e una mucca, soggetti reali. Inoltre, si possono trovare opere di Courbet, Boudin, Pissarro e Monet, paesaggisti della vita moderna; terminando con *Cypressen twee figuren* [Cipressi di due figure] (1889, Kröller-Müller Museum, Otterlo) di Van Gogh, nel quale il paesaggio risulta essere deformato.

La terza sezione tratta il genere pittorico posizionato all’ultimo posto della gerarchia accademica dei generi: la natura morta. Con le rappresentazioni di fiori e cesti di frutta, artisti come Fantin-Latour, Manet, Monet, Van Gogh e Cézanne riescono a dare maggiore rilevanza ed importanza alla natura morta. Fantin-Latour e Manet si ispirano alla Spagna e ai Paesi Bassi, a quest’ultimo in particolare poiché la pittura fiamminga è rinomata per la sua brillante rappresentazione delle nature morte. Mentre Monet e Van Gogh sono influenzati dalle stampe giapponesi, come viene dimostrato in *Bloemen in een blauwe vaas* [Bouquet di fiori in un vaso blu] (1887, Kröller-Müller Museum, Otterlo) di Van Gogh. A differenza degli altri pittori, Cézanne sembra attribuire alla natura morta un significato simbolico, rappresentata come oggetto di contemplazione<sup>116</sup>.

Il tema del paesaggio viene affrontato anche all’interno della quarta sezione, in particolare vengono esposte opere di Courbet, Corot, Pissarro, affiancate a delle stampe giapponesi; l’obiettivo è quello di dimostrare la forte influenza del giapponismo sui paesaggisti dell’Ottocento. Ad esempio, *Le Vague* di Courbet si affianca a *Kanagawa okinami ura* [La grande onda di Kanagawa] (1831, Museo d’Arte Orientale “Edoardo Chiossone”, Genova) di Hokusai.

La quinta sezione si concentra su alcune opere di Monet per illustrare quella che Goldin chiama “crisi del *plen air*”<sup>117</sup>. A partire dagli anni Ottanta dell’Ottocento, Monet

---

<sup>115</sup> Marco Goldin, *Storie dell'impressionismo. I grandi protagonisti da Monet a Renoir da Gauguin a Van Gogh* (Conegliano: Linea d'ombra Libri, 2016) p. 227

<sup>116</sup> Ivi. p. 283

<sup>117</sup> Ivi. p. 347

sostiene che l'immediatezza e la velocità nel cogliere la verità dell'immagine non sono sufficienti; una volta completata una seduta di *plen air*, lavora in *atelier* per completare il dipinto aiutandosi con una sequenza di immagini del soggetto rappresentato. Utilizzando queste immagini, Monet inizia a costruire le sue "serie"; come nel caso di *Marine à Pourville* [Marina a Pourville] (1882, Columbus Museum of Art, Columbus), affiancato dalla fotografia *Marine, Normandie* [Marina, Normandia] (1857, The Art Institute of Chicago, Chicago) di Gustave Le Gray.

Cézanne e Monet sono i protagonisti della sesta e ultima sezione, intitolata "Come cambia un mondo". Tra i fondatori del movimento, i due artisti superano la ricerca impressionista anticipando i movimenti del Novecento. Come dimostrato da *Nymphéas* [Ninfee] (1908, Cardiff, National Museum of Wales) di Monet, l'artista si sta avvicinando all'astrazione; nel mentre, Cézanne trasforma le forme delle cose in base alla sua percezione di esse. In *Le Jardinier Vallier* [Il giardiniere Vallier] (1906, Stiftung Sammlung E.G. Bührle, Zurigo) di Cézanne risulta difficile percepire il luogo in cui si trova l'uomo raffigurato, poiché tutte le forme sembrano essere decomposte. A differenza della mostra goldiniana "La nascita dell'Impressionismo", in "Storie dell'impressionismo" non segue un andamento progressivo-cronologico. In questo caso, ogni sezione illustra l'evoluzione di un genere pittorico come il ritratto e la natura morta; oppure lo sviluppo di una determinata ricerca, come nel caso di Monet con la creazione delle serie.

All'interno della rassegna, l'unica opera appartenente ad una artista donna è *Femme et enfant dans un pré à Bougival* [Donna e bambina in un prato a Bougival] (1882, National Museum of Wales, Cardiff) (Fig. 34) di Berthe Morisot, presente all'interno di "Per restare nella natura". Il dipinto raffigura una scena assai frequente nelle opere dell'artista, una donna con la figlia mentre giocano in un giardino immerse nella natura. La peculiarità dell'opera riguarda la sincerità con cui restituisce all'osservatore il momento intimo e piacevole della madre e la bambina, mettendo in discussione l'idea formale del rapporto tra genitori e figli. Quindi, date le considerazioni appena formulate, *Femme et enfant dans un pré à Bougival* è un'opera in grado di rappresentare l'artista ed il suo contributo all'interno del movimento impressionista. Tuttavia, dal punto di vista del pubblico, l'opera potrebbe cadere nell'indifferenza ed inserendo una sola opera il pubblico non ha la possibilità di conoscere le pittrici e coglierne il valore e il contributo.

Nel capitolo precedente, si è affermato che il rapporto tra madri e figli venne particolarmente affrontato anche nelle opere di Mary Cassatt. Qual è il motivo legato all'assenza di Cassatt e le altre impressioniste nella mostra?

Sulla base della presentazione generale della mostra, si è rilevata una forte presenza di opere appartenenti a Monet, Degas, Cézanne e Van Gogh; artisti che al giorno d'oggi sono conosciuti e studiati a livello internazionale e, di conseguenza, attirano un gran numero di visitatori. Nel 2013, il giornalista e fondatore della rivista *Finestre sull'Arte* Federico Giannini scrisse un articolo riguardante le critiche spesso rivolte a Marco Goldin e alle mostre da lui organizzate. Giannini introduce le sue riflessioni formulando così: "Qualche sera fa discutevo [...] sull'ennesima trovata di Marco Goldin, da sempre visto come l'emblema della mostra commerciale e del marketing applicato all'arte."<sup>118</sup> L'articolo dichiara che Goldin segue uno schema ben preciso nella progettazione delle sue rassegne: elabora una sorta di percorso che va da un artista ad un altro (es. da Cézanne a Mondrian), utilizzando nomi famosi. In questo modo, la percezione del pubblico non è quella di partecipare ad un'esposizione qualsiasi, bensì quella di vivere una vera esperienza che regala emozioni. Quest'ultime rappresentano l'obiettivo principale perseguito da Goldin.<sup>119</sup> Dato che l'articolo di Giannini dichiara che l'obiettivo di Goldin sia quello di regalare emozioni utilizzando nomi famosi, in questo modo le mostre attirerebbero un gran numero di visitatori. Dunque, si potrebbe confermare che le mostre di Goldin abbiano una forte natura commerciale.

Sulla base delle affermazioni appena riportate, "Storie dell'impressionismo" rientra nella descrizione della mostra commerciale goldiniana formulata da Giannini, poiché all'interno del titolo è presente lo schema "da Monet a Renoir" e "da Van Gogh a Gauguin". Infatti, una buona parte delle opere esposte appartengono a questi artisti. Quindi, per quanto riguarda l'assenza delle artiste in questa mostra, un'ipotesi potrebbe essere legata al fatto che quest'ultime non siano così conosciute dal pubblico rispetto agli altri artisti e, di conseguenza, non fanno parte della mostra; l'unica eccezione riguarda Morisot.

Con questa supposizione non si intende suggerire che la colpa sia di Goldin o della natura commerciale della mostra. Oltre ad essere un curatore e uno storico dell'arte,

---

<sup>118</sup> Federico Giannini, *Storici dell'arte e Goldin... perché criticarlo?*, *Finestre sull'arte*, 28 maggio 2013, <https://www.finestresullarte.info/opinioni/storici-dell-arte-e-goldin-perche-criticarlo>

<sup>119</sup> *Ibidem*.

Goldin è soprattutto un imprenditore che ha creato una società che organizza mostre; quindi, non risulta insolito notare delle caratteristiche di natura commerciale nell'organizzazione e nella promozione delle sue rassegne.

Una mostra può essere commerciale e, allo stesso tempo può ospitare delle opere di artiste donne; come viene dimostrato dalla mostra impressionista del Musée d'Orsay nel 2024.

In occasione dei 150 anni dalla prima mostra impressionista del 15 aprile 1874, il Musée d'Orsay ha organizzato “*Inventer l'Impressionisme*”: un'esposizione che riunisce tutte le opere presenti alla prima rassegna ufficiale e qualcun'altra delle altre, in confronto con delle opere presentate al Salon del 1874; resa fruibile al pubblico dal 26 marzo al 14 luglio 2024. Secondo la recensione da parte di Ilaria Baratta, co-fondatrice assieme a Federico Giannini di *Finestre sull'arte*, la mostra ha riunito le quattro donne impressioniste dopo anni che non accadeva; tra le opere esposte, sono presenti *Le Berceau* (Fig. 7) di Morisot, *Une Loge aux Italiens* (Fig. 24) di Gonzalès e altri due dipinti rispettivamente di Cassatt e Bracquemond<sup>120</sup>. Questa rassegna è stata organizzata in collaborazione dall'Orangerie e la National Gallery of Art di Washington, museo in cui la mostra sarà presente dall'8 settembre 2024 al 20 gennaio 2025. Data la fama del Musée d'Orsay, dei suoi collaboratori e delle opere presenti, nonché della grande campagna pubblicitaria e di marketing, si potrebbe suggerire che la mostra sia stata organizzata per far arrivare un gran numero di visitatori a Parigi cogliendo l'occasione dell'anniversario dell'impressionismo. Secondo quanto appena riportato, anche “*Inventer l'Impressionisme*” risulta caratterizzata da una forte natura commerciale, ma una differenza sostanziale con la mostra goldiniana riguarda il fatto che in quest'ultima è presente una sola artista, mentre in quella francese sono presenti tutte quattro le impressioniste.

Quindi, il problema di “Storie dell'Impressionismo” non è legato alla natura commerciale della mostra, poiché l'esempio della rassegna francese dimostra che ospitare le pittrici impressioniste non sia anticommerciale; la questione riguarda il fatto di attirare il pubblico utilizzando artisti già famosi, poiché operando in questa maniera si rischia di

---

<sup>120</sup> Ilaria Baratta, *Quando Monet e colleghi inventavano l'impressionismo: com'è la grande mostra al Musée d'Orsay*, *Finestre sull'Arte*, 12 giugno 2024, <https://www.finestresullarte.info/recensioni-mostre/quando-monet-e-colleghi-inventavano-impressionismo-recensione-mostra-paris-1874-musee-orsay>

offrire al pubblico una visione parziale del movimento o della corrente trattata. Nel caso di “Storie dell’impressionismo”, la mostra presenta delle lacune importanti dovute proprio all’assenza delle impressioniste. Come accennato nell’analisi generale della rassegna, la prima sezione riguarda l’evoluzione del ritratto; il fatto che non sia presente nessun’opera di Morisot, Cassatt e Gonzalès rende questa parte iniziale del percorso incompleta. I numerosi ritratti di famiglia di queste artiste mettono in discussione l’idea e lo schema compositivo di questo genere pittorico, poiché i loro soggetti sono catturati in posizioni non convenzionali. Questa affermazione può essere dimostrata da *Breakfast in Bed* [Colazione a letto] (1897, Huntington Art Museum, San Marino, California) di Cassatt, un ritratto di una madre a letto mentre stringe a sé il figlio cingendolo con le braccia; oppure, da *Madame Gobillard et sa fille, Paule* [La signora Gobillard e sua figlia, Paule] (1871, Collezione privata) di Morisot, un doppio ritratto nel quale la sorella dell’artista (Yves) è sdraiata su un divano e la figlia sta in piedi accanto a lei, quest’ultima intenta a leggere qualcosa alla madre. La peculiarità di questi due ritratti si trova nella restituzione sincera dei momenti intimi rappresentati; i soggetti sembrano non essere in posa, bensì colti in atteggiamenti e gesti naturali.

Inoltre, all’interno della mostra, sono presenti anche delle stampe giapponesi che ispirarono le opere di Monet e di altri artisti. Nel capitolo precedente si è discusso di come Cassatt fosse rimasta affascinata dal giapponismo; non solo si ispirò ad esso, ma imparò anche la tecnica dell’acquatinta e della punta secca realizzando delle affascinanti caricature, come nel caso di *Woman Bathing* (Fig. 20 ). Dunque, la presenza di Cassatt in particolare risulta necessaria, in particolare nella prima sezione.

Queste sono le ragioni per cui una mostra che si intitola “Storie dell’Impressionismo”, tratta il genere del ritratto e illustra stampe giapponesi deve esporre anche i dipinti delle artiste donne, altrimenti la rappresentazione del movimento impressionista risulta incompleta. Come nel caso di “la nascita dell’impressionismo”, anche in “Storie dell’impressionismo” la presenza di artiste risulta essere quasi pari a zero e quindi l’unica opera di Morisot viene marginalizzata. Quindi la mostra, oltre che a trascurare e dimenticare le artiste come ha fatto la storia dell’arte prodotta nel Novecento<sup>121</sup>, sembrerebbe confermare la teoria che si è analizzata nel primo capitolo del “mito dell’artista”, dato che la mostra tratta principalmente di artisti famosi maschi.

---

<sup>121</sup> Parker e Pollock 2021, pp. 3-6

Dunque, anche questa mostra non valorizza le donne impressioniste; di conseguenza, si può affermare che il ruolo e di queste artiste non sia cambiato o migliorato rispetto a quello assegnato prima dello sviluppo della storia dell'arte femminista.

### 3.3 “Gauguin e gli impressionisti”, Palazzo Zabarella, Padova, 2018-2019

La terza mostra si intitola “Gauguin e gli impressionisti. Capolavori dalla collezione Ordrupgaard”, tenutasi dal 28 settembre 2018 al 27 gennaio 2019 presso Palazzo Zabarella, nella città di Padova. Come sottolinea il titolo della rassegna, le opere esposte provengono dalla collezione dell'Ordrupgaard Museum di Copenaghen, museo diretto da Anne-Brigitte Fonsmark. L'origine della collezione si deve a Wilhelm Hansen, un ricco uomo danese vissuto tra il 1868 e il 1936; fondando la *Dansk Folkeforsikringsanstalt*, l'istituto di assicurazioni del popolo danese, diventò uno degli uomini più importanti della Danimarca. Secondo il saggio di Anne-Brigitte Fonsmark, presente all'interno del catalogo della mostra, Hansen sviluppò il desiderio di collezionare opere d'arte a partire dal 1914, quando visitò una mostra di dipinti francesi presso la Statens Museum for Kunst di Copenaghen; inoltre, frequentava regolarmente musei, gallerie e il Salon di Parigi. Due anni dopo, assieme ad un collezionista e a due mercanti d'arte, Hansen fondò un consorzio per acquistare e vendere opere d'arte “con lo scopo di portare in Scandinavia arte bella e importante<sup>122</sup>”, ossia l'arte francese del XIX secolo. Dunque, tra il 1916 e il 1918, Hansen riuscì a costituire un'ampia collezione di opere d'arte, con un particolare riguardo ai dipinti impressionisti.

Nel 1922, a seguito della crisi finanziaria della *Landmandsbanken* (la maggior banca privata della Danimarca), il consorzio dovette vendere molte opere per riuscire a saldare i debiti; ma nel giro di due anni, Hansen riuscì a ricostituire la collezione andando nelle gallerie a Parigi e partecipando a varie aste. Nel 1925, la raccolta ospitava dipinti del Neoclassicismo, Neoromanticismo, Impressionismo, Post-impressionismo e qualche opera del gruppo *Fauve*, tant'è che venne descritta da un critico d'arte come la miglior

---

<sup>122</sup> Fonsmark e Mazzocca 2018, 21

collezione d'arte francese al di fuori della Francia. Ad Ordrupgaard, una zona periferica a nord di Copenaghen, Hansen decise di far costruire la propria residenza permanente e, assieme ad essa, una galleria per ospitare la collezione. Alla morte del collezionista, la moglie Henny donò la raccolta allo Stato danese, che scelse di collocarla in quello che oggi è l'Ordrupgaard Museum. Nel 2018, in occasione di un restauro del museo, Palazzo Zabarella venne selezionato per ospitare la collezione e, in collaborazione con Anne-Brigitte Fonsmark e la Fondazione Bano (l'ente che si occupa della gestione amministrativa di Palazzo Zabarella), si arrivò alla realizzazione della mostra "Gauguin e gli impressionisti".

Suddivisa in 9 sezioni, la rassegna ospita 60 opere francesi riguardanti l'impressionismo e alcuni movimenti precedenti e successivi ad esso; precisamente, l'esposizione inizia il suo percorso con un dipinto di Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867) e termina con uno di Henri Matisse (1869-1954). Sulla base di queste informazioni, si può affermare che lo scopo della rassegna è quello di ripercorrere l'evoluzione dell'arte francese dagli anni Venti dell'Ottocento fino ai primi anni del Novecento, soffermandosi particolarmente sul movimento impressionista.

La prima sezione riguarda lo stile e il gusto dominanti nella prima metà dell'Ottocento: i temi storici. Come già accennato, il primo dipinto che si incontra è *Dante offrand La Divine Comedie à Homère* [Dante che offre la Divina Commedia a Omero] (1827, Collezione Ordrupgaard) di Ingres, artista e maestro accademico, conosciuto per le sue grandi tele di pittura storica e allegorica; all'epoca, quest'ultima ricopriva il primato assoluto della gerarchia dei generi e rappresentava la grande arte, ispirata ai grandi maestri del passato. Inoltre, sono presenti opere di Delacroix e, in particolare, di Daumier, colui che mosse i primi passi per rompere con le convenzioni accademiche dipingendo soggetti umili all'interno di scene allusive alla vita contemporanea; come nel caso di *Le Lutteur* [Il lottatore] (1852, Collezione Ordupgaard) di Daumier.

La due sezioni successive rappresentano le tendenze sviluppatesi verso la metà dell'Ottocento che porteranno alla nascita dell'impressionismo: Neoromanticismo, Realismo e Naturalismo della Scuola di Barbizon. Nel 1850, Camille Corot presentò al Salon *Le Danse des nymphes* [La danza delle ninfe] (1850, Collezione Ordrupgaard), dipinto che venne apprezzato dalla critica per la reinterpretazione della scena mitologica in chiave romantica; inoltre, il paesaggio circostante non sembra essere idealizzato, bensì

reale. In seguito, Corot si unì alla Scuola di Barbizon, un gruppo di artisti che, isolandosi nelle foreste e nelle campagne, osservavano e rappresentavano in presa diretta e fedelmente la natura nel tentativo di coglierne i cambiamenti. In questo modo, la Scuola di Barbizon segnò l'inizio di una nuova maniera di rappresentare il paesaggio. Nello stesso periodo, Gustave Courbet dipingeva quella che lui definiva “arte essenzialmente concreta<sup>123</sup>”, dando origine alla corrente realista. Oltre a *Le Danse des nymphes*, in queste due sezioni sono presenti dipinti come *Les Ateliers de tréfilerie de la Loue, près d'Ornans* [I laboratori di trafilatura sul fiume Loue, vicino a Ornans] (1861, Collezione Ordrupgaard) di Courbet, *Clairière dans la forêt* [Una radura nella foresta] (1875, Collezione Ordrupgaard) di Dupré e *Allée de châtaigniers à La Celle-Saint-Cloud* [Filare di castagni a La Celle-Saint-Cloud] (1865, Collezione Ordrupgaard) di Sisley.

L'Impressionismo viene affrontato nelle quattro sezioni seguenti, rispettivamente “Da Boudin a Monet”, “Pissarro”, “Degas e Cezanne” e “Manet, Morisot e Renoir”. Verso la metà degli anni Cinquanta, Monet divenne allievo di Eugene Boudin, famoso paesaggista che riuscì a riportare su tela gli effetti della luce sul paesaggio marino, come testimoniano le sue numerose vedute marine dalla Bretagna al Mare del Nord e, in particolare, *Le Jetée de Trouville* [Il molo a Trouville] (1867, Collezione Ordrupgaard). La ricerca delle variazioni luminose sugli elementi della scena venne portata avanti da Monet, per il quale sarà lo scopo principale della sua pittura. Egli mostrava un forte interesse per il paesaggio contaminato dalla vita contemporanea, le sue vedute marine o cittadine sono caratterizzate dalla presenza di ponti, porti, palazzi; strutture prodotte dall'uomo moderno. Un esempio di Monet all'interno della sezione è *Marine, le Havre* [Marina a Le Havre] (1866, Collezione Ordrupgaard).

Come già anticipato, una sezione riguarda Camille Pissarro, impressionista che alla fine degli anni Ottanta si avvicinò al *pointillisme*<sup>124</sup>, tecnica appresa dal collega Paul Signac. Tuttavia, Pissarro rimase sempre fedele alla pittura dal vero, basata sulle sensazioni percepite dall'artista; ma nelle opere della maturità si possono notare una particolare raffinatezza cromatica e una delicatezza dei tocchi ereditati dal *pointillisme*,

---

<sup>123</sup> Ivi. p. 61.

<sup>124</sup> Tecnica pittorica basata su teorie scientifiche riguardanti l'occhio e la percezione dei colori; consiste nella scomposizione dei colori in piccoli punti accostati su una tela. Utilizzata per la prima volta da Georges Seurat in *Une dimanche après-midi à l'Île de la Grand Jatte* [Una domenica pomeriggio sull'isola della Grand Jatte] (1884, The Art Institute of Chicago, Chicago)

colte nelle sue vedute di Parigi. A dimostrarlo è *Rue Saint-Lazare* [Rue Saint-Lazare, Parigi] (1897, Collezione Ordrupgaard) di Pissarro.

Due artisti che si distinguevano all'interno del gruppo impressionista erano Edgar Degas e Paul Cézanne: Degas non dipingeva *en plein air*, la sua ricerca consisteva nella rappresentazione della vita moderna all'interno di spazi chiusi, come *cafés*, teatri e scuole di danza. Come viene dimostrato da *Cour d'une maison (Nouvelle -Orléans), esquisse* [Cortile di una casa (New Orleans), bozzetto] (1873, Collezione Ordrupgaard) di Degas ; Cézanne riuscì ad andare oltre la fase impressionista, rappresentando le figure in uno spazio puramente pittorico, percepito solamente nello sguardo<sup>125</sup>. Come viene dimostrato nel caso di *Baigneuses* [Bagnanti] (1895, Collezione Ordrupgaard) di Cézanne.

L'ultima sezione riguardante l'impressionismo è dedicata alla rappresentazione femminile nelle opere di Manet, Morisot, Gonzalès e Renoir. Manet mise in discussione ed interpretò la rappresentazione della figura femminile scegliendo la donna emancipata e sicura di sé come simbolo della modernità. Berthe Morisot e Eva Gonzalès rappresentavano la vita moderna basandosi sulla propria esperienza personale di donne borghesi. Renoir rivoluzionò l'impostazione e la composizione del genere dei ritratti, utilizzando la figura femminile e affidandole il ruolo centrale della propria pittura, come testimoniato da *Portrait d'une roumaine (Madame Iscovesco)* [Ritratto di signora romena (Madame Iscovevo)] (1877, Collezione Ordrupgaard), presente all'interno della mostra.

L'ottava sezione è interamente dedicata a Paul Gauguin, il quale dà il titolo alla rassegna poiché la maggior parte delle opere presenti nella collezione appartengono ad esso. Di formazione impressionista, Gauguin scelse di andare oltre l'impressionismo cercando di fondere la pittura con la musica e il sogno. Per realizzare questo scopo, decise di abbandonare Parigi per raggiungere quelli che all'epoca erano pensati come luoghi primitivi, come Pont-Aven in Bretagna o Tahiti in Polinesia, nei quali la modernità non era arrivata agli occhi dell'artista. Un paio di opere presenti sono *La petite rêve, étude* [La piccola sogna. Studio] (1881, Collezione Ordrupgaard) e *Femme tahitienne* [Donna tahitiana] (1898, Collezione Ordrupgaard).

Infine, l'ultima sezione riguarda la rappresentazione della natura morta da parte di Édouard Manet, Odilon Redon e Henri Matisse. Con i dipinti di Manet, gli elementi della natura morta acquisirono un'importanza al pari delle figure umane, mettendo in

---

<sup>125</sup> Ivi. pp. 113-151.

discussione l'ordine delle gerarchie dei generi pittorici; una dimostrazione viene fornita da *Corbeille de poires* [Cesto di pere] (1882, Collezione Ordrupgaard). Seguendo la tendenza del simbolismo, Redon sfruttava il colore per dare significati simbolici e spirituali alle proprie nature morte; come accade in *Nature morte* [Natura morta] (1901, Collezione Ordrupgaard). Infine, con Matisse si raggiunge la libertà assoluta di creatività, dipingendo le nature morte con un cromatismo violento e in tensione: metodo utilizzato dal gruppo dei *Fauve*<sup>126</sup>. Infatti, *Fleurs et fruits* [Fiori e frutta] (1909, Collezione Ordrupgaard) di Matisse conclude l'esposizione della mostra.

All'interno della mostra sono presenti tre opere di artiste donne, la prima è *Femme à l'éventail. Portrait de madame Marie Hubbard* [Donna con ventaglio. Ritratto di Madame Marie Hubbard] (1874, Collezione Ordrupgaard) (Fig. 34) di Morisot. Il dipinto raffigura una donna borghese in una posizione poco convenzionale: Madame Hubbard è distesa su un divano e si sta rinfrescando con un ventaglio, il suo sguardo è rivolto verso l'osservatore e l'abbigliamento suggerisce che la scena si stia svolgendo in una stanza all'interno delle mura domestiche. Alcune delle caratteristiche appena riportate si possono indentificare anche nelle modelle ritratte da Manet, tuttavia si nota una differenza molto importante: la modella di Morisot non rispecchia la figura della donna seducente e inaccessibile rappresentata da Manet, come nel caso di *Olympia* (Fig. 30). Dal punto di vista di un *flâneur*, il ventaglio potrebbe essere un elemento di erotismo; nel caso di Morisot risulta essere semplicemente un oggetto creato per rinfrescare la dama. Quindi, Madame Hubbard non rappresenta la donna moderna che sfida l'osservatore nel gioco di sguardi e della provocazione sessuale, bensì la donna attiva e protagonista della scena, libera di rilassarsi all'interno di un ambiente privato.

Anche il secondo dipinto appartiene a Morisot, *Jeune fille sur l'herbe. Le Corsage rouge (mademoiselle Isabelle Lambert)* [Ragazza sull'erba (Mademoiselle Isabelle Lambert)] (1885, Collezione Ordrupgaard) (Fig. 35). L'artista ritrae una giovane in un giardino di casa, lo spazio intermedio tra l'ambiente interno, privato e quello esterno, pubblico. Al contrario di Madame Hubbard, la giovane non guarda direttamente l'osservatore; il suo sguardo sembra perso nei suoi pensieri. Molte delle giovani raffigurate da Morisot presentano questa caratteristica, come se lei stessa volesse

---

<sup>126</sup> Ivi. pp. 185-213.

identificarsi nei suoi soggetti; poiché l'artista rappresenta le figure in ambienti a lei familiari che rappresentano l'intimità di una donna<sup>127</sup>.

La terza e ultima opera è *La Convalescente. Portrait de femme en blanc (Jeanne Gonzalès, sœur de l'artiste)* [La convalescente. Ritratto di donna in abito bianco (La sorella dell'artista, Jeanne Gonzalès)] (1877, Collezione Ordupgaard) (Fig. 36) di Gonzalès. L'opera rappresenta una donna malata seduta su una poltrona in una stanza da letto; il formato del dipinto risulta lungo e stretto, come se l'artista volesse concentrarsi solo sulla figura della donna. Originariamente, il dipinto si intitolava *Donna in abito bianco* contribuendo ad enfatizzare la tecnica impressionista utilizzata dall'artista; in occasione della retrospettiva in memoria dell'artista del 1885, il titolo venne modificato in *La convalescenza* permettendo al pubblico di empatizzare con la donna malata raffigurata nel dipinto<sup>128</sup>. Sulla base di queste interpretazioni, si può affermare che Gonzalès volesse rappresentare la condizione della malattia utilizzando un formato insolito che si concentrasse esclusivamente sul soggetto, senza raffigurare degli elementi narrativi. Sulla base delle analisi appena effettuate, questi dipinti rappresentano lo stile, le novità e il contributo che Morisot e Gonzalès apportarono al movimento impressionista.

A differenza delle due mostre precedenti, "Gauguin e gli impressionisti" dedica un'intera sezione sulle modalità di rappresentazione della figura femminile; accanto ai dipinti di Manet e Renoir si trovano anche quelli di Morisot e Gonzalès. In questo modo, le due artiste acquisiscono un ruolo importante all'interno della sezione, poiché tutte e tre le opere sono in grado di essere confrontate con quelle dei colleghi maschi.

Tuttavia, anche in questa esposizione manca la figura di Mary Cassatt; la sua assenza si può giustificare ragionando sulla destinazione iniziale dei dipinti. Come già accennato, la mostra ospita le opere provenienti dal museo danese Ordupgaard che trae origine dalla collezione privata di Wilhelm Hansen. All'interno saggio di Fonsmark non viene menzionato nessun acquisto di un'opera di Cassatt da parte di Hansen o di qualche suo collaboratore. Quindi, non essendo inclusa nella collezione originale di Hansen, la figura di Cassatt risulta assente all'interno della mostra.

---

<sup>127</sup> Ivi. pp. 166-170

<sup>128</sup> Ivi. p. 174

In conclusione, sulla base delle considerazioni formulate sulle mostre prese in analisi, “Gauguin e gli impressionisti” sembra essere la rassegna che valorizza ed assegna un ruolo chiave alle opere delle donne impressioniste. Al contrario, in “La nascita dell’Impressionismo” e “Storie dell’impressionismo”, le pittrici ricoprono un ruolo marginale rispetto agli altri artisti e, di conseguenza, non contribuiscono alla rappresentazione del movimento dell’Impressionismo.

Le tre mostre sono state scelte poiché, oltre ad essere le poche realizzate in Veneto ad ospitare qualche opera di artiste donne, offrono vari spunti di riflessione per le loro peculiarità come si è discusso all’interno del capitolo. “La nascita dell’impressionismo” tratta dell’evoluzione della pittura di paesaggio; dato che le donne impressioniste non erano paesaggiste esse ricoprono un ruolo marginale e, di conseguenza, il pubblico potrebbe erroneamente percepirle come pittrici di paesaggio. “Storie dell’Impressionismo”, ospitando solo un’opera di Morisot ed escludendo completamente le altre artiste, non le ricorda; anche se, per i generi pittorici che la mostra tratta, risulta necessaria la loro presenza. Inoltre, la percezione del pubblico potrebbe essere che non siano mai esistite delle donne impressioniste, dato che la mostra non le presenta. “Gauguin e gli impressionisti” è la più recente tra le tre e, a differenza delle altre due, le artiste sembrano acquisire valore ed importanza, poiché sono presentate in una sezione nella quale si può notare il loro contributo apportato alla corrente impressionista e alla storia dell’arte; tuttavia, anche in questa mostra il numero delle loro opere risulta così basso da non poter ricostruire le figure delle artiste. Quindi, le tre mostre sono state prese in esame poiché tutte e tre risultano incomplete offrendo una visione parziale del movimento impressionista dovuta all’assenza delle artiste.

## Conclusioni

L'obiettivo di questa tesi è quello di dimostrare che la presenza delle donne impressioniste all'interno delle mostre sul movimento risulta necessaria, considerato che la loro assenza nella presentazione dell'impressionismo equivale ad avere una visione incompleta del movimento. Nel primo capitolo sono state affrontate le problematiche legate alle artiste donne del XIX secolo, per esempio l'esclusione dalla formazione accademica, la sensibilità delle opere di Morisot e Cassatt derivata dalla familiarità con gli spazi e dalla conoscenza intima e personale dei soggetti rappresentati, all'epoca interpretata come un'essenza femminile naturale presente in tutte le donne; il mito legato al genio dell'artista, qualità intrinseca che permetteva a chi la possedeva di produrre la grande arte; per pittori come Ingres e Manet, le donne non erano dotate di questo "genio"<sup>129</sup>. In questo modo si è ricostruita la condizione difficile e non priva di ostacoli di una donna che voleva intraprendere la strada della pittura, come nei casi di Morisot, Cassatt, Gonzalès e Bracquemond; in particolare, utilizzando le fonti di Nochlin e Pollock poiché i loro studi si concentrano principalmente sulle donne impressioniste.

Sulla base di alcune vicende biografiche e analizzando qualche opera, nel secondo capitolo si è dimostrato che le quattro artiste prese in esame riuscirono a diventare pittrici di professione, nonostante i miti, gli stereotipi e le regole sociali esaminate nel primo capitolo. Inoltre, apportarono delle novità: all'interno delle loro opere, Morisot e Cassatt creano degli "spazi di genere"<sup>130</sup> e mettono in discussione l'idea di genitorialità restituendola all'osservatore in modo sincero e reale; Gonzalès scardina l'idea che una donna non potesse diventare artista di professione, lavorando con strumenti e tecniche diverse. L'ultima sezione del capitolo è dedicata a Marie Bracquemond, l'artista impressionista che, rispetto alle altre, viene sempre dimenticata; a parte la sua assenza dalle mostre prese in esame, sulla sua figura risulta difficile trovare delle fonti e, di conseguenza, riuscire ad elaborare un'analisi completa dell'artista. Per questo motivo, Bracquemond potrebbe essere un interessante caso di studio.

Nel terzo e ultimo capitolo sono state analizzate le 3 mostre concentrandosi in particolare sulla presenza e l'assenza delle artiste citate. All'interno di "La nascita

---

<sup>129</sup> Nochlin 2019, 30

<sup>130</sup> Pollock 2000, 22

dell'impressionismo", mostra che tratta l'evoluzione del paesaggio, sono presenti 4 opere di artiste impressioniste, di cui solo *Le Petit Soldat* (Fig. 22) di Gonzalès risulta coerente con la figura dell'artista ma allo stesso tempo relega la figura di Gonzalès ad una pittrice di Salon; le altre tre sono dei paesaggi che non rispecchiano le identità di Morisot e Gonzalès. Come già dimostrato, una rassegna sul tema del paesaggio non può offrire alle artiste un ruolo chiave o di confronto, poiché esse non erano delle paesaggiste; quindi il problema principale sulla loro assenza è legato alla natura della mostra e, ricoprendo un ruolo marginale alla rappresentazione del movimento, non vengono trattate diversamente da Moser e Kauffman nel dipinto di Zoffany (Fig. 1). "Storie dell'impressionismo" ospita solamente un'opera di Morisot, non sono presenti altre artiste donne. Le riflessioni formulate hanno rivelato una possibile preferenza verso artisti conosciuti rispetto ad altri, in questo modo le artiste rimarrebbero escluse; inoltre, senza di esse, la sezione che riguarda il genere del ritratto presenta delle lacune importanti.

Per quanto riguarda "Gauguin e gli impressionisti", la presenza di solamente 3 opere viene giustificata dal fatto che la mostra espone dipinti provenienti da una collezione privata; dato che in quest'ultima non sono state registrate altre opere di artiste, di conseguenza anche la rassegna ne rimane priva. Tuttavia, a differenza delle due esposizioni precedenti, i dipinti si trovano in una sezione che riguarda la rappresentazione del soggetto femminile nella quale sono presenti opere di Manet e Renoir; dunque, i dipinti di Morisot e Gonzalès non assumono un ruolo marginale poiché possono essere confrontati con quelli dei colleghi uomini. Da un punto di vista generale, le tre mostre presentano un numero molto basso di opere appartenenti alle impressioniste. Inoltre, anche all'interno di "Da MONET a MATISSE" del 2023/2024 è presente solo un'opera di Morisot, nonostante la presenza all'interno del Brooklyn Museum di lavori appartenenti a Mary Cassatt, come viene dimostrato dal sito web del museo<sup>131</sup>; quindi, si può ipotizzare che *Madame Boursier et su fille* (Fig. 38) di Morisot abbia avuto solo un ruolo pubblicitario e promozionale della mostra, essendo l'unica opera dell'artista esposta al pubblico. Quindi, che conseguenze ha l'assenza delle artiste sulla storia dell'impressionismo e sulla storia dell'arte?

---

<sup>131</sup> Redazione Brooklyn Museum, *Mother Combing Her Child's Hair in Brooklyn Museum*, <https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/59532> (consultato il 28 ottobre 2024)

Sulla base di quanto riportato dall'analisi delle tre mostre, il ruolo e il valore delle artiste non sembrano essere cambiati o migliorati dalla loro epoca di appartenenza. Inoltre, si può suggerire che non abbiano tratto le donne diversamente dalla storia dell'arte prodotta nel Novecento, la quale le ha sempre trattate in modo superficiale<sup>132</sup>.

Presentando dei loro paesaggi all'interno di una mostra equivale a sminuirle ed affidarle un ruolo marginale, in questo modo le artiste vengono trattate diversamente rispetto agli artisti. Dimenticando quasi completamente tutte le artiste e trattando solo artisti maschi famosi, come accade in "Storie dell'Impressionismo", si ratifica il "mito dell'artista" maschio dotato di genio individuale; oltre che a offrire al pubblico una rappresentazione del movimento incompleta data l'assenza delle artiste. L'ultima sembra essere la mostra che assegna loro un valore e un ruolo più importante rispetto le altre due, ma le opere risultano essere poche per far sì che il pubblico abbia un'idea di chi siano le artiste impressioniste. Quindi le mostre prese in esame sono la dimostrazione che risulta necessario avviare altri studi e ricerche sulle artiste per poter riuscire a dare il valore che esse si meritano. Dato che apportarono delle novità e dei contributi al movimento impressionista la loro presenza risulta essere strettamente necessaria; inoltre, dal punto di vista della storia delle artiste, l'impressionismo fu la prima occasione per le artiste di donne di emanciparsi e dipingere le scene basandosi sulla loro esperienza diretta della realtà, libere da qualsiasi convenzione accademica.

Invece, come si spiega l'assenza generale delle donne impressioniste nelle mostre italiane?

Data la complessità della questione, risulta complicato riuscire a formulare una risposta chiara ed esatta, si possono solo suggerire delle possibili ipotesi. Sulla base di quanto dichiarato all'interno dell'elaborato, la ragione di questa assenza potrebbe derivare dal fatto che, durante il XX secolo, scrittori come Lionello Venturi escludono le artiste o citano brevemente i nomi di Morisot e Cassatt all'interno delle storie dell'impressionismo, come affermato da Corgnati<sup>133</sup>. Considerando quest'ultima ipotesi, risulterebbe di grande supporto riuscire a scoprire nel dettaglio i motivi legati all'oblio sulle donne impressioniste in Italia, portando alla luce i processi di esclusione di queste artiste avvenuti nel Novecento.

---

<sup>132</sup> Parker e Pollock 2021, 3-6

<sup>133</sup> Corgnati 2018, 140-141

Al giorno d'oggi, per comprendere il contributo e il lavoro delle donne impressioniste, si suggerirebbe di tradurre in lingua italiana alcuni testi delle storiche femministe anglosassoni riguardanti queste artiste. Ad esempio il saggio *Morisot's Wet Nurse* di Linda Nochlin, *Old Mistresess* di Griselda Pollock e Rozsika Parker, *Mary Cassatt* di Pollock e *Berthe Morisot* di Tamar Garb e Kathleen Adler. In questo modo, il pubblico e gli studiosi italiani avrebbero la possibilità di approfondire le figure delle artiste menzionate. In Italia, solamente il saggio pioneristico di Nochlin *Perché non ci sono state grandi artiste?* e il saggio *Modernità e spazi del femminile* di Pollock sono stati tradotti.

Tuttavia, per riuscire a valorizzare e dare importanza alle figure di queste artiste bisogna anche creare delle mostre monografiche su ognuna di esse. Fortunatamente, per la prima volta in Italia, saranno inaugurate due mostre monografiche su Berthe Morisot: una si svolgerà dal 16 ottobre 2024 al 9 marzo 2025 presso il GAM di Torino in collaborazione con il Musée Marmottan Monet di Parigi<sup>134</sup>, l'altra verrà inaugurata presso il Palazzo Ducale di Genova dal 12 ottobre 2024 al 23 febbraio 2025.<sup>135</sup> Questi eventi rappresentano un punto di partenza per valorizzare e comprendere l'importanza di un'artista come Berthe Morisot, che troppo spesso è stata dimenticata. Lei stessa dichiarò: "Non credo che ci sia mai stato un uomo che abbia trattato una donna come suo pari, questa è l'unica cosa che avrei chiesto – io so di valere quanto loro<sup>136</sup>". Personalmente, spero che le due mostre monografiche di Morisot e questo elaborato siano solo l'inizio della riscoperta del valore di tutte le artiste che aderirono al movimento impressionista, poiché per troppo tempo sono state dimenticate.

---

<sup>134</sup> Redazione Finestre sull'Arte, *La GAM di Torino dedicherà una mostra a Berthe Morisot, in collaborazione con il Musée Marmottan Monet*, in *Finestre Sull'Arte*, <https://www.finestresullarte.info/mostre/gam-torino-mostra-berthe-morisot-pittrice-impressionista>, 15 luglio 2024

<sup>135</sup> Redazione Finestre sull'Arte, *Al Palazzo Ducale di Genova una grande retrospettiva dedicata alla pittrice impressionista Berthe Morisot*, in *Finestre sull'Arte*, <https://www.finestresullarte.info/mostre/palazzo-ducale-genova-impression-morisot>, 12 ottobre 2024

<sup>136</sup> Corgnati 2018, 13

## Immagini



Fig 1. Johann Zoffany, *The Academicians of the Royal Academy*, 1771-1772, olio su tela, 101,1 x 147,5 cm, Royal Collection, Londra.



Fig. 2. Édouard Manet, *Le Balcon*, 1868, Olio su tela, 170x124 cm, Parigi, Musée d'Orsay



Fig. 3. Édouard Manet, *Le Repos*, 1870, Olio su tela, 148x113 cm, Providence, Rhode Island School of Design



Fig. 4. Édouard Manet, *Berthe Morisot à l'éventail*, 1872, Olio su tela, 60x45 cm, Parigi, Musée d'Orsay



Fig. 5. Édouard Manet, *Berthe Morisot au bouquet de violette*, 1872, Olio su tela, 55x40 cm, Parigi, Musée d'Orsay



Fig. 6. Berthe Morisot, *Eugène Manet et sa fille dans le jardin de Bougival*, 1881, Olio su tela, 73x92 cm, Parigi, Musée Marmottan Monet



Fig. 7. Berthe Morisot, *Julie rêveuse*, 1894, Olio su tela, 48x62 cm, Collezione privata



Fig. 8. Berthe Morisot, *Le Berceau*, 1872, Olio su tela, 56x46,5 cm, Parigi, Musée d'Orsay

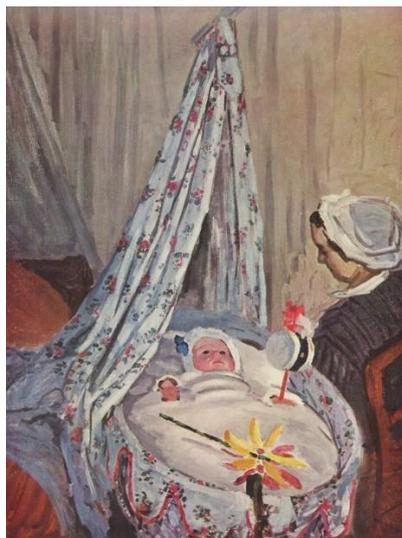


Fig. 9 Claude Monet, *Jean Monet dans son berceau*, 1867, Olio su tela, 116,2x 88,8 cm, Washington DC, National Gallery of Art.



Fig. 10 Berthe Morisot, *Portrait de Mme Morisot et de sa fille Mme Pontillon ou La Lecture*, 1869, Olio su tela, 101x81,8 cm, Washington DC, National Gallery of Art



Fig. 11 Berthe Morisot, *Veu du petit port de Lorient*, 1869, Olio su tela, 43,5x73 cm, Washington DC, National Gallery of Art



Fig. 12 Berthe Morisot, *Femme et enfant au balcon*, 1872, Olio su tela, 61x50 cm, Collezione privata



Fig. 13 Berthe Morisot, *Psyché*, 1876, Olio su tela, 65x54 cm, Madrid, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza



Fig. 14 Claude Monet, *Jardin de la princesse*, 1867, Olio su tela, 61,9x91,8 cm, Parigi, Musée du Louvre



Fig. 15 Edgar Degas, *Jeune femme devant le miroir*, 1889, Pastello su carta, 64x48 cm, Amburgo, Kunsthalle



Fig. 16 Mary Cassatt, *Modern Woman*, 1883, Murales, originariamente al World's Columbian Exposition and Fair



Fig. 17 Mary Cassatt, *In the Loge*, 1878, Olio su tela, 81x66 cm, Boston, Museum of Fine Arts



Fig. 18 Pierre-Auguste Renoir, *La Loge*, 1874, Olio su tela, 80x64 cm, Londra, Courtauld Gallery



Fig. 19 Mary Cassatt, *Little Girl in a Blue Armchair*, 1878, Olio su tela, 88x128,5 cm, Washington DC, National Gallery of Art



Fig. 20 Mary Cassatt, *Woman Bathing*, 1890, Puntasecca e acquatinta, 43,5x29,9 cm, Chicago, Art Institute of Chicago



Fig. 21 Édouard Manet, *Portrait d'Eva Gonzalès*, 1870, Olio su tela, 191x133 cm, Londra National Gallery



Fig. 22 Eva Gonzalès *Le Petit Soldat*, 1869-1870, Olio su tela, 130x98 cm, Villeneuve-sur-Lot, Musée de la Vallée du Lot



Fig. 23 Eva Gonzalès, *Dame avec un éventail*, 1869, Olio su tela, 42,5x27 cm, Minneapolis, Minneapolis Institute of Art



Fig. 24 Eva Gonzalès, *Une Loge aux Italiens*, 1874, Olio su tela, 97,7x130 cm, Parigi, Musée d'Orsay



Fig. 25 Eva Gonzalès, *Nounou et petite fille*, 1878, Olio su tela, 65x81,4 cm, Washington DC, National Gallery of Art



Fig. 26 Marie Bracquemond, *Le Dame en blanc*, 1880, Olio su tela, 181x100 cm, Parigi Musée d'Orsay

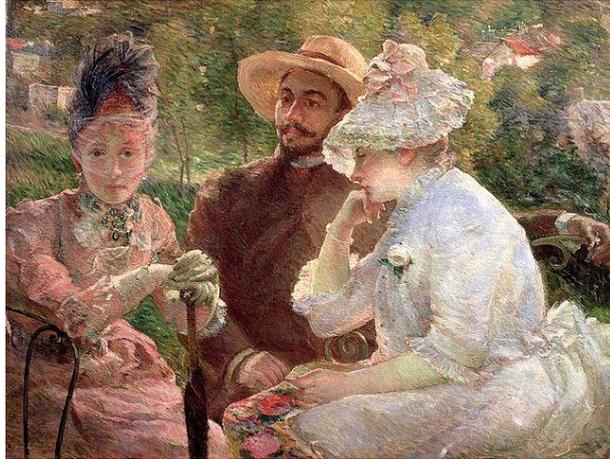


Fig. 27 Marie Bracquemond, *Sur la terrasse à Sèvres*, 1880, Olio su tela, 88x115 cm, Geneva, Musée de Petit Palais

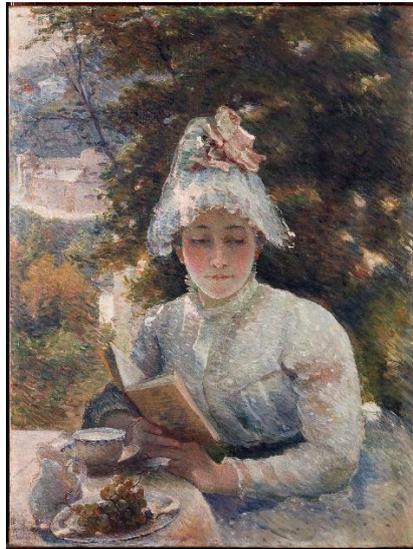


Fig. 28 Marie Bracquemond, *Le Goûter*, 1880, Olio su tela, 81,5x61,5 cm, Parigi, Musée du Petit Palais



Fig. 29 Marie Bracquemond, *Trois femmes aux ombrelles*, 1880, Olio su tela, 137x88 cm, Parigi, Musée d'Orsay

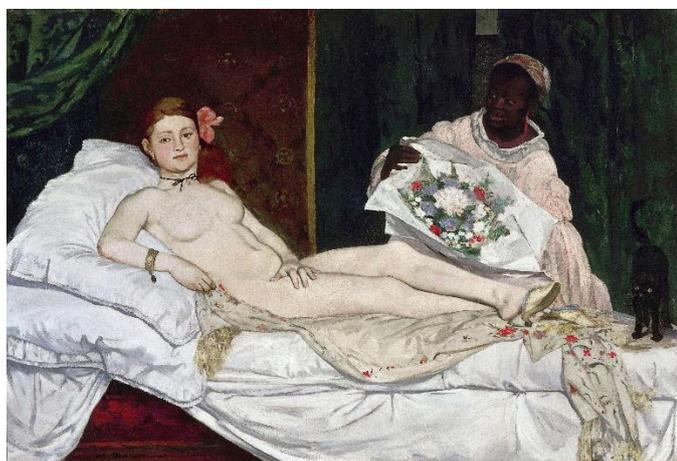


Fig. 30 Édouard Manet, *Olympia*, 1863, Olio su tela, 130,5x190 cm, Parigi, Musée d'Orsay



Fig. 31 Berthe Morisot, *Vue du solent (Ile de Wight) ou Marine en Angleterre*, 1874-1875, Olio su tela, 38x45 cm, Collezione privata



Fig. 32 Berthe Morisot, *Ferme de Normandie*, 1859-1860, Olio su tela, 31x46,5 cm, Collezione privata



Fig. 33 Eva Gonzalès, *Plage de Dieppe vue depuis la falaise Ouest*, 1871-1872, Olio su tela, 28,5x70 cm, Château Musée, Dieppe



Fig. 34 Berthe Morisot, *Femme et enfant dans un pré à Bougival*, 1882, Olio su tela, 60,1x73,3 cm, Cardiff, National Museum of Wales



Fig. 35 Berthe Morisot, *Femme à l'éventail. Portrait de madame Marie Hubbard*, 1874, Olio su tela, 50,5x 81 cm, Collezione Ordrupgaard



Fig. 36 Berthe Morisot, *Jeune fille sur l'herbe. Le Corsage rouge (mademoiselle Isabelle Lambert)*, 1885, Olio su tela, 74x60 cm, Collezione Ordrupgaard



Fig. 37 Eva Gonzalès, *La Convalescente. Portrait de femme en blanc* (Jeanne Gonzalès, sœur de l'artiste), 1877-1878, Carboncino e olio su tela, 86x47,5 cm, Collezione Ordrupgaard



Fig. 38 Berthe Morisot, *Madame Boursier et sa fille*, 1873, Olio su tela, 74,5x56,8cm, New York, Brooklyn Museum

## Bibliografia

Adler, Kathleen, e Tamar Garb. *Berthe Morisot*. Oxford: Phaidon Press Limited, 1987.

Boime, Albert. «Marie Deraismes and Eva Gonzalès: A feminist Critique of "Une loge aux Théâtre des Italiens".» *Woman's Art Journal*, Inverno, 1994, Vol. 15, No. 2, pp. 31-36.

Bouillon, Jean-Paul, e Elizabeth Kane. «Marie Bracquemonde.» *Woman's Art Journal*, Autunno, 1985, Vol. 5, No. 2, pp. 21-27.

Castellani, Francesca. *Manet-Le origini dell'Impressionismo*. Il Sole 24 Ore Libri: Firenze, 2007.

Castelnuovo, Enrico. *Arte, Industria, Rivoluzioni*. Torino: Scuola Normale Superiore, 1985.

Corgnati, Martina. *Impressioniste*. Busto Arsizio: Nomos Edizioni, 2018.

Des Cars, Laurence. «Intorno a Barbizon. Il paesaggio francese tra romanticismo e realismo.» In *La nascita dell'impressionismo*, di Marco Goldin, 61-74. Conegliano: Linea d'ombra libri, 2000.

Fonsmark, Anne-Brigitte, e Fernando Mazzocca. *Gauguin e gli impressionisti. Capolavori dalla collezione Ordrupgaard*. Venezia: Marsilio Editori, 2018.

Geffroy, Gustave. *Catalogue des peintures, aquarelles, dessins et eaux-fortes de Marie Bracquemond*. Parigi: Bernheim-Jeun, 1919.

Geffroy, Gustave. «Historie de l'Impressionnisme.» In *La Vie artistique*, di Gustave Geffroy, 260-281. Parigi: E. Dentu Editeur, 1894.

Goldin, Marco. *La nascita dell'Impressionismo*. Conegliano: Linea d'ombra Libri, 2000.

Goldin, Marco. *Storie dell'Impressionismo. I grandi protagonisti da Monet a Renoir da Van Gogh a Gauguin*. Conegliano: Linea d'ombra Libri, 2016.

Hessel, Katy. *La storia dell'arte senza uomini*. Milano: Einaudi, 2023.

Huysmans, Joris-Karl. *L'Art Moderne*. Parigi: G. Charpentier Éditeur, 1883.

Manzt, Paul. «L'Exposition des peintres impressionistes.» *Le Temps*, 1877: pp. 1-4.

Marx, Roger. «Le Femmes Peintres Et L'impressionisme - Berthe Morisot.» *Gazette des Beaux - Arts*, Secondo semestre, 1907, pp. 490-508.

Nochlin, Linda. *Perchè non ci sono state grandi artiste?* Roma: Lit Edizioni srl, 2019.

Nochlin, Linda. *Morisot's Wet Nurse. The Construction of Work and Leisure in Impressionist Painting*, in *The Expanding Discourse. Feminism and Art History* di Norma Broude e Mary Garrard, London and New York: Routledge, 1992. pp. 231-242

Parker, Rozsika, e Griselda Pollock. *Old Mistressess. Women, Art and Ideology*. London & New York: Bloomsbury Revelations, 2021.

Pollock, Griselda. *Mary Cassatt*. London: Thames & Hudson Ltd, 2022.

Pollock, Griselda. «Modernità e spazi del femminile.» In *Arte a parte: donne artiste fra margini e centro*, di Maria Antonietta Trasforini, 17-47. Milano: Francoangeli, 2000.

Pollock, Griselda. *Vision and Difference*. London and New York: Routledge, 2003.

Rapetti, Rodolphe. «Il Salon, esito cruciale della vita artistica francese: 1855-1873.» In *La nascita dell'Impressionismo*, di Marco Goldin, 55-60. Conegliano: Linea d'ombra Libri, 2000.

Rouart, Denis. *Berthe Morisot, The Correspondence with Her Family and Friends: Manet, Puvis de Chavannes, Degas, Monet, Renoir and Mallarmé*. New York: Mayor Bell, 1987.

Rovati, Federica. *l'arte dell'Ottocento*. Torino: Einaudi, 2017.

Scott, William P, e Charles F Stuckey. *Berthe Morisot - Impressionismo al femminile*. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 1987.

Segard, Achille. *Un peintre des enfants et des mères, Mary Cassatt*. Parigi: Paul Ollendorff, 1913.

Thompson, Belinda. «La nascita dell'impressionismo. Dal Salon alla mostra degli indipendenti.» In *La nascita dell'impressionismo*, di Marco Goldin, 75-87. Conegliano: Linea d'ombra Libri, 2000.

Tickner, Lisa. «Feminism, Art History, and Sexual Difference.» *GENDERS*, Autunno, 1988, No. 3, pp. 94-128.

Tompkins Lewis, Mary. «Women Artists.» *Art Journal*, Autunno, 1994, Vol. 53, No. 3, pp. 90-92.

## Risorse Online

Baratta, Ilaria. «Quando Monet e colleghi inventavano l'impressionismo: com'è la grande mostra al Musée d'Orsay.» *Finestre sull'Arte*. 12 Giugno 2024. <https://www.finestresullarte.info/recensioni-mostre/quando-monet-e-colleghi-inventavano-impressionismo-recensione-mostra-paris-1874-musee-orsay> (consultato il giorno Settembre 20, 2024).

Fondazione Bano. *Da MONET a MATISSE*. s.d. <https://www.zabarella.it/mostre/da-monet-a-matisse> (consultato il giorno Settembre 19, 2024).

Linea d'ombra S.r.l. *Marco Goldin: Prime note*. s.d. <https://www.lineadombra.it> (consultato il giorno Settembre 16, 2024).

Redazione Brooklyn Museum. «Mother Combing Her Child's Hair.» *Brooklyn Museum*. s.d. <https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/59532> (consultato il giorno Ottobre 28, 2024).

Redazione di Finestre sull'Arte. «Al Palazzo Ducale di Genova una grande retrospettiva dedicata alla pittrice impressionista Berthe Morisot.» *Finestre sull'Arte*. 12 ottobre 2024. <https://www.finestresullarte.info/mostre/palazzo-ducale-genova-impression-morisot> (consultato il giorno ottobre 20, 2024).

Redazione di Finestre sull'Arte. «La GAM di Torino dedicherà una mostra a Berthe Morisot, in collaborazione con il Musée Marmottan Monet.» *Finestre sull'Arte*. 15 luglio 2024. <https://www.finestresullarte.info/mostre/gam-torino-mostra-berthe-morisot-pittrice-impressionista> (consultato il giorno ottobre 20, 2024).

## Ringraziamenti

Desidero esprimere la mia gratitudine a tutte le persone che mi hanno supportato nella realizzazione di questa tesi.

Un ringraziamento speciale va alla Prof.ssa Laura Moure Cecchini, grazie alla sua competenza e alle sue lezioni ho imparato ad avvicinarmi alla storia dell'arte da un punto di vista diverso e con le sue correzioni e i suoi consigli sono riuscito a portare a termine questo lavoro.

Ringrazio tutta la mia famiglia per il sostegno che mi hanno sempre dato, in particolare, ci tengo a ringraziare mia mamma e il suo compagno, mio papà e la sua compagna, che per primi hanno creduto in me donandomi affetto e confortandomi anche nei momenti difficili.

Ringrazio i miei coinquilini Arianna, Eva, Daniel e Marco; i quali mi hanno sempre sostenuto con i loro consigli e facendomi ridere anche nei momenti di sconforto.

Ringrazio tutti gli amici conosciuti a Padova. Beatrice, lei è l'unica persona di Padova che già conoscevo prima di frequentare l'università, mi ha sempre sostenuto e aiutato nel momento del bisogno. Arianna e Chiara, loro sono le ragazze che mi hanno fatto vivere delle bellissime esperienze tra sushi, cinema e uscite varie rendendomi sempre felice.

Un ringraziamento speciale va a Cecilia, la prima persona che ho conosciuto il primo giorno di lezione, tra gossip, studio ed esami mi ha regalato dei bellissimi momenti, in poco tempo è diventata una delle persone più importanti della mia vita.

Ringrazio tutti i miei amici del Trentino. In particolare Lorena, Rachele, Aurora, Alis, Alice, Stefano, Emanuele, Alessandra, Federica, Giulia, Arianna, Francesco, Federico, Marta e Lorenzo, che da sempre mi vogliono bene e mi sostengono in tutto quello che faccio.

Un ringraziamento speciale va ad Alessandra, colei che dalla terza superiore mi è sempre rimasta affianco diventando per me una sorella.

Infine, ringrazio me stesso, impegnandomi e mettendomi in discussione sono riuscito a portare a termine questo elaborato e questo percorso accademico.