

24/3

G. Pollock

ARTE A PARTE

Donne artiste
fra margini e centro

a cura di M. Antonietta Trasforini



I lettori che desiderano essere informati sui libri e le riviste da noi pubblicate possono consultare il nostro sito Internet: www.francoangeli.it o scrivere, inviando il loro indirizzo a: "FrancoAngeli, viale Monza 106, 20127 Milano"

FrancoAngeli

liam Morris nella seconda metà dell'Ottocento sulla scia delle teorie estetiche e pedagogiche di John Ruskin (Callen 1979).

⁵ Si vedano Sauer 1990, pp. 28-36; Segre 1993, pp. 49-54; Nicotia 2000.

⁷ A Londra la *Society of Lady Painters* è del 1837 (Parker, Pollock 1981, p. 12), a Berlino si forma nel 1867, analoghe società fra il 1879 e il 1885 vengono fondate a Manchester, Glasgow (Cherry 1993, pp. 70-71; Burkhauser 1990), in Austria (Plakolm-Försthuber 1994). A New York sorgono sodalizi come la *Ladies Art Association* (1867) e l'*Art Workers Club for Women* (1898). E ancora a New York la *National Association of Women Artists* (1889), nella sua annuale esposizione del 1892, presentava 300 opere di artiste fra cui alcune molto note, come Mary Cassatt, Louise-Catherine Bresiau, Anna Klumpke.

⁸ Pollock analizza in particolare tre quadri di Berthe Morisot, *Il porto di Lorient* (1869), *Sulla terrazza* (1874) e *Sul balcone* (1872), di Monet invece *Il giardino del principe* (1867).

⁹ Il catalogo di quella mostra (Nochlin-Sutherland Harris, 1979) è uno dei pochi tradotti anche in italiano, e resta un primo e indispensabile punto di riferimento per la ricerca sulle donne artiste.

¹⁰ Per una bibliografia su questo vasto patrimonio che continua ad arricchirsi rinvio al volume da me curato (Trasforini, a cura, 2000).

¹¹ L'Ottocento, pur facendo loro "guerra", ne aveva pur malamente riconosciuta l'esistenza. Lo dimostrano i lavori di Elisabeth Ellet del 1859 (su 567 artiste) e di Clara Clements del 1904 (su 563 attive fra il VII secolo a. C. e il XX, Petteys, 1984, p. vii), oltre agli scritti vittoriosi più o meno denigratori.

¹² Il critico è George Moore, autore di *Sex in Art* del 1890, ed è citato da Parker e Pollock (p. 42).

¹³ Si veda <http://www.guerrillagirls.com/posters/venice.html>. Queste ultime denunce delle GG riferite alla Biennale veneziana, si trovano pubblicate sul medesimo sito: "Percentuale di artiste alla prima Biennale del 1895: 2,4%. Percentuale di artiste cento anni dopo, nel 1995: 9%. Più paesi sono rappresentati nella biennale del 2005 che mai prima, ma, tranne il Marocco e l'Egitto, il continente africano è MIA (Missing In Art). Queste le Biennali più maschili (Mucho Macho):

1978: 91% di uomini,
1986: 90% di uomini,
1988: 90% di uomini,
1995: 91% di uomini.

La prima donna artista ad aver avuto una personale nel padiglione degli USA è stata Diane Arbus nel 1972. Ma solo nel 1990 un'altra americana ha avuto una personale. La Gran Bretagna è stata rappresentata da una artista nel 1968, e di nuovo solo nel 1997. Solo quest'anno (2005) un artista ha rappresentato la Francia. Le latinoamericane hanno rappresentato i loro paesi più delle artiste di qualsiasi altro paese. Questi infine i paesi che nei loro padiglioni hanno avuto una personale di una sola artista, prima di Francia e Germania: Argentina, Australia, Belgio, Bolivia, Brasile, Colombia, Cipro, Danimarca, Ungheria, Islanda, Italia, Norvegia, Polonia, Portogallo e Venezuela.

Uguali, non discepoli. Artiste nel futurismo italiano Lia Giachero

Introduzione

Hermione Lee nella prima pagina del primo capitolo della sua biografia di Virginia Woolf spiega di essersi resa conto di come diventi impossibile la ricerca di obiettività quando si lavora su un argomento in merito a cui chiunque ha già la propria opinione (Lee 1996).

Gli italiani probabilmente conoscono il futurismo meno di quanto gli anglosassoni conoscano il Bloomsbury Group, ma io sono in grado di capire bene il disagio di Hermione Lee soprattutto perché, come a proposito della scrittrice inglese, così anche in merito al movimento marinettiano ci sono dei miti da sfatare. Il problema però è che è arduo saggiarne la reale consistenza e forza.

La riscoperta del futurismo è stata graduale, ma, soprattutto dopo il 1986 - l'anno in cui Palazzo Grassi ha ospitato la grande rassegna *Futurismo & Futurismi* -, inarrestabile. Sono stati organizzati mostre e convegni, assegnate tesi di laurea e di dottorato e pubblicati libri che hanno analizzato il movimento marinettiano sotto ogni punto di vista, sia in Italia che all'estero. Il tema è stato così sviscerato che - e anche in questo caso la simmetria con il Bloomsbury Group è perfetta - molti sono infastiditi anche solo a sentirlo citare. Ma sarebbe da ingenui ignorare che per molti altri Marinetti, e con lui il futurismo, è solo un capitolo del manuale di storia della letteratura, di solito affrontato rapidamente durante l'ultimo anno di scuole superiori (altrimenti manca il tempo per dedicarsi a Montale), e che per molti altri ancora è uno sconosciuto.

ARTISTE &
PARIS

2000

Indice

| | |
|---|--------|
| Introduzione. Nei magazzini dei musei e in quelli della memoria, di <i>M. Antonietta Trasforini</i> | pag. 9 |
| 1. Modernità e spazi del femminile, di <i>Griselda Pollock</i> | » 17 |
| 1. Introduzione | » 17 |
| 2. Spazi di genere | » 22 |
| 3. Mappe della modernità: il <i>flâneur</i> e il <i>voyeur</i> | » 26 |
| 4. Il pittore della vita moderna | » 31 |
| 5. Le donne e il pubblico moderno | » 35 |
| 6. Uomini e donne nella sfera privata | » 38 |
| 7. Le donne e lo sguardo | » 43 |
| 2. L'artista e il <i>flâneur</i> : Rodin, Rilke e Gwen John a Parigi, di <i>Janez Wolff</i> | » 49 |
| 1. La Musa di Rodin | » 49 |
| 2. Una vita interiore | » 52 |
| 3. Una città in cui morire | » 55 |
| 4. Genere e <i>Flânerie</i> | » 58 |
| 5. René e John a Parigi | » 60 |
| 6. La città discorsiva: <i>flâneurs</i> e <i>flâneuses</i> | » 62 |
| 7. I confini dell'ambiguità: lo studio e la strada | » 64 |
| 3. Donne artiste: che genere di professione?, di <i>M. Antonietta Trasforini</i> | » 69 |
| 1. Premessa | » 69 |
| 2. Artista VS Donna | » 70 |
| 3. Da immagini a produttrici di segni | » 71 |
| 4. Donne dispari | » 73 |

In copertina: Louise Bourgeois, *Mirror for red room*, acquerello e inchiostro su carta, 1994

Copyright © 2000 by FrancoAngeli s.r.l. Milano, Italy

| Edizione | | Anno | | | | | | | | | | | | |
|---|---|------|---|---|---|---|------|------|------|------|------|------|------|------|
| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 2000 | 2001 | 2002 | 2003 | 2004 | 2005 | 2006 | 2007 |
| È vietata la riproduzione, anche parziale e ad uso interno o didattico, con qualsiasi mezzo effettuato, compresa la fotocopia, non autorizzata. Per legge la fotocopia è lecita solo per uso personale purché non danneggi l'autore. Ogni fotocopia che civili l'acquisto di un libro è illecita ed è punita con una sanzione penale (art. 171 legge n. 633/41). Chi fotocopiasse un libro, commette a disposizione i mezzi per fotocopiarlo, chi comunque favorisce questa pratica commette un furto e opera ai danni della cultura. | | | | | | | | | | | | | | |
| Stampa: Tipomontza, via Merone 18, Milano. | | | | | | | | | | | | | | |

2. L'artista e il flâneur: Rodin, Rilke e Gwen John a Parigi

di Janet Wolff

1. La Musa di Rodin

La stanza 14 del Museo Rodin a Parigi è dedicata a sculture progettate per la realizzazione di diversi monumenti pubblici. Alle spalle di un grande studio per un monumento a Balzac si trovano due piccoli pezzi, entrambi identificati come studi per una statua in onore dell'artista Whistler da porsi in Londra: una testa in marmo del 1905 e una piccola figura di bronzo su piedistallo: *la Musa* del 1904-5. Questa commessa non fu mai portata a termine, anche se esistono numerosi schizzi, gessi e studi in bronzo che si riferiscono al progetto. La modella usata per rappresentare il soggetto fu l'artista gallese Gwen John, che giunse a Parigi nel 1904 e incontrò Rodin subito dopo il suo arrivo.

Ciò che mi ha incuriosita è la relativa invisibilità di Gwen John rispetto alla vita di alcuni uomini famosi. La John appare infatti in modo marginale in particolare nei confronti di quattro persone: suo fratello, l'artista Augustus John; il suo datore di lavoro, amico e amante Rodin; il poeta Rainer Maria Rilke, anch'esso collaboratore di Rodin nel '900; il collezionista newyorkese John Quinn che, dal 1910 al 1924, anno in cui esso morì, fu il suo unico, fidato mecenate (Fryberger 1982). Tre di loro avevano un'ottima opinione del lavoro di Gwen John e in particolare John Quinn e

Traduzione di Marzia Pretto.

1. Una copia più grande è conservata al Musée d'Orsay. Per un resoconto sul lavoro commissionato a Rodin e sulla storia del suo lavoro al progetto vedi Newton-MacDonald (1978).

2. Vedi inoltre il catalogo della mostra commemorativa promossa dalla collezione Quinn, *John Quinn 1870-1925. Collection of Paintings, Water Colours, Drawings & Sculpture*, Pidgeon Hill Press, 1926, e quello della mostra, *Paintings and Sculptures: The Renowned Collection of Modern and Ultra-Modern Art Formed by the Late John Quinn*, American Art Association, 1926.

- Hall C., 1979, *The early formation of Victorian domestic ideology*, in Burman S. (ed.), *Fit Work for Women*, St Martin's Press, London.
- Hall C.-Davidoff L., 1983, *The architecture of public and private life: English middle-class society in a provincial town 1780-1850*, in Fraser D.-Sutcliffe A. (eds.), *In Pursuit of Urban History*, Edward Arnold, London.
- Irigaray L., 1978, *Interview*, in Hans M.-F.-Lapouge G. (eds.), *Les Femmes, la pornographie et l'érotisme*, Paris.
- Kelly M., 1984, *Desiring images/imaging desire*, in «Wedge», 6.
- Lesuer D., 1900, *Le travail de la femme la déclassée*, in «L'Évolution Feminine: ses résultats économiques», 5.
- Lipton E., 1975, *Manet and radicalised female imagery*, in «Art Forum», 13, 7.
- Lipton E., 1986, *Looking into Degas: Uneasy Images of Woman and Modern Life*, University of California Press, Los Angeles.
- MacMillan J., 1981, *From Housewife to Harlot, French Nineteenth-Century Women*, Harvester Press, Brighton.
- Metzau-Ponty M., 1961, *Cézanne's doubt, in Sense and Non sense*, Northwestern University Press, Evanston, Illinois (tradotto da H.L. Dreyfus e P.A. Dreyfus).
- Michelet J., 1985, *La Femme, in Oeuvres complètes* (vol. XVIII, 1858-60), Flammarion, Paris.
- Moore G., 1890, *Sex in Art*, Walter Scott, London.
- Nochlin L., 1983, *A thoroughly modern masked ball*, in «Art in America», November, 71, 10.
- Parker R.-Poillock G., 1981, *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*, Routledge & Kegan Paul, London.
- Poillock G., 1980, *Mary Cassatt, Jupiter Book*, London.
- Reff T., 1982, *Manet and Modern Paris*, University of Chicago Press, Chicago.
- Robinson L.-Vogel L., 1971-1972, *Modernism and history*, in «New Literary History», iii (1), pp. 177-199.
- Sennett R., 1977, *The Fall of Public Man*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Simmel O., 1969, *The metropolis and mental life*, in Sennett R. (ed.), *Classic Essays in the Culture of the City*, Appleton-Century-Crofts, New York.
- Simon J., 1892, *La Femme au vingtième siècle*, Paris.
- Smith B.G., 1981, *Ladies of the Leisure Class: The Bourgeoises of Northern France in the Nineteenth Century*, Princeton University Press, Princeton.
- Vergine L., 1980, *L'altra metà dell'avanguardia 1910-1940*, Mazzotta, Milano.
- Wolff J., 1985, *The invisible flâneuse. Women and the literature of modernity*, in «Theory, Culture and Society», 2 (3), pp. 37-48.

verranno, è ancora una impresa oggi solo agli inizi. Occorre tenere conto di questo rischio perché di artiste sparse ce ne sono già abbastanza.

Di fronte a questo ennesimo pericolo, e comunque per non complicare troppo il futuro, sia comunque utile l'ironia amara delle *Guerrilla Girls* hanno così lanciato le loro idee su alcuni dei «vantaggi» dell'essere oggi una donna artista:

- Lavorare senza l'ossessione del successo.
 - Non fare mostre insieme agli uomini.
 - Avere una via di uscita dal mondo dell'arte facendo almeno altri 4 lavori.
 - Sapere che la tua carriera può essere riconosciuta a 80 anni.
 - Avere la sicurezza che qualsiasi cosa tu faccia, la tua arte verrà etichettata come femminile.
 - Avere la possibilità di scegliere fra carriera e maternità.
 - Essere inclusa nelle riscoperte della storia dell'arte.
- E infine:
- Non avere l'imbarazzo di essere chiamata Genio...

Bibliografia

- Becker H.S., 1992, *Art World*, University of California Press, Los Angeles.
- Crane D., 1992, *High Culture versus Popular Culture Revisited: A Reconceptualization of Recorded Culture*, in Lamond M.-Fournier M. (a cura di), *Cultural Differences. Symbolic Boundaries and the Making of Inequality*, The University of Chicago Press, Chicago and London.
- Deepwell K., 1995, *New feminist art criticism. Critical Strategies*, Manchester University Press, Manchester and New York.
- Gablík S., 1994, *You don't have to have a Penis to be a Genius* (interview with the Guerrilla Girls), in «Women's Art Magazine», n. 60, pp. 6-11.
- Gamman L., 1995, *Are You Being Served with a Mask?*, in «Women's Art Magazine», n. 66, pp. 20-22.
- Ciachero L., 1996, *Due viaggi nel silenzioso regno della pittura. Virginia Woolf critica di Vanessa Bell*, in «Vanessa Bell & Virginia Woolf "Disegnare la vita"», VII Biennale Donna, Ferrara, Catalogo, pp. 129-135.
- Isaak J.A. 1996, *Feminism & Contemporary Art. The Revolutionary Power of Women's Laughter*, Routledge, London.
- Mulvey L., 1989, *Visual and Other Pleasures*, Macmillan, Basingstoke and London.
- Parker R.-Pollock G., 1981, *Old Mistress: Women Art and Ideology*, Pandora, London.
- Pollock G. (ed.), 1996, *Generations and Geographies in the Visual Arts. Feminist Readings*, Routledge, London and New York.
- Witers J., 1988, *The Guerrilla Girls*, in «Feminist Studies», vol. 14, n. 2, pp. 285-297.
- White H.C.-White C., 1991, *La carrière des peintres au XIXe siècle*, Flammarion, Paris (1965).

1. Modernità e spazi del femminile di Griselda Pollock

Il guardare non è per le donne la stessa azione privilegiata che è per gli uomini. Più degli altri sensi, l'occhio oggettivizza e domina, crea le distanze e tiene le distanze. Nella nostra cultura il predominio dello sguardo sull'olfatto, sul gusto, sul tatto e sull'udito ha prodotto un impoverimento delle relazioni fra i corpi. E nel momento in cui lo sguardo prevale, il corpo perde la sua parte materiale.
(Luce Irigaray, 1978)

1. Introduzione

La figura di copertina del catalogo di Alfred H. Barr per la mostra *Cubismo e Arte Astratta*, tenuta a New York al Museum of Modern Art nel 1936, è esemplare del modo in cui l'arte moderna è stata rappresentata dalla storia dell'arte modernista. A partire dalla fine del XVIII secolo le varie correnti artistiche sono disposte su un diagramma cronologico in cui un movimento segue l'altro, lungo frecce unidirezionali che indicano influenze e reazioni e in cui ogni corrente fa capo ad un determinato artista. Tutti coloro che sono canonizzati come fondatori dell'arte moderna sono uomini. Forse perché non c'erano donne nei primi movimenti artistici moderni? No! Forse perché quelle che c'erano non hanno avuto un ruolo significativo nel determinare la forma e lo stile dell'arte moderna? Nemmeno. O è piuttosto perché quella celebrata dalla storia dell'arte modernista è una tradizione selettiva, che definisce come unico modernismo un insieme di pratiche artistiche particolari e connotate dal genere? Proponderei per quest'ultima spiegazione. Il risultato di tutto ciò è che ogni tentativo di occuparsi di donne artiste del primo modernismo obbliga ad un lavoro di decostruzione dei miti maschili dello stesso modernismo (Dubreuil-Blondin 1983 e Robinson-Vogel 1971-2).

Questi miti, tuttavia, sono assai diffusi e sono alla base del discorso di molti anti-modernisti, per esempio nella storia sociale dell'arte. Il libro di T.J. Clark *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and His Followers* (1984), offre un accurato resoconto dei rapporti tra la nascita di

Traduzione di Paolo Umliltà.

1. Vedi a questo proposito Vergine (1980).

| | | | |
|---|---------|--|----------|
| 5. Dilettanti e professionisti(e) | pag. 75 | | pag. 134 |
| 6. Pittrici e scrittrici | » 77 | | » 136 |
| 6.1. Pittrici | » 77 | | » 139 |
| 6.2. Scrittrici | » 79 | | » 141 |
| 7. Conclusioni | » 80 | | |
| 4. La (in)visibilità sociale di Artiste e Designer, di <i>Penny McCracken</i> | | | » 145 |
| 1. Introduzione | » 85 | | » 145 |
| 2. La riscoperta delle donne artiste | » 85 | | » 148 |
| 3. Arte come lavoro | » 87 | | » 151 |
| 4. «Poche» notizie dal XX secolo... | » 88 | | » 153 |
| 5. Donne fotografe | » 90 | | » 153 |
| 6. Donne designer | » 91 | | » 155 |
| 6.1. Designer della porcellana, del vetro, della ceramica e dei tessuti | » 93 | | » 158 |
| 7. Conclusioni | » 94 | | » 159 |
| 5. L'abito fa la donna. Stiliste, stilisti e cambiamenti sociali, di <i>Diana Crane</i> | » 101 | | » 160 |
| 1. Introduzione | » 101 | | » 163 |
| 2. Artigiani e artisti-artigiani | » 103 | | » 165 |
| 3. Designer di moda come artiste/e post-moderni/e e d'avanguardia | » 105 | | » 167 |
| 4. Stilisti, stiliste e innovazione | » 108 | | |
| 5. Design di moda e cambiamento sociale | » 113 | | |
| 6. Per un attimo nel mainstream. Artiste in Québec negli anni Sessanta, di <i>Rose Marie Arbour</i> | » 116 | | |
| 1. Introduzione | » 116 | | |
| 2. La «costruzione» della donna pittrice da parte dei critici d'arte | » 117 | | |
| 3. La pittura post-automatista come <i>mainstream</i> | » 120 | | |
| 4. Il rifiuto del post-automatismo come visione del mondo | » 122 | | |
| 5. Conclusioni | » 124 | | |
| 7. Caste dive nella vampa stridente. Illustratrici in Italia dalla fine dell'800 agli anni Quaranta, di <i>Paola Pallottino</i> | » 127 | | |
| 8. I capricci della memoria. Riflessioni sulle futuriste, di <i>Lia Giachero</i> | » 133 | | |
| 1. Introduzione | » 133 | | |
| 2. Valentine e Marietta | | | |
| 3. Strantere e provinciali | | | |
| 4. Benedetta, fra le donne | | | |
| 5. Conclusioni: un problema di identità? | | | |
| 9. Ritratti di Signore. Una generazione di artiste in Italia, di <i>M. Antonietta Trasforini</i> | | | |
| 1. Artiste in Italia | | | |
| 2. Decostruzioniste <i>ante litteram</i> | | | |
| 3. L'educazione all'emancipazione di una donna artista | | | |
| 4. Biografie e passaggi di emancipazione | | | |
| 4.1. Artisti/e in famiglia e figure legittimanti | | | |
| 4.2. Un altro luogo da cui... | | | |
| 5. Trasgressione e modelli generazionali | | | |
| 6. Percorsi formativi e visibilità | | | |
| 7. Il lavoro artistico: passione, professione e mercato | | | |
| 8. Reti sociali | | | |
| 9. Uguali e diverse: incontro con il femminismo | | | |
| 10. Conclusioni | | | |
| 10. Da <i>Fe-Mail a f-e-mail</i> e oltre: network cyberfemministi nel Web, di <i>Victoria Vesna</i> | | | |
| 1. Reti Eterne | | | |
| 2. Da <i>Fe-mail a f-e-mail</i> | | | |
| Le Autrici | | | |
| Indice delle figure | | | |

nuovi codici e metodi di pittura (il modernismo) e i miti della modernità, creati nella e dalla nuova città di Parigi, ricostruita dal capitalismo durante il Secondo Impero. Superando i luoghi comuni che definiscono la modernità a partire dal desiderio di essere attuali nell'arte, sintetizzato dal motto «il faut être de son temps» (Boas 1940), Clark si interroga su cosa stesse alla base di quelle idee di modernità che divennero il territorio di Manet e dei suoi seguaci. Egli dunque inserisce le pratiche pittoriche impressioniste nel complesso di negoziazioni tra formazioni e identità di classe ambidevanti e sfuggenti che emergevano nella società parigina dell'epoca. La modernità è così presentata come qualcosa di più che non l'«essere all'ultima moda» — la modernità è infatti questione di rappresentazioni e di miti emergenti — in una nuova Parigi del divertimento, del tempo libero e del piacere, della natura da godere nei weekend fuori città, della grande diffusione della prostituzione e della fluidità di classe all'interno degli spazi popolari del divertimento. I segni chiave di questo territorio mitico sono il tempo libero, il consumo, lo spettacolo e il denaro. Dall'opera di Clark possiamo ricostruire una mappa del territorio impressionista che va dai nuovi boulevard fino alla Gare St. Lazare e da lì, con il treno che portava in periferia, si arriva a La Grenouillère, a Bougival o ad Argenteuil. In questi luoghi gli artisti vivevano, lavoravano e dipingevano se stessi. In due capitoli del suo libro Clark si occupa del tema della sessualità nella Parigi borghese e i due classici dipinti sono *Olympia* (1865, Musée d'Orsay, Parigi - fig. 1) e *Un bar alle Folies-Bergère* (1881-2, Courtauld Institute of Art, Londra).

Quello di Clark è un argomento importante ma tuttavia carente a diversi livelli, e vorrei qui sottolineare le sue strane chiusure sulla questione della sessualità. Per lui l'elemento fondante è la classe. La nudità di Olympia parla della sua classe e smitizza così l'idea di un sesso senza classe personificato dall'immagine della cortigiana (Clark op. cit., 146). La barista elegantemente *blasé* alle *Folies* sfugge ad una identificazione sia come borghese che come proletaria, pur partecipando anch'essa al gio-

2. L'itinerario immaginario può essere così ricostruito: una passeggiata sul *Boulevard des Capucines* (C. Monet, 1873, Kansas City, Nelson Atkins Museum of Art), attraverso il *Pont de l'Europe* (G. Caillebotte, 1876, Ginevra, Petit Palais), fino alla *Gare St Lazare* (Monet, 1877, Parigi, Musée d'Orsay) per prendere un treno sub Urbano per una corsa di dodici minuti, e camminare poi lungo la *Seine ar Argenteuil* (Monet, 1875, San Francisco, Museum of Modern Art) o passeggiare e nuotare sulle rive della Senna presso *La Grenouillère* (A. Renoir, 1869, Mosca, Museo Pushkin), oppure *Balnear a Bougival* (A. Renoir, 1833, Boston, Museum of Fine Arts). Ho avuto il privilegio di leggere la prima stesura del libro di Tim Clark (1984) ed è qui che per la prima volta questo territorio impressionista è stato tracciato con chiarezza come luogo di divertimento e piacere nel contesto metropolitano e periferico. Un altro studio che si è occupato di questo tema è quello di Theodore Reff (1982).

co sulla classe che costituirà il mito e l'attrattiva del «popolare» (Clark op. cit., 253).

Anche se Clark fa un cenno al femminismo, riconoscendo che questi dipinti sottolineano un osservatore/consumatore maschio, il modo però in cui questo viene fatto conferma l'ovvietà di quella posizione e la tiene al di sotto della soglia dell'investigazione storica e dell'analisi teorica. Per riconoscere le specifiche condizioni di genere che stanno dietro questi dipinti, basta immaginare una spettatrice e un'autrice di queste opere. Come può porsi una donna rispetto ai punti di osservazione proposti da queste due opere? Può essere offerto ad una donna, in modo da essere poi negato, il possesso immaginario di Olympia o della barista? Una donna della classe sociale di Manet si sarebbe sentita a proprio agio rispetto a questi due spazi e agli scambi che essi evocavano, così da rendere efficace il lavoro modernista di negazione e di rottura del dipinto? Berthe Morisot sarebbe mai potuta andare in un luogo simile per dipingere tale soggetto? Le sarebbe mai venuto in mente questo come un luogo della modernità, legato alla sua esperienza? Come donna avrebbe potuto sperimentare la modernità così come la definisce Clark*?

3. La tendenza è ancora più evidente in precedenti versioni del materiale che appare in *The Painting of Modern Life*, vedi Clark (1980, 33-37, 1977). Si veda inoltre Clark (1984, 250-2) e lo si confronti con la radicale lettura dei dipinti di Manet fatta da Lipson (1975) che riconosce la specificità del presunto spettatore maschile, e quella di Farwell (1981).

* Se collochiamo dipinti come *Olympia* e *Un bar alle Folies-Bergère* all'interno di una tradizione che presuppone uno spettatore-maschio, occorre riconoscere anche quale spazio abbia avuto la spettrice-donna. Sicuramente una parte dello shock e della trasgressione prodotta nei suoi primi spettatori da *Olympia* al Salon di Parigi, era la presenza di quello sguardo «sfonatore» ma freddo da parte della donna bianca, stesa su un letto e accudita da una domestica nera, in uno spazio in cui le donne, o per essere stonatamente più precisi le signore borghesi, si supponeva fossero presenti. Quello sguardo che così apertamente passa tra la venditrice del corpo e un cliente/osservatore, era il segno degli scambi commerciali e sessuali presenti in quella parte del mondo pubblico che doveva rimanere invisibile alle signore. Anzi, proprio l'assenza di questo mondo dalla loro consapevolezza, era alla base delle loro identità di signore. In alcuni dei suoi scritti T. J. Clark inquadra correttamente i significati del «segno donna» nel XIX secolo e li vede oscillanti tra i due poli, quello della *filie publique* (donna di strada) e quello della *femme honnête* (la rispettabile donna sposata). Sembra che invece che la messa in mostra di *Olympia* confonda proprio la distanza sociale e ideologica tra questi due poli immaginari, costringendo l'uno a confrontarsi con l'altro in quella zona del pubblico in cui le signore possono andare — essendo ancora dentro i confini del femminile. La presenza di questo quadro al Salon — non perché sia un nudo ma perché ritraeva il costume mitologico o l'aneddoto con cui la prostituzione era miticamente rappresentata nella figura della cortigiana — in realtà non rispetta la linea dello schema che ho ricostruito dal testo di Baudelaire. Esso infatti introduce non solo la modernità come modo di dipingere un tema allora incombente, ma fa entrare gli spazi della modernità in un territorio sociale della borghesia, il Salon, in cui la vista di una simile immagine è decisamente shockante per la presenza di mogli, sorelle e figlie. In realtà ci accorgiamo di questo shock proprio perché ricollochiamo la spettatrice-donna nel suo luogo storico e sociale.

È infatti sorprendente come molte delle opere classiche, considerate pietre miliari dell'arte moderna, trattino proprio quest'area, la sessualità, nella forma dello scambio mercenario. Penso a molte scene di bordello, dalle *Demoiselles d'Avignon* di Picasso o all'altra forma rappresentata dal divano dell'artista. Gli incontri, dipinti e immaginati, sono quelli tra uomini che hanno la libertà di prendersi il proprio piacere in molti spazi urbani, e donne appartenenti ad una classe inferiore che spesso vendono i loro corpi ai clienti o agli artisti. Indubbiamente questi scambi sono strutturati da relazioni di classe ma queste sono a loro volta completamente incastonate dentro al genere e dentro alle sue relazioni di potere. Né l'una né l'altro possono essere separati o ordinati in una gerarchia, poiché sono simultaneamente storiche che si influenzano a vicenda.

Dobbiamo pertanto chiederci perché il territorio del modernismo ha così spesso a che fare con la sessualità maschile e il suo segno, il corpo delle donne? Insomma perché il nudo, il bordello, il bar? Che relazione c'è tra sessualità, modernità, modernismo? Se è normale vedere dipinti di corpi di donne come terreno attraverso cui gli artisti uomini rivendicavano la propria modernità e si contendevano la leadership dell'avanguardia, possiamo aspettarci di riscoprire dipinti fatti da donne nei quali esse, andando contro la loro sessualità, rappresentavano il nudo maschile? Naturalmente no, la sola idea sembra ridicola. Ma perché? Perché esiste una asimmetria storica, una differenza sociale, economica e soggettiva, tra l'essere una donna e l'essere un uomo nella Parigi di fine '800. E questa differenza, che era il prodotto della strutturazione sociale della differenza sessuale, e non un'immaginaria diversità biologica, determinava cosa e come gli uomini e le donne dipingevano.

Mi sono a lungo interessata del lavoro di Berthe Morisot (1841-96) e di Mary Cassatt (1844-1926), due delle quattro donne⁴ che erano attivamente presenti nell'ambiente impressionista delle mostre nella Parigi degli anni Settanta e Ottanta del secolo scorso e che erano considerate dai loro contemporanei come esponenti significative di quel gruppo artistico che ora chiamiamo *gli Impressionisti* (Garb 1987). Ma come studiare il lavoro di artiste donne in modo da poter scoprire e definire la specificità di ciò che esse producevano come individui, riconoscendo inoltre che il loro lavoro di donne partiva da posizioni e da esperienze diverse da quelle dei loro colleghi uomini?

Analizzare le attività delle donne artiste non può ridursi ad inserire le donne all'interno di schemi già esistenti, neppure in quelli che pretendono di considerare la produzione artistica come un evento socialmente determinato e di porre al centro di tutto la sessualità. Non possiamo ignorare il

4. Le altre due artiste erano Marie Bracquemond e Eva Gonzales.

fatto che i terreni della pratica artistica e della storia dell'arte sono strutturati all'interno di relazioni di potere segnate dal genere, e che al tempo stesso essi strutturano queste relazioni.

Come io e Roziska Parker abbiamo sostenuto in *Old Mistresses: Women, Art and Ideology* (1981), la storia dell'arte femminista ha un doppio progetto. Il recupero storico di informazioni sulle donne che hanno prodotto arte coesiste con ed è criticamente possibile solo attraverso una parallela decostruzione dei discorsi e delle norme della stessa storia dell'arte.

Il recupero storico delle donne artiste è una necessità imprescindibile a causa della sistematica cancellazione della loro attività in quella che viene considerata la storia dell'arte. Dobbiamo rifiutare come falso che non ci siano state donne artiste, o che quelle accettate siano di seconda categoria e di scarsa rilevanza perché sempre sottomesse ad una indelebile femminilità - di per sé considerata come evidente incapacità di fare arte. Ma il recupero storico da solo non è sufficiente. Come possiamo utilizzare le informazioni senza una struttura teorica attraverso cui individuare l'originalità del lavoro delle donne? Questo è già di per sé un argomento complicato. Per evitare l'abbraccio mortale dello stereotipo femminile che omogeneizza il loro lavoro come interamente determinato da un genere *naturale*, dobbiamo metterle in luce l'eterogeneità del lavoro artistico, la specificità del produrre e delle opere. E tuttavia dobbiamo anche riconoscere quello che le donne condividono - ovvero quello che è il risultato non della natura ma della cultura (*nurture not nature*), vale a dire dei sistemi sociali storicamente diversi che producono differenziazione sessuale.

Questo ci porta ad un importante aspetto del progetto femminista: la teorizzazione e l'analisi storica della differenza sessuale. La differenza non è legata ad una essenza ma va riconosciuta come una struttura sociale che colloca uomini e donne in posizioni asimmetriche rispetto al linguaggio, al potere sociale ed economico e ai significati. L'analisi femminista smonta un pregiudizio del potere patriarcale mettendo in discussione l'esistenza di un significato universale o generale. La sessualità, il modernismo o la modernità non possono funzionare come categorie date alle quali semplicemente aggiungiamo le donne.

Ciò non farebbe che riconoscere come norma il punto di vista maschile e parziale e ribadire le donne come altro e come accessorie. La sessualità, il modernismo o la modernità sono organizzati dalla differenza sessuale e sono, al tempo stesso, organizzazioni di differenza sessuale. Rendersi conto della specificità delle donne significa analizzare storicamente una particolare configurazione della differenza.

2. Spazi di genere

Il mio progetto è dunque questo. Come le categorie socialmente costruite della differenza sessuale hanno strutturato le vite di Mary Cassatt e Berthe Morisot? Come influì quella struttura su ciò che esse hanno prodotto?

La matrice che prenderò qui in considerazione è quella dello spazio. Lo spazio può essere percepito in diverse dimensioni. La prima rinvia a spazi intesi come luoghi. Quali spazi sono rappresentati nei dipinti di Berthe Morisot e Mary Cassatt? E quali invece non vi sono rappresentati? Una breve lista comprende sale da pranzo, salotti, camere da letto, balconi-verande, giardini privati (figg. 2, 3, 5). La maggior parte di questi spazi sono aree private o spazi di casa. Ma ci sono anche dipinti ambientati in luoghi pubblici, come le scene di passeggio, le cavalcate nel parco, le serate a teatro, le gite in barca. Sono gli spazi del divertimento borghese, dell'estibazione, di quei rituali sociali che davano identità alla «gente perbene», ovvero la Società, il «bel mondo». Nell'opera di Mary Cassatt si ritrovano anche spazi di lavoro, come quelli della cura dei bambini, e in più di un caso viene mostrato il lavoro delle donne della classe lavoratrice all'interno delle case borghesi.

Ho già avuto occasione di affermare che alcune donne erano attratte dalla pittura impressionista proprio perché i temi della vita domestica, fino ad allora relegati alla pittura di maniera, venivano qui legittimati come centrali (Parker-Pollock 1981: 38). Ma ad un'analisi più ravvicinata emerge quanto poco della tipica iconografia impressionista si ritrovi nei lavori delle artiste. Esse non rappresentano i territori percorsi così liberamente dai loro colleghi maschi e da questi raffigurati nei loro quadri: i bar, i caffè, le quinte teatrali e quei luoghi che secondo Clark costituiscono il mito del «popolare», ovvero il bar alle *Folies-Bergère* o il *Moulin de la Galette*. C'erano luoghi e soggetti loro preclusi, che erano invece aperti ai loro colleghi maschi, liberi di muoversi con uomini e donne negli spazi pubblici del mondo socialmente fluido delle strade, dell'intrattenimento popolare, dello scambio sessuale a pagamento o casuale.

La seconda dimensione attraverso cui analizzare il tema dello spazio è quella dell'ordine spaziale dentro ai dipinti. Giocare con le strutture spaziali era una delle caratteristiche tipiche della pittura del primo modernismo a Parigi, sia che fosse il gioco calcolato e spiritoso di Manet sulla dimensione piatta della tela, oppure l'uso da parte di Degas di angoli acuti di visione, di punti di vista variabili e di strumenti criptici di composizione. Grazie ai loro stretti rapporti personali con questi due artisti, la Morisot e la Cassatt sicuramente parteciparono alle conversazioni in cui queste strategie nascevano, così come, meno consciamente, non potevano non ri-

sentire di quelle forze sociali che inducevano e predisponavano ad esplorare ambiguità e nuove metafore spaziali⁵. E tuttavia, anche se non manca un loro uso di tali espedienti, direi che gli strumenti spaziali nell'opera della Morisot e della Cassatt producono effetti completamente diversi.

Un elemento sorprendente nel modo di disporre lo spazio nei quadri della Morisot è la giustapposizione su un'unica tela di due sistemi spaziali, o perlomeno di due compartimenti di spazio spesso delimitati in modo chiaro da alcuni espedienti: una balaustra, un balcone, una veranda o un terrapieno la cui presenza è sottolineata dalla composizione. Nel dipinto *Il porto a Lorient*, 1869 (fig. 4), la Morisot mostra a sinistra la vista di un paesaggio che scende verso l'estuario, rappresentato secondo una prospettiva tradizionale, mentre in un angolo, delimitata dal bordo dell'argine, la figura principale è seduta ad angolo obliquo sia verso il paesaggio che verso l'osservatore. Una composizione simile la si trova nel dipinto *Sulla terrazza*, 1874 (fig. 5). Qui la figura in primo piano è letteralmente schiacciata ai margini e compressa all'interno di un blocco spaziale tracciato dalla decisa pennellata scura che dà forma al muro del balcone, mentre dall'altra parte si stende il mondo esterno della spiaggia. Nel dipinto *Sul balcone*, 1872, la vista dell'osservatore su Parigi è impedita dalle figure in primo piano, a loro volta separate dalla Parigi che guardano oltre la balaustra del Trocadero (luogo molto vicino alla casa dell'artista)⁶. Questo aspetto appare più chiaramente se confrontato con il dipinto di Monet *Il giardino del principe*, 1867: qui l'osservatore anche se non riesce subito ad individuare da quale punto il quadro sia stato fatto — cioè una finestra in cima ad uno dei nuovi palazzi — si gode tuttavia la fantasia di volare sopra la scena. Quello che segnano le balaustre della Morisot non è il confine tra pubblico e privato ma quello tra gli spazi dei maschietti e del femminile, un confine cioè che stabilisce quali spazi siano aperti agli uomini e alle donne e quale relazione un uomo o una donna abbia con quello spazio e con chi lo occupa.

5. Mi riferisco per esempio ad *Argentville Les Canotiers* di Édouard Manet, 1874 (Tour-nai Musée des Beaux Arts) e a *Mary Cassatt al Louvre* di Edgar Degas, 1879-80, inciso-ni, terra di venti pose (Chicago, Art Institute of Chicago). Sono grata a Nancy Underhill dell'Università del Queensland per avermi segnalato questo soggetto. Per una ulteriore discussione sul tema della dimensione piatta e dei suoi significati sociali, vedi anche Clark (op. cit., 165, 239 e ss.).

6. Vedi anche di Berthe Morisot *Veduta di Parigi dal Trocadero*, 1872 (Santa Barbara, Museum of Art), in cui due donne e un bambino, posti in una vista panoramica di Parigi, sono relegati in una zona spaziale separata proprio dal paesaggio urbano. Reff (op. cit., 38) legge questa separazione in modo abbastanza (in)differente e ritiene le figure semplicemente secondarie, accentuando inconsapevolmente proprio la segregazione sociale che la struttura del dipinto vuole invece evidenziare. È interessante inoltre notare che ambedue queste scene sono dipinte in un punto molto vicino alla casa della Morisot, in Rue Franklin.

Nei dipinti della Morisot, inoltre, è come se il luogo dal quale l'artista ha lavorato fosse a sua volta parte della scena, capace cioè di creare compressione o prossimità negli spazi in primo piano. L'effetto è che l'osservatore è posto in quello stesso luogo, così da stabilire una relazione immaginaria tra la donna in primo piano e chi osserva, costringendo quest'ultimo a percepire una dislocazione tra lo spazio della donna e quello di un mondo che si estende oltre.

Prossimità e compressione sono caratteristiche anche del lavoro della Cassatt, anche se più raramente vi troviamo uno spazio diviso, come nel dipinto *Susan sul balcone*, 1883. Più frequente è invece uno spazio pittorico di scarsa profondità dominato dalla figura dipinta, come succede in *Giovane donna in nero: ritratto della signora Gardner Cassatt*, 1883. Qui l'osservatore è costretto ad un confronto o ad un dialogo con la figura dipinta, mentre padronanza e dimisticchezza sono impediti dall'espedito creato dal movimento della testa della figura ritratta, un movimento che pare distoglierla da una precedente concentrazione su qualcosa. Quali sono le condizioni per questa rischiosa ma intenzionale relazione del personaggio rappresentato con il mondo? Perché questa mancanza di distanza convenzionale e questa radicale rottura di ciò che consideriamo la normale relazione spettatore-testo? Cosa ha disturbato la «logica dello sguardo»?

In una precedente monografia su Mary Cassatt ho cercato di stabilire una corrispondenza tra lo spazio sociale di ciò che è rappresentato e lo spazio pittorico della rappresentazione (Pollock 1980)⁷. Esaminando il dipinto *Lydia al telaio*, 1881, ho segnalato che la mancanza di profondità del dipinto lo rende inadeguato a contenere il telaio al quale sta lavorando la sorella dell'artista. Ho cercato di spiegare la minacciata fuoriuscita dallo spazio del quadro verso quello dell'osservatore, come una presa di posizione da parte dell'artista sulla costrizione delle donne e un invito a leggere il dipinto come una forma di resistenza a questa stessa condizione. Nel quadro *Lydia che lavora all'uncinetto nel giardino*, 1880 (fig. 3), la donna non è collocata in un interno ma in un giardino, e tuttavia questo spazio aperto sembra cedere in un punto della superficie del dipinto, creando ancora una volta un senso di compressione. Viene qui rifiutata con decisione ogni rilasante prospettiva oltre la figura, che si allarghi a comprendere una veduta e più oltre il cielo, come invece accade nel quadro di Caillebotte *Giardino con daliae al Piccolo Gennevilliers*, 1893.

Ho sostenuto che nonostante l'ambientazione esterna il dipinto crea il senso di intimità di un interno e indica nel giardino - uno dei temi favoriti dagli impressionisti - non un luogo di proprietà privata ma il luogo

7. Per un confronto vedi i *Ritratti* di Caillebotte del 1877 (New York, Collezione privata).

dell'isolamento e della clausura. Cercando di individuare qualche analogia tra la compressione dello spazio pittorico e il confinamento sociale delle donne nei limiti prescritti dai codici borghesi della femminilità, mi serviva che claustrofobia e costrizione fossero leggibili nel posizionamento compreso di figure in uno spazio poco profondo. Ma una simile argomentazione non è che una forma modificata della teoria riflessa che in realtà non spiega nulla (anche se ha il pregio di riconoscere il ruolo dei significanti nella produzione attiva di significato).

Nel caso di Mary Cassatt vorrei ora spostare l'attenzione sulla disarticolazione delle convenzioni della prospettiva geometrica, le regole cioè che, sin dal XV secolo, avevano governato la rappresentazione dello spazio nella pittura europea. A partire dal suo sviluppo nel XV secolo, tale sistema di proiezione, calcolato matematicamente, aveva consentito ai pittori di rappresentare un mondo tridimensionale su di una superficie bidimensionale, organizzando gli oggetti gli uni in relazione agli altri, così da produrre una posizione immaginaria e particolare capace di rendere comprensibile la scena. L'effetto è che, rispetto alla stessa scena, l'osservatore diventa sia assente che indipendente, pur mantenendo uno sguardo che gli consente sia di padroneggiarla che di conservare la propria posizione di soggetto.

È possibile rappresentare lo spazio anche tramite altre convenzioni. La fenomenologia è stata applicata con successo alle apparenti anomalie spaziali dei lavori di Van Gogh e Cezanne (Merleau-Ponty 1961). Invece di uno spazio pittorico che funziona come scatola immaginaria, nella quale gli oggetti sono posti in un rapporto razionale ed astratto, lo spazio viene qui rappresentato in funzione della percezione combinata di tatto, trama e vista. Gli oggetti sono perciò organizzati a partire dalle soggettive gerarchie di valore del produttore. Lo spazio fenomenologico non è allestito solo per essere visto ma, tramite indizi visivi, chiama in causa altre sensazioni e altre vissute relazioni di corpi e oggetti. Come spazio empirico questo modo di rappresentare è inevitabilmente suscettibile a diverse influenze: soggettive, ideologiche, storiche e puramente contingenti; e non necessariamente si tratta di influenze inconscie. Per esempio nel quadro della Cassatt *Bambina sulla poltrona blu*, 1878 (fig. 6), il punto di vista dal quale la stanza è stata dipinta è un taglio basso, così che le sedie incombono come se fossero immaginate da qualcuno di piccolo, che si trova tra grandi ostacoli imboliti. Lo sfondo si sposta lontano in modo netto, e dà così un senso di distanza diverso da quello che un adulto potrebbe avere rispetto a cose messe in fondo ad una stanza facilmente raggiungibile. Il dipinto dunque non raffigura solo una bambina piccola in una stanza, ma richiama anche il suo modo di percepire lo spazio di quel luogo. A partire da questa concezione sulle possibili strutture spaziali, è ora possi-

ble trovare una soluzione alla ricerca che abbiamo avviato sulla correlazione tra spazio e processi sociali. Un ulteriore approccio consiste nel considerare non solo gli spazi rappresentati, o gli spazi della rappresentazione, ma anche gli spazi sociali dai quali la rappresentazione viene fatta e gli effetti di reciproco posizionamento. L'artista che produce è essa stessa formata all'interno di una struttura sociale spazialmente organizzata, che viene vissuta sia a livello psichico che a livello sociale. Il modo di guardare, il punto di vista, di chi produce l'opera determinerà in qualche misura anche il modo di guardare, la posizione dello spettatore, nel luogo/momento della sua fruizione. Questo «punto di vista» non è astratto e neppure puramente personale, ma ideologicamente e storicamente costituito. Compito di chi fa la storia dell'arte è dunque quello di ricreare questo stesso punto di vista, dal momento che non se ne può garantire il riconoscimento fuori dal momento storico in cui è stato prodotto.

Gli spazi del femminile operano non solo a livello di cosa viene rappresentato, ovvero il salotto o la stanza da cucito, ma sono quelli dai quali il femminile è vissuto come posizionamento all'interno del linguaggio/diviso di collocazione sociale; questi spazi sono il prodotto di un senso visuale di collocazione sociale, di una mobilità e di una visibilità che funzionano dentro le relazioni sociali del vedere e dell'essere viste. Pasmatici colare organizzazione sociale dello sguardo, essi segnano una paritè garantire un particolare ordine sociale basato sulla differenza sessuale. Il femminile è dunque sia effetto che causa.

3. Mappe della modernità: il *flâneur* e il *voyeur*

Che rapporto ha tutto ciò con la modernità e il modernismo? Come ha rilevato in maniera convincente Janet Wolff, la letteratura della modernità racconta le esperienze di uomini (Wolff 1985) ed è soprattutto una letteratura sulle trasformazioni del mondo pubblico e della sua consapevolezza. È convinzione condivisa che la modernità come fenomeno del diciannovesimo secolo sia un prodotto della città, una risposta in forma mitica o ideologica alle nuove complessità di un'esistenza sociale vissuta tra sconosciuti, in un'atmosfera di accresciuta stimolazione nervosa e psichica, in un mondo dominato dal denaro e dallo scambio di merci, stressato dalla competizione e produttore di una aumentata individualità, difesa in pubblico da una maschera di indifferenza *blasé* ma energeticamente *manifestata* in un contesto privato e familiare (Simmel 1969). La modernità rappresenta una miriade di risposte alla grande crescita della popolazione descritta dalla letteratura delle folle e delle masse, ad un velocizzarsi dei rit-

mi di vita che muta il senso e la regolazione del tempo, e che favorisce la nascita di quel fenomeno tipicamente moderno che è la moda. L'aumento della popolazione produce inoltre il mutamento delle caratteristiche di paesi e città, che non sono più centri di attività visibili come manifattura, commercio e scambio, ma che vengono divisi e stratificati in zone, con una produzione che diventa sempre meno visibile, mentre contemporaneamente i centri di città come Parigi e Londra diventano luoghi fondamentali per il consumo e l'estibizione, dando vita a quella che Sennett (1977: 126) ha definito «la città spettacolare».

Tutti questi fenomeni avevano effetti sulle donne e sugli uomini, ma in modi diversi. Quello che ho finora descritto avviene all'interno, e porta alla definizione, delle forme moderne dello spazio pubblico che — come sostiene ancora Sennett nel suo libro significativamente intitolato *The Fall of Public Man* — cambia la struttura che esso aveva nel diciannovesimo secolo, per divenire ora più disorientante e rischioso ma anche più eccitante e sessualizzato. Una delle figure chiave e che meglio rappresenta le nuove forme dell'esperienza pubblica della modernità è il *flâneur*, o l'imperurbabile vagabondo (*the impassive stroller*), l'uomo immerso nella folla che, nelle parole di Walter Benjamin (1973: 36) «cammina raccogliendo piante sull'asfalto». Il *flâneur* simboleggia il privilegio della libertà di muoversi attraverso la pubblica arena della città, osservando ma mai interagendo, consumando ciò che vede attraverso uno sguardo che controlla ma che raramente riconosce, e che è rivolto tanto alle altre persone quanto alle merci in vendita. Il *flâneur* incarna lo sguardo della modernità, uno sguardo sia avido che erotico. Ma il *flâneur* è una figura esclusivamente maschile che funziona all'interno di una matrice di ideologia borghese, attraverso cui gli spazi sociali della città venivano ricostruiti con una sovrapposizione tra il principio delle sfere separate e la divisione tra pubblico e privato, che fini per diventare una divisione basata sul genere. Mettendo in discussione il predominio della struttura sociale aristocratica che tentavano di rimpiazzare, i borghesi emergenti della fine del XVIII secolo rifiutavano un sistema sociale fondato su un rigido sistema di rango, priorità e nascita e si definivano in termini universalistici e democratici. La figura ideologica preminente è l'UOMO, figura che rivela immediatamente la parzialità della loro democrazia e del loro universalismo. Lo slogan libertà, eguaglianza e fraternità (si noti di nuovo la parzialità di genere) immagina una società composta da individui maschi liberi e padroni di sé, che hanno a che fare con individui a loro simili ed eguali. E tuttavia le condizioni economiche e sociali della borghesia come classe sociale, sono strutturalmente basate su disegualanze e differenze sia socio-economiche che di genere. Le costruzioni ideologiche della borghesia fanno fronte a queste contraddizioni con tattiche diverse. Una di queste è il ricorso ad

Un ordine naturale immaginario che stabilisce non contestabili gerarchie nelle quali donne, bambini, lavoratori manuali e servi (così come altre razze) sono dichiarati naturalmente diversi e subordinati all'uomo bianco europeo. Un'altra costruzione ideologica giustificava la separazione teologica delle sfere con la frammentazione del problematico mondo sociale in aree separate di attività, basate sul genere. Questa divisione si impose su, e rimodellò, la separazione tra pubblico e privato del XVIII secolo. La sfera pubblica, definita come il mondo del lavoro produttivo, della decisione politica, del governo, dell'educazione, della legge e del servizio pubblico, divenne sempre di più esclusiva degli uomini, mentre la sfera privata era rappresentata da casa, mogli, bambini e servitù. Come spiegò nel 1892 il moderato repubblicano Jules Simon (1892: 67):

Qual è la vocazione di un uomo? Di essere un buon cittadino. E di una donna? Di essere una buona moglie e una buona madre. L'uno è in un certo modo chiamato al mondo esterno, l'altra è trattenuta per quello interno (coisivo mio).

La donna era definita da quest'altro spazio, non sociale, del sentimento e del dovere dal quale erano banditi il denaro e il potere? E mentre gli uomini si spostavano liberamente tra i vari territori, le donne si supponeva occupassero, da sole, lo spazio domestico. Gli uomini tornavano a casa per essere se stessi, anche se nei ruoli non meno vincolanti di padri e mariti, per essere presenti in relazioni affettive, dopo una dura giornata nel mondo brutale, disperso e competitivo della guerra capitalistica.

Stiamo qui tracciando più una mappa mentale che non una geografia effettiva di spazi sociali. Nella sua introduzione a *Women and Space*, Shirley Ardener (1981: 11-12) ha comunemente sottolineato che:

le società hanno prodotto le proprie regole di base, culturalmente determinate, per stabilire confini fisici, tracciati per terra, e d'altra parte hanno diviso il sociale in sfere, livelli e territori con steccati invisibili e impalcature raggiungibili con scale immateriali e attraversabili su ponti incorporei, e lo hanno fatto con la stessa trepidazione ed esultanza con cui si cammina su di una passerella che attraversa un torrente impetuoso.

8. «Ciò che era nuovo nel XIX secolo non era tanto l'ideale della donna accanto al focolare, la *femme au foyer*, ma la dimensione senza precedenti a cui questo ideale fu diffuso e propagato» (MacMillan 1981). Per un eccellente studio della situazione inglese vedi Hall (1979).

9. Un'avvincente interpretazione di questo processo è proposta da Bonnie Smith (1981) che documenta il passaggio, compiutosi negli anni Settanta del XIX secolo, dal coinvolgimento attivo delle donne sposate negli affari di famiglia e nella gestione delle attività finanziarie, comune all'inizio dell'800, all'esclusiva pratica domestica, con una conseguente totale separazione dagli affari familiari e dal denaro. Vedi soprattutto i capitoli 2 e 3.

Ciò nonostante c'era una sovrapposizione tra le due apparenze, le logiche e la concreta organizzazione della sfera sociale. Come gli storici sociali Catherine Hall e Lee Davidoff (1983: 326-46) hanno mostrato nel loro lavoro sulla nascita della classe media inglese a Birmingham, la città fu letteralmente ricostruita sulla base di questa suddivisione ideale. Le nuove istituzioni dell'amministrazione pubblica e degli affari vennero costruite come ambiti esclusivamente maschili, e la crescente separazione tra casa e lavoro venne realizzata progettando sobborghi come Edgbaston dove furono confinate mogli e figlie.

Come struttura sia ideale che sociale, lo slittamento della separazione delle sfere per donne e per uomini in divisione tra pubblico e privato fu decisiva per la costruzione di uno stile di vita specificamente borghese. Contribuì infatti a formare identità sociali di genere, che aiutarono le varie componenti della borghesia a consolidarsi come classe, e a differenziarsi dall'aristocrazia e dal proletariato.

Ovviamente le donne borghesi uscivano in pubblico per passeggiare, fare acquisti, fare visite o semplicemente per mettersi in mostra. E le donne della classe operaia uscivano per lavorare, anche se questo creava un problema nella definizione di donna. Jules Simon (op. cit., 37), ad esempio, affermava categoricamente che una donna che lavorava cessava di essere tale¹⁰. Al di là della dimensione pubblica, si apre dunque un'altra mappa, molto meno studiata, che rafforza la definizione di donna borghese, cioè del femminile, creando ulteriore differenza rispetto alla donna proletaria.

Per le donne borghesi andare in città mescolandosi con folle di varia estrazione sociale non solo era terrorizzante perché portava in luoghi sempre meno familiari, ma era anche moralmente pericoloso. È stato sostenuto che mantenere la propria rispettabilità, strettamente identificata col femminile, significava non esporsi in pubblico; infatti dal momento che lo spazio pubblico era ufficialmente il regno degli uomini e per gli uomini, per le donne entrarvi implicava pericoli imprevedibili. Per esempio, in *La Femme*, Jules Michelet (1858-60: 413) esclamava:

Quante sciocchezze per una donna sola! Non può mai uscire la sera, perché sarebbe presa per una prostituta. Ci sono migliaia di posti dove si vedono solo uomini e se lei deve andarci per affari gli uomini se ne stupiscono e ridono come idioti. Per esempio, se si trovasse in ritardo e affamata all'altro capo di Parigi non avrebbe il coraggio di entrare in un ristorante. Costituirebbe un caso, uno spettacolo.

10. MacMillan (1981) oltre a citare Simon, cita anche il romanziere Daniel Lesuer (1900). I contributi di Kate Stockwell ai seminari sull'argomento presso l'Università di Leeds negli anni 1984-85, mi hanno molto aiutata a capire le complesse relazioni ideologiche tra il lavoro pubblico e l'insinuazione di immoralità.

colo: tutti gli occhi sarebbero con insistenza puntati su di lei e dovrebbe subire commenti pesanti e scortesi¹¹.

Il privato era sì modellato per gli uomini come luogo di rifugio dal caotico mondo degli affari, ma era anche un luogo di obblighi. Le pressioni di un'insensificata individualità, nascoste in pubblico da una maschera di indifferenza *blasé*, e impersonate nei ruoli, anch'essi socialmente indotti, di marito amorevole e di padre responsabile, producevano il desiderio di sfuggire alle schiaccianti richieste del ruolo del maschio domestico. L'ambito pubblico divenne così anche un regno di libertà e di irresponsabilità, per gli uomini.

Per le donne gli spazi pubblici così costruiti divennero luoghi dove si correva il rischio di perdere la propria virtù, di sporcarsi, così che l'uscire in pubblico e l'idea di disonore erano quasi la stessa cosa. Per gli uomini invece uscire in pubblico significava perdersi nella folla, lontano dalle chiese di responsabilità ed essi si coalizzavano per proteggere questa libertà. Così una donna che usciva a cena in un ristorante, anche se accompagnata dal marito, era comunque scandalosa, mentre un uomo che cenava con l'amante, anche di fronte agli amici, godeva di una finta invisibilità (Sennett op. cit., 23).

La divisione tra pubblico e privato funzionava a molti livelli. Sul piano ideologico tracciava una mappa metafisica che rinchiodava i veri significati di maschile e di femminile all'interno dei loro confini immaginari. Nella pratica, quando l'ideologia della domesticità diventò egemonica, fini per regolare il comportamento di donne e uomini nei rispettivi spazi pubblici e privati. La presenza in uno dei due campi ne determinava l'identità sociale e proprio per questo, altrettanto praticamente, la separazione delle sfere rese problematica la relazione delle donne proprio con quelle attività ed esperienze che normalmente consideriamo peculiari della modernità.

Nei diari di Marie Bashkirtseff (1985: 347), artista che visse e lavorò a Parigi nello stesso periodo della Morisot e della Cassatt, i seguenti saggi rivelano alcune di queste restrizioni:

Quello che più desidero è la libertà di muovermi da sola, di andare e venire, di sedermi sulle panchine delle Tuileries, e soprattutto al Lussemburgo, di fermarmi e guardare le gallerie d'arte, di entrare in chiese e musei, di camminare la notte

¹¹ Di passaggio possiamo notare che in un disegno per una stampa sul tema del viaggio in omnibus, Mary Cassatt piazzò un uomo sul sedile di fianco alla donna, al bambino ed alla dama di compagnia (c. 1891 Washington, National Gallery of Art). Nella stampa finale questa figura maschile è stata cancellata.

per vecchie strade. Questo è ciò che desidero, ed è la libertà senza la quale uno non può diventare un vero artista. Credi che, sorvegliata come sono, tragga molto beneficio da quello che vedo, quando solo per andare al Louvre devo prima aspettare la mia carrozza, la mia accompagnatrice e la mia famiglia?

Questi territori della città borghese tuttavia non erano solo caratterizzati dal genere secondo una polarità maschile/femminile, divennero anche i luoghi per negoziare identità di classe basate sul genere e posizioni sociali di genere e di classe. Gli spazi della modernità sono infatti là dove la classe e il genere si intrecciano su un crinale rischioso, in quanto sono gli spazi dello scambio sessuale. Gli spazi significativi della modernità non sono semplicemente quelli del maschile e neppure quelli del femminile – spazi della modernità, questi ultimi, solo per il fatto di essere l'opposto di strada e bar – ma, come indicano le opere canoniche, sono gli spazi marginali e interstiziali dove i campi del maschile e del femminile si intrecciano e strutturano la sessualità all'interno di un ordine codificato.

4. Il pittore della vita moderna

Un testo su tutti illustra questa interazione tra classe e genere. Nel 1863 Charles Baudelaire pubblicò su *Le Figaro* un saggio intitolato *Il pittore dell'arte moderna*, in cui la figura del *flâneur* viene trasformata in quella dell'artista moderno, e in cui si offre una mappa di Parigi che fa conoscere i siti/vedute (*sites/signs*) destinati allo stesso *flâneur/*artista. Il saggio, apparentemente dedicato al lavoro di un illustratore minore, Constantin Guys, è in realtà solo un pretesto per Baudelaire per tessere l'immagine elaborata e impossibile del suo artista ideale, un appassionato amante delle folle e, in incognito, anche uomo di mondo.

La folla è il suo elemento come lo è l'aria per gli uccelli e l'acqua per i pesci. La sua passione e la sua professione sono tutt'uno con la folla. Per il perfetto *flâneur*, per l'appassionato spettatore è una gioia immensa abitare nel cuore della moltitudine, tra il flusso e il riflusso del movimento, nel cuore dell'effimero e dell'infinito. Essere lontani da casa ma sentirsi a casa dovunque: vedere il mondo, esserne il centro e tuttavia rimanerne nascosto – questi sono alcuni dei piaceri più superficiali di quelle nature indipendenti, appassionate, imparziali che le parole possono solo goffamente descrivere. Lo spettatore è un *principe* e dovunque sia gioisce nel suo incognito. L'amante della vita fa del mondo intero la sua famiglia (Baudelaire 1863: 9).

Il testo è costruito su un'opposizione tra la casa, il mondo interno del conosciuto e della personalità che ha degli obblighi, e l'esterno, lo spazio

della libertà, dove è permesso guardare senza essere visti e senza neppure essere notati nell'atto di guardare. È la libertà immaginata del *voyeur*. Il *flâneur*/artista mette su casa tra la folla e per questo si muove lungo due costruzioni ideologiche gemelle della società borghese: da una parte la divisione spazio pubblico, e dall'altra la supremazia di uno sguardo osservatore e distaccato, la cui proprietà è il cui potere non sono mai messi in discussione, così come mai viene disvelato il suo essere fondato sulla gerarchia di genere. Per questo, come ha recentemente sostenuto Janet Wolff (1985), non esiste un equivalente femminile della figura tipicamente maschile del *flâneur*; non esiste cioè e non potrebbe esistere una *flâneuse*.

Le donne non godevano della libertà dell'anonimato tra la folla. Non furono mai poste nella condizione di normali occupanti dello spazio pubblico e non avevano il diritto di guardare, fissare, scrutare o contemplare. Come mostra il testo di Baudelaire, le donne non guardano, sono invece poste come l'oggetto dello sguardo del *flâneur*.

La donna è per l'artista in generale... molto più che non semplicemente la femmina dell'uomo. Piuttosto essa è una divinità, una stella... un insieme scintillante di tutte le grazie della natura, condensate in un unico essere; l'oggetto della più appassionata ammirazione e curiosità che il quadro della vita possa offrire a chi la contempla. Essa è un idolo, forse stupido, ma certo abbagliante ed affascinante... Tutto ciò che adorna le donne e serve ad evidenziarne la bellezza è una parte di loro...

È indubbio che talvolta la donna sia una luce, uno sguardo, un invito alla felicità e altre volte solo una parola (Baudelaire op. cit.: 30).

Infatti la donna è solo un segno, una finzione, una confezione di significati e di fantasie. Il femminile non è la condizione naturale delle persone di sesso femminile. È invece una costruzione di significati, storicamente variabile, che confluiscano 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. DONNA è sia un idolo che nient'altro che una parola. Pertanto quando leggiamo il capitolo del saggio di Baudelaire intitolato *Donne e prostitute*, nel quale l'autore traccia un percorso attraverso la Parigi per il *flâneur*/artista, e dove le donne appaiono solo come oggetti involontariamente visibili, occorre riconoscere che il testo stesso sta costruendo una nozione di DONNA, attraverso quella fittizia mappa degli spazi urbani che sono gli spazi della modernità.

Il *flâneur*/artista inizia il suo viaggio nell'auditorium dove giovani donne della buona società siedono, vestute di un bianco candido, nei loro palchi a teatro. Osserva poi eleganti famiglie che passeggiano piacevolmente

sui viali di un giardino pubblico, le mogli che si appoggiano compiacenti alle braccia dei mariti mentre delle ragazze magre, imitando i grandi, giocano a chiamarsi. Poi si sposta negli ambienti teatrali di più basso livello, dove fragili e sottili ballerine compaiono in uno sfavillio di luci della ribalta, per lo sguardo ammirato di grassi borghesi. All'entrata del *café* incontriamo un elegante, mentre all'interno c'è la sua amante, chiamata nel testo «una valigia grassa», alla quale non manca praticamente nulla per essere una vera signora tranne che il «praticamente nulla» è in realtà il «praticamente tutto», perché è di distinzione di classe che si tratta. Oltrepassiamo poi le porte di Valentino, del Prado o del Casinò, dove, su uno sfondo di luce infernale, incontriamo la mutevole immagine della bellezza dissoluta, la cortigiana, «la perfetta immagine dello stato selvaggio che si annida nel cuore della civiltà». Divide infine le donne per gradi di povertà, dagli atteggiamenti patrizi delle prostitute giovani e di successo, alle misere schiave dei bordelli più sordidi.

Confrontare i disegni di Guys con questo straordinario spettacolo non può che deludere le aspettative. I disegni non sono assolutamente altrettanto vividi, poiché il loro progetto è meno ideologico e, alla maniera dei disegni di moda, nell'insieme è molto più mondano.

Essi sono però di un certo interesse perché rivelano quanto diversamente siano rappresentate le figure femminili a seconda di dove sono situate. Signore rispettabili accompagnate, o insieme ai mariti, scorrono nel parco quasi fondendosi con i loro vestiti, così che sono proprio questi, quasi spogliati del corpo, a indicare collocazione e significato di classe. Invece, negli spazi deputati al sesso da consumare con gli occhi e con la fantasia, i corpi sono in evidenza, esposti, dispiegati e offerti alla vista mentre gli abiti servono a sottolineare le parti sessuali.

Il saggio di Baudelaire traccia un'immagine di Parigi come di una città di donne. Costruisce un percorso legato al sesso che può andare di pari passo con la pratica impressionista. Clark ha proposto una mappa della pittura impressionista che segue le traiettorie del divertimento, dal centro della città ai sobborghi per mezzo della ferrovia periferica. Io voglio aggiungere un'altra dimensione a quella mappa, collegando la pratica impressionista ai territori erotici della modernità. Per questo ho costruito una griglia, usando le categorie di Baudelaire, ed ho collocato i lavori di Manet, Degas e altri all'interno di questo schema¹².

12. Le immagini che corrispondono allo schema comprendono i seguenti esempi:

A Renoir, *Il Palco*, 1874 (London, Courtauld Institute Galleries).

E. Manet, *Musica ai giardini delle Tuileries*, 1862 (London, National Gallery).

E. Degas, *Ballerine dietro le quinte*, c. 1872 (Washington, National Gallery of Art).

E. Degas, *La famiglia Cardinali*, c. 1880, una serie di monolipi progettati come illustrazioni per i libri di Ludovic Halévy sulla vita dietro le quinte delle danzatrici e del loro «ammiratori» al Jockey Club.

Schema 1

| TEATRO (PALCO) PARCO | debutanti; giovani della buona società | RENOIR CASSATT |
|-----------------------|---|---|
| Signore | signore per bene, madri di famiglia, bambini, famiglie eleganti | MANET CASSATT MORISOT |
| TEATRO (QUINTE) CAFES | BALLERINE amanti e mantenuite | DEGAS |
| FOLIES | LA CORTIGIANA «immagine protetica della bellezza dissoluta» | MANET RENOIR DEGAS MANET DEGAS GUYS MANET |
| BORDELLI | «povere schiave di Iupanare sudicie» | GUYS |

Dai dipinti di loggioni di Renoir (in cui certamente non compaiono donne della migliore società) alla *Musique aux Tuileries* di Manet, alle cui uomini e donne della borghesia si divertivano. Ma quando ci spostiamo dietro le quinte dei teatri, entriamo in mondi diversi, ancora di uomini e donne ma appartenenti a ben altra classe sociale. I quadri di Degas di ballerine sul palco e durante le prove sono ben noti, mentre sono forse meno conosciuti quelli che ritraggono ciò che succede dietro le quinte danzatrici i loro divertimenti serali. Sia Degas che Manet rappresentavano donne che frequentavano i *café* e, come ha mostrato Theresa Ann Gronberg (1984), erano donne della classe operaia, spesso sospettate di cercare clienti come prostitute clandestine.

Possiamo dunque trovare esempi ambientati alle *Folies* e nei *café-concert* così come nel *boudoir* con la cortigiana. Anche se *Olympia* non può essere collocata in un luogo ben riconoscibile, nelle recensioni si parlò tuttavia del *café* Paul Niquet, ritrovo delle donne che offrivano le loro prestazioni ai facchini delle Halles, e simbolo, secondo il recensore, di assoluta depravazione e degrado (Clark op. cit., 296)¹³.

¹² Degas *Un Café a Montmartre*, 1877 (Paris, Musée d'Orsay).

¹³ E. Manet, *Café, Piazza del Théâtre Français*, 1881 (Glasgow, City Art Museum).

¹⁴ E. Manet, *Nana*, 1877 (Hambourg, Kunsthalte).

¹⁵ E. Manet, *Olympia*, 1865 (Paris, Musée du Louvre).

¹⁶ Il recensore era Jean Ravenal che scriveva sull'*Epogue* del 7 giugno 1865.

5. Le donne e il pubblico moderno

Le artiste del gruppo impressionista occupavano inevitabilmente solo una parte della mappa e sono rintracciabili solo negli spazi posti al di sopra della linea di demarcazione. Se *Lydia a teatro*, 1879 e *Il palco*, 1882 (fig. 7) ci portano a teatro con la gioventù elegante, non potrebbe però esserci differenza più grande tra questi dipinti e l'opera di Renoir su un soggetto analogo. *La prima uscita* (*The first outing*), 1879 (Londra, National Gallery).

Le pose rigide e formali delle due giovani del dipinto della Cassatt erano attentamente calcolate già nei disegni preparatori. La postura eretta, una che stringe con cura un bouquet aperto, l'altra riparata dietro un grande ventaglio, creano un efficace effetto di eccitazione repressa e di estremo riequilibrio, di disagio in questo spazio pubblico, di esposizione, di eleganza, di messa in mostra. Collocate obbligatoriamente rispetto alla cornice così da non essere contenute dai suoi bordi, da questa posizione fuori inquadatura esse ci offrono un'immagine bella come quella del quadro di Renoir *Il palco*, là dove lo spettacolo attorno a cui si svolge la scena è quello che la donna stessa ci offre, si fondono insieme, per darsi allo sguardo di uno spettatore sconosciuto ma quasi certamente maschio. Ne *La prima uscita* di Renoir la scelta di un profilo porta lo sguardo dell'osservatore dentro l'auditorio e farlo invita ad immaginare di condividere l'eccezione della figura principale, che pare totalmente inconsapevole di offrire uno spettacolo così piacevole. La mancanza di consapevolezza è, naturalmente, del tutto calcolata, per far sì che l'osservatore possa godersi la vista della giovane.

Il segno della differenza tra i dipinti di Renoir e quelli della Cassatt sta nel rifiuto di quest'ultima della complicità sul modo in cui viene ritratta la figura femminile. In un dipinto successivo, *Sul palco*, 1879 (fig. 8), una donna rappresentata in abito da giorno o in nero da lutto in un palco da teatro, guarda lontano in una direzione che taglia il piano del dipinto; mentre chi guarda ne segue lo sguardo, un altro sguardo, fissato risolutamente sulla donna, è mostrato sullo sfondo. In questo modo il dipinto giustappone due sguardi, dando la priorità a quello della donna, insolitamente ritratta mentre guarda attivamente. Essa non ricambia lo sguardo dell'osservatore, una convenzione che conferma il diritto di quest'ultimo a guardare e a valutare. Scopiamo invece che chi guarda il dipinto da fuori è chiamato in causa come se fosse l'immagine riflessa dell'uomo che guarda da dentro il dipinto. Il brillante gioco rivolto allo spettatore fuori del dipinto si incrocia dunque con quello all'interno, ma non deve far dimenticare il fatto serio che gli spazi sociali sono vigilati da uomini che osservano le donne e che il posizionamento dello spettatore fuori dal dipinto, rispetto

all'uomo dentro, sta ad indicare che anche lo spettatore fa parte dello stesso gioco. Che la donna sia ritratta mentre guarda in maniera così attiva, come sottolineano i suoi occhi mascherati dal binocolo, impedisce che venga resa oggetto e la fa invece apparire soggetto del proprio sguardo.

Cassatt e Morisot dipingevano figure di donne all'interno di spazi pubblici, tutti però collocabili sopra la linea dello schermo che ho ricostruito da Baudelaire. L'altro mondo delle donne era loro inaccessibile, mentre era di libero accesso ai pittori del gruppo ed entrava continuamente nella rappresentazione di questi come il vero territorio del loro rapporto con la modernità.

Ci sono certo prove che le donne borghesi frequentassero i *café-concert* ma questo fatto viene citato come qualcosa da biasimare e come sintomo della decadenza moderna (Clark op. cit., 209). Come sottolinea Clark, le guide per stranieri di Parigi, come quella di Murray, intendevano chiaramente mettere in guardia dalla frequentazione dei bassifondi, sottolineando come le persone rispettabili non frequentassero tali luoghi. Nei suoi diari, Marie Bashkirtseff racconta di una visita che lei ed alcuni amici fecero ad un ballo in maschera dove, grazie al travestimento, le figlie dell'aristocrazia potevano vivere pericolosamente, giocando con una libertà sessuale che quella appartenenza di genere e di classe rendeva loro impraticabile. Data però sia la dubbia posizione sociale della Bashkirtseff che la sua condanna della morale comune e del controllo della sessualità femminile, la sua avventura non fa che riconfermare la norma¹⁴.

Entrare in spazi come il ballo in maschera o il *café-concert* costituiva una seria minaccia alla reputazione della donna borghese e dunque alla sua femminilità. La rispettabilità vigilata della signora poteva essere macchiata dal semplice contatto visivo poiché il vedere si accompagnava al conoscere. L'altro mondo di incontro, quello tra uomini borghesi e donne di un'altra classe, era un'area vietata alle donne borghesi. Era il luogo in cui la sessualità femminile, o piuttosto i corpi femminili, erano comprati e venduti, dove la donna si trasformava in merce di scambio e in venditrice del corpo, ed entrava nella sfera economica attraverso i suoi scambi diretti con gli uomini. Qui la divisione tra il pubblico e il privato, come separazione tra il maschile e il femminile, veniva infranta dal denaro, sovrano del pubblico e in quanto tale bandito dal privato.

14. L'avventura del 1878 fu cancellata dalla versione espurgata dei diari pubblicata nel 1890. Per una discussione di questo fatto vedi la pubblicazione delle sezioni tagliate in Cosnier (1985, 164-5). Vedi anche Nochlin (1983). Nella *Guide to Paris* del 1888 di Karl Baedeker, i balli in maschera vengono descritti ma si avvisa che «i visitatori con signore farebbero meglio a prendere un palco» (p. 34) e sulle più mondane *salles de danse* (sale da ballo) Baedeker commenta, «Non c'è certo bisogno di dire che le signore non possono partecipare a questi balli».

Il femminile, nelle sue forme di classe è alimentato dalla polarità vergine/prostituta, mistificante rappresentazione degli scambi economici nel sistema di parentela patriarcale. Nell'ideologia borghese della femminilità il fatto che denaro e rapporti di proprietà siano la base legale ed economica del matrimonio borghese, viene cancellato dalla falsa idea che l'acquisizione esclusiva di diritti su di un corpo e sui suoi prodotti sia l'effetto dell'amore e che essa deve essere mantenuta dal dovere e dalla devozione.

La femminilità va dunque intesa non come una condizione delle donne ma come una forma ideologica del controllo sulla loro sessualità all'interno di una domesticità familiare ed eterosessuale, fondamentalmente repressiva dalla legge. Gli spazi del femminile - da un punto di vista ideologico che pittorico - ben difficilmente esprimono le sessualità femminili. Non si vogliono con ciò accogliere le teorie ottocentesche sulla sessualità delle donne ma evidenziare invece la differenza tra ciò che era concretamente vissuto, o il modo in cui era percepito, e ciò che invece era pubblicamente detto e rappresentato come sessualità femminile (Degler 1974).

Negli spazi ideologici e sociali del femminile, la sessualità delle donne non poteva essere espressamente dichiarata. Ciò ha prodotto conseguenze decisive rispetto a come le artiste si potevano collocare all'interno di una modernità esemplificata dallo sguardo del *flâneur*. Esso infatti articola e produce una sessualità maschile che nella moderna economia sessuale gode della libertà di guardare, apprezzare e possedere, sia nella realtà che nella fantasia. Walter Benjamin rivolge una particolare attenzione a una poesia di Baudelaire intitolata *A une passante* (Ad una passante), scritta dal punto di vista di un uomo che vede tra la folla una vedova bellissima e se ne innamora mentre questa scompare dalla sua vista. Il commento di Benjamin (op. cit., 45) coglie il punto: «Si potrebbe dire che la poesia ha a che fare con la funzione della folla non nella vita pubblica di una persona ma nelle sue fantasie erotiche».

Il regno del pubblico non è semplicemente equiparato ad un maschile che definisce il *flâneur/artista*, ma si estende ad un regno del sessuale caratterizzato da spazi interstiziali, spazi dell'ambiguità, così definiti non solo per i confini di classe slittanti e immaginari - a cui Clark dà tanta importanza -, ma soprattutto per lo scambio sessuale tra classi. Le donne potevano entrare e rappresentare particolari luoghi della sfera pubblica - quelli del divertimento e della messa in mostra -, ma una linea tuttavia tracciava non la fine della divisione pubblico/privato bensì la frontiera degli spazi del femminile. Al di sotto di questa linea sta il regno dei corpi mercificati e sessualizzati delle donne, dove la natura finisce, dove la classe, il capitale ed il potere maschile invadono e si congiungono. È una linea che delimita un confine di classe ma che indica anche dove nuove forme

una grande attenzione alla soggettività femminile, soprattutto nelle fasi di svolta critica. Per esempio, il suo dipinto *Psyché* mostra un'adolescente di fronte ad un tipo di specchio che in Francia è chiamato «*Psyché*» (fig. 9). La classica, mitologica figura di *Psyche* era una giovane mortale della quale si innamorò Cupido, figlio di *Venere*, e che diventò il soggetto di diversi dipinti nel periodo romantico e neo-classico, come tipica rappresentazione del risveglio della sessualità¹⁶.

Il dipinto della *Morisot* apre allo spettatore la vista sulla camera da letto di una donna borghese e in quanto tale la scena non è esente da potenziale voyeurismo; al tempo stesso, però, la giovane ritratta non è offerta alla vista, ma colta mentre si contempla allo specchio così da separare la donna come soggetto di uno sguardo contemplativo e pensieroso, dalla donna come oggetto. Un paragone di contrasto può rendere la cosa più chiara. La si confronti con il quadro di *Manet Di fronte allo specchio*, 1876-7 (New York, Museo Solomon R. Guggenheim) che ritrae una donna semisvestita che guarda in uno specchio, così che la sua schiena ampia è offerta allo spettatore solo come corpo in una stanza di lavoro.

Va sottolineato che non sto assolutamente sostenendo che la *Cassatt* e la *Morisot* ci dicano la verità sugli spazi del femminile. Non sostengo cioè che la prossimità allo spazio domestico abbia loro permesso di sottrarsi alla loro storia di soggetti segnati da classe e genere, e che questa storia potessero vederla con oggettività e descriverla con una qualche autenticità personale. Sostenere ciò presupporrebbe una nozione di *authorship* basata sul genere, affermare cioè che i fenomeni che cerco di definire e di spiegare sono il risultato del fatto che le autrici/artiste sono donne. Questo non farebbe che relegare le donne ad una qualche nozione trans-storica del genere come qualcosa di biologicamente determinato, quello che *Roziska Parker* ed io, in *Old Mistresses* (1981), abbiamo definito lo stereotipo femminile.

Tuttavia chi faceva parte degli *Impressionisti* come gruppo culturale, a seconda che fosse uomo o donna, si collocava in posizioni diverse rispetto a mobilità sociale e al modo di guardare. Invece di considerare i quadri come documenti che riflettono o rendono manifesta questa condizione, vorrei sottolineare come l'attività del dipingere sia essa stessa un luogo di iscrizione della differenza sessuale. La posizionalità sociale sia di classe che di genere determina, o meglio, stabilisce la pressione del lavoro che viene prodotto - e ne prescrive i limiti -. Stiamo qui considerando un processo che non conosce interruzioni, poiché la costruzione sociale, sessuale e psichica del femminile viene continuamente prodotta, regolata e rinegoziata. E questa forma di produzione è altrettanto presente e attiva nella

16. Per esempio *François Gérard, Cupido e Psyche*, 1798 (Paris, Musée du Louvre).

pratica artistica. Nella creazione di un dipinto, assumere un/a modello/a, stare in una stanza con qualcuno/a, utilizzare un certo numero di tecniche conosciute, modificarle, stupirsi di fronte a nuovi e inaspettati effetti sia tecnici che di significato, derivati dal modo in cui il/la modello/a sta in posa, dalle dimensioni della stanza, dal tipo di contratto, dal modo di sentire la scena mentre essa viene ritratta e così via - tutte queste procedure materiali, che sono parte dell'azione sociale del fare un quadro, agiscono come modi attraverso cui la collocazione sociale e psichica della *Cassatt* e della *Morisot* non solo dava forma ai loro quadri, ma retroagiva su di loro come pittrici, nel momento in cui esse scoprivano che il creare quelle immagini restituiva loro anche il loro stesso mondo riflesso.

È qui che la critica della *authorship* diviene più rilevante - ovvero la critica dell'idea di un autore che rispetto all'atto creativo sia un soggetto antecedente e interamente coerente, un autore che produce un'opera d'arte che poi diviene solo uno specchio o, al massimo, un veicolo per tramettere un'intenzione pienamente formata e un'esperienza consciamente acquisita. Ciò che propongo è che da un lato si consideri la formazione sociale del produttore come inserito all'interno di relazioni di classe e di genere, ma che dall'altro si riconosca anche nella produzione o pratica artistica il luogo di una cruciale interazione sociale tra produttore e materiali. Anch'essi infatti, i materiali, sono economicamente e socialmente determinati, siano essi tecnici - ovvero ciò che si eredita dal passato sotto forma di convenzioni, tradizioni e procedure - oppure che si tratti delle convenzioni sociali e ideologiche del soggetto. Il prodotto è un'iscrizione di notazioni sociali e ideologiche del produttore. Il prodotto è un'iscrizione di queste transazioni e finisce per attribuire una posizione a chi lo osserva.

Non sto però suggerendo che il significato sia di conseguenza prescritto e chiuso nel lavoro. La morte dell'autore ha spostato l'enfasi sul lettore/osservatore come produttore attivo di significato dei testi - ma ha anche fatto sorgere il pericolo di un totale relativismo, per cui ogni lettore può produrre qualsiasi significato -. C'è invece un limite, che è un limite storico e ideologico, che è salvaguardato se accettiamo la morte della figura mitica del creatore/autore e se non perdiamo di vista il produttore storico, ovvero colui che lavora all'interno di condizioni che determinano la produttività del lavoro, senza però mai limitarne il reale o potenziale campo di significati.

Questo argomento diventa particolarmente rilevante quando si tratta di produttori culturali donne. Usualmente nella storia dell'arte viene loro negato lo status di autore/creatore (come nello schema di *Barr*) con la conseguenza che la loro personalità creativa non viene mai né riconosciuta né ricordata. Sono state inoltre vittime di letture ideologiche in cui, senza tenere in alcun conto la storia e la differenza, critici e storici dell'arte hanno interpretato i significati del loro lavoro senza esitazioni, riducendoli sempre alla

taulogia che «sono lavori di donne». Così, se Mary Cassatt è stata a lungo considerata solo una pittrice di soggetti tipicamente femminili — madre e figlio —, la seguente entusiasta recensione del pittore e critico irlandese George Moore rivela tutti i problemi di questo stesso autore nell'esaltare un'artista che lo aveva sinceramente colpito, ma che era una donna:

Madame Lebrun dipingeva bene ma non ha inventato nulla, non è riuscita a creare una sua personale maniera di vedere e rappresentare le cose; non è riuscita a crearsi uno stile. Solo una donna c'è riuscita, e quella donna è Madame Morisot, e i suoi quadri sono gli unici dipinti da una donna che non potrebbero essere distrutti senza produrre un vuoto, una lacuna nella storia dell'arte. Certo, questa donna sarebbe minima — insignificante se volete — ma talvolta anche l'insignificante ci è caro. E se anche gli usignoli, i tordi e le allodole cantassero tutti insieme a me mancherebbe il singolo cinguetto di un passerotto. Forse la nota di Madame Morisot è insignificante come quella di un passerotto. Forse la nota di Madame Duale. Essa ha creato uno stile, e l'ha fatto investendo la sua arte di tutta la sua femminilità; la sua arte non è una ottusa parodia della nostra; è tutta femminilità, gentile e graziosa, tenera e malinconica femminilità (Moore 1980: 228-9).

Per queste ragioni è assolutamente necessario sviluppare strumenti per descrivere le donne come produttrici culturali all'interno di specifiche formazioni storiche; nello stesso tempo occorre collocare il tema del femminile come elemento centrale che dà forma alle loro vite e al loro lavoro, senza però inguadrarlo come l'elemento fondante del loro lavoro. Ciò significa evitare di sottolineare che la costruzione sociale della femminilità sia più legata a pratiche sociali come la famiglia che non al fare arte, attività questa che rischierebbe così di essere solo un riflesso passivo di quel ruolo sociale o di quella condizione psichica. Mettendo in risalto il processo lavorativo — nel suo essere sia produzione che significazione — come luogo di iscrizione della differenza sessuale, intendo sottolineare il ruolo attivo delle pratiche culturali nel produrre sia relazioni sociali che sistemi normativi della femminilità. Ed è possibile che tali pratiche diventino un luogo sia del potenziamento che della rottura di questi stessi sistemi. Una tale prospettiva consente alle donne di sottrarsi alla trappola della circolarità. Socialmente inserita dentro femminile, la loro arte è fatta per confermare la femminilità come condizione ineluttabile, ininterrottamente riprodotta dalla definizione ideologica e patriarcale che ne è stata data. Non c'è alcun dubbio che quella del femminile sia una condizione oppressiva; tuttavia le donne la vivono in modi diversi e le analisi femministe ne esplorano non solo i limiti ma anche i modi concreti con cui esse negoziano e rinnovano quella posizione, per modificarne i significati.

Il modo in cui è iscritta la differenza sessuale sarà dunque determinato dalla specificità sia della pratica che dei processi di rappresentazione. In

questo saggio ho esplorato due assi lungo i quali questi temi possono essere collocati — quella dello spazio e quella dello sguardo. Ho infatti sostenuto che il processo sociale definito come modernità era basato su una esperienza dello spazio inteso come accesso alla città «spettacolare», sulla quale si apriva uno sguardo segnato dall'appartenenza ad una specifica classe e ad uno specifico genere, uno sguardo oscillante tra la figura pubblica del *fâneur* e la moderna condizione del *voyeur*. Ho inoltre indicato una coincidenza tra gli spazi della modernità e quelli del maschile, intersecati nel loro incontro sul territorio dello scambio sessuale interclassista.

Modificando la semplificazione di un mondo borghese diviso tra pubblico e privato, maschile e femminile, ho cercato di situare la definizione borghese di donna, rinchiusa nella polarità signora borghese e donna proletaria/lavoratrice. Gli spazi del femminile non sono imitati solo rispetto alle definizioni di modernità ma, a causa della mappa sessualizzata su cui le donne sono confinate, sono definiti da una differente economia dello sguardo.

La differenza, tuttavia, non necessariamente significa mancanza o restrizione, che non farebbe che ribadire la costruzione patriarcale della donna. Gli elementi di prossimità, intimità, spazi separati dei dipinti di Mary Cassatt e Berthe Morisot rinviano ad un diverso punto di vista rispetto sia alla produzione che alla fruizione/consumo. La diversità cui essi danno corpo si lega ad una produzione del femminile che è sia differenza che specificità e suggeriscono anche la singolarità della spettatrice (*female spectator*) — che è esattamente quello che viene completamente negato da quella tradizione selettiva che ci viene presentata come storia.

7. Le donne e lo sguardo

In un articolo intitolato *Il cinema e la masquerade: teorizzando la spettatrice*, Mary Ann Doane (1982, 86) utilizza una fotografia del 1948 di Robert Doisneau, *Uno sguardo obliquo* (fig. 10), per introdurre la sua analisi sulla negazione dello sguardo femminile sia nelle rappresentazioni visive e che per la strada. Nella fotografia una coppia piccolo borghese è di fronte alla vetrina di un commerciante d'arte e vi guarda dentro, mentre lo spettatore è nascosto, come un *voyeur*, all'interno del negozio. La donna guarda un quadro e sembra sul punto di commentarlo con il marito. A sua insaputa egli sta invece guardando altrove, al sedere di una figura femminile seminuda ritratta in un dipinto in posizione obliqua rispetto alla superficie/fotografia/vetrina, in modo che anche lo spettatore possa vedere quello che egli vede. La Doane sostiene che è sguardo dell'uomo che de-

finisce la problematica della fotografia e che cancella quello della donna. Quest'ultima non guarda nulla che abbia un qualche significato per lo spettatore e, per quanto spazialmente centrale, viene negata nella triangolazione di sguardi tra l'uomo, il dipinto della donna resa feucio e lo spettatore calurato dentro una posizione d'osservazione maschile. Per affermare lo scherzo dobbiamo partecipare alla sua segreta scoperta di qualcosa di meglio verso cui guardare. E lo scherzo, come tutti gli scherzi sporchi, è a spese della donna, iconograficamente messa in contrasto con la donna nuda. Le è negata la rappresentazione del suo desiderio e ciò a cui guarda è qualcosa di vuoto per lo spettatore; e poiché è rappresentata come qualcosa che sta guardando attivamente piuttosto che in una posizione di rimando e di conferma dello sguardo dello spettatore maschio, essa non può essere oggetto di desiderio. La Doane conclude che la fotografia delinea in maniera quasi inquietante le politiche di genere del guardare.

Ho portato questo esempio per cercare di rendere più chiaro quale sia la posta in gioco quando si parla di spettatrice - ovvero della possibilità stessa che opere-testi prodotti da donne possano produrre spostamenti all'interno di questa politica di genere del guardare. Senza questa possibilità alle donne viene negata la rappresentazione del loro desiderio e del loro piacere e sono costantemente cancellate; la conseguenza è che per guardare e godere i luoghi della cultura patriarcale esse devono praticamente diventare dei travestiti, assumere cioè una posizione maschile oppure godere masochisticamente alla vista dell'umiliazione della donna. All'inizio di questo saggio ho sollevato la questione del rapporto di Berthe Morisot con le vedute (*sights*) della modernità e con alcune opere esemplari della modernità, *Olympia* e *Un bar alle Folies-Bergère*, entrambi sintesi della politica di genere del guardare - quella che sta al cuore dell'arte modernista e della versione che ne dà la storia modernista dell'arte. Sin dai primi anni Settanta, da nessuno il modernismo è stato criticato con tanta determinazione come da parte delle studiosi di cultura femminista.

In un articolo intitolato *Desiderando immagini/immaginarlo il desiderio*, Mary Kelly (1984) si occupava del dilemma femminista in cui la donna artista vede la propria esperienza a partire dalla propria posizione nel femminile, dall'essere cioè oggetto dello sguardo, mentre in quanto artista deve anche tener conto di ciò che prova occupando la posizione maschile di soggetto dello sguardo. Diverse sono le strategie per far fronte a questa fondamentale contraddizione, e si concentrano sul problema se riformulare o rifiutare la letterale figurazione del corpo della donna. Tutti questi tentativi si riassumono in una domanda: «Quale posizione radicale, critica e al tempo stesso confortevole può assumere la donna come spettatrice?». La Kelly conclude il suo particolare percorso attraverso questo dilemma

(troppo specifico per poter essere qui esaminato) con un'osservazione significativa:

Fino ad ora la donna come spettatrice è stata relegata alla superficie dell'immagine, imprigionata in un tracciato luminoso che la riconduce ai tratti di un viso velato. È importante riconoscere che il mascheramento (*masquerade*) è stato sempre interiorizzato, legato a una particolare organizzazione delle pulsioni, rappresentato attraverso una diversità di obiettivi e di oggetti; ma senza mai spingersi a cercare una verità psichica dietro al velo. Per vedere questa immagine in modo critico, chi osserva non dovrebbe porsi né troppo vicino e né troppo lontano (Kelly op. cit., 9).

Il commento della Kelly richiama i termini di prossimità e distanza che sono stati centrali per questo saggio*. La politica di genere del guardare funziona intorno ad un regime organizzato per posizioni binarie: attività/passività, vedere/essere visti, voyeur/esibizionista, soggetto/oggetto. Tornando al lavoro della Cassatt e della Morisot possiamo chiederci: sono esse complici del sistema dominante? *Naturalizzano* il femminile nei suoi requisiti fondamentali? La femminilità viene confermata come passiva e masochistica o è conservato uno sguardo critico tramite il quale il femminile viene valutato, vissuto e rappresentato? In questi dipinti, per mezzo di varie strategie pittoriche riconducibili al bagaglio fondativo dell'arte modernista - ovvero l'articolazione dello spazio, il riposizionamento dell'osservatore, la scelta dell'ambientazione, la fattura dell'opera e il tratto del pennello - la sfera privata è investita di significati diversi: da quelli ideologici che vogliono tenerla sotto controllo come spazio del fem-

* Nelle prime stesure di questo capitolo ho preso in considerazione l'ipotesi di coordinare le prospettive storiche sugli spazi della modernità e della femminilità con quelle delle psicoanaliste femministe sulla femminilità (Cixous, Irigaray e Montrelay). Tra i due c'era infatti una interessante coincidenza sui temi dello sguardo, del corpo e delle metafore di distanza e prossimità nella costruzione e nella negoziazione da parte delle donne della differenza sessuale in un sistema patriarcale. L'uso della citazione di Luce Irigaray all'inizio del saggio e quella di Mary Kelly ora, sottolinea quanto possa essere ampia questa lettura, e come però non sia possibile svilupparla qui senza ingigantire questo stesso capitolo.

17. Naturalmente ci sono differenze significative tra i lavori di Mary Cassatt e quelli di Berthe Morisot, differenze che sono state minimizzate in questo testo per tentare di decifrare le posizioni condivise all'interno e contro le relazioni sociali del femminile. Alla luce della recente pubblicazione della corrispondenza tra le due donne e come risultato dell'uscita nel 1987 di una monografia (Adler e Garb, Phaidon) e di una mostra di lavori della Morisot, è ora possibile vedere le due artiste nelle loro specificità e differenze. La Cassatt prendeva posizione come donna e come artista in un impegno politico legato sia al femminismo che al socialismo, mentre prove scritte indicano come negli ambienti dell'alta borghesia e dei circoli politici repubblicani la posizione della Morisot fosse più passiva. Il significato di queste differenze politiche va attentamente valutato quando si esaminano le loro opere di artiste.

minile. Uno dei modi principali con cui la femminilità viene così rielaborata è la riarticolazione dello spazio tradizionale, perché cessi di funzionare prevalentemente come lo spazio d'osservazione di uno sguardo dominante, e diventi invece un luogo di rapporti. Lo sguardo dispiegato sulla figura rappresentata è quello di un simile ed eguale e ciò è iscritto nell'opera tramite quella particolare prossimità che ho ritenuto una caratteristica dall'incontro inter-soggettivo, o per ridurre le figure ad accessori o ad oggetti di sguardo voyeuristico. All'occhio non è concessa la sua solitaria libertà. Le donne ritratte funzionano come soggetti del loro stesso guardare o della loro attività, all'interno di locazioni molto specifiche delle quali l'osservatore/ricce diventa parte.

La rara fotografia di Berthe Morisot al lavoro nel suo studio serve a rappresentare quello scambio di sguardi tra donne che sta alla base di questi lavori (fig. 11). La maggioranza delle donne ritratte dalla Cassatt o dalle donne della borghesia che donne del proletariato impiegate presso la famiglia come domestiche e governanti. È significativo notare che le realtà di classe non possono essere cancellate da qualche mitico ideale di sorellanza. Per esempio, il modo in cui le donne della classe lavoratrice erano dipinte dalla Cassatt, implicava certo l'uso di un potere di classe che consentiva a questa di chiedere di posare semivestite per le scene in cui esse si lavano; nonostante ciò non erano soggette ad uno sguardo voyeuristico come le donne che si lavano dipinte da Degas che, come ha affermato Lipson (1980, 1986), possono essere pensate nelle case chiuse o nei borghi ufficiali di Parigi. Il semplice lavabo della domestica garantisce nell'intimità che come donna non borghese può essere ritratta sia nella categoria sessualizzata di donna perduta. Il corpo della donna può cioè essere dipinto come segnato dalla classe ma senza essere oggetto di mercificazione sessuale (fig. 12).

Spero che sia a questo punto chiaro che il senso di questo discorso va oltre la pittura impressionista e la parità per le donne artiste. La modernità è ancora con noi e lo è sempre più profondamente mentre, nell'esacerbato mondo della postmodernità, le nostre città diventano sempre più luoghi di estraneità e di spettacolo, e sempre più le donne sono vittime di aggrasso-

18. Per una discussione sulla classe e l'occupazione nelle scene di donne che si lavano vedi Lipson (1986) originariamente pubblicato col titolo *Degas bathers*, *Art Magazine*, 1980, 54. Per contrasto si può fare il paragone con Gustave Caillebotte, *Donna al lavabo da toilette*, 1873 (New York, collezione privata), dove il senso dell'intrusione aumenta il potenziale erotico dell'osservazione voyeuristica di una donna nell'atto di svestirsi.

ni violente negli spazi pubblici, dove è loro impedito di muoversi in sicurezza. Gli spazi del femminile regolano ancora la vita delle donne - dall'attraversare la sfida di sguardi invasivi maschili per strada sino al sopravvivere ad aggressioni sessuali mortali -. E nei processi per stupro si presume che le donne per strada «se la vadano a cercare».

In questo senso la configurazione che ha dato forma al lavoro della Cassatt e della Morisot caratterizza ancora il nostro mondo. È perciò importante sviluppare analisi femministe dei momenti fondanti la modernità e il modernismo, per individuarne le strutture di genere, per scoprirne le resistenze e le differenze rispetto al passato, e per esaminare come le donne che hanno prodotto opere abbiano sviluppato modelli alternativi per contrattare la modernità e gli spazi del femminile.

Bibliografia

- Ardenner S., 1981, *Women and Spice*, Croom Helm, London.
- Bashkirtseff M., 1890, *The Journals of Marie Bashkirtseff*, introdotto da R. Parker e Pollock G., Virago Press, London (1984).
- Baudelaire C., 1863, *The Painter of the Modern Life*, (tradotto da Wayne J.), Phaidon Press, Oxford (1964).
- Benjamin W., 1973, *Charles Baudelaire. Lyric Poet in the Era of High Capitalism*, New Left Books, London.
- Boas G., 1940, *Il faut être de son temps*, in «Journal of Aesthetics and Art Criticism», 1, pp. 52-65, ristampato in *Wingless Pegasus: A Handbook for Critics*, Johns Hopkins University Press, Baltimore (1950).
- Clark T.J., 1980, *Preliminaries to a possible treatment of Olympia in 1865*, in «Screen», 21 (1).
- Clark T.J., 1977, *Manet's Bar at the Folies-Bergère*, in Jean Beaurroy et al. (eds), *The Wolf and the Lamb: Popular Culture in France*, Anna Libri, Saratoga.
- Clark T.J., 1984, *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and his Followers*, Knopf, New York.
- Cosnier C., 1985, *Marie Bashkirtseff: un portrait sans retouches*, Pierre Horay, Paris.
- Degler C., 1974, *What ought to be and what was: women's sexuality in the 19th Century*, in «American Historical Review», 79.
- Doane M.A., 1982, *Film and the masquerade: theorising the female spectator*, in «Screen» 23, 3/4.
- Dubruil-Blondin N., 1983, *Modernism and feminism: some paradoxes*, in Buchton B. (ed.), *Modernism and Modernity*, Press of Nova Scotia College of Art and Design, Halifax, Nova Scotia.
- Farwell B., 1981, *Manet and the nude: a study of the iconography of the second Empire*, Garland Press, New York.
- Garb T., 1987, *Women Impressionists*, Phaidon Press, Oxford.
- Gronberg T.A., 1984, *Les Femmes de Brasserie*, in «Art History», 7, 3, pp. 329-344.

