



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale
(*ordinamento ex D.M. 270/2004*)
in Storia delle Arti e Conservazione dei
Beni Artistici

Tesi di Laurea

—
Ca' Foscari
Dorsoduro 3246
30123 Venezia

L'industria dell'arte in Francia:
il caso della Maison Goupil

Relatore

Ch. Prof.ssa Maria Chiara Piva

Correlatore

Ch. Prof. Sergio Marinelli

Laureanda

Arianna Secco
Matricola 831159

Anno Accademico
2013 / 2014

SOMMARIO

CAPITOLO 1

La nascita e il successo della Maison Goupil	pag. 4
Origine ed evoluzione della Maison	pag. 6
Rittner & Goupil	pag. 6
Goupil & Vibert	pag. 22
Goupil, Vibert & C ^{ie}	pag. 24
Goupil a New York	pag. 28
Goupil & C ^{ie}	pag. 30
Boussod, Valadon & C ^{ie}	pag. 35
I contrasti con la “Knoedler & Company”	pag. 39
Il caso della famiglia Van Gogh	pag. 40
Manzi, Joyant & C ^{ie}	pag. 49
Artisti contemporanei editi dalla Maison: Toulouse-Lautrec e Degas	pag. 51
Altre innovazioni: le nuove riviste e le stampe originali	pag. 54
L’Hôtel des Modes e la fine della Maison	pag. 57
Dalla Maison al Musée Goupil	pag. 59
I registri Goupil del Getty Research Institute	pag. 60
Cronologia riassuntiva	pag. 65

CAPITOLO 2

La riproduzione e il commercio delle opere	pag. 68
Espedienti editoriali	pag. 68
Le copie e la questione della contraffazione	pag. 68
I <i>pendants</i>	pag. 74
Le sculture	pag. 76
Le tecniche fotomeccaniche e i formati di stampa della Maison	pag. 93
Goupil e la questione del disegno	pag. 100
Le tavole didattiche	pag. 100
Il <i>Cours de dessin</i>	pag. 106

CAPITOLO 3

Albert Goupil e Gérôme: un confronto orientalista pag. 110

CAPITOLO 4

La galleria di rue Chaptal pag. 131

Immagini pag. 149

Bibliografia pag. 170

Sitografia pag. 182

Capitolo 1

LA NASCITA E IL SUCCESSO DELLA MAISON GOUPIL

In un secolo come l'Ottocento, in cui le innovazioni tecnologiche si sviluppano con estrema rapidità in tutti i campi, uno degli aspetti che contribuisce inizialmente a far emergere la Maison Goupil nel mercato dell'arte parigina è il suo coraggioso tentativo di sostenere l'arte del bulino. Oltre a salvaguardare questa antica tecnica, Goupil allo stesso tempo riesce così ad offrire un lavoro agli incisori che nel 1830 avevano perso l'incarico all'interno della corte. La presenza di incisori a bulino presso il palazzo reale si registrava fin dai tempi di Luigi XIV: la grande prosperità raggiunta dalla Francia sotto di lui, infatti, contribuì notevolmente a promuovere la pittura e l'architettura, incrementando di conseguenza la domanda di incisione a scopo documentativo: i grandi incisori classici del periodo dovevano, su incarico del re, riprodurre i monumenti, i palazzi, i giardini del suo paese e i suoi tesori d'arte in una raccolta da intitolarsi *Cabinet du Roi*¹, dove si distinsero in particolare Antoine Masson (Loury 1636 – Parigi 1700) e Gérard Audran (Lione 1640 – Parigi 1703). Se nel Settecento la tecnica di Audran, che prevedeva il pari accostamento di bulino e acquaforte per dare varietà e tono all'immagine, trova larga espressione soprattutto nella scuola di incisori ispirata a Watteau², il merito di far rivivere l'incisione pura a bulino in Francia e Germania spetta ai tedeschi Johann Georg Wille (Gießen 1715 – Parigi 1808) e Georg Friedrich Schmidt (Schonerlinde 1712 – Berlino 1775). Recatisi assieme a Parigi nel 1736,

¹ Arthur M. Hind, *A History of Engraving and Etching*, Houghton Mifflin Company, 1923 [trad. it. *La storia dell'incisione dal XV secolo al 1914*, Torino, Umberto Allemandi & C., 1998, pp. 109-110]; Evelina Borea, *Lo specchio dell'arte italiana. Stampe in cinque secoli*, Pisa, Edizioni della Normale, 2009, vol. 1, pp. 375-379.

² Hind, *La storia...* cit., pp. 110-111.

essi apportarono degli elementi innovativi nel sistema incisivo, diventando anche membri dell'Accademia (Schmidt nel 1744, Wille nel 1761)³. Allievo di Wille fu Charles-Clément Bervic (Parigi 1756 - 1822), un fedele sostenitore del procedimento a bulino che, a differenza di altri suoi colleghi, non volle mai cedere all'uso dell'acquaforte, considerandola una tecnica sbrigativa e vedendo invece nel bulino l'unico mezzo di eccellenza ⁴. In ambito europeo, invece, alla rinascita del bulino contribuì in Inghilterra Robert Strange (Kirkwall 1721 – Londra 1792), seguito da William Sharp (Londra 1749 – 1824) e dall'italiano Raffaello Morghen (Portici 1758 – Firenze 1833) ⁵. La scelta da parte di questi incisori di accompagnare il bulino con la puntasecca diede come risultato la produzione di molti ritratti, la cui estrema perfezione comporta però al tempo stesso una grande freddezza ⁶.

Nel corso del Settecento la grande quantità di stampe di riproduzione apparse soprattutto in Francia, Inghilterra ed Italia, conduce gradualmente all'idea che l'incisione *d'après* costituisca un'arte di pura copia a servizio della pittura. Proprio questo aspetto verrà criticato dal lombardo Giuseppe Longhi (Monza 1766 – Milano 1831)⁷ nella sua *Calcografia*: egli infatti è convinto del fatto che l'incisione di traduzione rappresenti invece un'arte autonoma in quanto, pur dovendosi basare su un'opera preesistente, è in grado di fornire a sua volta un'opera originale ⁸. Il singolo incisore, infatti, grazie al proprio genio e alle proprie capacità, può quindi riuscire a creare una propria versione (o traduzione) della figurazione pittorica di partenza, distinta dalla semplice copia:

³ *Ivi*, pp. 111-112.

⁴ Stephen Bann, *Parallel lines. Printmakers, Painters and Photographers in Nineteenth-Century France*, New Haven & London, Yale University Press, 2001, pp. 179-181.

⁵ Vd. Maria Toscano, s.v. *Raffaello Morghen*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, vol. 76, 2012.

⁶ Hind, *La storia...* cit., p. 86.

⁷ Vd. Rossella Canuti, s.v. *Giuseppe Longhi*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, vol. 65, 2005.

⁸ Vd. Elena Bertinelli, Marco Fragonara, *Giuseppe Longhi e il dibattito sull'incisione agli inizi dell'Ottocento*, in «Rassegna di Studi e Notizie», n. 20, 1996, pp. 127-193.

Io dico essere copia la quale viene eseguita coi mezzi dell'arte medesima produttrice dell'originale, e quella dico traduzione dove il lavoro di un'arte si riproduce coi mezzi di un'altra totalmente differente (...).

*In una parola, la copia è strettamente legata all'originale e nella sostanza e nel modo; la traduzione è vincolata alla sostanza, libera nel modo.*⁹

È significativo che queste frasi vengano pubblicate nel 1830, nove anni prima della scoperta della fotografia. Come si vedrà nel caso della Maison Goupil, la comparsa di nuovi mezzi fotomeccanici costringerà ancor di più gli incisori a proporre, come sosteneva Longhi, delle personali traduzioni anziché delle fredde copie.

ORIGINE ED EVOLUZIONE DELLA MAISON

Rittner & Goupil

La pratica di introdurre opere contemporanee nel mercato artistico francese si deve in particolar modo ad Alphonse Giroux¹⁰, un pittore-mercante, nonché restauratore a Notre-Dame e per l'arcivescovo di Parigi, che aprì una propria maison verso il 1801 presso il Pont-Neuf, trasferendosi l'anno successivo al numero 7 di rue du Coq-Saint-Honoré. Nel 1816, sette anni dopo aver organizzato un'esposizione di quadri da lui restaurati, annunciò una seconda esposizione ma stavolta riguardante quadri antichi e moderni. Nel 1826 i coniugi Giroux assieme al figlio André, anch'egli pittore, decisero di formare la società "Giroux père et fils" per il commercio di "quadri, cancelleria e oggetti di curiosità"¹¹: lo stabile in rue du Coq-Saint-Honoré era infatti organizzato con una galleria al primo piano e una grandissima varietà d'oggetti al secondo¹². Giroux

⁹ Giuseppe Longhi, *La calcografia propriamente detta*, Milano, Stamperia Reale, 1830, pp. 8-9.

¹⁰ Linda Whiteley, *Art et commerce d'art en France avant l'époque impressionniste*, in «Romantisme», n. 40, 1983, p. 68.

¹¹ *Ivi*, pp. 66-67.

¹² Steven R. Adams, "Noising things abroad": *Art, Commodity, and Commerce in Post-Revolutionary Paris*, in «Nineteenth Century Art Worldwide. A journal of nineteenth-century visual culture», vol. 12, n. 2, 2013, p. 15.

promosse la sua attività descrivendo lo stabilimento come una collezione d'arte permanente¹³ dove tutti (studenti, artisti, appassionati) potevano entrare senza obbligo di acquisto¹⁴. Interessante è che a partire dal 1819 la maison Giroux comincia a pubblicare una serie di album di incisioni tratte da copie ad acquerello di opere famose¹⁵, realizzate servendosi anche dei nuovi procedimenti fotomeccanici¹⁶. Nel 1827 pubblicò il primo catalogo, contenente la bellezza di novecentocinquanta quadri tra cui un gran numero di paesaggi storici (André aveva ottenuto due anni prima il primo posto al *Prix de Rome* proprio con questo genere), qualche opera olandese del XVII secolo e della giovane scuola inglese¹⁷.

Se dunque già con Giroux possiamo notare una serie di somiglianze con la Maison Goupil, tra cui la pubblicazione di incisioni tratte dai dipinti, l'uso di mezzi fotomeccanici, una galleria e come vedremo più avanti il commercio di opere contemporanee, un ruolo fondamentale da tramite tra le due maison lo ha certamente avuto un altro pittore-mercante di nome John Arrowsmith, che operava negli stessi anni. Di lui si sa poco: era uno dei quattro figli di William Arrowsmith, agente della famiglia d'Orleans; lui e il fratello diventarono pittori, mentre una delle sue due sorelle sposò Daguerre. Ciò che conta, comunque, è che grazie a John e al suo socio Claude Schroth, un mercante lionese proprietario di una galleria in rue de la Paix, la pittura contemporanea inglese e francese, già nota negli ambienti artistici, si apre anche al grande pubblico. Sia Arrowsmith che Schroth amavano tutti gli artisti che risentivano dell'influenza inglese sia nello stile che nei soggetti, tanto da commissionargli soggetti tratti dalla letteratura inglese, nello specifico dalle edizioni inglesi di stampe¹⁸. Arrowsmith si distingue in particolar modo per aver acquistato numerose opere di John Constable (East Bergholt, Suffolk, 1776 – Londra 1837), al quale era anche molto

¹³ Vd. Jean de La Tynna, Sébastien Bottin, *Almanach du commerce de Paris, des départemens de l'Empire français et des principales villes du monde*, Paris, Bureau de l'Almanach du commerce, 1827, p. 211.

¹⁴ Adams, "Noising things abroad"... cit., p. 15.

¹⁵ Whiteley, *Art et commerce d'art...* cit., p. 67.

¹⁶ Vd. Adams, "Noising things abroad"... cit., p. 16.

¹⁷ Whiteley, *Art et commerce d'art...* cit., pp. 67-68.

¹⁸ Ivi, p. 69

legato, e la *Jeanne d'Arc* di Paul Delaroche (Parigi 1797 - 1856), artista che successivamente si rivelerà di fondamentale importanza per la Maison Goupil. Fece esporre la *Jeanne d'Arc* al Salon del 1824 e dopo quest'anno, oltre a chiedere a Delaroche una seconda versione del dipinto assieme a quella di *Les Enfants surpris par l'orage* e di *Le Cuirassier*, decise di farlo incidere. Sceglie per questo compito Samuel William Reynolds, un celebre incisore inglese specializzato nella maniera nera e trasferitosi a Parigi nel 1825, al quale Arrowsmith commissiona anche la riproduzione di un'altra tela di Delaroche che non poteva permettersi di acquistare (*L'Enfance de Pic de la Mirandole*). Il mercante ritiene che la maniera nera sia la tecnica migliore per riprodurre queste opere contemporanee, in cui il disegno conta meno dei contrasti e degli effetti luminosi, e perciò affiderà a Reynolds anche due grandi quadri di Constable esposti sempre al Salon del 1824. La carriera di Arrowsmith e Schroth sarà breve poiché nel 1826, a causa dei loro debiti, saranno costretti a chiudere l'attività. Nel 1848, un anno prima di morire, Arrowsmith organizzerà un'ultima esposizione di quadri francesi a Londra ¹⁹.

Nonostante la sua breve attività da mercante, Arrowsmith può essere considerato come il precursore di Goupil a tutti gli effetti: oltre ad occuparsi della pittura moderna, egli stabilisce un forte legame con gli artisti dai quali acquista le opere e questo proprio perché condivide le loro scelte pittoriche, andando oltre il classico rapporto mercante-artista. Questo tipo di relazione con gli artisti sarà una delle caratteristiche adottate da Goupil, che instaurerà con loro un vero e proprio "rapporto paterno" (cfr. par. *Goupil & C^{te}*). Se consideriamo la maison Giroux, in cui la società era composta da padre e figlio e il nome di quest'ultimo veniva sfruttato per acquisire notorietà, il rapporto paterno si applica addirittura in senso letterale.

L'aspetto fondamentale però che unisce Arrowsmith a Goupil è soprattutto quello relativo alle stampe: egli infatti ingaggia un incisore rinomato per riprodurre le opere acquistate, rendendole così popolari e contribuendo a diffondere il gusto per questo tipo di arte. Non è un caso che per un breve periodo Arrowsmith faccia anche parte della "Rittner & Goupil" ²⁰.

¹⁹ *Ivi*, pp. 69-71.

²⁰ *Ivi*, p. 73.

È il 1828 quando il pittore di marine Charles Mozin mette in contatto due suoi amici ²¹, il mercante di stampe tedesco Joseph-Henry Rittner (Stoccarda 1802 – Parigi 1840), che dall'anno precedente gestiva un piccolo negozio al numero 12 di boulevard Montmartre²², e un giovane editore di nome Jean-Baptiste Adolphe Goupil (Parigi 1806 - 1893, **fig. 1**), discendente, da parte di madre, del pittore François-Hubert Drouais ²³. Da quell'incontro nasce un'amicizia che porterà, l'anno seguente, alla decisione di creare una società per il commercio di stampe. Così, con un atto notarile datato 23 marzo 1829 ²⁴, ha origine quella che poi sarebbe stata nota con il nome di Maison Goupil: si stabilisce che l'attività sarebbe cominciata il 1° febbraio dello stesso anno e che avrebbe avuto una durata di sei anni, fino a gennaio 1835. La ragione sociale iniziale è quella di "Henry Rittner", ma appena un paio d'anni più tardi, nel 1831, si decide di modificarla in "Rittner & Goupil". In questi primi anni la società si occupa esclusivamente del commercio di incisioni e litografie tratte da maestri antichi e contemporanei, selezionando in quest'ultimo caso le opere di successo esposte ai Salon parigini. Tuttavia secondo i due soci la qualità delle incisioni rappresenta una questione fondamentale, tanto che per le riproduzioni non vogliono limitarsi alla mezzatinta come Arrowsmith, ma fanno subito ricorso al bulino. Essi decidono infatti di assumere gli incisori che, dopo la Rivoluzione di Luglio del 1830, erano stati sollevati dal loro incarico presso la corte al fine di ridurre le spese e che perciò stavano attraversando un momento di forte crisi ²⁵.

Uno dei maggiori bulinisti dell'Ottocento al quale ricorre la Maison è Louis-Pierre Henriquel-Dupont (Parigi 1797 – 1892), allievo di Bervic e professore di incisione all'École des Beaux-Arts di Parigi dal 1863 al 1892. Forse, proprio grazie ai due fallimenti al *Prix de Rome* a cui partecipò (1816 e 1818), egli imparò ad uscire dall'ortodossia accademica per aprirsi a nuovi impulsi, in particolar modo all'incisione

²¹ Régine Bigorne, *La maison Goupil avant Goupil & Cie (1827-1850)*, in Bigorne et al., *État des lieux n. 2*, Bordeaux, Musée Goupil, Conservatoire de l'Image industrielle, 2000, p. 8.

²² Sabine du Vignau, *Biographies*, in Bergeon et al., *État des lieux n. 1*, Bordeaux, Musée Goupil, Conservatoire de l'Image industrielle, 1994, p. 152.

²³ *Ivi*, p. 149.

²⁴ Bigorne, *La maison Goupil...* cit., p. 8.

²⁵ *Ivi*, p. 9.

meno rigida dei bulinisti inglesi che, dopo la pace del 1815, avevano potuto entrare in Francia ²⁶. Con la fondazione della *Société Française de Gravure* nel 1868, Henriquel-Dupont incoraggia gli incisori a bulino con commissioni annuali di tavole, introducendo grande libertà nell'uso della linea e del tratteggio e combinando liberamente l'acquaforte con il lavoro al bulino ²⁷.

La società fondata da Henriquel-Dupont può essere vista all'interno di quella serie di tentativi fatti durante l'Ottocento per cercare di conferire un'autonomia all'arte incisoria. Inizialmente infatti la storia delle società di incisori si confonde con quella dei circoli di editori e collezionisti e sarà solo dalla seconda metà del secolo che gli artisti cominceranno a fondare delle proprie società ²⁸. La loro nascita nella Francia di questo periodo è un fenomeno così frequente che è stato possibile distinguere diverse fasi: prima del 1860 la tendenza è quella di attenuare la mancanza di un mercato organizzato al di fuori delle istituzioni statali, ovvero il Salon e le esposizioni universali²⁹, ma l'insufficienza di società private porta all'iniziativa di creare nel 1860 la *Société des Arts Unis*, a cui aderiscono i maggiori artisti della scuderia Goupil ³⁰ e che riprende il nome della fortunata *Art Union* di Londra fondata nel 1837 ³¹. Dal 1860, grazie all'accelerazione della liberalizzazione del mercato artistico ³², si apre una seconda fase in cui le associazioni di artisti si moltiplicano in più categorie, quali le società d'amatori, le associazioni di carità (come *l'Association des artistes peintres, sculpteurs, architectes, graveurs et dessinateurs*) e le società tra artisti e mercanti (come la *Société nationale des Beaux-Arts*, creata dal mercante Louis Martinet nel 1862). A partire dal 1880, sia la clientela più numerosa che la politica democratica della III

²⁶ Bann, *Parallel lines...* cit., pp. 182-183 e p. 236.

²⁷ Hind, *La storia...* cit., p. 116.

²⁸ Michel Melot, *Les sociétés de graveurs avant 1900*, in «Nouvelles de l'estampe», n. 203/204, 2006, p. 10.

²⁹ Vd. Jean-Paul Bouillon, *Sociétés d'artistes et institutions officielles dans la seconde moitié du XIX^e siècle*, in «Romantisme», n. 54, 1986, pp. 91-92.

³⁰ Vd. Charles Blanc, *La Société des Arts-Unis*, in «Gazette des Beaux-Arts», vol. 6, 1860, pp. 264-265.

³¹ Melot, *Les sociétés...* cit., p. 10.

³² Vd. Pierre Vaisse, *Salons, Expositions et Sociétés d'artistes en France 1871-1914*, in *Saloni, Gallerie, Musei e loro influenza sullo sviluppo dell'arte dei secoli XIX e XX*, atti del XXIV Congresso Internazionale di Storia dell'Arte a cura di F. Haskell (Bologna, 10-18 settembre 1979), Bologna, CLUEB, 1981, pp. 141-155.

Repubblica incoraggiano ulteriormente il commercio artistico indipendente, creando così le condizioni favorevoli per la costituzione di società di artisti di tutti i generi, tra cui anche quelle femminili. Un'ultima fase è rintracciabile tra il 1890 ed il 1914, periodo in cui il mercato artistico trova un proprio equilibrio e le società, anziché contrapporsi alle gallerie, ne diventeranno complemento ³³.

Se dovessimo collocare la *Société Française de Gravure* di Henriquel-Dupont in una di queste fasi, essa sarebbe inscrivibile nella seconda; è interessante notare che, sempre in questa fase, pochi anni prima era nata anche un'altra società importantissima: la *Société des Aquafortistes*, fondata da Alfred Cadart nel 1862. In realtà non si tratta in questo caso di una vera e propria società di artisti, ma di un'impresa che associa al mercante-editore Cadart un tipografo, Auguste Delâtre, e cinquantadue pittori-incisori ³⁴. Situata al numero 79 di rue de Richelieu, la galleria della maison Cadart & Luquet commercia non solo incisioni, ma anche quadri, litografie e fotografie ³⁵, tutte cose che, come vedremo, avvengono anche nella Maison Goupil. Essa si proponeva coraggiosamente di far rinascere l'acquaforte pubblicando mensilmente per gli iscritti un certo numero di incisioni ³⁶. Ancor prima di queste due società, però, troviamo la già citata *Association des artistes peintres, sculpteurs, architectes, graveurs et dessinateurs*, fondata dal barone Taylor già nel 1844 ma riconosciuta di pubblica utilità nel 1881 e gestita da un comitato d'artisti ³⁷. Attraverso di essa, Taylor e Charles Nodier cercarono in ogni modo di promuovere la nuova tecnica litografica in Francia. Il risultato più notevole è costituito certamente dal *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France*, un'opera in ventiquattro volumi che raccoglie complessivamente oltre tremila litografie raffiguranti paesaggi, sculture e architetture. Per realizzarla Taylor era ricorso ai maggiori eruditi e litografi dell'epoca ³⁸.

³³ Melot, *Les sociétés...* cit., pp. 11-12.

³⁴ Bouillon, *Sociétés d'artistes...* cit., p. 94.

³⁵ Melot, *Les sociétés...* cit., p. 12.

³⁶ Bouillon, *Sociétés d'artistes...* cit., p. 95.

³⁷ *Ivi*, p. 93.

³⁸ Albert Boime, *Entrepreneurial patronage in Nineteenth-Century France*, in E.C. Carter II, R. Foster, J.N. Moody (eds.), *Enterprise and Entrepreneurs in Nineteenth - and Twentieth- Century France*, Baltimore-London, The Johns

Ciò che qui preme sottolineare è che tutte queste società hanno come obiettivo comune quello di far riscoprire al pubblico l'amore per l'incisione messo in crisi dalla scoperta della fotografia (1839), tecnica che presenta molteplici vantaggi quali la rapidità, la riduzione dei costi e la maggior produzione. Possiamo notare allora due diversi modi di tener testa a questo nuovo mezzo di riproduzione delle immagini: il primo rappresentato da quelle società che sostengono le tecniche di più rapida esecuzione e dunque che troveranno la loro forza sia nella libertà d'espressione dell'artista ³⁹, sia nell'andare incontro alla domanda di un mercato in espansione; dall'altro lato con Henriquel-Dupont abbiamo invece il tentativo ancor più coraggioso di salvare il procedimento più complesso e lungo di tutti, il bulino appunto, attraverso un "ringiovanimento" della tecnica.

Le parole di Henri Delaborde esprimono molto chiaramente queste due tendenze:

Gli incisori francesi contemporanei possono dunque dividersi in due gruppi distinti. Il primo, vale a dire il più importante per il numero, è formato da tutti gli artisti che si servono dell'incisione come di un mezzo per soddisfare il gusto ormai universale per le opere secondarie, piacevoli soprattutto e intelleggibili senza sforzo. Questi incisori, che si potrebbero chiamare appendicisti dell'arte, (...) fanno dell'incisione un ausiliario dell'industria o un accessorio della stampa. Il secondo gruppo, più degno di considerazione sotto tutti i punti di vista, si compone di incisori che, a dispetto dell'indifferenza del pubblico, dedicano ancora dei lunghi anni a studi difficili, a duri lavori, a indagini pazienti, e che sembrano, a fianco di questi improvvisatori, dei benedettini attardati nel XIX secolo, o almeno dei talenti spaesati. La scuola francese di incisione non ha, lo si vede, né l'unità di fisionomia che la caratterizzava una volta, né nessun'altra sorta d'unità. ⁴⁰

Oltre all'opera di Henriquel-Dupont, importantissimi nella salvaguardia del bulino in questo secolo sono gli italiani Luigi Calamatta (Civitavecchia 1801 – Milano 1869) e

Hopkins University Press, 1976, pp. 137-207 [trad. it. *La committenza degli imprenditori nella Francia dell'Ottocento*, in *Artisti e imprenditori*, Torino, Bollati Boringhieri, 1990, pp. 50-51].

³⁹ Vd. Véronique Burnod-Saudreau, *La gravure face à son industrialisation en France au XIX^e siècle*, in «Nouvelles de l'estampe», n. 13, 1974, p. 6.

⁴⁰ Henri Delaborde, *La Gravure en France*, in «Revue des Deux Mondes», vol. 2, 1853, p. 278.

Paolo Mercuri (Roma 1804 – Bucarest 1884), compagni all'Ospizio di San Michele a Roma e amici molto stretti ⁴¹.

Calamatta esegue inizialmente alcuni disegni per Thorvaldsen, ma la vera svolta avviene nel 1822 quando conosce l'incisore francese André Benoit Barreau-Taurel ⁴², con il quale collabora per qualche mese decidendo di seguirlo a Parigi l'anno successivo. Qui incontra nuovamente Ingres, già conosciuto a Firenze nel 1820 mentre lavorava alla *Madonna in gloria* esposta al Salon del 1824 ⁴³, stringendo con lui un'amicizia che si protrarrà per tutta la vita. L'artista da questo momento autorizza Calamatta a trasporre in incisione le proprie opere, soprattutto i disegni ⁴⁴. Nella capitale francese inoltre conosce personaggi importanti del mondo artistico e culturale del tempo, quali Charles e Louis Blanc, il duca Ferdinando d'Orleans, figlio di Luigi Filippo, la scrittrice George Sand, della quale farà un ritratto e diverrà consuocero, e altri. Condividendo la causa dei democratici francesi, prende parte anche lui alla rivoluzione contro Carlo X nel 1830; l'anno seguente, grazie alla segnalazione di Ingres a Luigi Filippo, è incaricato di dirigere la collezione storica nelle gallerie di Versailles; inoltre, sempre per merito dell'amico, gli viene concesso d'intraprendere lo studio per l'incisione de *La Gioconda* di Leonardo che sarà anche la prima lastra su cui sperimenterà dell'acciaiatatura dei rami, un procedimento scoperto in Francia nel 1857 che Calamatta provvederà a divulgare anche presso la Calcografia camerale di Roma l'anno seguente. Nel 1836 accetta la cattedra di insegnante di bulino nella scuola d'incisione di Bruxelles che nel 1848 viene annessa all'Accademia di Belle Arti della città, di cui assume il ruolo di direttore e professore; infine, nel 1860, il Governo italiano lo nomina direttore dell'Accademia di Brera al fine di ripristinare l'insegnamento dell'incisione su rame dopo la morte di Giuseppe Longhi ⁴⁵.

⁴¹ Sandra Vasco, s.v. *Luigi Calamatta*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1973, vol. 16.

⁴² *Ivi.*

⁴³ *Ivi.*

⁴⁴ Fabio Fiorani, *L'incisione di traduzione nell'Ottocento. Luigi Calamatta traduttore d'Ingres*, in G. Mariani (ed.), *Le tecniche calcografiche d'incisione diretta. Bulino, puntasecca, maniera nera*, Roma, De Luca Editori d'Arte, 2003, p. 109.

⁴⁵ Vasco, s.v. *Luigi...* cit.

Dotato di una forte personalità, Calamatta non si limita semplicemente a riprodurre sulla lastra le opere di Ingres, ma capisce che è necessario arricchire il linguaggio razionale del bulino in modo da poter trasporre anche la complessità delle implicazioni poetiche e psicologiche dei suoi dipinti. È così che decide di introdurre l'uso di più tecniche contemporaneamente: la maniera nera e l'acquaforte con l'acquatinta, la puntasecca e la maniera a lapis con la rotella (la combinazione di queste ultime due tecniche la possiamo ritrovare soprattutto nella traduzione dei disegni) ⁴⁶.

Per lui, profondo conoscitore dei diversi procedimenti grafici, aderire alla poetica di Ingres è una scelta derivata dalle sue premesse culturali: egli si identifica nell'opera del pittore ed è proprio questo aspetto interpretativo che sta alla base del processo di traduzione operato dagli incisori dell'Ottocento ⁴⁷. Calamatta tuttavia non lo applicherà solamente ad Ingres, come possiamo notare dalle parole che Charles Blanc spende per l'amico a proposito de *La Gioconda*:

Mr. Calamatta ha cercato di rendere non solo la fine espressione che, nell'opera originale, risulta da una modellatura seguita fino ai più delicati accenti, fino a delle impercettibili sfumature, ma anche lo stesso aspetto del quadro come ci appare oggi, dopo tre secoli, ridotto all'imponente unità di una tela monocroma e che nasconde l'antica precisione dei suoi contorni sotto l'incertezza di una pittura sfumata (...).

Ma sarebbe stato imprudente, pensiamo, rimuovere, anche se solo con il pensiero, la vernice secolare che ricopre "la Gioconda", e restituircela con la freschezza presunta della sua venuta al mondo. Per nostro conto, non abbiamo nessun rimpianto a ritrovare, nella versione dell'incisore, queste modifiche così armoniose, che hanno arretrato, nella prospettiva del tempo, la pittura di Leonardo, e non la lasciano più vedere se non attraverso la trasparenza di una tenda di poesia. ⁴⁸

Lo stesso vale per Henriquel-Dupont. Nel commento sull'incisione dell'*Hemicycle des Beaux-Arts* di Paul Delaroche, Blanc individua varie differenze tra la versione pittorica e

⁴⁶ Fiorani, *L'incisione di traduzione...* cit., pp. 111-112.

⁴⁷ *Ivi*, p. 114.

⁴⁸ Charles Blanc, *La Joconde de Léonard de Vinci gravée par Calamatta*, in «Gazette des Beaux-Arts», vol. 1, 1859, p. 167.

quella a bulino, resa da Henriquel-Dupont incredibilmente “leggera” nonostante la grande complessità del dipinto. Egli sostiene che:

*(...) l'incisore ha trattato la sua lastra come il pittore aveva trattato la sua composizione. Invece di controllare i suoi intagli con un'austerità accademica, ha lasciato scorrere la sua punta con una libertà che rispondeva alle disinvolture familiari dell'originale. È arrivato fino a lasciare intatti in alcuni punti le preparazioni dell'acquaforte, e così non ha fatto che rendere la sua lastra più trasparente, più leggera e più animata. Molti pezzi, e tra i più importanti, sono stati audacemente resi attraverso un solo taglio, e utilizzando questa inaspettata semplicità, le parti maggiormente incise sono sembrate ben corpose e ben nutrite. In questo modo la stampa sembra essere stata corrosa dal pittore stesso in un giorno di buon umore, e invece di essere stretta, adatta e tesa come lo è talvolta l'esecuzione di Paul Delaroche, l'incisione è semplice, brillante e talmente spirituale che lo spirito del maestro vi è conservato nella sua freschezza, essendo sequestrato e fissato subito.*⁴⁹

Confrontando questi passaggi emerge molto chiaramente come la grandezza del bulinista dell'Ottocento non risieda più nella semplice copia dell'opera originale. Sebbene in questo secolo il bulino venga utilizzato prevalentemente per la traduzione delle immagini⁵⁰, non significa che le incisioni non siano dotate di una propria dignità. Anzi: esse valorizzano ancor più l'opera originale, non solo in quanto contribuiscono alla sua diffusione, ma anche perché cercano di riportare sulla lastra le stesse idee ed emozioni che il pittore ha voluto trasmettere sulla tela. Per raggiungere questo scopo l'incisore quindi deve necessariamente riproporre l'opera secondo una personale interpretazione, intervenendo ovviamente non sulla composizione ma su ciò che gli compete, ovvero sui contorni, sui chiaroscuri e sulla resa dei volumi.

Come Henriquel-Dupont, che per Goupil incide oltre all'*Hémicycle* anche lo *Strafford* di Delaroche nel 1837⁵¹, anche Calamatta esegue dei lavori per la Maison. Tra essi

⁴⁹ Charles Blanc, *L'Hémicycle de Paul Delaroche gravé par Henriquel Dupont*, in «Gazette des Beaux-Arts», vol. 8, 1860, p. 360.

⁵⁰ Vd. ad es. Mario Teleri Bision, *La tecnica del bulino dall'Ottocento ai giorni nostri*, in M. Petrantoni (ed.), *Il bulino e la silografia*, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1996, pp. 73-80.

⁵¹ Bann, *Parallel lines...* cit., p. 109.

troviamo il ritratto di *Guizot* di Delaroche nel 1839 ⁵², la prima versione delle due incisioni del ritratto di *Ferdinande-Philippe, Duc d'Orléans* di Ingres, finita nel 1842 e subito acquistata e pubblicata dalla Maison ⁵³ e l'anno seguente la *Francesca da Rimini* di Ary Scheffer ⁵⁴.

Anche Paolo Mercuri dal 1830 al 1848 decide di stabilirsi nella capitale francese, condividendo con Calamatta lo studio tra rue d'Amsterdam e rue de Londres ⁵⁵. È qui che realizzerà i suoi lavori migliori; dopo due litografie comincia a dedicarsi all'incisione a bulino, eseguendo la sua prima lastra importante nel 1831: si tratta dei *Moissonneurs dans les marais Pontins* di Léopold Robert (Les Éplatures, La Chaux-de-Fonds, 1794 - Venezia 1835), un artista incontrato all'Accademia di San Luca ⁵⁶. Forse proprio il successo di questo lavoro porta Robert ad accusarlo di aver riprodotto la sua opera senza il suo preventivo consenso, indicando un processo contro Mercuri, a favore del quale testimoniano Calamatta e l'incisore Giovanni Carlo Thevenin ⁵⁷.

L'anno successivo Mercuri firma il suo primo contratto con la "Rittner & Goupil" per riprodurre un'opera di Paul Delaroche raffigurante *Sainte Amélie* ⁵⁸; tra le commissioni che seguiranno è nota soprattutto quella per la *Jane Gray* di Delaroche, incisione iniziata nel 1835 e consegnata solo nel 1857 ⁵⁹. Nel novembre 1855 Delaroche aveva presentato a Goupil una serie di punti da correggere in praticamente tutte le sezioni dell'incisione ⁶⁰ e, sebbene sia impossibile sapere in che misura Mercuri sia riuscito ad intervenire cercando di accontentare il pittore, in questa richiesta possiamo scorgere l'importante ruolo attribuito all'incisore: Mercuri diventa colui che può correggere

⁵² *Ivi*, p. 109.

⁵³ *Ivi*, pp. 151-152.

⁵⁴ *Ivi*, pp. 24-25.

⁵⁵ Emilia Capparelli, s.v. *Paolo Mercuri*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, vol. 73, 2009.

⁵⁶ Bergeon, *Le temps ciselé...* cit., pp. 41-42.

⁵⁷ Fiorani, *L'incisione di traduzione...* cit., p. 109.

⁵⁸ Bergeon, *Le temps ciselé...* cit., p. 43.

⁵⁹ *Ivi*, p. 44.

⁶⁰ Bann, *Parallel lines...* cit., pp. 136-137.

laddove il pittore ha peccato. Tuttavia, dall'altro lato, scrivendo queste indicazioni Delaroche sembra trattare l'incisore come un semplice copista, non come un artista autonomo. Infatti l'estrema perfezione della *Jane Gray* di Mercuri dividerà la critica: Théophile Gautier nella rivista «L'Artiste» si pone come sostenitore dell'incisione, scrivendo che “La lastra di M. Mercuri dà l'idea di un quadro molto più perfetto di quello dell'originale che rappresenta”⁶¹, mentre altri daranno giudizi molto più severi. Georges Duplessis infatti scrive:

Nella “Sainte-Amélie”, in qualcuno dei suoi ritrattini, M. P. Mercury ci aveva abituato ad ammirare un'esecuzione fine, estremamente minuziosa al tempo stesso, se si vuole; ma accanto a questa sottile precisione appariva una certa apertura all'interpretazione che seduceva e affascinava. Qui, al contrario, egli sembra molto preoccupato del procedimento materiale piuttosto che dell'interpretazione erudita. (...)

*Infine, pur riconoscendo che ci voglia un immenso talento per aver inciso la “Jane Gray” di Delaroche, siamo lontani dall'essere pienamente soddisfatti (...).*⁶²

Allo stesso modo Henri Delaborde afferma:

*La nuova lastra incisa da M. Mercurj risente troppo di questa propensione all'estrema analisi. Se si esaminano i dettagli uno a uno, nessun dubbio che si apprezzino la cura e il talento con i quali ciascun oggetto è reso, ciascun accidente della forma studiato e definito; ma si cerca, tra questi mille dettagli, il punto che deve determinare l'effetto e riassumere lo spirito della scena, lo sguardo non sa dove si prende.*⁶³

Questi passaggi ci confermano ancora una volta ciò che abbiamo visto poco fa con gli articoli di Charles Blanc: laddove il bulino venga usato come semplice strumento di traduzione di un'opera, per quanto dettagliata e accurata sia l'incisione, non troverà apprezzamento. Ciò che rende grande un bulinista del XIX secolo consiste in quell'

⁶¹ Théophile Gautier, art. cit. in Bergeon, *Le temps ciselé...* cit., p. 78.

⁶² Georges Duplessis, *Salon de 1859. Sixième et dernier article*, in «Revue des Beaux Arts», vol. 10, 1859, pp. 297-298.

⁶³ Henri Delaborde, *L'École Française de gravure en 1858*, in *Mélanges sur l'art contemporain*, Paris Veuve Jules Renouard, 1866, pp. 395-398, art. cit. in Bergeon, *Le temps ciselé...* cit., p. 81.

“interpretazione erudita” di cui parla Duplessis ed è qualcosa che deve andare oltre la tecnica; all’incisore viene richiesto qualcosa di nuovo, in quanto la copia fedele delle opere verrà gradualmente affidata alla riproduzione fotografica. La stessa Maison Goupil infatti comincerà a pubblicare le prime fotografie già nel 1853 ⁶⁴, rivolgendosi qualche anno più tardi anche a Robert Jefferson Bingham, un fotografo inglese che, stabilitosi in Francia, diventerà uno di massimi esperti del procedimento al collodio e maestro di riproduzione fotografica dei dipinti ⁶⁵. In seguito alla morte di Delaroche nel 1856, Bingham sarà incaricato di fotografare la produzione dell’artista allo scopo di realizzare un catalogo ragionato commemorativo. Il risultato sarà un’opera monumentale intitolata *Œuvre de Paul Delaroche* e pubblicata nel novembre 1858. Sfortunatamente in quell’anno si spegnerà anche Ary Scheffer (Dordrecht 1795 – Argenteuil 1858), l’altro grande pittore storico della Maison, che non potrà essere trattato diversamente: allo stesso modo, infatti, nel 1860 uscirà l’*Œuvre de Ary Scheffer reproduit en photographie par Bingham*, pubblicata come complemento all’*Œuvre de Paul Delaroche* ⁶⁶.

La Maison dunque porterà avanti anche pubblicazioni di tipo fotografico, ma come abbiamo detto essa si dedicherà comunque molto al bulino, soprattutto nelle prime fasi della sua storia. Tuttavia questo procedimento incisivo, da sempre ritenuto il migliore dal punto di vista qualitativo, comporta d’altra parte anche un grande investimento di tempo e di denaro a causa dell’alto livello di difficoltà. La “Rittner & Goupil” decide perciò di utilizzare anche altre tecniche di stampa più rapide e meno costose (quali l’acquaforte, l’acquatinta, la maniera nera e la litografia) miste al bulino, dando origine al cosiddetto “procedimento Goupil” o *goupillage* ⁶⁷. Le nuove tendenze pittoriche privilegiano maggiormente il colore e la materia, risultando quindi più adatte all’acquaforte, mentre il bulino si presta bene all’imitazione precisa delle forme ⁶⁸. Ecco

⁶⁴ Hélène Lafont-Couturier, *Le mariage de l’art et de la raison commerciale*, in Bigorne et al., *État des lieux n. 2*, op. cit., p. 42.

⁶⁵ Vd. Laure Boyer, *Robert J. Bingham: photographe du monde de l’art sous le Second Empire*, in «Études photographique», n. 12, 2002, pp. 126-147.

⁶⁶ Bann, *Parallel lines...* cit., p. 119.

⁶⁷ Bergeon, *Le temps ciselé...* cit., p. 39.

⁶⁸ Cfr. Delaborde, *La Gravure...* cit., pp. 277-278.

allora perché la Maison riserva questo procedimento a due pittori contemporanei che fanno eccezione in questo periodo: Paul Delaroche (a differenza di Arrowsmith che prediligeva per lui la mezzatinta) e Ary Scheffer, dei quali già si è accennato. Le opere dell'altro grande artista della scuderia, Horace Vernet (Parigi 1789 - 1863), suocero di Delaroche, sono riprodotte invece per mezzo dell'acquatinta ⁶⁹.

Per quanto riguarda Delaroche, Goupil si preoccupa quasi subito di prendere contatto con lui, molto probabilmente grazie ad Arrowsmith, e riesce ad ottenere una collaborazione che durerà fino alla morte dell'artista nel 1856. Tale legame, trasformatosi anche in una solida amicizia, costituisce un vantaggio per entrambe le parti: la società grazie a lui acquista notorietà e richieste, mentre Delaroche, non esponendo più al Salon dopo il 1837, riesce comunque a far conoscere i propri lavori attraverso la diffusione delle stampe ⁷⁰. Egli infatti sarà uno dei pittori più riprodotti del XIX secolo, non solo mediante la litografia, la maniera nera e la fotografia, ma soprattutto dai più abili incisori a bulino: oltre i già citati Henriquel-Dupont, Calamatta e Mercuri, anche i fratelli Jules e Alphonse François (allievi di Henriquel-Dupont), Forster, Blanchard, Aristide Louis Martinet. Di questi artisti e dell'importante ruolo svolto dalla Maison Goupil si può trovare conferma leggendo l'articolo pubblicato ne «L'Illustration» del 1860:

(...) Se la maison è stata utile ai pittori per la pubblicità che essa ha procurato alle loro opere, essa ha soprattutto esercitato un'azione favorevole contribuendo a sostenere l'arte dell'incisione a bulino, che brillava intensamente in Francia in un'epoca dove regnava sola, e dove non aveva paura, come oggi, a lottare contro la concorrenza di altri modi di riproduzione più veloci e meno dispendiosi, che, scoperti dei nostri giorni, sono rapidamente divenuti popolari. Per citare, tra le sue imprese, una che è di fatto sopra le righe, non vi era una certa audacia nel far incidere l' "Hémicycle del palais des Beaux-Arts" di Paul Delaroche, senza essere fermati dalla grandezza inusitata delle dimensioni e dalla lunghezza del lavoro? A fianco di questa notevole opera a bulino del nostro celebre incisore, M. Henriquel Dupont, vanno a collocarsi le principali composizioni di Paul Delaroche, la cui interpretazione è stata successivamente affidata a diversi incisori: "Jane Gray, au

⁶⁹ Bergeon, *Le temps ciselé...* cit., pp. 84-85.

⁷⁰ Bigorne, *La maison Goupil...* cit., p. 9.

moment du supplice”, di Mercury; *“les Enfants d’Edouard*”, di Proudhomme; *“Lord Strafford, allant au supplice*”, di Henriquel Dupont; *“Charles I, insulté par ses gardes*”, di Martinet; *“Sainte Amélie*”, di Mercury; *“Sainte Cécile*”, di Foster; *“l’Envelissement du Christ*”, di Henriquel Dupont; *“Pèlerins sur la place Saint-Pierre*”, di J. François; *“le Général Bonaparte franchissant les Alpes*”, di A. François; il ritratto di *“M. Guizot*” di Calamatta, etc... Le incisioni tratte dai soggetti drammatici trattati dai pittori preferiti dalla borghesia non potevano mancare di avere successo; in un’altra direzione le composizioni di Ary Scheffer, con il loro colore poetico e sentimentale, erano di un fascino più intimo; e in tutte le parti del mondo si ritrovano il *“Christ consolateur*”, inciso da H. Dupont, questa pia elegia che ornava l’oratorio della duchessa d’Orleans; il *“Christ rémunérateur*”, di A. Blanchard; le *“Saintes Femmes au tombeau du Christ*”, di Keller; *“Dante et Béatrice*”, di N. Lecomte; *“Faust et Marguerite*”, di A. Blanchard, etc... Anche le incisioni degli antichi maestri, Raffaello, Murillo, Paolo Veronese, etc... formano una serie interessante; ma noi vogliamo portare alla nostra attenzione quella sugli artisti contemporanei. È soprattutto nel genere delle incisioni all’acquatinta o alla maniera nera che esse si elevano ad un numero considerevole. Si trovano le principali opere di Horace Vernet, di Delaroche, di Scheffer, di Papety, di Le Cogniet, di Gleyre, di Jalabert, di Landelle, di H. Muller, di Duveria, di Dubufe, di Robert Fleury, di Jacquand, di Johannot, di Éugène Lami, di Steuben, di Winterhalter... e tra i pittori inglesi, di Lawrence, di Landseer, di Wilkie, di Martin... a questa serie appartengono le tavole del fecondo e abile incisore Jazet. (...) Le acqueforti, le litografie, i paesaggi, i panorami, le viste dei monumenti, i costumi, i ritratti, delle raccolte di ogni genere, relative all’arte del disegno, costituiscono la parte più ricca e più varia del fondo di Goupil et Comp.⁷¹

Nel 1834 Rittner sposa Julie Antoinette Brincard, sorella della signora Goupil, diventando così cognato del suo socio d’affari. Purtroppo però il matrimonio non durerà a lungo: solamente sei anni più tardi, nel 1840, Rittner muore in seguito ad una breve malattia ⁷².

Possiamo quindi dire che la Maison Goupil occupa una posizione particolare all’interno del commercio d’arte ottocentesco: ai suoi inizi essa si pone in linea con i mercanti

⁷¹ A.J.D., *Galerie de tableaux de la maison Goupil & Compagnie, éditeurs d’estampes*, in «L’Illustration», 10 marzo 1860, p. 155.

⁷² du Vignau, *Biographies, cit.*, p. 152.

della prima metà del secolo (Giroux e Arrowsmith) per la scelta di accostarsi agli artisti contemporanei, ma allo stesso tempo si distingue fin da subito per la ricerca dell'eccellenza, sia nell'investimento di grandi risorse nel bulino, sia nel ricorso ai migliori incisori dell'epoca. Tuttavia si decide di servirsi anche di tecniche incisorie più economiche, in modo da soddisfare maggiori richieste: le incisioni realizzate a bulino infatti avevano ovviamente, oltre ad un costo di produzione, anche un prezzo alto per il pubblico, perciò erano riservate solo ad alcune opere e costituivano dei "pezzi da collezione", non accessibili a tutti. Successivamente, con la scoperta della fotografia, la Maison non resterà in disparte e deciderà di investire anche sui nuovi mezzi riproduttivi, ingaggiando ancora una volta il migliore sulla piazza per quanto riguarda la riproduzione fotografica dei dipinti. La cosa davvero interessante è notare che Goupil in ogni caso non abbandona nessuno di questi sistemi: si serve sia dell'antico che del moderno, ma ponendosi allo stesso tempo l'obiettivo di ottenere il meglio in tutti i campi. La Maison dunque non sacrificherà la qualità in nome della produttività, ma cercherà di mantenere in qualunque settore dei livelli di eccellenza.

Un esempio concreto che ci conferma questa posizione intermedia assunta da Goupil può essere costituito da un altro fatto: nel 1859 egli darà il suo beneplacito agli incisori Henriquel-Dupont, Martinet, Mouilleron e Lèon Noël perché presentino a Napoleone III una petizione per regolamentare la concorrenza tra incisori e fotografi. La richiesta è dovuta in particolare al fenomeno crescente della contraffazione, in quanto molti fotografi riproducono le incisioni senza alcuna autorizzazione, fabbricandole e rivendendole a buon mercato ⁷³. Tuttavia la Maison troverà un modo per riuscire ad aggirare la cosa, continuando la produzione fotografica ma sostenendo all'apparenza la causa degli incisori. Nel 1860, ad esempio, essa pubblica la riproduzione del bulino di Blanchard, il *Giove e Antiope* di Correggio, vendendola in due versioni: quella incisoria a 30 franchi, quella fotografica ad 8 franchi ("Galerie photographique" n. 75) ⁷⁴. Nonostante sembri paradossale, questo tuttavia è concesso, in quanto la Maison riproduce una stampa di cui possiede i diritti d'autore, e quindi non rientra nel fenomeno della contraffazione. Goupil dunque è un uomo abile, un imprenditore che

⁷³ Pierre-Lin Renié, *Guerre commerciale, bataille esthétique: la reproduction des œuvres d'art par l'estampe et la photographie, 1850 - 1880*, in V. Goudinoux, M. Weemans (eds.), *Reproductibilité et irréproductibilité de l'œuvre d'art*, Bruxelles, La Lettre Volée, 2001, pp. 65-66.

⁷⁴ *Ivi*, pp. 66-69.

vuole salvaguardare però prima di tutto i suoi affari cercando, allo stesso tempo, di mantenere buoni rapporti con i propri artisti.

Goupil & Vibert

In seguito alla morte del suo socio, Goupil firma un atto notarile il 10 maggio 1841 (con effetto retroattivo al 31 dicembre 1840)⁷⁵ per interrompere l'attività e ne viene nominato liquidatore. Ma questo non basta a fermarlo: appena qualche mese più tardi, infatti, avviene l'incontro con Théodore Vibert (1816 - 1850), con il quale decide di dare vita ad una nuova società denominata "Goupil & Vibert" mediante la stipula di un nuovo atto datato 8 gennaio 1842 con retroattività al 1° dicembre 1841 ⁷⁶. Vibert, oltre che un editore di incisioni, è anche il genero di Jean-Pierre-Marie Jazet (1788 - 1871) ⁷⁷, un incisore molto noto all'epoca che realizzava opere di riproduzione all'acquatinta e maniera nera ⁷⁸. Jazet era stato educato dallo zio Philibert-Louis Debucourt (Parigi 1755 - Belleville 1832) ⁷⁹, un pittore che cominciò a dedicarsi all'incisione nel 1785 ⁸⁰, eseguendo acquatinte sia in nero che a colori e distinguendosi in particolare per la tematica mondana della Parigi pre-rivoluzionaria ⁸¹. Forse proprio il suo talento portò Jazet ad avere dei rapporti commerciali speciali con la famiglia Vernet, divenendone in pratica l'incisore ufficiale ⁸². Si spiega quindi così il perché per la riproduzione delle opere di Horace Vernet, come abbiamo visto poco fa, venga utilizzata l'acquatinta anziché il bulino.

⁷⁵ Bigorne, *La maison Goupil...* cit., p. 10.

⁷⁶ *Ivi*, p. 10.

⁷⁷ du Vignau, *Biographies*, cit., p. 153.

⁷⁸ Bellini, *Storia dell'incisione moderna*, Bergamo, Minerva Italica, 1985, p. 448.

⁷⁹ Bigorne, *La maison Goupil...* cit., p. 10.

⁸⁰ Bellini, *Storia...* cit., p. 414.

⁸¹ Hind, *La storia...* cit., p. 164.

⁸² Bann, *Parallel lines...* cit., p. 36.

Tutto ciò rappresenta un grande vantaggio per la nuova società: subito Vibert mette a disposizione la sua sede al numero 7 di rue de Lancry ed apporta un fondo importante di stampe e attrezzatura di stamperia ⁸³; inoltre nel 1857 Jazet deciderà di donare alla società numerose incisioni, affidandone anche l'esclusiva di riproduzione. Su alcune prove di stampa, egli infatti scrive pressappoco la stessa formula ⁸⁴:

Io sottoscritto, dichiaro di aver ceduto senza eccezione alla MM. Goupil & Cie il diritto esclusivo di riproduzione della presente composizione ⁸⁵

Tale dicitura è di fondamentale importanza per la società in quanto le garantisce a tutti gli effetti di essere l'unica a diffondere le opere di determinati artisti. È così che Adolphe Goupil nello stesso anno comincia a chiedere a diversi incisori e pittori di firmare questo genere di contratti ⁸⁶.

Appena nata dunque la Goupil & Vibert sembra godere di numerosi privilegi, tra cui possedere a Parigi già due indirizzi: quello di boulevard Montmartre, trasferito al numero 15 dal 1834 ⁸⁷ e adibito alla vendita delle stampe, e quello di rue de Lancry che ospita i laboratori degli incisori e le attrezzature di stampa ⁸⁸. Inoltre nei primi anni '40 le riproduzioni cominciano a diffondersi anche all'estero presso alcuni rivenditori: dal 1842 a Berlino si può trovare il nome di Sachse, mentre a Londra quelli di Ackermann & C^{ie}, Hering and Remington e, raramente, The Anaglyphic Company. La prima filiale londinese della società viene aperta nel 1845, al 25 di Berners Street, ma il nome di "Goupil & Vibert" verrà sostituito ben presto, per motivi ignoti, con quello di Ernest Gambart (1814 - 1900) ⁸⁹, un editore-mercante d'arte amico di Goupil.

⁸³ Bigorne, *La maison Goupil...* cit., p. 10.

⁸⁴ *Ivi*, p. 11.

⁸⁵ *Ivi*, p. 11.

⁸⁶ *Ivi*, pp. 11-12.

⁸⁷ Sabine du Vignau, Pierre-Lin Renié, *Annexes/La maison Goupil, cronologie détaillée*, in Bergeon et al., *État des lieux n. 1*, op. cit., p. 146.

⁸⁸ Bigorne, *La maison Goupil...* cit., p. 12.

⁸⁹ *Ivi*, p. 12.

Goupil, Vibert & C^{ie}

Qualche anno dopo, Vibert, trovandosi in difficoltà a rimborsare il suocero Jazet ⁹⁰, decide di vendere metà della propria parte in società. A comprarla è l'avvocato Antoine Alfred Mainguet, sposato con Lucile Léonie (1826 - 1849), figlia del fratello maggiore di Adolphe Goupil ⁹¹. La "Goupil & Vibert" viene così sciolta (atto notarile del 15 aprile 1846 con retroattività al 1° gennaio dello stesso anno) per essere trasformata nella "Goupil, Vibert & C^{ie}", creata ufficialmente il 16 aprile 1846 con un atto retroattivo anch'esso al 1° gennaio ⁹². La società parte ora da un capitale complessivo del valore di 600.000 franchi, di cui la metà apportati da Goupil e 150.000 ciascuno da Vibert e Mainguet. Tale capitale è costituito sia da denaro che da beni quali dipinti, incisioni, stampe disegni, mobili, immobili, ecc. Queste cifre sono sufficienti per far capire in che misura l'attività sia progredita rispetto agli inizi, quando possedeva un fondo di partenza rispettivamente di 30.000 franchi (1829) e di 220.000 franchi (1841)⁹³.

Tra il 1846 ed il 1847 i laboratori della Maison vengono trasferiti da rue Lancry ad un nuovo stabile in rue d'Enghien, mentre il magazzino di vendita rimarrà al 15 di boulevard Montmartre ⁹⁴. Tuttavia il 1846 rappresenta una data significativa soprattutto per altri due motivi: da questo momento, infatti, la Maison decide sia di aprire una galleria d'arte, dedicandosi quindi anche al commercio di quadri e disegni oltre che a quello di stampe, sia di investire molto di più sul mercato estero adottando una politica d'espansione che si rivelerà fin da subito molto fruttuosa ⁹⁵. In un decennio infatti la società riesce ad inaugurare, oltre a quella di Londra, ben altre cinque succursali: a New York nel 1848 e poi a Berlino (1852), Vienna (1858) L'Aia (1861) e

⁹⁰ *Ivi*, p. 12.

⁹¹ *Ivi*, p. 12.

⁹² *Ivi*, p. 13.

⁹³ *Ivi*, p. 13.

⁹⁴ *Ivi*, p. 13.

⁹⁵ *Ivi*, pp. 13-14.

Bruxelles (1864) ⁹⁶. Il suo successo aumenterà ancora fino al 1877, ottenendo banchi di vendita in tutto il mondo (Alessandria, Dresda, Ginevra, Zurigo, Atene, Barcellona, Copenaghen, Firenze, L'Avana, Melbourne, Sidney, Varsavia, Johannesburg, ecc.) ⁹⁷.

La sede di New York, in particolare, rappresenta un passo decisivo per lo sviluppo della Maison: grazie ad essa sarebbe stato possibile diffondere anche oltreoceano il gusto borghese europeo e, di conseguenza, la passione per il collezionismo, che avrebbe permesso di incrementare in maniera esponenziale le vendite. Goupil è il primo commerciante europeo ad introdurre l'arte francese contemporanea in America, una brillante intuizione che verrà ben presto seguita da altri due mercanti che già abbiamo incontrato: Ernest Gambart e Alfred Cadart ⁹⁸.

Gambart, che come abbiamo visto operava a Londra, invece di stabilirsi a New York decide di portare negli Stati Uniti opere selezionate per esporle in mostre itineranti, ovviamente in collaborazione con mercanti d'arte e organizzazioni locali. Tra il 1857 ed il 1867 egli dà luogo a sei grandi mostre: le prime due sono esposizioni simultanee di dipinti inglesi e francesi; nel 1859 entrambe le nazionalità vengono combinate nella National Academy of Design; le altre tre mostre vengono realizzate con l'aiuto della Goupil new-yorkese. Fin dall'inizio appare subito chiaro che è l'arte francese a catturare maggiormente l'attenzione del pubblico, perciò dopo l'esposizione del 1859 verranno presentate poche opere inglesi o addirittura nessuna. Probabilmente l'intento di Gambart era di organizzare le mostre con cadenza annuale, avendo intitolato quella del 1860, ospitata dalla galleria Goupil, "Annual Exhibition in New York of Works of the French School of Art", ma l'arrivo della Guerra Civile lo costringe a ritirarsi nel 1867 ⁹⁹.

Tra le ultime due mostre di Gambart, i parigini Cadart e Luquet presentano negli Stati Uniti, prima a New York e poi a Boston, la più importante collezione di capolavori francesi contemporanei di questo periodo. Il loro intento è quello di promuovere i

⁹⁶ Régine Bigorne, *La casa Goupil e il gusto borghese*, in *La borghesia allo specchio. Il culto dell'immagine dal 1860 al 1920*, Catalogo della mostra a cura di A.P. Quinsac (Torino, Palazzo Cavour, 26 marzo - 27 giugno 2004), Cinisello Balsamo (MI), Silvana Editoriale, 2004, p. 43.

⁹⁷ Hélène Lafont-Couturier, *Le mariage de l'art...* cit., p. 43.

⁹⁸ Lois Marie Fink, *French Art in the United States, 1850-1870. Three Dealers and Collectors*, in «Gazette des Beaux-Arts», vol. 92, 1978, p. 86.

⁹⁹ *Ivi*, pp. 88-89.

lavori dei membri della *Société des Aquafortistes*, fondata come abbiamo visto da Cadart nel 1862, perciò un grande spazio è riservato alle stampe. Oltre ad esse però la mostra presenta una grande concentrazione di opere che cambieranno l'idea americana di arte: per la prima volta appare un'opera di Monet (*Bord de mer*), assieme ad altre di Corot, Jongkind, Boudin e Courbet, nonché ventiquattro sculture di Carrier-Belleuse, Bartholdi e Barye ¹⁰⁰.

Ma chi sono gli acquirenti interessati a questo tipo di opere? Generalmente si tratta di collezionisti che risiedono nelle grandi città (New York, Philadelphia, Baltimora e Washington), tutti ricchi uomini d'affari operanti nel settore ferroviario, immobiliare e bancario ¹⁰¹. Essi sono dei primatisti in due tipi di speculazione per quanto riguarda l'arte: la speculazione in valore monetario e quella del gusto. Un'eccezione è rappresentata dai collezionisti di Boston, molto più modesti e con raccolte relativamente piccole. Una differenza consiste anche nel tipo di soggetti acquistati: se nel caso dei grandi collezionisti appaiono spesso opere di artisti accademici, nelle collezioni bostoniane sono presenti soprattutto tele paesaggistiche o raffiguranti il mondo contadino. Un merito particolare si deve al pittore bostoniano Joseph Foxcroft Cole, il cui interesse per la scuola di Barbizon e il genere paesaggistico lo porta a selezionare tali opere per mostrarle ai collezionisti della città ¹⁰². Il gusto per questo genere pittorico si diffonderà poi in tutto il territorio statunitense, molto probabilmente perché congeniale al pubblico americano: esso infatti non richiede delle conoscenze particolari, è immediatamente recepibile da tutti e quindi anche da quel popolo che cerca di colmare in qualche modo il vuoto di una tradizione artistica.

Tornando al caso di Goupil, tra i grandi collezionisti della New York di metà Ottocento troviamo August Belmont, John Wolfe, John Taylor Johnston, William T. Blodgett, Alexander T. Stewart e Willam H. Vanderbilt ¹⁰³, quest'ultimo noto soprattutto per la

¹⁰⁰ *Ivi*, pp. 89-91.

¹⁰¹ Vd. Albert Boime, *America's Purchasing Power and the Evolution of European Art in the Late Nineteenth Century*, in *Saloni, Gallerie, Musei...* op. cit., pp. 123-139 [trad. it. *Il mercato americano e l'evoluzione dell'arte europea alla fine dell'Ottocento*, in *Artisti e Imprenditori*, op. cit., pp. 115-141].

¹⁰² Fink, *French Art in the United States...* cit., p. 97.

¹⁰³ *Ivi*, pp. 92-96.

sua predilezione verso Meissonier ¹⁰⁴. Tutti questi nuovi collezionisti davano grande valore al fattore dell'esclusività, come dimostra la condizione imposta ripetutamente agli artisti da Vanderbilt di non eseguire copie dell'originale ¹⁰⁵. Stewart e Vanderbilt in particolare si distingueranno per essere i due maggiori amatori di Jean-Léon Gérôme (Vésoul 1824 – Parigi 1904), artista sconosciuto negli Stati Uniti fino all'Esposizione universale del 1855 in cui viene presentata la grande tela del *Siècle d'Auguste* ¹⁰⁶. È grazie soprattutto a loro due che le opere dell'artista aumentano sensibilmente di valore a partire dagli anni '70 ¹⁰⁷. Stewart, attirato specialmente dalle sue ricostruzioni della Roma imperiale, all'interno della sua galleria arriverà a possedere otto dipinti di Gérôme. Egli commissionerà a Goupil un *pendant* di *Pollice verso* (fig. 46), il cui risultato sarà il *Circus Maximus*, acquistandolo nel 1876 per la somma straordinaria di 29.000 dollari (125.000 franchi), una cifra ineguagliata per il resto della vita di Gérôme¹⁰⁸. Alla morte dell'artista, la Maison avrà venduto al pubblico americano ben 144 sue tele ¹⁰⁹.

Un altro importante cliente americano di Goupil è William Hood Stewart di Philadelphia, noto soprattutto per essere un grande amante della pittura spagnola contemporanea, in particolare di quella di Mariano Fortuny di cui diventerà promotore. Il merito va ad un altro artista spagnolo, Eduardo Zamacoïs, pupillo di Meissonier (altro artista cardine della Maison) che introdusse Stewart nella galleria newyorkese di Goupil nel 1868 appassionandolo a Fortuny. Una volta trasferitosi a Parigi, Stewart acquisterà la maggior parte delle opere dell'artista proprio da Goupil, in particolare di genere orientalista, arrivando a possedere alla sua morte (1897) ben

¹⁰⁴ Boime, *Il mercato americano...* cit., p. 126. Su Vanderbilt vd. anche Leanne Zalewski, *Art for the Public: William Henry Vanderbilt's Cultural Legacy*, in «Nineteenth Century Art Worldwide. A journal of nineteenth-century visual culture», vol. 11, n. 2, 2012.

¹⁰⁵ Boime, *Il mercato americano...* cit., p. 121.

¹⁰⁶ DeCourcy E. McIntosh, *Goupil et le triomphe américain de Jean-Léon Gérôme*, in *Gérôme & Goupil. Art et entreprise*, Catalogo della mostra a cura di H. Lafont-Couturier (Bordeaux, Musée Goupil, 12 ottobre 2000 - 14 gennaio 2001; New York, Dahesh Museum of Art, 6 febbraio - 5 maggio 2001; Pittsburgh, The Frick Art & Historical Center, 7 giugno - 12 agosto 2001), Paris, Réunion des musées nationaux, 2000, p. 34.

¹⁰⁷ McIntosh, *Goupil et le triomphe américain...* cit., pp. 37-38.

¹⁰⁸ *Ivi*, p. 38.

¹⁰⁹ *Ivi*, p. 34.

venticinque suoi dipinti. Questi andranno tutti dispersi nella vendita organizzata dal figlio Jules a New York nel 1898, diffondendo ulteriormente la fama di questo artista tra i collezionisti e i musei americani, obiettivo che Stewart aveva già in parte raggiunto quando era in vita ¹¹⁰.

Goupil a New York

Nel 1846 l'incarico di recarsi negli Stati Uniti spetta a Michael Knoedler (Stoccarda 1823 – New York 1878), un giovane di ventitre anni originario della stessa città natale di Rittner e da qualche anno sotto la protezione di Goupil ¹¹¹. L'anno successivo egli viene raggiunto da Léon Goupil (figlio maggiore di Adolphe) e William Schaus ¹¹², inoltre nel 1849 arriva anche Vibert per controllare l'andamento degli affari ¹¹³. Annunciata dal «The Literary World» il 12 febbraio 1848, la nuova sede situata al 289 di Broadway debutta con il nome di “Goupil, Vibert & Co.” ¹¹⁴. L'attività presso il mercato americano riesce a riscuotere un notevole successo, passando dai 140.000 franchi di vendite del 1848 ai 569.000 franchi del 1854 ¹¹⁵. Di sicuro un tale incremento di vendite non può essere casuale: la Maison è sempre stata attenta agli interessi del pubblico, adeguandosi di volta in volta ed escogitando metodi per riuscire a coinvolgere più clientela possibile. Verso la metà del secolo anche negli Stati Uniti, come in Europa, si instaurano numerose associazioni artistiche, la più importante delle quali era “The American Art-Union”: fondata nel 1844, all'apice della sua gloria contava 18.960 iscritti, incassava 96.000 dollari e distribuiva oltre 400 dipinti ¹¹⁶. La Goupil, Vibert & C^{ie}, non volendo rimanere in disparte, decide di fondare un'associazione rivale chiamata “International

¹¹⁰ William R. Johnston, *W.H. Stewart, the american patron of Mariano Fortuny*, in «Gazette des Beaux-Arts», marzo 1971, pp. 183-188.

¹¹¹ McIntosh, *Goupil et le triomphe...* cit., p. 31.

¹¹² Hélène Lafont-Couturier, “*Le bon livre*” ou la portée éducative des images éditées et publiées par la maison Goupil, in Bergeon et al., *État des lieux n. 1*, op. cit., p. 30.

¹¹³ McIntosh, *Goupil et le triomphe...* cit., pp. 31-32.

¹¹⁴ *Ivi*, p. 31.

¹¹⁵ Lafont-Couturier, “*Le bon livre*”... cit., p. 33.

¹¹⁶ McIntosh, *Goupil et le triomphe...* cit., p. 33.

Art-Union”, diretta da William Schaus ¹¹⁷, la quale si impegnava, a differenza dell’American Art-Union, a tutelare e a diffondere l’arte europea anziché quella americana. La notizia ufficiale della creazione viene emanata nei numeri di dicembre 1848 e gennaio 1849 del «The Literary World», che annunciano anche l’uscita della nuova pubblicazione mensile «The International Art-Union Journal» ¹¹⁸. Nonostante le critiche mosse dai sostenitori dell’American Art-Union riguardo la scarsa qualità delle opere europee ¹¹⁹, la nuova associazione riesce nel suo primo anno di vita a raccogliere più di 6.000 adesioni ad una quota associativa minima di 5 dollari. I fondi così ottenuti vengono utilizzati per vari scopi: l’edizione di un’incisione artistica esemplare distribuita ad ogni socio; l’acquisto di opere d’arte della migliore qualità, distribuite annualmente ai soci sotto forma di lotto; l’acquisto di pubblicazioni nazionali; la destinazione annuale di una somma ad uno studente americano per studiare in Europa a carico dell’associazione per due anni ¹²⁰.

La questione della rivalità tra le due associazioni però si risolve in breve tempo: nel 1851, infatti, l’International Art-Union, avendo ricevuto meno adesioni del previsto, è in difficoltà finanziarie e l’anno seguente viene citata in giudizio con l’accusa di illegalità del piano di funzionamento. La sentenza finale obbliga entrambe le concorrenti a rifiutare tutte le nuove iscrizioni e a interrompere la distribuzione di opere d’arte. Così l’American Art-Union sarà costretta a vendere tutti i propri dipinti all’asta e a sciogliersi, mentre l’International Art-Union non dovrà fare altro che trasferire tutto presso la galleria Goupil new-yorkese ¹²¹.

¹¹⁷ Lafont-Couturier, *“Le bon livre”*... cit., p. 31.

¹¹⁸ McIntosh, *Goupil et le triomphe*... cit., p. 33.

¹¹⁹ *Ivi*, p. 33.

¹²⁰ Lafont-Couturier, *“Le bon livre”*... cit., p. 31.

¹²¹ McIntosh, *Goupil et le triomphe*... cit., p. 33.

Gli anni '50 dunque non cominciano per il meglio: oltre alla chiusura dell'International Art-Union nel 1852, si aggiungono due tragedie all'interno della "famiglia" Goupil, dovute forse proprio ai faticosi viaggi via mare verso gli Stati Uniti ¹²².

Goupil & C^{ie}

Vibert riuscirà a recarsi a New York un'unica volta, poiché purtroppo l'anno successivo muore prematuramente, all'età di 34 anni. Goupil viene nominato tutore dei suoi due figli: Jehan Georges, che intraprenderà la carriera di pittore e vedrà le sue opere edite dalla Maison, e Jeanne Victorine Alice ¹²³. Dopo la morte di Vibert la ragione sociale dell'attività muta nuovamente, assumendo questa volta il nome di "Goupil & C^{ie}" (atto di creazione datato 25 giugno 1850) e la sua sede viene spostata al numero 19 di boulevard Montmartre ¹²⁴. Nello stesso 1850, tuttavia, Goupil viene nominato Chevalier de la Légion d'honneur con il merito di aver "contribuito a diffondere in Francia e all'estero il gusto per le Arti" ¹²⁵.

Nel 1855, a distanza di soli cinque anni dalla scomparsa di Vibert, si spegne anche Léon Goupil, appena ventiquattrenne ¹²⁶. L'anno seguente al posto di Mainguet subentra Léon Boussod (1826-1896), cognato di Jean-Louis Jazet (figlio di Jean-Pierre Marie Jazet e quindi cognato di Vibert) ¹²⁷, che svolgerà anche in futuro un ruolo determinante all'interno della Maison. Preso da un grande sconforto per le gravi perdite, soprattutto quella del figlio, Goupil decide di cedere la sede americana a Knoedler, il quale la intitolerà inizialmente "anciennement Goupil & Cie, M. Knoedler, successeur". La filiale viene ufficialmente venduta il 26 marzo 1857 ¹²⁸. Qualche anno dopo, precisamente dal

¹²² du Vignau, *Biographies*, cit., p. 151.

¹²³ *Ivi*, p. 153.

¹²⁴ Bigorne, *La maison Goupil...* cit., p. 14.

¹²⁵ Bergeon, *Le temps ciselé...* cit., pp. 39-40.

¹²⁶ du Vignau, *Biographies*, p. 151.

¹²⁷ *Ivi*, p. 148.

¹²⁸ McIntosh, *Goupil et le triomphe...* cit., p. 33.

1859 al 1869, la “Knoedler & C^{ie}, successeur de Goupil” si trasferisce presso la vecchia abitazione del collezionista americano Alexander Turney Stewart, situata al 772 di Broadway. Dopo il 1869 la società cambia nuovamente indirizzo, stabilendosi infine al 170 della 5th avenue ¹²⁹.

Intanto in Europa per Goupil le cose migliorano, poiché, come abbiamo visto, tra la fine degli anni '50 e gli anni '60 vengono aperte altre sedi a Vienna, L'Aia (diretta da Vincent Van Gogh, zio del pittore) ¹³⁰ e a Bruxelles, che contribuiscono in maniera determinante all'affermazione della Maison come punto di riferimento per mercanti d'arte e collezionisti di tutta Europa. I direttori delle succursali sono liberi di scegliere le opere da esporre, ma è anche vero che la casa madre parigina manterrà sempre il ruolo centrale, producendo o fornendo lei stessa il materiale (dipinti, disegni, stampe, incisioni, fotografie) destinato alle vendite estere ¹³¹.

Gli anni '60 però, oltre che per l'espansione internazionale, sono rilevanti anche per un altro evento fondamentale per gli affari della Goupil & C^{ie}: nel gennaio 1863, infatti, viene celebrato il matrimonio tra Marie Goupil (1841-1912), figlia ventunenne di Adolphe, e il pittore Jean-Léon Gérôme, di 39 anni, che lavorava per la Maison dal 1859 (**figg. 2, 3**) ¹³². Egli è noto per essere diventato capo della corrente neo-greca o neopompeiana dal 1847, anno in cui presenta al Salon l'opera *Jeunes Grecs faisant combattre des coqs* (*Giovani greci che fanno combattere dei galli*). Al neo-grecismo, che produrrà anche molte opere di carattere orientalista secondo il gusto dell'epoca, aderiscono anche gli amici Jean-Louis Hamon (Plouha, Côtes-d'Armor, 1824 – Saint Raphaël 1874), Henri-Pierre Picou (Nantes 1824 – 1895) e Gustave Boulanger (Parigi 1824 – 1888), tutti ex allievi di Paul Delaroche e di Charles Gleyre (Chevilly, Svizzera, 1806 – Parigi 1874) come Gérôme ¹³³. Delaroche e Gleyre, assieme a Jacques-Louis

¹²⁹ *Ivi*, p. 33, nota 26.

¹³⁰ Per un approfondimento sulla sede di L'Aia vd. il saggio di Chris Stolwijk, *Un marchand avisé. La succursale hollandaise de la maison Goupil*, in Bigorne et al., *État des lieux n. 2*, op. cit., pp. 73-95.

¹³¹ Lafont-Couturier, “*Le bon livre*”... cit., p. 36.

¹³² Régine Bigorne, *Gérôme et Goupil: un affaire de famille*, in *Gérôme & Goupil...* op. cit., p. 72.

¹³³ Vd. Hélène Jagot, *La formation des néo-grecs dans les ateliers de Delaroche et de Gleyre: une académie dissidente*, in *Apprendre à peindre. Les ateliers privés à Paris, 1780 - 1863*, atti del convegno a cura di F. Nerlich, A. Bonnet (Université François-Rabelais de Tours, 16 - 17 giugno 2011), Tours, Presses Université François-Rabelais, 2013, pp. 291-306.

David (Parigi 1748 – Bruxelles 1825) e Jean-August-Dominique Ingres (Montauban 1780 – Parigi 1867), costituiranno i modelli principali dei *pompier*¹³⁴.

Dopo le nozze, dunque, Gérôme e Marie Goupil avranno in tutto cinque figli, quattro femmine e un maschio (Jean), che però morirà prematuramente all'età di ventisette anni. È chiaro che il legame professionale che dapprima univa Goupil e Gérôme si rafforza ulteriormente in seguito al matrimonio che li renderà rispettivamente suocero e genero, destinando così Gérôme a diventare l'artista di punta della Maison¹³⁵. Le prime tre riproduzioni dei suoi quadri appaiono nel 1859 sotto forma di fotografia, per due delle quali viene incaricato ancora una volta Bingham che in tutto fotograferà undici sue opere¹³⁶. Per quanto riguarda le stampe, invece, i dipinti di Gérôme verranno riprodotti tutti con la tecnica dell'acquaforte, ricorrendo alla litografia solo in quattro soggetti: tre presenti nella seconda parte del *Cours du dessin* (cfr. cap. 2) e l'ultimo costituito da *Un duel après le bal* (fig. 29), unico dipinto tradotto con questa tecnica¹³⁷. Nel 1865, si sposa anche l'ultimogenita di Goupil, Blanche (1845 - ?). Il marito è Léon Clery (1831-1904), avvocato di Parigi e della Banque de France, che dopo le nozze si specializza nelle cause riguardanti l'arte e il mercato artistico, divenendo così anche avvocato della Goupil & C^{ie}¹³⁸.

Inoltre, a partire dal 1872, entra a far parte della società anche Albert Goupil (1840-1884), terzogenito di Adolphe. Celebri sono i due saloni riservati alle sue collezioni, dedicati uno all'arte orientale, con oggetti di tutti i tipi e di tutte le epoche, e l'altro all'arte rinascimentale europea¹³⁹ (figg. 4, 5). Tutti gli oggetti verranno messi all'asta

¹³⁴ Pierpaolo Luderin, *L'art pompier. Immagini, significati, presenze dell'altro Ottocento francese (1860-1890)*, Firenze, Leo S. Olschki, 1997, p. 87.

¹³⁵ Bigorne, *Gérôme et Goupil...* cit., p. 72.

¹³⁶ Lafont-Couturier, *M. Gérôme travaille...* cit., p. 23.

¹³⁷ *Ivi*, pp. 25-26.

¹³⁸ Bigorne, *Gérôme et Goupil...* cit., p. 73.

¹³⁹ Vd. Émile Molinier, *La collection Albert Goupil: l'art occidental*, in «Gazette des Beaux-Arts», vol. 31, 1885, pp. 377-394, e Alfred Darcel, *La collection Albert Goupil: l'art oriental*, in «Gazette des Beaux-Arts», vol. 32, 1885, pp. 287-316.

nel 1888 ¹⁴⁰, dopo la sua morte. Gérôme sa bene quanto sia grande la passione del cognato Albert per l'oriente, essendo molto legati ¹⁴¹, e decide quindi di coinvolgerlo nel suo terzo viaggio in oriente, affidando proprio a lui il compito di fotografo della spedizione. La compagnia inoltre è composta da due allievi di Gérôme (Paul-Marie Lenoir e Jean-Richard Goubie) e da altri tre pittori (Léon Bonnat, Ernest Journault e Willem de Famars Testas) ¹⁴². Gli scatti realizzati da Albert, raccolti nell'album *Voyage en Égypte, au Sinai, en Jordanie et en Palestine* ¹⁴³, sarebbero poi serviti agli artisti come fonte per le proprie opere (**vd. cap. 3**). Il viaggio ha inizio nel gennaio 1868 e durerà 4 mesi, conducendo i partecipanti in Egitto, a Petra, a Gerusalemme e a Hébron (Cisgiordania) ¹⁴⁴.

Da tutto ciò possiamo dedurre che un'ulteriore ragione del successo della Maison possa risiedere nel fatto che essa venga concepita e vissuta come un'attività di famiglia, in cui le relazioni tra i vari membri (compresi quelli senza alcuna parentela, come Vibert e altri in seguito) vanno ben oltre il semplice ambito lavorativo (**fig. 6**). Per di più, questa "familiarità" non riguarderà solamente i soci: Goupil è noto infatti per il suo atteggiamento paternalistico persino nei confronti degli artisti che lavorano per la Maison ¹⁴⁵. Egli non si accontenta di avvicinarli solamente tramite un contratto di lavoro, ma offre loro anche alloggio presso la nuova sede parigina al numero 9 di rue Chaptal, che egli stesso fa costruire ed inaugura nel 1860. L'edificio, nel quale vengono trasferiti anche la tipografia ed i laboratori ¹⁴⁶, ospita al pianterreno sia il negozio che una galleria. Qui Goupil organizza delle esposizioni, ritenute dalla stampa un lodevole trampolino di lancio per i giovani talenti non ammessi al Salon. Il primo piano invece è

¹⁴⁰ Vd. *Catalogue des objets d'art de l'orient et de l'occident. Tableaux, dessins, composant la collection de feu M. Albert Goupil*, Paris, Mannheim, 1888.

¹⁴¹ Lafont-Couturier, *M. Gérôme travaille...* cit., p. 17.

¹⁴² Bigorne, *Gérôme et Goupil...* cit., p. 74.

¹⁴³ L'album è composto da 77 prove su carta albuminata da negativi su vetro al collodio (cm 16,2 x 22). L'esemplare conservato negli archivi della Bibliothèque Nationale de France, oggi completamente digitalizzato, era quello appartenente al compagno di viaggio Ernest Journault.

¹⁴⁴ Bigorne, *Gérôme et Goupil...* cit., p. 74

¹⁴⁵ Lafont-Couturier, *"Le bon livre"...* cit, p. 36.

¹⁴⁶ Bigorne, *La casa Goupil...* cit., p. 43.

occupato da Adolphe Goupil e dalla sua famiglia, mentre il secondo e il terzo comprendono in tutto dieci appartamenti, di cui sette destinati agli artisti a cui Goupil è più affezionato (Jalabert, Jourdan, Courret, Gérôme, Olleris, Schworth, Mivart) ¹⁴⁷. Come giustamente   stato notato, si pu  affermare che la struttura dello stabile in rue Chaptal rispecchi esattamente l'immagine che Goupil ha della propria Maison ¹⁴⁸, ovvero un ambiente di lavoro basato sulla familiarit  e la confidenza anzich  sul tipico rapporto autoritario (e spesso deleterio) tra impresario e dipendente, proprio come abbiamo visto accadere per Giroux e Arrowsmith.

Dal 1870 al 1884, inoltre, viene aperta una sede espositiva anche al numero 2 di Place de l'Opera ¹⁴⁹: con essa la Maison si   assicurata in questo periodo tre postazioni strategiche (compresa quella in boulevard Montmartre) ¹⁵⁰ nei quartieri pi  in vista della citt .

Pertanto, oltre a "eclettismo" nella scelta dei soggetti e "familiarit " nei rapporti, potremmo dire che la terza parola d'ordine per Goupil   senza dubbio "innovazione": per lui   di primaria importanza rimanere al passo con i tempi, specialmente considerando che vive in un secolo come l'Ottocento, in continuo sviluppo sia artistico che tecnologico. E nell'ambito specifico della tecnologia, un editore di immagini non pu  certo farsi sfuggire i progressi relativi alla nuova tecnica fotografica: egli dunque decide di finanziare ricerche e comprare i brevetti sui procedimenti di riproduzione che sfruttano la fotografia, garantendosi una qualit  di stampe unica al mondo e assicurandosi cos  un'ampia clientela. Se all'uso di nuove tecniche quali la fotogliptia e la fotoincisione, utilizzate rispettivamente dal 1867 e dal 1873 ¹⁵¹, si aggiunge poi la variet  di formati, e di prezzi delle riproduzioni, allora   ancor pi  evidente come Goupil cerchi in ogni modo di arrivare in tutte le case e coinvolgere il maggior numero di persone possibile. Proprio per questo nel 1877 egli viene nuovamente insignito, questa volta con il merito di aver "contribuito a diffondere in Francia e all'estero il

¹⁴⁷ Lafont-Couturier, *"Le bon livre"*... cit, p. 36.

¹⁴⁸ *Ivi*, p. 36.

¹⁴⁹ du Vignau, Reni , *Annexes/La maison*... cit., p. 146.

¹⁵⁰ Lafont-Couturier, *"Le bon livre"*... cit, p. 9.

¹⁵¹ Lafont-Couturier, *M. Gérôme travaille*... cit., p. 14.

gusto delle arti”¹⁵² e ad intrattenere in Francia il sentimento militare e patriottico¹⁵³. Il riferimento è alle opere di tematica militare commercializzate da Goupil: l’insieme eterogeneo dei soggetti trattati comprendeva infatti opere religiose, storiche, orientaliste, scene di vita contemporanea (o scene di genere), ma anche soggetti militari relativi alla guerra d’Oriente e alle campagne di Crimea e d’Italia, riprodotti e diffusi come stampe a partire dal 1855¹⁵⁴. Di particolare importanza risulterà in tale ambito la guerra del 1870 in quanto, trasformando molti artisti in soldati, modificherà di conseguenza la loro percezione del conflitto militare. È da questo momento allora che gli artisti, come Édouard Detaille e Alphonse de Neuville, cominciano a dedicare numerose tele a questa tematica¹⁵⁵. In seguito anche la Grande Guerra darà luogo ad una serie di edizioni, come le fotoincisioni delle opere di Geoffroy nel 1915, ma stavolta la percezione è diversa: le immagini vogliono ora denunciare l’assurdità e le ingiustizie provocate dalla guerra nei confronti dei civili. Tuttavia, per continuare a mantenere alto lo spirito patriottico, verranno parallelamente messe in commercio anche cinquanta tavole con episodi militari¹⁵⁶.

Nel 1884, all’età di settantotto anni, Goupil probabilmente capisce di aver dato ormai tutto quello che poteva alla sua Maison; decide così, dopo cinquantacinque anni di attività, che è giunto per lui il momento di farsi da parte e di passare il testimone ai propri associati, rimanendo socio accomandante fino al 1886¹⁵⁷.

Boussod, Valadon & C^{ie}

A prendere in mano le redini sono ora Léon Boussod e il genero René Valadon (1848-1921), entrato nella Maison nel 1878 e dallo stesso anno membro regolare della giuria

¹⁵² Lafont-Couturier, *“Le bon livre”...* cit, p. 9.

¹⁵³ *Ivi*, p. 19.

¹⁵⁴ Lafont-Couturier, *Le mariage de l’art...* cit., pp. 54-61.

¹⁵⁵ *Ivi*, p. 62.

¹⁵⁶ Lafont-Couturier, *“Le bon livre”...* cit, p. 21.

¹⁵⁷ du Vignau, *Biographies*, cit., p. 150.

d'ammissione alle Esposizioni universali ed internazionali ¹⁵⁸. Entrambi, come Goupil, verranno nominati Chevalier de la Légion d'honneur (Boussod nel 1885 ¹⁵⁹ e Valadon nel 1892 ¹⁶⁰). Negli anni seguenti assieme a loro entrano in società anche i due figli di Léon Boussod, Étienne (1857-1918), marito di Jeanne Gérôme (figlia del pittore), e Jean (1860-1907), e il genero Léon Avril (1856-1942) ¹⁶¹. La nuova società, sia per grande rispetto verso il fondatore, sia per garantire alla clientela il medesimo prestigio, decide di intitolarsi "Boussod, Valadon & C^{ie}, successeurs de Goupil & C^{ie}", utilizzando così una denominazione aggiuntiva che verrà mantenuta fino alla chiusura della Maison ¹⁶².

Durante questa gestione, l'11 maggio 1893, Goupil si spegne all'età di ottantasette anni¹⁶³. Lo stesso anno la Maison decide quindi di lasciare lo stabile in rue Chaptal, spostandosi definitivamente al numero 24 di boulevard des Capucines ¹⁶⁴.

L'elemento innovativo che caratterizza la nuova società consiste nell'ampliamento dell'attività editoriale. Ciò perché, come Goupil, anche Boussod e Valadon pongono molta attenzione alle esigenze del pubblico: oltre a stampe e fotografie, infatti, in questi anni si sta parallelamente sviluppando anche il mercato del libro e della rivista. Questa nuova tendenza coincide, fortunatamente per la Maison, con la scoperta della tipoincisione sia in nero che a colori (cromotipoincisione) e con il perfezionamento della fotoincisione, innovazioni entrambe dovute alla bravura di Michel Manzi (Napoli 1849 – Parigi 1915). Questi lavora dal 1882 come ingegnere nei laboratori della Maison ad Asnières ¹⁶⁵, creati da Henri Rousselon (1822-1902) nel 1869 ¹⁶⁶ e che, nel 1880,

¹⁵⁸ *Ivi*, p. 153.

¹⁵⁹ *Ivi*, p. 148.

¹⁶⁰ *Ivi*, p. 153.

¹⁶¹ *Ivi*, p. 148.

¹⁶² *Ivi*, p. 150.

¹⁶³ *Ivi*, p. 150.

¹⁶⁴ Bigorne, *La casa Goupil...* cit., p. 44.

¹⁶⁵ du Vignau, *Biographies*, cit., p. 151.

¹⁶⁶ *Ivi*, pp. 152-153.

contavano ben centosette dipendenti (ottantacinque uomini, tredici donne e nove bambini) ¹⁶⁷.

Le due nuove tecniche fotomeccaniche cominciano però ad essere utilizzate solo dopo qualche anno, annunciate dai cataloghi delle *Publications nouvelles de la maison Boussod, Valadon & C^{ie}* (**fig. 7**). La tipoincisione appare nel numero di ottobre 1885 con la nuova rubrica *Typogravure* per presentare due novità: la prima dispensa dei *Portefeuilles d'amateur, reproductions des œuvres d'art: tableaux, sculptures, dessins, pochades, maquettes et croquis*, composta da dieci tavole e molto costosa (100 franchi sotto forma di portafoglio o 16 franchi di bozza), e gli *Études d'animaux par Émile van Marcke*, riuniti in trenta tavole. La cromotipoincisione invece viene annunciata per la prima volta nel numero di ottobre 1887 con quattro stampe, per poi ricomparire solo nell'aprile 1890 ¹⁶⁸.

Sempre nell'ottobre 1885, all'interno delle *Publications nouvelles* è presente anche un'altra nuova rubrica, intitolata *Librairie artistique*. Essa crescerà rapidamente, affermandosi solo due anni dopo con il titolo *Librairie illustré Boussod, Valadon & C^{ie}, imprimeurs-éditeurs, 9, rue Chaptal, Paris* ¹⁶⁹. Questo perché le nuove scoperte di Manzi consentono naturalmente anche di incrementare la produzione del materiale librario: i *Catalogues des ouvrages de luxe*, prima riservati a particolari attività, ora vengono pubblicati regolarmente (1889, 1894, 1895...); nel 1888 grazie alla fotoincisione è possibile riprodurre gli acquerelli di Édouard de Beaumont che illustrano quattro fiabe di Charles Perrault (**fig. 17**), mentre gli anni '90 vedono una prevalenza di soggetti militari da parte degli scrittori editi dalla Maison ¹⁷⁰.

I nuovi procedimenti inoltre permettono alla Maison di collaborare regolarmente con celebri riviste quali «L'Illustration» e «Le Figaro illustré» (di cui Valadon diventerà

¹⁶⁷ Pierre-Lin Renié, *Goupil & C^{ie} à l'ère industrielle. La photographie appliquée à la reproduction des œuvres d'art*, in Bergeon et al., *État des lieux n. 1*, op. cit., p. 108.

¹⁶⁸ Sabine du Vignau, *Michel Manzi et Goupil & Cie: 1882-1918*, in Bergeon et al., *État des lieux n. 1*, op. cit., pp. 118-119.

¹⁶⁹ *Ivi*, p. 125.

¹⁷⁰ *Ivi*, pp.125-128.

editore-gestore nel 1890, **fig. 8**) e di pubblicare riviste illustrate come «Le Figaro Salon» e il «Paris illustré», acquisito dalla società nel 1888 ¹⁷¹.

«Le Figaro Salon» (1885-1901) ¹⁷², annunciato nelle *Publications nouvelles* di ottobre 1885, è edito in formato in-quarto e comprende cinque fascicoli di venti pagine, contenenti ciascuno un resoconto del Salon, dieci incisioni a due toni in piena pagina, quattro incisioni inserite tra il testo e un'incisione di grande formato fuori testo a due toni; il testo occupa solamente un terzo del fascicolo, il resto è riservato alle immagini. Si tratta quindi di un “condensato” del Salon venduto a 1,50 franchi e perciò accessibile ad un vasto pubblico ¹⁷³. Con gli anni le illustrazioni diventeranno sempre più numerose: nel 1888 ciascun fascicolo conterrà ottanta tavole e la tipoincisione verrà utilizzata per la prima volta per riprodurre le opere principali del Salon, riuscendo così a mantenere un prezzo contenuto nonostante la grande quantità di immagini ¹⁷⁴.

Ad un anno dalla comparsa di «Le Figaro Salon» si aggiunge una nuova rivista intitolata «Les Lettres et les Arts» (1886-1889), avente con obiettivi completamente diversi. La Maison, infatti, nel 1889 spiega così la sua nascita:

Per un certo numero di anni, nell'industria non ci si è preoccupati che di vendere a buon mercato (...). Esiste tuttavia un pubblico raffinato, capace di apprezzare lo sforzo compiuto e di pagarlo ciò che vale. È a questo pubblico d'élite che è indirizzata la rivista illustrata “Les Lettres et les Arts” (...).

Ciascun fascicolo, da centoventi a centotrenta pagine di formato in-4°, è stampato con dei caratteri speciali incisi per quest'opera, su della carta a forma di manifattura di Rives che porta la filigrana: Les Lettres et les Arts. Ciascun fascicolo contiene da venticinque a trenta tavole: acqueforti, incisioni a colori, fotoincisioni, ecc. ¹⁷⁵

¹⁷¹ Ivi, pp. 129-132.

¹⁷² Caroline Picard, *Les revues dirigées par Michel Manzi*, in *Degas, Boldini, Toulouse-Lautrec... Portraits inédits par Michel Manzi*, Catalogo della mostra a cura di S. du Vignau (Bordeaux, Musée Goupil, 30 maggio - 30 agosto 1997; Albi, Musée Toulouse-Lautrec, 4 ottobre - 7 dicembre 1997), Bordeaux, Musée Goupil / Paris, Somogy Editions d'Art, 1997, p. 153.

¹⁷³ du Vignau, *Michel Manzi et... cit.*, p. 130.

¹⁷⁴ Ivi, pp. 130-131.

¹⁷⁵ Ivi, p. 131.

Il successo di queste riviste è tale che in occasione dell'Esposizione universale del 1889, in cui Boussod viene elevato al grado di Ufficiale, l'attività della Maison viene ricompensata con un Gran Premio e una medaglia d'oro ¹⁷⁶.

I contrasti con la “Knoedler & Company”

Oltre alle novità in campo editoriale, la Boussod, Valadon & C^{ie} è nota anche per aver dato una scossa all'armonia da sempre dominante all'interno della Maison Goupil: nel 1887 essa decide di aprire una nuova sede a New York, al 303 della 5th avenue, stavolta con il proprio nome ¹⁷⁷. Sarà in questo periodo infatti che la Maison comincerà ad interessarsi ai diritti di riproduzione delle opere negli Stati Uniti ¹⁷⁸.

Ovviamente il conflitto di interessi con la Knoedler & C^{ie} diventa inevitabile: il processo che ne consegue vede portati in causa i diritti per l'utilizzo del nome Goupil e avrà come vincitrice la Boussod, Valadon & C^{ie} ¹⁷⁹. Ciò nonostante, tutto alla fine si risolve per il meglio: i rapporti tra le due società tornano buoni nel giro di un breve periodo¹⁸⁰ e la sentenza finale non coinciderà con la fine della Knoedler & Company, anzi. Dal momento della sua fondazione nel 1846, essa riuscirà a rimanere in piedi per ben 165 anni, chiudendo i battenti solamente nel novembre 2011 ¹⁸¹. Michael Knoedler, in seguito ad una malattia, nel 1870 aveva fatto entrare in società il fratello John e, nel 1877, anche il figlio maggiore Roland ¹⁸². Questi deciderà di cambiare sede nel 1925, portando la galleria all'angolo tra la 57^a Strada e Madison Avenue, ma l'indirizzo sarà ancora una volta provvisorio: nel 1970 infatti la Knoedler & Company si stabilirà al 19 della 70^a Strada, questa volta per rimanervi definitivamente. Le ingenti spese di ristrutturazione dello stabile e la cattiva amministrazione, però, porteranno ad una

¹⁷⁶ du Vignau, *Biographies, cit.*, p. 148.

¹⁷⁷ *Ivi*, p. 33, nota n. 26.

¹⁷⁸ vd. René Valadon, *De la contrefaçon des œuvres d'art aux États-Unis*, Paris, Boussod, Valadon & Cie, 1888.

¹⁷⁹ McIntosh, *Goupil et le triomphe...* cit., p. 33, nota n. 26.

¹⁸⁰ *Ivi*, p. 33, nota n. 26.

¹⁸¹ Patricia Cohen, *A gallery that helped create the american art world closes shop after 165 years*, in «The New York Times», 30 novembre 2011, p. 32.

¹⁸² Lafont-Couturier, *M. Gérôme travaille...* cit., p. 21, nota n. 40.

precaria situazione finanziaria, risolta solamente grazie all'intervento del collezionista Armand Hammer che comprerà la società per 2,5 milioni di dollari ¹⁸³. Nonostante ciò, si può dire che da questo momento, pur mantenendo la stessa ragione sociale con la quale è passata alla storia, la Knoedler & Company cesserà per sempre di essere un'attività di famiglia.

Il caso della famiglia Van Gogh

Come abbiamo visto, il primo direttore della succursale olandese fu Vincent Van Gogh, lo “zio Cent” del pittore. Fratello di due mercanti d'arte (gli zii “Hein” e “Cor”), egli aveva debuttato in questo commercio nel 1835, lavorando nel negozio del mercante di colori H.A. van der Burgh a L'Aia. Dopo esser diventato suo socio nel 1839, nel 1842 decide di mettersi per conto proprio aprendo un negozio, al numero 10 di Spuistraat, dove ben presto comincia a vendere anche quadri. Egli acquisisce la fama di fine conoscitore dell'arte contemporanea, riunendo nella propria collezione sia gli artisti della “via di mezzo” (Delaroche, Vernet, Scheffer) sia quelli della scuola di L'Aia e di Barbizon: tra il 1840 e il 1850 Vincent è l'unico a proporre al pubblico di L'Aia stampe di artisti contemporanei importanti ¹⁸⁴. Nel 1846, anno in cui la Maison comincia a interessarsi all'arte contemporanea, egli entra in contatto con Goupil ¹⁸⁵; gli scambi tra i due mercanti diventano così frequenti verso la fine degli anni '50 che Goupil propone a Vincent di diventare socio della Maison: il 1° gennaio 1861 Boussod e Van Gogh apportano il 30% del capitale, mentre Goupil il restante 40% ¹⁸⁶. Il 1° aprile dello stesso anno, quindi, il negozio aperto da Vincent viene trasferito nelle nuove sale d'esposizione in Plaats 14 e diventa ufficialmente una filiale della Maison ¹⁸⁷; spostata dal 1875 in Plaats 20, la sede cambierà così definitivamente indirizzo ¹⁸⁸.

¹⁸³ Cohen, *A gallery that...* cit., p. 32.

¹⁸⁴ Stolwijk, *Un marchand avisé...* cit., pp. 80-81

¹⁸⁵ *Ivi*, p. 79.

¹⁸⁶ *Ivi*, p. 81.

¹⁸⁷ *Ivi*, p. 81.

¹⁸⁸ *Ivi*, p. 74.

Vincent decide di partire per Parigi già nel 1862, per supervisionare gli acquisti e le vendite dei quadri contemporanei da parte della Maison. La galleria viene quindi affidata al fratello Hendrik Vincent (lo “zio Hein”), prima che anch’egli parta nel 1863 per aprire una nuova filiale della Maison a Bruxelles. La gestione passa allora al giovanissimo Edouard Reinhold (1841-1867), un nipote della prima moglie di Cornelis Marinus Van Gogh (lo “zio Cor”). Reinhold però muore prematuramente e nel 1867 viene quindi rimpiazzato da Herman Gijsbertus Tersteeg (1845-1927), un giovane mercante che da qualche tempo lavora nel negozio. Egli rimarrà direttore della sede fino al 1914, anno in cui decide di ritirarsi lasciando l’incarico al figlio Johan (1873-1953) che già dal 1902 lavorava a suo fianco ¹⁸⁹.

Durante la direzione di Tersteeg e grazie alla mediazione dello zio Cent, il sedicenne Vincent Van Gogh viene chiamato a lavorare come commesso per la Maison prima a L’Aia (1869-1873), poi a Londra (1873-1875) e infine nella sede di Parigi, dove però decide di licenziarsi dopo meno di un anno (1875-1876) ¹⁹⁰.

Oltre a Vincent, lo zio chiama a lavorare presso la Goupil & C^{ie} anche l’altro nipote, Theo (Zundert 1857- Utrecht 1891), che entra nella filiale di Bruxelles nel 1873 e qualche anno dopo, nel 1878, viene trasferito a Parigi, arrivando a dirigere la sede al 19 di boulevard Montmartre nel 1882 ¹⁹¹. Grazie a lui, la Maison comincerà ad introdurre anche le opere dei pittori impressionisti, fino a quel momento trattate dal mercante Paul Durand-Ruel, concorrente della Maison. Theo, infatti, molto probabilmente influenzato dallo zio, sembra dimostrare interesse per le nuove tecniche avanguardiste, trovandosi quindi in contrasto con i gusti della Maison che invece predilige l’arte accademica. Se leggiamo le parole di Adriano Cecioni (Fontebuona, Firenze, 1836 – Firenze 1886) e Giuseppe De Nittis (Barletta 1846 – Saint-Germain-en-Laye 1884), capiamo come anche per gli artisti italiani vicini all’impressionismo (il secondo esporrà anche alla prima mostra impressionista su invito dell’amico Degas ¹⁹²) questo fatto sia

¹⁸⁹ *Ivi*, pp. 81-82.

¹⁹⁰ Federica Armiraglio, *Tavola cronologica*, in *Van Gogh*, Milano, Rizzoli/Skira, Corriere della Sera, 2003, pp. 170-171.

¹⁹¹ Lafont-Couturier, *La maison Goupil ou... cit.*, p. 68.

¹⁹² Fernando Mazzocca, *1873-1875. Al Bois de Boulogne. De Nittis pittore della vita moderna e gli impressionisti*, in *De Nittis*, Catalogo della mostra a cura di E. Angiuli, F. Mazzocca (Padova, Palazzo Zabarella, 19 gennaio - 26 maggio 2013), Venezia, Marsilio, 2013, p. 113.

visto come un grande limite, non solo di Goupil ma dell'intera società borghese parigina. Nella lettera scritta a Parigi il 24 luglio 1870 indirizzata a Telemaco Signorini (Firenze 1835-1901), Cecioni sostiene che la falsità della borghesia francese è palese in qualunque forma d'arte (ad eccezione delle opere di Courbet) e in ogni azione quotidiana, compreso l'amore per i bambini. Egli infatti, riferendosi al Salon di quell'anno in cui espone il suo *Bambino con il gallo*, dice:

*Quadri a migliaia dove l'impotenza, la sfacciataggine e l'impudenza si dichiarano in tutta la loro estensione. Il complesso dell'esposizione presenta due arti, l'arte accademica con tutta la superbia della toga e l'arte comica, pittura di moda, con Messonier capo scuola. Ti assicuro, caro mio, che non c'è niente di più nauseante e stomachevole di questa pittura. (...) Non c'è un artista sincero all'infuori di Courbet. (...) Che dirti della scultura? Gran quantità, (...) ma tutta roba stupida, tutta scultura alla Consani. (...) Direi che il coraggio delle proprie opinioni è una colpa o per lo meno un errore. Direi che l'amore per i bambini è un errore e per molti una colpa (è però un dovere fingerlo). Vedere queste povere creature nei momenti che gli vien concesso di fare il chiasso, è una cosa che ti stringe il cuore! Qui esser civili non vuol dir nulla, "être gentil" vuol dir tutto: infatti al dovere imposto dalla convenienza nessuno manca, a quello imposto dall'onore tutti mancano.*¹⁹³

Cecioni dunque vede la pittura o, meglio, l'arte accademica in generale come il riflesso del materialismo ("quadri a migliaia", "gran quantità" di sculture) e dell'ipocrisia della società borghese. Potremmo dunque interpretare queste frasi come una metafora: l'arte accademica, simboleggiata dalla borghesia, si contrappone a quella macchiaiola di Cecioni e realista di Courbet, entrambe rappresentate dalla figura infantile, i cui caratteri tipici risiedono nella vivacità e nella spontaneità.

Se però cerchiamo un legame più diretto con la Maison, De Nittis è noto per aver sottoscritto, il 3 gennaio 1872, un contratto di esclusiva con Goupil¹⁹⁴. Egli così si

¹⁹³ *Lettere dei macchiaioli*, a cura di L. Giudici, Milano, Abscondita, 2008, pp. 32-35.

¹⁹⁴ Vd. Paolo Serafini, *La Maison Goupil e gli artisti italiani. Dall'identificazione dei dipinti contenuti nei registri acquisti e vendite alla storia del gusto e del collezionismo: uno dei percorsi possibili*, in *La Maison Goupil. Il successo italiano a Parigi negli anni dell'Impressionismo*, Catalogo della mostra a cura di P. Serafini (Rovigo, Palazzo Roverella, 23 febbraio - 23 giugno 2013; Bordeaux, Galerie des Beaux-Arts, 23 ottobre 2013 - 2 febbraio 2014), Cinisello Balsamo (MI), Silvana Editoriale, 2013, pp. 19-20.

assicura la vendita dei propri quadri, una scelta che ha contribuito enormemente alla sua fortuna ma per nulla condivisa dagli amici Diego Martelli e Adriano Cecioni ¹⁹⁵. Tuttavia, dopo soli due anni, anche De Nittis comincia a sentirsi soffocato da questo vincolo e decide di intraprendere un viaggio a Londra con l'amico Telemaco Signorini, dove rimarrà dal 1875 al 1878 dipingendo alcune delle sue scene e vedute più belle ¹⁹⁶. Il 5 aprile 1874, prima di partire per l'Inghilterra, scrive a Cecioni una lettera affinché questi la pubblichi, in cui afferma:

Stanco però di questo sistema di simulazione, che tanto a noi ripugna, è da un anno a questa parte, invece di limitarmi alla sola indipendenza del mio carattere, non avvicino che della gente a loro opposta, dichiarando che, in fatto di talento, io ne trovo in essa moltissimo. Così, a misura ch'io procedevo in questo sistema, e vedendo che la mia arte non aspirava né si contentava della sola espressione "c'est charmant", ma che invece mirava ad acquistare l'interesse che ha acquistato nel nucleo degli artisti realisti, oggi il risultato di tutto questo mi ha portato alla legittima conseguenza di vedermi rifiutato al Salon. (...) Ora non ho più niente in comune con questa classe opposta ai miei principi e che per sola debolezza di carattere mi limitavo a starci lontano più che potevo, senza però esserci in rotta completa. ¹⁹⁷

Anche nelle parole di De Nittis dunque si percepisce chiaramente la falsità borghese di cui parlava Cecioni: un "sistema di simulazione", come lo chiama lui, del quale era entrato sempre più a far parte fino a non riconoscersi più nella sua arte. Egli arriva così a partecipare alla mostra del 1874 nello studio del fotografo Nadar organizzata dagli impressionisti, esponendo cinque opere ¹⁹⁸, e ad interrompere il contratto con Goupil nello stesso anno ¹⁹⁹.

¹⁹⁵ Vd. Giuliano Matteucci, *Due artisti, due anime, due destini*, in *De Nittis*, op. cit., pp. 31-41.

¹⁹⁶ Vd. Fernando Mazzocca, *1875-1878. Sulle rive del Tamigi*, in *De Nittis*, op. cit., pp. 129-130.

¹⁹⁷ *Lettere dei...* cit., p. 52.

¹⁹⁸ Maria Virginia Cardì, s.v. *Giuseppe De Nittis*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, vol. 38, 1990.

¹⁹⁹ Mazzocca, *1873-1875...* cit, p. 114.

La stessa libertà di spirito che caratterizza questo nuovo tipo di artisti la ritroviamo anche nel loro sostenitore Theo Van Gogh: non essendo molto felice di vendere opere che a lui non piacciono, occasionalmente egli tenta di commerciare qualche dipinto impressionista ²⁰⁰. Vi riesce per la prima volta nel marzo 1884, acquistando un paesaggio di Pissarro, con un profitto di soli 25 franchi ²⁰¹. Quando il fratello Vincent si trasferisce da lui nel 1886, sarà riuscito a vendere altri tre dipinti: uno di Sisley nel 1885 e, nel 1887, uno di Monet e uno di Renoir (guadagnando rispettivamente 100, 120 e 250 franchi ²⁰²). Vincent a Parigi comincia frequentare diverse lezioni nell'atelier del pittore accademico Félix Cormon, prediletto dai giovani per i suoi metodi d'insegnamento meno rigidi ²⁰³, dove conosce Émile Bernard e Toulouse-Lautrec. Nello stesso anno incontra altri artisti, tra i quali Paul Signac, Georges Seurat, Lucien e Camille Pissarro, Armand Guillaumin e Paul Gauguin, che poi presenta a Theo ²⁰⁴. Costui tuttavia, dovendo rispettare le direttive della Boussod, Valadon & C^{ie}, nel 1886 venderà un'unica opera, ovvero una marina di Manet, per un profitto di 100 franchi ²⁰⁵. Le cose però migliorano l'anno successivo ²⁰⁶: durante il 1887, infatti, Monet vende a Theo in tutto ben 16 opere, acquistate per 20.900 franchi (la Maison vi guadagnerà complessivamente 13.500 franchi) ²⁰⁷; inoltre Theo compra due quadri da Pissarro, otto da Sisley, uno da Degas, uno da Renoir e uno da Gauguin, per dei rispettivi profitti di 260 ²⁰⁸, 3.200 ²⁰⁹, 1.500 ²¹⁰, 150 ²¹¹ e 150 franchi ²¹².

²⁰⁰ John Rewald, *Theo Van Gogh, Goupil and the impressionists*, in «Gazette des Beaux-Arts», vol. 81, 1973, p. 5.

²⁰¹ Registri del G.R.I., libro n. 11, numero 16994, p. 101.

²⁰² Registri del G.R.I., libro n. 11, numero 17361, p. 126; numero 17401 p. 128; numero 17409, p. 129.

²⁰³ Federica Armiraglio, *La vita e l'arte*, in *Van Gogh*, op. cit., p. 33.

²⁰⁴ Rewald, *Theo Van Gogh... cit.*, pp. 6-7.

²⁰⁵ Registri del G.R.I., libro n. 11, numero 18090, p. 174.

²⁰⁶ Rewald, *Theo Van Gogh... cit.*, pp. 9-16.

²⁰⁷ Registri del G.R.I., libro n. 11, numeri 18447, 18448, 18480, 18540, 18557, 18558; libro n. 12, numeri 18541, 18564, 18711, 18790, 18792, 18793, 18840, 18924; libro n. 13, numeri 18791, 18843.

²⁰⁸ Registri del G.R.I., libro n. 12, numeri 18761, 18925.

²⁰⁹ Registri del G.R.I., libro n. 12, numeri 18744, 18878, 188879, 18880; libro n. 13, numeri 18674, 18675; libro n. 14, numeri 18542, 18543.

Monet era convinto del fatto che la gente si sarebbe avvicinata maggiormente all'impressionismo se le opere fossero state esposte in più gallerie anziché solo in quella di Durand-Ruel, pertanto era felice di trovare nuovi punti vendita grazie a Theo ²¹³.

Anche Pissarro diventa "infedele" a Durand-Ruel, ma per un motivo diverso da quello di Monet: il mercante infatti non ama il suo nuovo stile puntinista e pertanto si rifiuta di comprare tutte le sue opere recenti, costringendo quindi Pissarro a rivolgersi altrove²¹⁴.

In seguito al peggioramento dei rapporti con Durand-Ruel, nell'estate del 1888 Monet decide di stipulare un contratto con Theo, quale rappresentante della Boussod, Valadon & C^{ie}, per cercare un compromesso tra le due maison: egli non promette alcuna esclusività, riservandosi il diritto di prelazione; nel caso in cui Durand-Ruel avesse voluto acquisire una sua opera recente, avrebbe dovuto rivolgersi alla Boussod, Valadon & C^{ie} ²¹⁵. In questo caso nelle annotazioni troveremo la dicitura "Boulevard à Durand-Ruel & C^{ie}" ²¹⁶.

La data di inizio validità di tale contratto coincide con quella della vendita di una serie di dieci paesaggi di Antibes (4 giugno 1888), per ognuno dei quali Monet avrebbe ricevuto dai 1.000 ai 1.300 franchi in base alle dimensioni, oltre alla metà dei profitti²¹⁷; nelle relative voci dei registri infatti possiamo leggere "Boulevard à Artiste avec partage de bénéfices" ²¹⁸.

²¹⁰ Registri del G.R.I., libro n. 12, numero 18719, p. 31.

²¹¹ Registri del G.R.I., libro n. 12, numero 18877, p. 41.

²¹² Registri del G.R.I., libro n. 12, numero 18997, p. 48.

²¹³ Rewald, *Theo Van Gogh...* cit., pp. 10-11.

²¹⁴ *Ivi*, p. 11.

²¹⁵ *Ivi*, pp. 22-23.

²¹⁶ Vd. ad es. registri del G.R.I., libro n. 12, numero 19167, p. 61.

²¹⁷ Rewald, *Theo Van Gogh...* cit., p. 23.

²¹⁸ Vd. ad es. registri del G.R.I., libro n. 12, numero 19299, p. 69.

Gauguin invece, a differenza degli altri artisti, non è legato a nessuna galleria ²¹⁹. Theo si affeziona molto a lui, tanto da rinunciare alla piccola eredità lasciategli dallo zio Cent alla fine dell'estate del 1888 per spartirla tra Gauguin e il fratello Vincent ²²⁰. Inoltre sembra che Theo accrediti all'artista uno stipendio mensile di 150 franchi per le sue opere, proprio come Durand-Ruel fa con gli impressionisti ²²¹.

Nel 1888 Theo acquista altre opere: oltre alle cinque di Gauguin ²²² e alle trenta di Monet ²²³, ne troviamo cinque di Pissarro ²²⁴ (esposte a Settembre in una mostra ²²⁵), quattro di Degas ²²⁶ e una di Renoir ²²⁷, mentre una gli viene regalata da Guillaumin²²⁸. Alla fine dell'anno Durand-Ruel, in ristrettezze economiche, si rifiuta di continuare a rispettare la negoziazione con la Boussod, Valadon & C^{ie}, in modo da riuscire ad ottenere qualche opera recente di Monet. Theo intanto continua a comprare opere dell'artista da ogni parte in attesa di ottenere da lui una nuova serie di dipinti ²²⁹.

Nel 1889 diminuisce la vendita delle opere di Gauguin rispetto all'anno precedente (da cinque a tre) e anche quelle di Monet (da trenta a venti), mentre aumenta la vendita dei dipinti di Pissarro (da quattro a sei) e delle opere di Degas (da quattro a sette) ²³⁰; di Sisley invece compare solo un'opera, rimasta invenduta fino al 1891 ²³¹. Alla fine

²¹⁹ Rewald, *Theo Van Gogh...* cit., p. 14.

²²⁰ *Ivi*, p. 30.

²²¹ *Ivi*, p. 31.

²²² Registri del G.R.I., libro n. 12, numeri 19509, 19536, 19544, 19546, 19570.

²²³ Registri del G.R.I., libro n. 12, numeri 19075, 19079, 19080, 19115, 19166-19168, 19194, 19299-19308, 19360, 19467, 19479, 19488, 19495, 19618-19624.

²²⁴ Registri del G.R.I., libro n. 12, numeri 19082, 19083, 19099, 19169, 19550.

²²⁵ Rewald, *Theo Van Gogh...* cit, p. 35.

²²⁶ Registri del G.R.I., libro n. 12, numeri 19309, 19337, 19465, 19496.

²²⁷ Registri del G.R.I., libro n. 12, numero 19390, p. 76.

²²⁸ Registri del G.R.I., libro n. 12, numero 19478, p. 81.

²²⁹ Rewald, *Theo Van Gogh...* cit, p. 34.

²³⁰ *Ivi*, p. 37.

²³¹ Registri del G.R.I., libro n. 12, numero 20237, p. 132.

dell'anno compare un nuovo artista tra gli acquisti di Theo: si tratta di Odilon Redon, molto ammirato da Émile Bernard, che in dicembre gli vende due dipinti, seguiti da altri due l'anno successivo ²³²; di queste quattro opere però solamente una appare nei registri, la *Vierge d'Aurore*, segnata in data "2.5.90" ²³³.

Il 1890 è l'ultimo anno che vede Theo direttore della sede parigina a causa di una serie di eventi sfortunati che gli provocheranno un'estrema tensione. I rapporti con i suoi datori di lavoro sono ormai diventati insopportabili ed inoltre, alla fine di giugno, suo figlio si ammala, aggravando ancor più la sua preoccupazione di dover provvedere alla sua famiglia e al fratello ²³⁴. Infine un mese più tardi, il 27 luglio, Vincent si spara in un campo vicino ad Auvers, morendo due giorni dopo proprio tra le sue braccia ²³⁵. Theo riuscirà a tener duro ancora per pochi mesi, finché il suo compromesso stato mentale lo porterà ad essere internato il 12 ottobre e trasferito il 14 in una clinica privata diretta dal famoso dottor Blanche ²³⁶. La Maison provvederà allora a sostituirlo con Maurice Joyant (1864 - 1930), un amico di Michel Manzi e un ex compagno di scuola di Toulouse-Lautrec ²³⁷. Fino al suo internamento Theo cerca di dedicarsi comunque al proprio lavoro, acquistando svariate opere: nove da Monet ²³⁸, dieci da Degas ²³⁹, sei da Pissarro²⁴⁰, cinque di Manet ²⁴¹, due da Gauguin ²⁴² e Guillaumin ²⁴³ e il primo e unico

²³² Rewald, *Theo Van Gogh...* cit, pp. 44-45.

²³³ Registri del G.R.I., libro n. 12, numero 20671, p. 154.

²³⁴ Rewald, *Theo Van Gogh...* cit., p. 52.

²³⁵ *Ivi*, p. 59.

²³⁶ *Ivi*, pp. 66-67.

²³⁷ *Ivi*, p. 68.

²³⁸ Registri del G.R.I., libro n. 12, numeri 19653, 20289, 20324, 20377, 20569, 20704, 20705, 20771, 20810.

²³⁹ Registri del G.R.I., libro n. 12, numeri 20290, 20359, 20360, 20361, 20362, 20702, 20772, 20773, 20858, 20968.

²⁴⁰ Registri del G.R.I., libro n. 12, numeri 20342, 20363 (invenduta), 20364, 20405, 20419, 20944.

²⁴¹ Registri del G.R.I., libro n. 12, numeri 20343, 20374, 20375, 20811, 20812.

²⁴² Registri del G.R.I., libro n. 12, numeri 20648, 20859.

²⁴³ Registri del G.R.I., libro n. 12, numeri 20291, 20934.

dipinto di Cézanne presente nella Maison (*Femme Assise*). Quest'ultimo artista non ha mai destato interesse in Theo durante questi anni, perciò si ritiene che egli sia stato in qualche modo "obbligato" ad acquistare l'opera da Camentron & Martin per poter avere anche uno schizzo di una ballerina di Degas ²⁴⁴; entrambe infatti sono stati acquistati nello stesso luogo in data 8 agosto 1890 ²⁴⁵.

Negli otto anni di gestione del negozio di boulevard Montmartre, Theo è riuscito con la sua perseveranza ad ottenere grandi risultati in una Maison così poco favorevole all'avanguardismo. Egli crede fermamente in questo tipo di arte ²⁴⁶, tanto da non limitarsi ad acquisire le opere per la sola sede parigina, ma inviandole anche ad altre succursali in modo da diffondere il gusto per tali novità. Purtroppo non sempre vi riesce: nell'estate del 1888 manda a L'Aia un gruppo di dipinti impressionisti (tra cui una tela recente del fratello Vincent), ma Tersteeg non manifesta interesse per nessuno di essi ²⁴⁷. Ad aprile dell'anno seguente, però, viene inviata alla sede di Londra in New Bond Street una serie di venti opere di Monet per una mostra intitolata "Impressions by Claude Monet" che raccoglie invece commenti favorevoli dalla critica ²⁴⁸.

Theo organizza anche delle mostre all'interno della propria sede, riuscendo piano piano a trasformare le due piccole e basse sale al piano rialzato in un luogo di esibizione per le immagini avanguardiste ²⁴⁹. Il critico Félix Fénéon vi dedica degli spazi nella «Revue Indépendant» a partire da dicembre 1887 ²⁵⁰, quando Theo allestisce un'esposizione mista di opere di Pissarro, Gauguin e Guillaumin. Questa mostra è seguita da un'altra a gennaio 1888 con qualche dipinto di Gauguin e vari pastelli di Degas ²⁵¹. Sappiamo inoltre che Vincent assiste all'esposizione di opere di Pissarro, Guillaumin e Gauguin

²⁴⁴ Rewald, *Theo Van Gogh...* cit., p. 66.

²⁴⁵ Registri del G.R.I., libro n. 13, numeri 20968 e 20969, p. 33.

²⁴⁶ Rewald, *Theo Van Gogh...* cit., p. 11.

²⁴⁷ *Ivi*, pp. 28-29.

²⁴⁸ *Ivi*, p. 38.

²⁴⁹ *Ivi*, p. 8.

²⁵⁰ *Ivi*, pp. 16-17.

²⁵¹ *Ivi*, p. 17.

prima di partire per Parigi alla fine di febbraio ²⁵². Ovviamente a queste mostre ne seguiranno molte altre, anche monografiche, come quella dedicata alla serie di Antibes di Monet (giugno 1888) ²⁵³ o a Pissarro (febbraio 1890) ²⁵⁴.

Manzi, Joyant & C^{ie}

Con la morte di Léon Boussod nel 1896, la Maison si trova senza il suo principale leader. Valadon decide quindi di prendere lui stesso in mano la gestione, modificando leggermente la ragione sociale: nel 1897 infatti in essa viene aggiunto il commercio di quadri, bronzi e oggetti d'arte ("Boussod, Valadon & C^{ie}, successeurs de Goupil & C^{ie}, marchands de tableaux") ²⁵⁵.

Nello stesso anno però Michel Manzi, Jean Boussod e Maurice Joyant, associandosi l'8 maggio 1897 ²⁵⁶, danno vita alla "Jean Boussod, Manzi, Joyant & C^{ie}, successeurs de Goupil & C^{ie}, éditeurs-imprimeurs". Jean Boussod fa parte della Maison dal 1887 ²⁵⁷, mentre Maurice Joyant dal 1890 al 1893 aveva preso il posto di Theo Van Gogh nella gestione della galleria di boulevard Montmartre ²⁵⁸. In questa società Valadon ed Étienne Boussod ricoprono il ruolo di accomandanti per i due anni successivi (1897-1899) ²⁵⁹, mentre Avril vende la sua parte già nel 1898 ²⁶⁰.

²⁵² *Ivi*, p. 19.

²⁵³ *Ivi*, p. 23.

²⁵⁴ *Ivi*, pp. 46-47.

²⁵⁵ du Vignau, Renié, *La maison...* cit., p. 144.

²⁵⁶ Sabine du Vignau, *Michel Manzi: un ingénieur italien à Paris*, in *Degas, Boldini, Toulouse-Lautrec...* op. cit., p. 25.

²⁵⁷ du Vignau, *Biographies*, cit., p. 148.

²⁵⁸ *Ivi*, p. 151.

²⁵⁹ *Ivi*, p. 148 e 153.

²⁶⁰ du Vignau, *Michel Manzi et...* cit., p. 115

La ragione sociale muterà già il 1° gennaio 1900 ²⁶¹, diventando semplicemente “Manzi, Joyant & C^{ie}, successeurs de Goupil & C^{ie}, éditeurs-imprimeurs” in seguito alla liquidazione di Jean Bousod che, tuttavia, resterà in società come accomandante dal 1900 al 1902 ²⁶². Dopo quest’anno, quindi, la famiglia Bousod-Valadon scomparirà definitivamente dalla società parigina ²⁶³.

Nel 1900 Manzi viene nominato Chevalier de la Légion d’honneur ²⁶⁴. Egli in effetti è una personalità dai molteplici interessi ²⁶⁵, che spaziano dalle belle arti alla musica, alla letteratura e al teatro, arrivando fino alla moda; è inoltre anche scrittore ²⁶⁶, disegnatore ²⁶⁷ e grande collezionista ²⁶⁸. Ma come è arrivato un italiano a dirigere una delle principali società francesi dell’Ottocento? Nato a Napoli, Manzi intraprende la carriera militare; dopo essere stato promosso capitano all’età di 26 anni ed aver insegnato alla Scuola di Guerra di Torino, comincia ad interessarsi alle ricerche sulla fotoincisione in rilievo (o tipoincisione) presso l’Istituto Geografico Militare di Firenze²⁶⁹ (**fig. 11**). Nel 1881 decide di partire per Parigi, dove dall’anno seguente trova lavoro come ingegnere negli ateliers fotografici della Goupil & C^{ie} ad Asnières. Nel 1884, solo dopo due anni di collaborazione, la nuova società Bousod, Valadon & C^{ie} decide di affidargli la direzione dei laboratori di Asnières (**figg. 9, 10**), facendolo quindi subentrare al loro fondatore Henri Rousselon. Il 24 dicembre 1886 la Société d’Encouragement pour l’Industrie nationale gli assegna una medaglia d’oro per il suo procedimento di “foto-tipografia” ²⁷⁰ o tipoincisione (**fig. 12**). Ormai la sua vita, la sua

²⁶¹ du Vignau, *Michel Manzi: un ingénieur...* cit., p. 25.

²⁶² du Vignau, *Biographies*, cit., p. 148.

²⁶³ du Vignau, *Michel Manzi et...* cit., pp. 115-116.

²⁶⁴ du Vignau, *Biographies*, cit., p. 152.

²⁶⁵ du Vignau, *Michel Manzi et...* cit., p. 116.

²⁶⁶ Vd. Caroline Picard, *Michel Manzi écrivain: articles et livres*, in *Degas, Boldini, Toulouse-Lautrec...* op. cit., pp. 150-152.

²⁶⁷ Vd. *Catalogue*, in *Degas, Boldini, Toulouse-Lautrec...* op. cit, pp. 68-137.

²⁶⁸ Vd. Sabine du Vignau, *Michel Manzi collectionneur*, in *Degas, Boldini, Toulouse-Lautrec...* op. cit, pp. 140-149.

²⁶⁹ du Vignau, *Michel Manzi et...* cit., pp. 116-117.

²⁷⁰ du Vignau, *Michel Manzi et...* cit., p. 118.

attività e le sue amicizie sono in Francia, tanto che il 6 settembre 1897 è naturalizzato francese ²⁷¹.

Grazie a lui e a Joyant la Maison rinnova non solo le tecniche di stampa, ma anche il repertorio di artisti da riprodurre: entrambi infatti sono molto amici di Henri de Toulouse-Lautrec (Albi 1864 – Malromé, Bordeaux, 1901) e di Edgar Degas (Parigi 1834 - 1917) ²⁷², i quali vedranno alcune loro opere edite dalla Maison. Lo stretto rapporto che lega i due soci a questi ed altri artisti contemporanei è evidente anche dalle caricature scherzose eseguite da Manzi (figg. 13, 14, 15, 16). Joyant, come abbiamo accennato, aveva sostituito Theo Van Gogh nella direzione della galleria nel 1890, condividendo pienamente il suo ideale di apertura verso le nuove correnti artistiche. Dopo aver perseguito per tre anni l'intento del predecessore, si stanca però di lottare contro la Maison e decide di abbandonare l'incarico ²⁷³. Nello stesso anno tuttavia stringe una collaborazione con Manzi, sotto il patrocinio di Boussod, Valadon & C^{ie}: il contratto, prima verbale (10 luglio) e poi scritto (23 settembre) ²⁷⁴, prevedeva di formare una società, con sede al numero 9 di rue Forest, avente come obiettivo lo sfruttamento dei procedimenti di riproduzione fotomeccanici, in cui Manzi si sarebbe occupato della parte tecnica mentre Joyant, vista anche la precedente esperienza, di quella amministrativa e commerciale. Nonostante questo nuovo incarico, Joyant non si darà per vinto e cercherà di ravvivare la monotonia della Maison tornando alla sua vecchia attività: nel 1896 infatti organizza presso gli ateliers di rue Forest un'esposizione di dipinti, litografie e manifesti realizzati dall'amico d'infanzia Toulouse-Lautrec ²⁷⁵.

Artisti contemporanei editi dalla Maison: Toulouse-Lautrec e Degas

Toulouse-Lautrec inizia a lavorare per la Boussod, Valadon & C^{ie} nel 1888, fornendo quattro illustrazioni per un articolo di Emile Michelet sul «Paris illustré» intitolato *L'Été à*

²⁷¹ du Vignau, *Biographies*, cit., p. 151.

²⁷² du Vignau, *Michel Manzi et...* cit., p. 121.

²⁷³ du Vignau, *Michel Manzi: un ingénieur...* cit., p. 23.

²⁷⁴ *Ivi*, p. 22.

²⁷⁵ *Ivi*, p. 23.

Paris ²⁷⁶, ma è solo con il numero di ottobre 1892 delle *Publications nouvelles* che compare il suo primo lavoro destinato al mercato delle stampe. Qui infatti, all'interno della rubrica *Litographie et phototypogravure en couleurs*, appare la sua prima litografia importante, *Au Moulin-Rouge, la Goulue et sa sœur* (fig. 19), seguita poco dopo da un'altra intitolata *L'Anglais au Moulin-Rouge* (fig. 20). La serie sperata però si riduce solamente a questi due numeri, vista la difficoltà a discostarsi dal gusto accademico degli editori, e la Maison si limiterà a commissionargli qualche illustrazione per «Le Figaro illustré» ²⁷⁷. Nel luglio 1893 egli fornisce sette illustrazioni per l'articolo di Gustave Geoffroy *Le plaisir à Paris: Les restaurants, les cafés-concerts des Champs-Élysées*, mentre tra il 1895 e il 1896 la rivista pubblica tre sue illustrazioni per i racconti di Romain Coolus *Le Bon Jockey* (luglio 1895), *La Belle et la Bête* (settembre 1895, fig. 18) e *Les Deux Sœurs légendaires* (maggio 1896) ²⁷⁸.

Bisognerà però aspettare che la Maison cambi direzione perché vengano diffuse altre sue opere: nel 1898 infatti le *Publications nouvelles de la maison Goupil & Cie, éditeurs-imprimeurs, Jean Boussod, Manzi, Joyant & Cie, éditeurs-imprimeurs successeurs* (fig. 22) annunciano le *Litographies par Toulouse-Lautrec*, una serie di cinque bozze segnate e numerate vendute a 20 franchi ciascuna. In un registro di deposito della Maison conservato oggi al Musée Goupil di Bordeaux, sotto la rubrica *Succession de Toulouse-Lautrec* (fig. 21), i nomi di queste cinque litografie ricompaiono assieme a quelli di altre ottanta (ovvero oltre duemila bozze) depositate il 20 marzo 1902 ²⁷⁹. Ad un anno dalla morte dell'artista Manzi e Joyant decidono di dedicargli un numero speciale di «Le Figaro illustré» ²⁸⁰, riconoscendo così il valore della sua produzione artistica. L'ultimo omaggio che la Maison gli rende però sarà la pubblicazione di *Toulouse-Lautrec au cirque, vingt-deux dessins aux crayons de couleur* nel 1905, una raccolta di disegni inediti riprodotti mediante la fotoincisione ²⁸¹.

²⁷⁶ du Vignau, *Michel Manzi et...* cit., p. 132.

²⁷⁷ *Ivi*, pp. 121-122.

²⁷⁸ *Ivi*, pp. 132-133.

²⁷⁹ *Ivi*, p. 122.

²⁸⁰ *Ivi*, p. 133.

²⁸¹ *Ivi*, p. 123.

Per quanto riguarda Degas, la Maison gli dedica solamente due pubblicazioni, pur avendo messo in commercio ben quarantadue sue opere ²⁸². Tuttavia si tratta in entrambi i casi di edizioni di lusso dalla tiratura limitata. La prima, edita nel 1889, raccoglie quindici litografie realizzate da George-William Thornley stampate in nero o a colori (**fig. 23**). La tiratura è di un centinaio di copie al prezzo di 100 franchi ciascuna. La seconda si intitola *Vingt dessins 1861-1896, par Degas* (**fig. 24**); la tiratura è nuovamente di cento esemplari, ma stavolta venduti a 1.000 franchi l'uno ²⁸³. L'uscita di quest'opera viene annunciata nelle *Publications nouvelles* di ottobre 1898 ²⁸⁴.

Non si deve pensare però che la tiratura limitata sia riservata solo a Degas: essa infatti rientra in un discorso più ampio. Se inizialmente la parola d'ordine per l'industria dell'arte era stata "divulgazione", nell'ultimo ventennio del secolo le riproduzioni artistiche si erano talmente diffuse che si ottenne la reazione inversa. Le stampe, prodotte in modo da accontentare tutti i gusti e le esigenze, avevano ormai raggiunto gran parte della popolazione e perciò non costituivano più delle grosse fonti di guadagno. Ecco allora che nel 1880 vediamo apparire, menzionata nella *Bibliographie de la France*, la prima edizione a tiratura limitata di una serie di puntesecche originali di Louis Abbéma ²⁸⁵. Goupil, sempre attento alla direzione del mercato, fa apparire la sua prima edizione di questo tipo l'anno successivo: nel 1881 infatti vi sono due apparizioni, a tiratura limitata, tra cui una serie di quattro acqueforti originali di Valentin Foulquier, un habitué delle pubblicazioni di Cadart, intitolata *Au bord de la mer*. Ne vengono realizzate due edizioni differenti: le "épreuves de luxe" (cento stampe su pergamena a 200 franchi e centoventicinque stampe d'artista su carta Giappone a 120 franchi) e le "épreuves avec la lettre" (cento stampe su carta Cina a 60 franchi e duecento su carta Olanda a 40 franchi), per un totale quindi di cinquecentoventicinque esemplari ²⁸⁶. Si capisce già da questo esempio che, oltre

²⁸² Lafont-Couturier, *Le mariage de l'art...* cit., p. 69.

²⁸³ *Ivi*, p. 69.

²⁸⁴ du Vignau, *Michel Manzi et...* cit., pp. 123-124.

²⁸⁵ Pierre-Lin Renié, *Originaux et reproductions, produits de luxe et imagerie: l'estampe face à l'industrialisation de la production des images*, in *Histoire de l'art du XIX^e siècle (1848 - 1914). Bilans et perspectives*, atti del convegno a cura di C. Barbillon, C. Chevillot, F.R. Martin (École du Louvre - Musée d'Orsay, 13-15 settembre 2007), Paris, École du Louvre, 2012, p. 307.

²⁸⁶ *Ivi*, pp. 307-308.

limitare il numero di stampe, si cerca di diversificare e di renderle lussuose attraverso l'utilizzo di carte pregiate.

Possiamo dire dunque che con questo tipo di edizioni la Maison prende una duplice direzione: da un lato continua nelle ricerche in campo fotomeccanico, per ottenere immagini di qualità ma a prezzi accessibili, dall'altro invece intraprende questo nuovo mercato speculativo, raggiungendo un vero e proprio record nel 1888. Quest'anno infatti viene pubblicata *La ronde de nuit*, un'acquaforte del celebre Charles Waltner tratta da Rembrandt (cinquanta stampe vendute ben a 2.500 franchi l'una, mentre le più economiche da 150 a 1.000 franchi) ²⁸⁷.

Altre innovazioni: le nuove riviste e le stampe originali

Il grande sviluppo industriale e tecnologico dell'Ottocento vede tra le sue conseguenze anche l'esponenziale crescita del numero di riviste illustrate. L'abbassamento del costo della carta e le nuove tecniche per riprodurre le immagini fanno sì che la tipologia del *Penny Press*, ovvero quella dei periodici inglesi venduti ad un penny, avesse diffusione su larga scala. In Inghilterra il primo esempio di questo genere fu costituito dal «The Penny Magazine», fondato da Charles Knight ed edito a Londra dal 1832 al 1845 ²⁸⁸. Su questo modello in Francia appare il «Magasin Universel», mentre in Italia, tra le riviste più celebri, troviamo il ligure «Magazzino pittorico» (1834) ²⁸⁹, il milanese «Cosmorama pittorico» (1835), il napoletano «Poliorama pittoresco» (1836) ²⁹⁰. Negli anni Quaranta del secolo tra i periodici che dedicano dello spazio alle opere d'arte presentate nelle varie esposizioni si segnalano l'inglese «The Illustrated London News» (1842), seguito

²⁸⁷ *Ivi*, p. 308.

²⁸⁸ Vd. Patricia Anderson, *The printed image and the transformation of popular culture, 1790-1860*, Oxford, Clarendon Press, 1991.

²⁸⁹ Vd. Giulia Savio, *I periodici liguri: il caso di «Magazzino Pittorico» (1834-1837)*, in *Percorsi di critica. Un archivio per le riviste d'arte in Italia dell'Ottocento e del Novecento*, atti del convegno a cura di R. Cioffi, A. Rovetta (Milano, Università Cattolica del Sacro Cuore, 30 novembre - 1 dicembre 2006), Milano, Vita e Pensiero, 2007, pp. 45-50.

²⁹⁰ Vd. Nadia Barrella, *Il dibattito sui metodi e gli obiettivi dello studio sull'arte a Napoli negli anni Quaranta dell'Ottocento e il ruolo del «Poliorama pittoresco»*, in *Percorsi di critica...* op. cit., pp. 21-34. Sulle numerose riviste napoletane pubblicate nei primi quarant'anni dell'Ottocento vd. Maria Claudia Minopoli, *Un database di storia dell'arte e archeologia per le riviste napoletane di lettere ed arti, 1785-1839*, in G.C. Sciolla (ed.), *Riviste d'arte fra Ottocento ed Età contemporanea. Forme, modelli e funzioni*, Milano, Skira, 2003, pp. 13-38.

dalle francesi «L'Illustration» (1843) e «Le Monde illustré» e in Italia da «Il Mondo Illustrato» (1847) e dall'«Illustrazione Universale» (1864)²⁹¹; un caso interessante è quello del genovese «L'Espero» (1840), particolarmente attento al teatro ²⁹². Tutte queste riviste nascono a scopo divulgativo, con l'intento di istruire un pubblico non specializzato e di attirare gli abbonati cercando di occuparsi di più argomenti: oltre all'arte quindi ci si dedica ai temi più vari, come la storia, i viaggi, le biografie di personaggi illustri, la botanica, la zoologia, ecc. Sarà soprattutto grazie alla «Gazette des Beaux-Arts», fondata nel 1859 da Charles Blanc, che la rivista si configurerà come mezzo di informazione specializzato in ambito artistico ²⁹³, con contributi legati sia all'arte antica che contemporanea e al mercato artistico.

Una particolare importanza ha nell'Ottocento lo sviluppo del filone di riviste femminili, che mostrano come sempre di più l'attenzione si rivolgesse a questo nuovo tipo di pubblico. In Italia vediamo apparire all'inizio del secolo a Milano il «Corriere delle dame» (1804), seguito dal genovese «Piccolo corriere delle dame» (1833), ispirato all'omonima rivista francese, il milanese «La moda. Giornale dedicato al bel sesso» (1836) e «La moda. Appendice al Poliorama Pittoresco» (1839). Dalla seconda metà del secolo questo tipo di riviste si moltiplicano a vista d'occhio: a Torino ad esempio escono «Il mondo elegante. Giornale illustrato delle mode da donna» (1864) e «Il Passatempo. Foglio quotidiano dedicato al bel sesso» che diventerà dal 1872 «Il Giornale delle Donne»; nel 1868 a Milano si contano ben tredici testate di moda edita da Lampugnani, Sonzogno e Garbini, tra cui «La Novità» (1864) e «Il Monitore della moda» (1868), ma anche a Genova escono riviste dedicate alla moda sia femminile che maschile ²⁹⁴. A queste testate se ne aggiungeranno ovviamente altre nei decenni seguenti. Si tratta di periodici che generalmente si propongono di diffondere in Italia, attraverso edizioni economiche o di lusso e con l'ausilio di figurini e cartamodelli, non

²⁹¹ Daniela Vasta, *Le riviste illustrate italiane del XIX secolo*, in «Grafica d'arte. Rivista di storia dell'incisione antica e moderna e storia del disegno», n. 96, 2013, pp. 4-5.

²⁹² Mauro Canova, Roberto Trovato, *Teatro e arti figurative nel periodico genovese «L'Espero» (1840-1845)*, in *Percorsi di critica...* op. cit., pp. 51-86.

²⁹³ Georges Wildenstein, *Bibliographie des revues et périodiques d'art parus en France de 1746 à 1914*, in «Gazette des Beaux-Arts», vol. 38, 1951, pp. 5-7.

²⁹⁴ Silvia Franchini, *Editori, lettrici e stampa di moda. Giornali di moda e di famiglia a Milano dal «Corriere delle dame» all'Italia unita*, Milano, Franco Angeli, 2007, pp. 277-280.

solo il gusto per la moda francese, ma anche temi quali la musica, il teatro, eventi mondani, consigli su come abbigliarsi o acconciarsi nelle varie occasioni ²⁹⁵.

L'ideale di progresso portato avanti da Manzi non poteva quindi certo escludere il campo della rivista illustrata, la quale secondo lui andava sviluppata e diversificata. Ecco allora comparire una serie di nuove riviste: dal 1898 al 1902 nascono «Le Théâtre», «Le Sports modernes», «Les Modes» e «Les Arts», alle quali dal 1909 si aggiunge «L'Hygiène» ²⁹⁶. Tutta questa varietà sembra rispecchiare la personalità poliedrica di Manzi, i cui principali interessi (teatro, moda e arte) sono espressi in particolare dalle tre riviste omonime.

«Le Théâtre» (**fig. 25**) è un fascicolo di una trentina di pagine con testo e immagini che informa sulle novità teatrali presentate a Parigi e all'estero ²⁹⁷. Pubblicata da gennaio 1898, come rivista mensile, essa diventa bimestrale a partire da gennaio 1900. La sua pubblicazione subirà un'interruzione tra il 1915 e il 1918 per riprendere poi fino al 1920 arrivando al numero 384 ²⁹⁸.

«Les Modes, revue mensuelle illustrée des arts appliqués à la femme» (**fig. 26**) è una rivista mensile edita da gennaio 1901 al 1916, con il numero finale 167 ²⁹⁹. Essa è ideata per aggiornare il pubblico, non solo femminile, su avvenimenti mondani, accessori di costume, moda, mobili e decorazioni di interni, ma anche su opere d'arte che abbiano la donna come soggetto, gli sport e i passatempi all'aria aperta. Si divide principalmente in tre rubriche: *A travers le Monde*, *La Mode et les Modes* e *Les peintres de la Femme*, dedicate rispettivamente a mondanità, moda e arte. In essa non troviamo cartamodelli ma moltissimi figurini e immagini pubblicitarie di prodotti per la bellezza femminile, in particolare riguardanti l'abbigliamento e le fragranze da donna.

Infine troviamo «Les Arts, revue mensuelle des musées, collections, expositions» (**fig. 27**), dedicata ai musei, alle collezioni e agli eventi espositivi. Le riviste d'arte sono già

²⁹⁵ Vd. Isabella Bigazzi, *Figurini, abiti e gioielli nelle riviste di moda dell'Ottocento*, in L. Casprini, D. Liscia Bemporad, E. Nardinocchi (edd.), *I volti della fede I volti della seduzione*, Firenze, Edizioni Polistampa, 2003, pp. 165-181.

²⁹⁶ du Vignau, *Michel Manzi et...* cit., p. 133.

²⁹⁷ *Ivi*, p. 133.

²⁹⁸ Picard, *Les revues...* cit., p. 153.

²⁹⁹ *Ivi*, p. 153.

numerose all'epoca, per questo Manzi decide di inserire alcuni aspetti innovativi, come ad esempio far conoscere, oltre ai capolavori esposti nei luoghi accessibili al pubblico, anche le opere inedite appartenenti a collezioni private, a sacrestie e chiese e a esaminare sia maestri antichi che moderni ³⁰⁰. «Les Arts» viene pubblicata mensilmente da febbraio 1902 al 1915, interrompendosi per un anno e poi continuando fino al numero 192 del 1920 ³⁰¹.

Le due riviste rimanenti, entrambe mensili, contano meno numeri rispetto alle tre appena viste. «Le Sports modernes» viene edita in due serie: la prima, creata da Jean Boussod nel 1898, si interrompe nel 1904; la seconda è presentata da Manzi nel 1905 e cessa con il numero 44 di dicembre 1908 ³⁰². «L'Hygiène» invece comincia ad apparire a dicembre 1909 con il titolo “revue mensuelle de l'élégance de la table e de la maison”. Essa arriverà, con qualche uscita irregolare dopo il 1914, fino al numero 58 del 1920 ³⁰³. La Manzi, Joyant & C^{ie} si distingue dalle amministrazioni precedenti anche perché comincia a dedicarsi all'edizione di stampe originali. Fino alla fine dell'Ottocento infatti, le acqueforti e le litografie originali erano riservate ad un'élite ristretta di amatori, ma dall'inizio del Novecento cominciano ad essere apprezzate da un pubblico più vasto. Ecco allora che fino al 1915 troviamo edita dalla Maison le acqueforti originali di Alfred-Louis Brunet-Debaines, Camille Fonce e Charles Pinet raffiguranti paesaggi o vedute pittoresche ³⁰⁴. Il modello più probabile al quale si ispira la Maison è quello della *Société des Aquafortistes* che già alla sua nascita realizzava sia acqueforti originali che di traduzione ³⁰⁵.

L'Hôtel des Modes e la fine della Maison

Negli anni seguenti, Manzi decide di concretizzare le sue tre grandi passioni facendole confluire nell'Hôtel des Modes. Si tratta di un edificio situato al numero 15 di rue de la

³⁰⁰ du Vignau, *Michel Manzi et...* cit., p. 134.

³⁰¹ Picard, *Les revues...* cit., p. 154.

³⁰² *Ivi*, p. 155.

³⁰³ *Ivi*, p. 155.

³⁰⁴ du Vignau, *Michel Manzi et...* cit., p. 120.

³⁰⁵ Renié, *Originaux et reproductions...* cit., pp. 305-306.

Ville-l'Évêque ³⁰⁶, acquistato e ristrutturato da Manzi per gli abbonati a «Les Modes» ³⁰⁷. Inaugurato a giugno 1907 ³⁰⁸, esso comprende una grande atrio dove spesso hanno luogo esposizioni temporanee di vario tipo, conferenze, rappresentazioni teatrali e concerti ³⁰⁹ (il primo eseguito il 16 novembre 1907 ³¹⁰). Questi ultimi vengono annunciati regolarmente da «Le Théâtre», nella rubrica *Nos concerts à l'Hôtel des Modes*³¹¹. Oltre alla vasta hall, sono presenti altre sale più piccole per la lettura, la corrispondenza ed il thé. Gli interni sono ammirevoli: mobili, libri, dipinti, statuette, incisioni, tappeti e poi gioielli, cappelli, capi di abbigliamento delle più prestigiose case di moda parigine ³¹². Si può dire che il fulcro centrale dell'Hôtel des Modes sia la figura femminile: i maestri contemporanei ne hanno fissato i tratti con i quadri esposti, mentre gli stilisti hanno contribuito ad aumentarne la bellezza con gli abiti. Gli eventi legati alla moda e l'arte sono quindi essenzialmente destinati alla donna.

Oltre a ricoprire tutte queste funzioni, qualche tempo dopo l'Hôtel des Modes assume anche l'appellativo di “Galerie Manzi, Joyant & C^{ie}” grazie all'introduzione di altre due attività: quella della vendita all'asta e quella delle esposizioni d'arte ³¹³.

Purtroppo il 28 aprile 1915, dopo ben trentatré anni di servizio nella Maison, Michel Manzi muore ³¹⁴. La sua importante collezione di opere ed oggetti d'arte, situata al numero 20 di rue Pigalle, viene dispersa nel giro di qualche anno. Ci vorranno sei vendite all'asta per esaurire tutti i pezzi: cinque tenute proprio alla Galerie Manzi,

³⁰⁶ Caroline Picard, *Au 15, rue de la Ville-l'Évêque*, in *Degas, Boldini, Toulouse-Lautrec...* op. cit., p. 156.

³⁰⁷ du Vignau, *Michel Manzi et...* cit., p. 135.

³⁰⁸ *Ivi*, p. 136, nota n. 54.

³⁰⁹ *Ivi*, p. 135.

³¹⁰ *Ivi*, p. 137, nota n. 55.

³¹¹ *Ivi*, p. 136.

³¹² *Ivi*, p. 135.

³¹³ du Vignau, *Michel Manzi et...* cit., p. 137.

³¹⁴ du Vignau, *Biographies*, cit., p. 152.

Joyant & C^{ie} (la prima il 13 e 14 marzo 1919), mentre l'ultima presso l'Hôtel Drouot nel novembre 1921 ³¹⁵.

La scomparsa di Manzi, però, non significherà solo la dispersione delle sue collezioni, ma anche la fine della storica Maison Goupil: il 18 ottobre 1917, infatti, il tribunale di commercio della Senna proclama la sentenza di dissoluzione della Manzi, Joyant & C^{ie}; la liquidazione della società si protrarrà fino al 1921 ³¹⁶.

Dalla Maison al Musée Goupil

Nel 1921 il fondo editoriale della Maison viene acquistato dal mercante d'arte di Bordeaux Vincent Imberti ³¹⁷, il quale decide di trasferire tutto ciò nella propria città ³¹⁸.

Alla morte di Imberti, nel 1987, il nipote Guy Imberti e la moglie Gabrielle decidono di donare alla città di Bordeaux la parte fotografica del fondo. Appena tre anni più tardi, nel 1990, il Comune acquisisce anche le stampe e le matrici incise allo scopo di creare un museo dedicato all'immagine industriale (cioè prodotta in serie) ³¹⁹. Allestito nella vecchia distilleria Secrestat, in Cours du Médoc, il *Musée Goupil, Conservatoire de l'image industrielle* viene aperto al pubblico nel febbraio 1991. Alla fine del 1998 però, venendo integrato ed amministrato dal Musée d'Aquitaine, esso cambierà sede ³²⁰.

Situato perciò oggi al numero 20 di cours Pasteur ³²¹, il Musée Goupil ospita oltre 250.000 oggetti ³²²: il fondo fotografico Imberti è costituito da 70.000 pezzi (4.000 negativi su vetro, 4.500 scatti fotografici destinati alle illustrazioni dell'arte ufficiale della fine dell'Ottocento, ritratti d'artisti negli ateliers, portafogli sulle collezioni

³¹⁵ du Vignau, *Michel Manzi et...* cit., p. 138.

³¹⁶ Picard, *Au 15, rue...* cit., p. 162.

³¹⁷ Bigorne, *La casa Goupil...* cit., p. 44.

³¹⁸ <http://www.musee-aquitaine-bordeaux.fr/en/article/goupil-museum>

³¹⁹ Hélène Lafont-Couturier, *Introduction*, in Bergeon et al., *État des lieux n. 1*, op. cit., p. 5.

³²⁰ Hélène du Mesnil, *1991-1998, Sept ans d'expositions*, in Bigorne et al., *État des lieux n. 2*, op. cit., p. 153.

³²¹ <http://www.musee-aquitaine-bordeaux.fr/en/article/goupil-museum>

³²² http://www.culture.gouv.fr/GOUPIL/FILES/accueil_musee.html

private; 60.000 cromotipoincisioni e 86 matrici relative ad esse; opere pubblicate dalla Goupil & Cie; una serie di riproduzioni fotografiche delle opere d'arte di diverso formato e supporto); quello acquisito dalla città di Bordeaux invece comprende 4.500 lastre incise di rame o zinco, 68 pietre litografiche, tre presse (di cui una per i grande formati), 13.000 stampe (di cui 1.500 litografie, 4.400 cromotipoincisioni, 7.000 stampe in nero e a colori), i modelli di tiratura delle stampe, sia in nero che a colori ³²³. Per quanto riguarda il materiale d'archivio, invece, esso risulta diviso in due parti: a Bordeaux è raccolto il fondo relativo all'attività editoriale (lettere, documenti, cataloghi e pubblicazioni della Maison, ecc.), mentre i registri di vendita dei dipinti si trovano presso il Getty Research Institute di Los Angeles ³²⁴.

Purtroppo il Museo non dispone di uno spazio espositivo permanente, perciò attualmente funge solo da risorsa grafica; le collezioni infatti sono accessibili su appuntamento e per gli studi rilevanti. Purtroppo questo grande patrimonio storico e artistico, oggi può essere presentato al pubblico unicamente attraverso mostre temporanee o prestiti ad istituzioni e musei francesi e stranieri ³²⁵.

I registri del Getty Research Institute

Una straordinaria testimonianza dell'attività della Maison ci è fornita oggi dai registri conservati a Los Angeles. Al momento della liquidazione della Manzi, Joyant & Cie, come abbiamo visto, il fondo Goupil subì una bipartizione: l'acquisto di Vincent Imberti del materiale e delle attrezzature di stampa e quello dei registri contabili da parte di Jean Dieterle (1816-1850), dal 1905 direttore della galleria parigina di Ernest Le Roy in rue Scribe ³²⁶. Negli anni '20, infatti, Dieterle rilevò la galleria e acquistò tutto il materiale d'archivio raccolto da Le Roy a partire dalla fine dell'Ottocento. I registri Goupil si rivelano particolarmente utili a Dieterle per attestare l'originalità delle opere

³²³ <http://www.culture.gouv.fr/GOUPIL/FILES/collections.html>

³²⁴ Lafont-Couturier, *Le mariage...* cit., p. 41.

³²⁵ <http://www.musee-aquitaine-bordeaux.fr/en/article/goupil-museum>

³²⁶ Christian Huemer, Agnès Penot, *Un'eccezionale prova documentaria: gli archivi Goupil al Getty Research Institute*, in *La Maison Goupil. Il successo italiano a Parigi negli anni dell'Impressionismo*, Catalogo della mostra a cura di P. Serafini (Rovigo, Palazzo Roverella, 23 febbraio - 23 giugno 2013; Bordeaux, Galerie des Beaux-Arts, 23 ottobre 2013 - 2 febbraio 2014), Cinisello Balsamo (MI), Silvana Editoriale, 2013, p. 69.

di Corot, uno degli artisti di punta della Maison e di grande interesse per lui nonché per il pubblico americano. La richiesta delle sue tele infatti era talmente pressante da superare l'offerta, dando inizio alla comparsa di falsi quando l'autore era ancora in vita. Sono 1.015 le opere di Corot menzionate nei registri, su alcune delle quali però si sollevano dei dubbi relativi all'autenticità ³²⁷.

Nel 1989 il Getty Research Institute decide di acquisire dalla famiglia Dieterle tali registri come parte di un'importante collezione nota con il nome *Dieterle Family Records of French Art Galleries (1846-1986)* ³²⁸. I quindici libri del Getty contengono i dati relativi alla compravendita delle opere d'arte (soprattutto quadri ma anche disegni, acquerelli e alcune sculture) effettuata nella sede centrale di Parigi dal 1846 al 1919 ³²⁹. In ogni libro le due pagine affiancate sono divise in dodici o tredici colonne, nelle quali vengono riportati: il numero d'inventario, il titolo dell'opera, il tipo di opera, il nome dell'artista, le date di acquisto e vendita, i prezzi di acquisto e vendita, il nome dell'acquirente ed infine eventuali annotazioni. In quest'ultima colonna in alcuni casi possiamo trovare segnati, ad esempio, il luogo di consegna dell'opera espresso in lettere ("O" per la filiale di place de l'Opéra, "C" per la sede centrale a Rue Chaptal, "BI" per la filiale di boulevard Montmartre) che venivano sbarrate una volta che l'opera aveva lasciato il posto ³³⁰. Durante l'utilizzo dei registri da parte di Dieterle, si possono vedere anche note sulla provenienza delle opere e i corrispondenti numeri inventariali forniti nei cataloghi redatti da Alfred Robaut relativi alle opere di Delacroix (1885) e Corot (1905); inoltre Dieterle è molto probabilmente anche l'autore degli schemi che illustrano alberi genealogici della famiglia Goupil, presenti su alcune prime pagine dei libri, nonché dei codici di decifrazione dei prezzi di acquisto delle opere ³³¹. I mercanti d'arte infatti spesso si servivano di codici per celare quanto loro avessero effettivamente comprato l'opera e, nel caso specifico dei registri, ne possiamo trovare due: il primo, utilizzato nei libri da uno a sette, prevede l'associazione delle lettere "A

³²⁷ *Ivi*, p. 70.

³²⁸ Agnès Penot, *The Goupil & CIE Stock Books: a lesson on gaining prosperity through networking*, in «The Getty Research Journal», n. 2, 2010, p. 181.

³²⁹ Huemer, Penot, *Un'eccezionale prova... cit.*, in *La Maison Goupil... cit.*, p. 69.

³³⁰ *Ivi*, p. 71.

³³¹ *Ivi*, pp. 70-71.

MONSIEUR X Z” alle cifre da uno a zero; il secondo invece, presente dal libro otto al quindici, è costituito dalla parola “PRECAUTION”, oltre che dalle lettere “X”, “Y” e “Z” per indicare lo zero ³³².

Il Getty Research Institute non si è solamente limitato ad acquisire i registri, ma nel 2008 e 2009 ha anche avuto l’idea di digitalizzare i documenti per proteggerli da ulteriori danni provocati dalle consultazioni degli studiosi ³³³. È nata così l’idea di creare un database dei dati pubblicato gratuitamente on-line, che sembra quasi voler proseguire, a distanza di quasi un secolo, l’ideale democratico di Goupil e della sua Maison. Si è trattato di un lavoro molto lungo e complesso, dovuto alla presenza di molte incongruenze nei registri. Ad ogni volume non corrisponde infatti un solo anno di attività, ma più anni; inoltre, una volta terminato un registro, le opere rimaste invendute venivano riportate in quello successivo, perciò accade spesso che ad un’opera con lo stesso numero d’inventario corrispondano più voci in diversi registri o addirittura che, in alcuni casi, il numero d’inventario venga sostituito con uno nuovo. Pertanto, benché complessivamente appaiano 43.774 voci, le opere trattate sono in realtà 31.277³³⁴.

Una grande novità introdotta dal database del Getty Research Institute è il campo riguardante la nazionalità degli artisti, del tutto assente nei registri originali. Da esso si può vedere che Goupil acquista opere di artisti provenienti da almeno venticinque nazionalità diverse e per alcuni non è stato possibile identificarla. Una volta selezionata la nazionalità di interesse però bisogna tener presente una cosa: come abbiamo detto, sfogliando i registri capita spesso di incontrare una stessa opera più volte, perciò ad un’opera possono corrispondere spesso più records. Dunque il numero di records che apparirà non coinciderà con il numero effettivo delle opere acquistate dalla Maison, ma semplicemente con le voci presenti nel registro.

Grazie ad essi è possibile ad esempio fare dei confronti tra gli artisti, anche appartenenti ad una stessa corrente. Prendendo in esame i neogreci (**tab. 1**), si può vedere chiaramente come Gérôme si collochi in testa alla classifica per il numero di opere acquistate dalla Maison. Tuttavia, nonostante la parentela con Goupil, è interessante

³³² *Ivi*, p. 70.

³³³ *Ivi*, p. 71.

³³⁴ *Ivi*, p. 70.

notare che ci sia un altro artista pompier a superare questo numero: Bouguereau infatti nel periodo della “Goupil et C^{ie}” raggiunge la quota di ben 332 opere vendute alla Maison, a confronto delle 261 di Gérôme. Inoltre un altro dato notevole è l'enorme calo che questo tipo di opere subiscono nelle fasi successive della Maison. Probabilmente la grande quantità di dipinti prodotti nel ventennio tra il 1846 ed il 1884 era sufficiente a coprire anche le richieste successive, ma ciò potrebbe anche costituire un indice di cambiamento dei gusti del pubblico e, dunque, una presa di direzione diversa da parte della Maison.

È possibile anche analizzare il comportamento nei confronti dei maestri antichi, in particolare di Raffaello, Murillo e Veronese che risultano i più apprezzati (cfr. cap. 4). Riguardo al primo, Goupil acquista le riproduzioni di otto sue opere nel periodo tra il 1848 ed il 1879: la *Vierge à la Chaise* (*Madonna della Seggiola*), la *Vierge au voile* (*Madonna del Diadema blu*), le *Loges de Raphaël* in dieci dipinti, *Joseph expliquant ses rêves* (*Giuseppe spiega i suoi sogni*), *Fragment de l'incendie de Village* (*Incendio del Borgo*), *Le Guet-Apens* (*Il tranello*), la *Sainte Famille* (*Sacra Famiglia*), la *Belle jardinière* (*Bella giardiniera*). Solamente in due casi sono esplicitati gli autori delle copie: il tedesco Crescentius Josephus Johannes Seydelmann per l'acquerello della *Vierge au voile* e Léopold Durangel per la *Belle jardinière*. I prezzi di acquisto di tutte queste riproduzioni non sono molto elevati: vanno dagli 80 ai 300 franchi. L'unica eccezione è costituita dal *Fragment de l'incendie de Village* (1.500 franchi) che tuttavia rimarrà invenduto.

Per quanto riguarda Murillo, invece, nei registri si possono trovare dieci copie delle sue opere dal 1850 al 1885: l'*Immaculée Conception*, *Saint Joseph et Jesus*, *Vierge et l'enfant*, *Vierges et Saintes*, *L'Enfant Jesus*, *La Nativité*. Tra queste è l'*Immaculée Conception* che sembra avere un particolare successo: essa infatti viene riprodotta per ben cinque volte, tra cui anche una versione in disegno di Charles Cousin, e in ben tre casi queste vengono vendute a New York. Altre due versioni in disegno sono quelle della *Vierge et l'enfant* e della *Nativité*, eseguite rispettivamente da Gustave Staal e Bénédicte Masson. Anche nel caso di Murillo, come per Raffaello, vediamo che i prezzi delle copie sono ben inferiori rispetto ad alcune opere di artisti contemporanei ed, in alcuni casi, queste riproduzioni vengono addirittura rivendute a prezzi più bassi di quelli di acquisto. L'esempio più evidente è sicuramente quello del disegno di Charles Cousin, comprato dalla Maison a 1.500 franchi e venduto ad un terzo del prezzo.

Di Veronese, infine, è possibile rintracciare solamente una copia delle *Nozze di Cana*, eseguita da Charles Beranger. In questo caso la copia viene acquistata dalla Maison nel 1859 per la cifra di 3.500 franchi, ma rivenduta solamente a 1.500.

Il fatto dunque che per tutti questi maestri il periodo di acquisto delle loro copie sia limitato al ventennio di gestione da parte di Goupil e che in ogni caso il costo al pubblico rimanga sostanzialmente basso, potrebbe quindi essere un indice del fatto che i gusti della borghesia ormai erano maggiormente indirizzati verso l'arte contemporanea. Come si è visto anche in *tab. 1*, le opere eseguite dalle nuove generazioni di artisti compaiono in numero molto più consistente.

ARTISTI	1846-1884	1885-1896	1897-1917
Gérôme	261	50	20
Hamon	37	-	-
Boulangier	33	1	-
Picou	4	-	-
Bouguereau	332	19	11

Tab. 1: Opere acquistate dalla Maison Goupil nelle sue principali tre fasi.

CRONOLOGIA RIASSUNTIVA DELLA MAISON GOUPIL ³³⁵

- Ragione sociale:** HENRY RITTNER (1829 – 1831)
RITTNER & GOUPIL (1831 – dicembre 1840)
- Associati:** Henry Rittner (1829-1840);
Adolphe Goupil (1829-1840).
- Oggetto:** *Vendita, acquisto, commissione, preparazione e modifica di incisioni e litografie in Francia e all'estero, ovvero Inghilterra e Germania.*
-
- Ragione sociale:** GOUPIL & VIBERT (gennaio 1841 – 1846)
GOUPIL, VIBERT & C^{ie} (1846 – 1850)
- Associati:** Adolphe Goupil (1841-1850);
Théodore Vibert (1841-1850);
Alfred Mainguet (1846-1850).
- Oggetto:** *Commercio di stampe, acquisto, vendita ed edizione.*
-
- Ragione sociale:** GOUPIL & C^{ie} (1850 - 1884)
- Adolphe Goupil (1850-1884);
Alfred Mainguet (1850-1856);
Léon Goupil (1854-1855);
- Associati:** Léon Boussod (1856-1884);
Vincent Van Gogh (1861-1872);
Albert Goupil (1872-1884);
René Valadon (1878-1884).
- Accomandante:** Vincent Van Gogh (1872-1878).
- Oggetti:** - *Commercio di stampe, acquisto, vendita ed edizione (1850-1861);*
- *Commercio di dipinti e disegni, edizione di stampe (1861-1872);*
- *Commercio di dipinti e disegni, stampa ed edizione di stampe, fotografia, utilizzo di brevetti per i vari procedimenti di stampa fotografica ed eliografica (1872-1884).*

³³⁵ Tratta da du Vignau, Renié, *La maison...* cit., pp. 144-146.

- Ragione sociale:** **BOUSSOD, VALADON & C^{ie}, successeurs de Goupil & C^{ie} (1884-1897)**
Léon Boussod (1884-1896);
René Valadon (1884-1897);
- Associati:** Etienne Boussod (1886-1897);
Jean Boussod (1887-1897);
Léon Avril (1888-1897).
- Accomandanti:** Adolphe Goupil (1884-1886);
Albert Goupil (1884-1885).
- Oggetto:** *Commercio di dipinti e disegni, stampa ed edizione di stampe, fotografia, utilizzo di brevetti per i vari processi di stampa fotografica ed eliografica (1884-1897).*
-
- Ragione sociale:** **BOUSSOD, VALADON & C^{ie}, Marchands de tableaux, Successeurs de Goupil & C^{ie} (1897-1919)**
René Valadon;
- Associati:** Etienne Boussod;
Auguste Avril.
- Oggetto:** *Mercanti di dipinti, bronzi, oggetti d'arte (1897-1919).*
-
- Ragione sociale:** **JEAN BOUSSOD, MANZI, JOYANT & C^{ie}, successeurs de Goupil & C^{ie}, éditeurs-imprimeurs (1897 – dicembre 1899)**
MANZI, JOYANT & C^{ie}, successeurs de Goupil & C^{ie}, éditeurs-imprimeurs
(gennaio 1900 – 1917)
Jean Boussod (1897-1899);
- Associati:** Michel Manzi (1897-1915);
Maurice Joyant (1897-1917).
- Accomandanti:** Più di una dozzina, tra cui Jean Boussod (1900-1902), lo storico Frederic Masson, il pittore Luigi Chialiva.
- Oggetti:**
- *Commercio di tutte le riproduzioni artistiche o industriali, totale o parziale, di tutti i procedimenti scoperti o che verranno scoperti, di opere d'arte di qualsiasi tipo, in qualunque forma;*
- *Acquisizione, sfruttamento, vendita o cessione totale o parziale in Francia o all'estero di tutti i brevetti di invenzione e procedimenti*

relativi alla riproduzione delle opere d'arte di qualsiasi tipo, in qualunque forma;

- Edizione, stampa e vendita di libri e giornali;*
- Organizzazione di tutte le mostre artistiche o industriali dei loro modelli e delle loro riproduzioni;*
- Acquisto, vendita o cessione totale o parziale di tutte le case che esercitano il commercio di riproduzione di opere d'arte, di edizione, di stampa e di riproduzione.*

1917 - 1921: Periodo di liquidazione della società.

1921: Acquisto del fondo della casa editrice Goupil da parte di Vincent Imberti.

Capitolo 2

***LA RIPRODUZIONE E IL COMMERCIO
DELLE OPERE***

ESPEDIENTI EDITORIALI

Le copie e la questione della contraffazione

A partire dal 1846, sotto la ragione sociale Goupil, Vibert & C^{ie}, la Maison si dedica parallelamente, oltre che alle riproduzioni in stampa, anche al commercio di disegni e dipinti. Queste due attività sono perfettamente collegate tra loro: Goupil infatti acquista le opere e le fa riprodurre nei laboratori di Asnières; una volta stampate, le copie messe in circolazione contribuiranno a rendere famose le immagini e, dunque, le tele o i disegni originali saranno rivendibili ad un prezzo più alto, come si può vedere dai registri.

Per le opere di maggior successo, inoltre, si decide di produrre delle copie. Esse si suddividono in due tipologie: possono essere delle stesse dimensioni dell'originale (ripetizioni) o di formato inferiore (riduzioni piccole o grandi). Questo nuovo ramo produttivo della Maison acquista rapidamente un grande successo, diventando un fenomeno in continua crescita. La prima riduzione appare nel registro nel 1851, ma menzionata discretamente nelle annotazioni, e riguarda di un'opera di Delaroche dal titolo *Napoléon passant les Alpes*¹; già nel 1852 però la parola "réduction", scritta tra parentesi, viene segnata in modo evidente sotto il titolo di due opere di Ary Scheffer: il

¹ Hélène Lafont-Couturier, *La maison Goupil ou la notion d'œuvre originale remise en question*, in «La Revue de l'Art», n. 112, 1996, p. 63.

Christ juge e il *Christ consolateur*². Il prezzo di vendita di una riduzione è ovviamente inferiore rispetto a quello dell'opera originale e varia a seconda del formato (metà, un terzo o un quarto)³. Nel caso si tratti di autori del calibro di Delaroche, Bouguereau o Gérôme, la Maison generalmente spartisce i relativi guadagni, come si prova la dicitura “partage de bénéfice”, e questo fatto giustificherebbe il grande interesse da parte degli artisti per questo tipo di attività⁴. Nell'opera di Delaroche appena citata, ad esempio, appare l'annotazione:

*Sul prezzo di vendita, abbiamo consegnato 4000 a Delaroche*⁵

Spesso accade che sia proprio la riduzione ad essere rimessa in commercio come stampa, molto probabilmente perché si presta meno a controversie⁶. Un caso interessante ad esempio è quello dell'opera *Le Roi Candaule* di Gérôme (**fig. 31**): nel dipinto, esposto al Salon del 1859, la protagonista appare con il braccio destro alzato mentre si spoglia per andare a letto. Nel 1860 Goupil acquista una riduzione del dipinto a 1.000 franchi, alla cui voce nel registro si può leggere l'annotazione a matita “gravure françois”⁷: essa infatti è destinata ad essere riprodotta a bulino da Jules François, alla morte del quale, nel 1861, gli succede il fratello minore Alphonse che terminerà l'incisione⁸. La cosa interessante è che in questa riduzione la regina ha entrambe le braccia alzate, presentando dunque una posizione differente rispetto all'opera originale (**fig. 32**). Goupil decide di riprodurre e diffondere entrambe le versioni dell'opera, facendole comparire per la prima volta nel catalogo del 1863 e confondendo ulteriormente la nozione di opera originale⁹. Non a caso infatti la riduzione sarà venduta nello stesso anno, a marzo, a Monsieur Stametz-Meyer di Vienna, anche se il prezzo non è ben

² Lafont-Couturier, *Le mariage de l'art...* cit., p. 48.

³ Lafont-Couturier, *La maison Goupil ou...* cit., p. 63.

⁴ *Ivi*, p. 63.

⁵ Registri del G.R.I., libro n. 1, numero 51, p. 6.

⁶ Lafont-Couturier, *La maison Goupil ou...* cit., p. 63.

⁷ Registri del G.R.I., libro n. 1, numero 1069, p. 120.

⁸ Régine Bigorne, *Une politique éditoriale*, in *Gérôme & Goupil...* op. cit., pp. 78-79.

⁹ *Ivi*, p. 78.

chiaro. Infatti nella colonna relativa al costo di rivendita ne sono segnati due: uno scritto a penna, corrispondente a 8.250 franchi (UMSX), e uno a matita (5.125 franchi); inoltre nelle annotazioni si può leggere: “ce tableau donné en échange contre les n°785 et 786 (partage de bénéfice avec M Gerome)”¹⁰. Andando a verificare i numeri 785 e 786 nello stesso registro, scopriamo che essi corrispondono ad altre due opere di Gérôme (*Corps de garde d’Arnauts* e il *Turc en prière*), acquistate dalla Maison anch’esse a marzo 1863 per una somma complessiva di 5.125 franchi¹¹, la stessa cifra scritta a matita nell’altra voce. Perciò, in conclusione, si può dedurre che la Maison abbia acquisito le due opere di Gérôme dal collezionista viennese per 5.125 franchi vendendogli a sua volta la riduzione de *Le Roi Candaule* a 8.250 franchi.

Nel caso delle ripetizioni (o repliche dello stesso formato), che cominciano a comparire solo dal 1853¹², sorge invece la questione dell’originalità dell’opera. I primi maestri replicati sono Paul Delaroche, Constant Brochart (Lille 1816 – Parigi 1899), Charles Jalabert (Nîmes 1821 – Parigi 1901) e Horace Vernet¹³. Dai registri si possono distinguere due tipi di ripetizioni: quelle identiche all’originale e quelle, meno numerose, realizzate con qualche variazione sul trattamento del colore. Di questo secondo caso costituisce un esempio l’*Écrin* di Auguste Toulmouche (Nantes 1829 – Parigi 1890)¹⁴, venduta nel 1862 per 900 franchi¹⁵. L’anno successivo la Maison ne mette in commercio tre repliche: prima una “répétition jaquette rose”, venduta al re olandese Guglielmo III a 1.600 franchi¹⁶, poi un “grand original rose-gris” (venduta nel 1865 a 1.950 franchi) ed infine una “grande répétition rose-bleu” (venduta a nel 1864 a 1.800 franchi)¹⁷. È possibile che questo tipo di variazioni vengano realizzate per rispondere a richieste specifiche da parte

¹⁰ Registri del G.R.I., libro n. 2, numero 288, p. 32.

¹¹ Registri del G.R.I., libro n. 2, numeri 785 e 756, p. 86.

¹² Lafont-Couturier, *Le mariage de l’art...* cit., p. 50.

¹³ *Ivi*, p. 50.

¹⁴ Lafont-Couturier, *La maison Goupil ou...* cit., p. 64.

¹⁵ Registri del G.R.I., libro n. 2, numero 700, p. 77. Sotto il titolo è presente la dicitura “1^e réduction”.

¹⁶ Registri del G.R.I., libro n. 2, numero 864, p. 94.

¹⁷ Registri del G.R.I., libro n. 2, numeri 940 e 941, p. 101.

della clientela di quadri in armonia con gli interni ¹⁸. Come si può vedere, dal 1862 al 1865 il prezzo dell'opera ripetuta è più che raddoppiato rispetto all'originale.

La maggior parte dei dipinti diventati oggetto di più ripetizioni viene commercializzata anche sotto forma di riduzione, oltre che di stampe, fotografie e fotoincisioni. È il caso de *Le Christ sur les eaux* di Jalabert ¹⁹, diffuso già come stampa prima di essere copiato. L'opera, comprata dalla Maison nel 1863 per 2.500 franchi, viene rivenduta l'anno dopo a 4.500 franchi ²⁰. Nel 1864 la ripetizione viene acquistata per 1.500 franchi e rivenduta nel 1866 a ben 7.000 franchi ²¹. Nei registri inoltre compaiono due riduzioni ²²: la “petite répétition”, acquisita nel 1863 a 500 franchi, viene rivenduta a 2.000 franchi nel 1864, ovviamente con “partage de bénéfice” ²³; la seconda, intitolata *Le Christ marchant sur la mer* e segnata come “Rép. réd.”, viene acquisita nel 1872 a 3.000 franchi e venduta a 7.000 franchi nel 1874 ²⁴, prezzo equivalente alla ripetizione.

Oltre a queste però è presente una terza voce, riguardante un'opera acquistata nel 1868 a 1.000 franchi e rivenduta il mese dopo a 1.400 franchi, ma stavolta non compare l'annotazione di spartizione dei benefici; inoltre sotto il titolo *Le Christ sur les eaux* non è segnato nulla, anche se dal prezzo di vendita possiamo ipotizzare che si tratti di una riduzione ²⁵.

Generalmente è il prezzo della ripetizione ad essere sempre maggiore di quello del dipinto originale ²⁶. Ecco allora spiegato l'interesse di Goupil per questo tipo di commercio, ma anche quello dell'artista: oltre a diffondere maggiormente la sua opera, infatti, Goupil divide con lui la metà dei benefici ricavati dalla vendita della ripetizione.

¹⁸ Lafont-Couturier, *Le mariage de l'art...* cit., p. 51, nota n. 21.

¹⁹ Lafont-Couturier, *La maison Goupil ou...* cit., p. 64.

²⁰ Registri del G.R.I., libro n. 2, numero 867, p. 94.

²¹ Registri del G.R.I., libro n. 3, numero 2047, p. 65.

²² Lafont-Couturier, *La maison Goupil ou...* cit., p. 65.

²³ Registri del G.R.I., libro n. 2, numero 951, p. 102.

²⁴ Registri del G.R.I., libro n. 7, numero 7460, p. 46.

²⁵ Registri del G.R.I., libro n. 3, numero 3310, p. 189.

²⁶ Lafont-Couturier, *Le mariage de l'art...* cit., p. 49.

Tuttavia non tutti gli artisti si prestano ad eseguire questo tipo di opere: nel caso della scuola di Barbizon, presente nei registri dal 1866, non vi è alcuna traccia di ripetizioni; appaiono però in vendita gli *esquisses* (schizzi) dei quadri di successo ²⁷. Come si diceva però la realizzazione di repliche a scopo commerciale dà luogo al problema del falso. Chi può dire che la copia in realtà non sia stata eseguita da un autore sconosciuto e l'artista originale vi abbia poi apposto solamente la firma? Un caso emblematico è quello della *Nascita di Venere (Naissance de Vénus)* di Alexandre Cabanel (Montpellier 1823 – Parigi 1889) ²⁸, quadro vincitore del Salon 1863. L'acquisto da parte di Napoleone III contribuisce enormemente ad accrescere la fama dell'opera che, pertanto, non può sfuggire a Goupil. Essa infatti appare nei registri in data 30 giugno 1864 con Cabanel quale autore, ma nelle annotazioni si può leggere:

Sono stati pagati a Jourdan per la copia 1500 frs e convenuto con Cabanel che la ritoccherà e firmerà e che spartiremo il prodotto ²⁹

Il nome di Adolphe Jourdan (1825-1889) appare più volte nei registri per quanto riguarda le copie dei maestri, oltre che per le proprie opere. Si tratta evidentemente di un copista di notevole talento, ma anche di un uomo di confidenza della Maison. Nel 1870, dopo la pubblicazione della *Nascita di Venere* a bulino, l'opera viene venduta come originale a New York al prezzo di 20.000 franchi, di cui 9.250 spettanti all'artista (poco meno della metà) ³⁰. Sembra chiarissimo allora che per la Maison ciò che conta non sono più la volontà d'insegnamento e la diffusione dell'arte sostenute inizialmente né il valore dell'opera originale, bensì i propri guadagni.

Su questo punto mi sembra interessante confrontare ciò che scrive René Valadon nel 1888 a proposito del fenomeno della contraffazione, molto diffuso negli Stati Uniti: egli afferma che in ogni Paese europeo è stata riconosciuta, mediante una legislazione speciale, la proprietà letteraria e artistica. Essa però ha validità solamente nel Paese d'origine, venendo abbandonata appena si oltrepassano i confini nazionali e lasciando quindi libere le industrie di riprodurre l'opera senza alcuna autorizzazione da parte del

²⁷ Lafont-Couturier, *La maison Goupil ou...* cit., p. 65.

²⁸ *Ivi*, p. 66.

²⁹ Registri del G.R.I., libro n. 4, numero 4053, p. 125.

³⁰ Lafont-Couturier, *La maison Goupil ou...* cit., pp. 66-67.

proprietario ³¹. Negli Stati Uniti in particolare la contraffazione è perfettamente legale ed utilizzata regolarmente da società come la Forbes Company e la Osgood & Co., entrambe di Boston, e soprattutto la Ch. Taber & Co. di New-Bedford. Queste infatti pubblicano cataloghi, illustrati o meno, servendosi “sfacciatamente” delle “riproduzioni di tutte le più belle incisioni pubblicate dagli editori europei” ³². Ciò va a pesare molto negativamente sugli affari delle case editrici europee: ovviamente “le maison oneste degli Stati Uniti” preferiscono acquistare le immagini da queste società fraudolente in quanto, sebbene la qualità sia decisamente inferiore rispetto alle riproduzioni originali, avranno lo stesso soggetto ad un prezzo notevolmente più basso. In questo caso Valadon vuole difendere l’originalità delle riproduzioni europee, giustificandone gli alti prezzi con il costo sostenuto per la loro esecuzione artistica. Per esempio, la *Ronde de nuit* di Rembrandt, di cui già si è accennato, viene riprodotta in acquaforte da Waltner per la Goupil & C^{ie} e pubblicata a marzo 1887. La lastra è costata alla Maison 100.000 franchi, perciò le stampe, riprodotte in numero limitato, sono state vendute di conseguenza ad un prezzo molto elevato, arrivando per alcune a 2.500 franchi; il maggio seguente, però, in America la stampa contraffatta era acquistabile a solo 1 dollaro. L’autore accusa le persone che prediligono la contraffazione alla riproduzione originale di non avere un gusto artistico molto sviluppato, poiché per loro l’importanza risiede soprattutto nel soggetto. Negli Stati Uniti inoltre, come non bastasse, le immagini vengono utilizzate addirittura a fini pubblicitari per qualsiasi oggetto d’uso comune, come il sapone o le locandine di teatro, provocandone così un’ulteriore svalutazione. Naturalmente la gente sarà ancor meno intenzionata a spendere molto denaro per delle opere che vede abitualmente ³³.

Da quanto si è appena visto, è chiaro come per la Maison la questione dell’originalità di un’opera venga trattata sempre in funzione del profitto: essa conta nel momento in cui diminuiscono le entrate a causa della concorrenza sleale, tuttavia le copie dei quadri vengono ritenute legittime (e vendute ad un prezzo maggiore degli originali) quando è la Maison a metterle in commercio.

³¹ Valadon, *De la contrefaçon...* cit., pp. 5-6.

³² *Ivi*, pp. 8-9.

³³ *Ivi*, pp. 10-13.

Una volta comperata l'opera d'arte, Goupil ne ottiene allo stesso tempo anche i diritti di riproduzione, diritti generalmente di natura esclusiva. Capita però che la Maison conceda, a titolo gratuito o più spesso oneroso ³⁴, l'autorizzazione per l'utilizzo dell'immagine da parte di terzi. Una testimonianza ci è fornita dalla rivista «Le Monde illustré» che riguardo ad un'opera di Protais, intitolata *La Séparation*, scrive:

*Ringraziamo qui MM. Goupil di aver voluto autorizzare a fornire delle riduzioni che saranno, speriamo, apprezzate dai nostri abbonati, tanto per il talento del pittore e della fedeltà dell'interpretazione della sua opera che per i ricordi e gli insegnamenti che porta (...).*³⁵

Anche le librerie Hachette o Larousse si servono di alcune immagini per illustrazioni di opere e romanzi, oppure quello della Maison Braquenié, che invece traspone alcuni dipinti in tappezzeria. Tutte le vendite dei diritti sono riportate in un registro contenente gli estratti dei contratti di autorizzazione, nei quali vengono indicati il soggetto o i soggetti da riprodurre, il nome del beneficiario, talvolta restrizioni su dimensioni, materiale, ecc. ³⁶.

I pendants

Molto spesso accade che ad un'opera vengano associate uno o più tele “en pendant”, una tecnica concepita evidentemente allo scopo di incrementare le vendite sia dei quadri che delle relative stampe: il cliente, infatti, una volta posseduta un'opera avrebbe desiderato anche l'altra per completare la serie. La Maison decide di creare due diversi tipi di *pendants* ³⁷: nel primo caso è prevista l'associazione di due opere eseguite dallo stesso artista e raffiguranti lo sviluppo di una storia, mentre nell'altro caso la seconda opera viene appositamente realizzata per fare “da spalla” ad un particolare dipinto.

³⁴ Lafont-Couturier, *M. Gérôme travaille...* cit., p. 14.

³⁵ Anonimo, *La Séparation (29 octobre 1870). Tableau de M. Protais*, in «Le Monde illustré», vol. 37, 1875, p. 282.

³⁶ Lafont-Couturier, *M. Gérôme travaille...* cit., p. 27.

³⁷ *Ivi*, p. 27.

Troveremo allora come *pendants* sia degli episodi progressivi di un racconto, sia quelle opere legate *ad hoc* da uno stesso tema o soggetto. In questa seconda tipologia rientrano *Le Quart d'heure de Rabelais (Il Quarto d'ora di Rabelais)* di Jules Worms (Parigi 1832 – 1914) e *Un duel après le bal (Un duello dopo il ballo)* di Gérôme ³⁸, creato in base al tema carnevalesco del quadro di Worms (**figg. 28, 29, 30**); o ancora, nel catalogo della maison del 1863 l'incisione a bulino dei fratelli François de *Il Re Candaule* di Gérôme è messa in relazione con quella realizzata da Jules Levasseur per *Ma sœur n'y est pas (Mia sorella non c'è)* di Jean-Louis Hamon ³⁹ (**figg. 32, 33**). In quest'ultimo caso, tuttavia, il *trait-d'union* che collega le due opere è molto più difficile da individuare e si può spiegare solo in un modo: tale abbinamento è determinato dalla censura sul nudo vigente in questo periodo ⁴⁰. Non potendo esporre in vetrina opere raffiguranti nudità, la Maison decide di esibire una innocente scena infantile che, abbinata alla riduzione de *Il Re Candaule*, avrebbe costituito un pretesto per richiamare il quadro di Gérôme. Si tratta quindi di una tattica per poter pubblicizzare anche ciò che non può essere esposto ai passanti e, allo stesso tempo, indurre ad acquistare due riproduzioni anziché una soltanto.

I due casi appena citati saranno comunque gli unici in cui alle opere di Gérôme viene applicata la strategia commerciale del *pendant* ⁴¹. In altri casi, invece, molte stampe sono connesse senza un legame apparente, soprattutto quando si tratta di serie numerose raggruppanti una dozzina di titoli diversi, come ad esempio *Jeanne d'Arc (Giovanna d'Arco)*, *L'Amour captif (L'Amore prigioniero)*, *Le Jour des morts (Il Giorno dei morti)*, *Cendrillon (Cenerentola)*, ecc. In effetti questi lotti sono destinati alla decorazione di un intero appartamento, poiché per ogni stanza è consigliata un'immagine ⁴². Ciò fa supporre dunque che l'unica cosa che accomuna tali serie sia lo scopo di vendita.

Può succedere che l'editore decida di ritoccare alcune immagini secondo i propri gusti estetici: capita quindi di trovare riproduzioni speculari di un'opera al fine di

³⁸ *Ivi*, p. 27.

³⁹ Bigorne, *Une politique...* cit., pp. 78-79.

⁴⁰ *Ivi*, p. 79.

⁴¹ Lafont-Couturier, *M. Gérôme travaille ...* cit., p. 26.

⁴² Bigorne, *La casa Goupil...* cit., p. 51.

armonizzarla meglio con il resto della serie, oppure che venga selezionato solamente un particolare ⁴³.

Le sculture

Sempre nella prospettiva di propaganda delle opere e incremento delle vendite vanno intese anche le riproduzioni di statuette. Inizialmente, nell'ottobre del 1846, la Goupil & Vibert stipula un contratto per acquisire il gruppo scultoreo in gesso *Paul e Virginie che attraversano il torrente* (*Paul et Virginie passant le torrent*) di Charles Cumberworth (1811-1852), allo scopo di diffonderne riproduzioni sia scultoree che incisive ⁴⁴. Derivante dal racconto di Bernardin de Saint-Pierre pubblicato nel 1787, quella di Paul e Virginie è una tematica molto apprezzata dal pubblico di questi anni. Anche in questo caso la Maison impegna contrattualmente lo scultore a realizzare un *pendant*, il *Paul et Virginie enveloppés dans le jupon* (*Paul e Virginie avvolti nella sottoveste*), impedendogli di comporre altri *pendants* per gli otto anni successivi alla data del contratto. L'artista scelto per dipingere i due quadri tratti dalle sculture, intitolati rispettivamente *Il torrente* e *La pioggia*, è Joseph Beaume (Marsiglia 1796- Parigi 1885). I dipinti verranno tradotti in stampa e diffusi dal 1848, assieme alla statuetta in bronzo del primo gruppo intitolata *Le passage du torrent* (*Il passaggio del torrente*). Nel 1856 però Goupil vende le due sculture e i relativi diritti al fonditore Susse che ne modificherà nuovamente i nomi ⁴⁵. Tuttavia questa esperienza servirà a Goupil per concepire un nuovo sistema di mercato, invertendo il procedimento iniziale: l'idea ora è quella di partire dai dipinti per arrivare alle sculture, sempre di piccolo formato. Il compito viene affidato a due dei più noti scultori dell'epoca, entrambi originari di Tolosa, Alexandre Falguière (1831-1900) e Antonin Mercié (1845-1916), che preferiranno fornire proprie interpretazioni dei soggetti anziché delle semplici copie. Nel 1867, in occasione dell'Esposizione universale, Goupil commissiona a Falguière il primo lavoro di questo

⁴³ *Ivi*, p. 51.

⁴⁴ Florence Rionnet, *Goupil et Gérôme: regards croisés sur l'édition sculptée*, in *Gérôme & Goupil...* op. cit., p. 46.

⁴⁵ *Ivi*, p. 47.

tipo ⁴⁶: il soggetto è il nudo di *Phryné devant l'Aréopage* (*Frine davanti l'Areopago*), una delle sei opere presentate da Gérôme al Salon del 1861 (**fig. 34**); il modello scultoreo sarà successivamente ritoccato dallo stesso Gérôme ⁴⁷. Per soddisfare tutti i tipi di clientela, Goupil fa eseguire non solo delle statuette in bronzo (disponibili in versioni di 84, 71, 62 e 39 cm), ma anche in marmo (75 cm) e avorio (27,4 cm) (**fig. 36**). I primi esemplari in marmo vengono eseguiti dallo stesso Falguière, ma dal 1870 la loro riproduzione è affidata alla Società di Fotoscultura diretta da Marnyhac. Significativo è il fatto che le varie versioni differiscono una dall'altra per alcuni dettagli, a seconda dei modelli utilizzati ⁴⁸, molto probabilmente per indurre il pubblico a collezionare più statuette. Ma perché la scelta ricade proprio sulla *Phryné*? Gérôme, in realtà, per realizzare questo soggetto riproduce la posa di una modella fotografata su sua apposita richiesta da Félix Nadar (**fig. 35**). Si tratta di una modella molto amata dagli artisti, di nome Marie-Christine Leroux, detta Roux (1820-1863)⁴⁹. Tuttavia, più che la modella in sé, ciò che colpisce il pubblico e la critica è la nudità assai realista della cortigiana, offerta liberamente allo sguardo dei saggi dell'Areopago (e allo stesso modo anche a quello degli osservatori del quadro) ma camuffata da soggetto storico. È dunque lo stesso principio utilizzato dalla pittura orientalista, di cui Gérôme sarà, come per il genere storico, uno dei maggiori esponenti. Frine dunque scatena un tale dibattito che la renderà rapidamente un'icona popolare e sarà copiata da numerosi artisti, compreso lo stesso Gérôme in due opere successive: *Vente d'esclaves à Rome* (1884, Baltimora, The Walters Gallery) e *Vapeur humide* (1889 ca., collocazione sconosciuta) ⁵⁰.

Le sculture saranno vendute da Goupil, a partire dal 1869, tanto in Francia quanto negli Stati Uniti, dove riscuoteranno un grande successo tra i collezionisti americani: Knoedler tra il 1869 ed il 1870 venderà quattro esemplari di bronzo della *Phryné*, i primi tre a 200 dollari, il quarto a 250 dollari ⁵¹.

⁴⁶ *Ivi*, p. 49.

⁴⁷ *Ivi*, p. 49.

⁴⁸ *Ivi*, p. 49.

⁴⁹ *Ivi*, p. 48.

⁵⁰ Vd. Jean-François Corpataux, *Phryné, Vénus et Galatée dans l'atelier de Jean-Léon Gérôme*, in «Artibus et historiae. An art anthology», vol. 30, 2009, pp. 145-158.

⁵¹ McIntosh, *Goupil et le triomphe...* cit., pp. 38-39.

Visti allora gli ottimi risultati ottenuti, Goupil decide di continuare la collaborazione con Falguière e Mercié per lavori tratti dai quadri di Gérôme. Verso il 1870, infatti, Falguière realizza anche *La Cigale* (fig. 37), ripresa dalla statuetta *La Source* tratta a sua volta da Ingres; i diritti di riproduzione della *Cigale* saranno ceduti dopo il 1913 (anno dell'ultima sua vendita nei registri) al fonditore Hébrard, interessato ai tre formati in bronzo (75, 50 e 25 cm) e ad una versione lussuosa in argento con lapislazzuli del Cile sullo zoccolo (25 cm)⁵².

Qualche anno dopo, attorno al 1875, a Mercié viene chiesto di eseguire due sculture: *L'Almée* (fig. 40) e *La danzatrice con sciabola* (fig. 43)⁵³. *L'Almée*, il cui dipinto era stato presentato al Salon del 1864 e all'Esposizione universale del 1867 (fig. 38), viene riprodotta in pochi esemplari in bronzo (alcuni con lo zoccolo in marmo) e in un solo formato (40 cm)⁵⁴. Il caso della danzatrice, invece, si discosta dai precedenti: l'ispirazione parte stavolta da due quadri di Gérôme realizzati nel 1875 e non esposti al Salon (figg. 41, 42), la *Danse du sabre dans un café* (*Danza delle spade in un café*) e la *Danse du sabre chez un pacha* (*Danza delle spade presso un pasha*)⁵⁵. La tematica è evidentemente la stessa e le due protagoniste sono pressoché identiche: entrambe danzano tenendo due sciabole, una con la mano destra, l'altra in equilibrio sulla testa. Nella statuetta, che viene riprodotta in bronzo probabilmente in più formati, viene mantenuta la posa della danzatrice, ma vengono eliminate entrambe le sciabole. Il successo dei due quadri porta Mercié a realizzare una versione innovativa della scultura per il Salon del 1880: oltre a presentare una statua in marmo leggermente ingrandita, egli infatti ha aggiunto una testa di Oloferne e ha modificato il titolo in *Judith* (*Giuditta*). Con questa scelta Mercié in realtà pratica un'autocitazione, facendo infatti riferimento al *David*, la sua opera più celebre eseguita qualche anno prima. L'esito però stavolta è ben diverso da quello del *David*, in quanto la *Giuditta* non viene accolta molto bene dalla critica⁵⁶.

⁵² Rionnet, *Goupil et Gérôme: regards...* cit., p. 50.

⁵³ *Ivi*, p. 50.

⁵⁴ *Ivi*, p. 51.

⁵⁵ *Ivi*, p. 51.

⁵⁶ *Ivi*, pp. 51-52.

Oltre a Falguière e Mercié, in campo scultoreo possiamo trovare anche lo stesso Gérôme. Le prime statuette, realizzate nel 1859 con grande indagine documentaria ⁵⁷, sono il *Rétiaire* (Reziario) e il *Mirmillon* (Mirmillone), ripresi nel quadro esposto al Salon dello stesso anno intitolato *Ave Caesar, morituri te salutant* (figg. 44, 45). Dopo la guerra del 1870 Gérôme moltiplica le autocitazioni in scultura dei soggetti tratti dai suoi dipinti, ma è solo a partire dall'Esposizione universale del 1878, con *Les Gladiateurs* (I Gladiatori), che egli espone ufficialmente i propri lavori ⁵⁸. Si tratta in questo caso di un gruppo scultoreo in grande formato ripreso nell'opera *Pollice verso*, esposta al Salon del 1872 (figg. 46, 47, 48). Gérôme quindi trae i soggetti dai propri dipinti ma anche, viceversa, inserisce alcune sue sculture all'interno dei quadri. Tra il 1890 ed il 1893, infatti, egli aumenta le variazioni tanto sul tema di *Pigmalione e Galatea* che su quello di *Tanagra*, il cui marmo policromo viene esposto al Salon del 1890 (fig. 49) ⁵⁹. Da quest'opera ne deriverà un'altra di grande popolarità: nel 1871 nella necropoli di Tanagra, in Beozia, vengono ritrovate delle figurine in terracotta risalenti al IV e III secolo a.C. e raffiguranti giovani danzatrici o suonatrici; esse, soprattutto a partire dall'Esposizione universale del 1878, riscuotono tra il pubblico un notevole successo, tanto da venire gradualmente assunte come ideale di bellezza. Gérôme decide quindi di rievocarle mettendo nella mano sinistra di *Tanagra* una statuetta di *Danseuse au cerceau* (*Danzatrice con il cerchio*); questa diventa soggetto autonomo in una scultura, intitolata appunto *La Danzatrice con il cerchio*, edita nel 1891 in più versioni: in gesso (cm 23,2), in marmo policromo (cm 23,3), in *biscuit* eseguito dalla Manufacture de Sèvres, in stagno e poi in bronzo dorato o argentato (cm 22 e 11) realizzata da Siot-Decauville (fig. 50) ⁶⁰. Il successo di questa statuetta è tale che Léonce de Joncières le dedica un poema nel 1900, mentre lo stesso Gérôme decide di riproporre la figura in più dipinti: nel 1893 in *Sculpturae vitam insufflat pictura* (fig. 51) e ne *L'Atelier de Tanagra* (collezione

⁵⁷ *Ivi*, p. 52.

⁵⁸ *Ivi*, p. 52.

⁵⁹ *Ivi*, pp. 52-53.

⁶⁰ Vd. Teresa Sacchi Lodispoto, Scheda dell'opera "Danzatrice con il cerchio" (cat. 54), in *Alma-Tadema e la nostalgia dell'antico*, Catalogo della mostra a cura di E. Querci, S. De Caro (Napoli, Museo Archeologico Nazionale, 18 ottobre 2007 - 30 aprile 2008), Milano, Electa, 2007, p. 241.

privata), nel 1895 invece ne *Le Travail du marbre (Il Lavoro del marmo)* ⁶¹ (fig. 52). All'interno di quest'ultima opera, in cui l'artista si autoritrae mentre scolpisce *Tanagra*, è presente un'ulteriore autocitazione, costituita dal quadro appeso alla parete: si tratta di *Pygmalion et Galatée* (1890, New York, The Metropolitan Museum of Art), incentrato anch'esso sul tema scultoreo e che funge perciò da elemento di richiamo.

La scultura, tuttavia, resterà per Gérôme un'attività prevalentemente sperimentale che non sostituirà mai la sua professione di pittore: le statue vengono infatti realizzate in numero molto limitato e riservate a pochi conoscenti ⁶².

Incuriosisce il fatto che la Maison Goupil, nata come casa editrice di stampe, abbia voluto avvicinarsi al campo scultoreo, seppur in maniera marginale. È evidente che non si tratta di un caso in quanto essa ha posto sempre attenzione alle esigenze del pubblico e all'andamento del mercato. Lo scultore Charles Cumberworth infatti, tramite il quale Goupil dà inizio a questa attività, è in realtà uno degli artisti di maggior successo della maison Susse ⁶³, una delle più celebri e durature maison parigine dell'Ottocento. Fondata nel 1804 dai fratelli Susse, questa azienda familiare comincia, anch'essa su esempio di Giroux ⁶⁴, a dedicarsi al commercio di disegni e dipinti contemporanei, un'attività che continuerà per tutta la carriera. La scelta del postazione della galleria è anche in questo caso strategica: la "Susse frères" apre il suo primo negozio al numero 7 di passages de Panoramas, sede in cui rimarrà per quarant'anni. A questa si aggiungerà nel 1828 una seconda sede, situata al numero 31 di place de la Bourse, un quartiere nuovo frequentato dall'alta borghesia, che resterà aperta per quasi un secolo, fino al 1925 ⁶⁵. Il grande apprezzamento di cui gode la maison presso il pubblico borghese è testimoniato dalle parole di Éugene Barest, che sembra sottolineare in particolare il vasto assortimento di oggetti di ogni genere:

⁶¹ Rionnet, *Goupil et Gérôme: regards...* cit., p. 53.

⁶² *Ivi*, p. 53.

⁶³ Pierre Cadet, *La petite statuaire en France au XIX^e siècle à travers les catalogues de vente de la maison Susse*, in «Gazette des Beaux-Arts», vol. 114, 1989, p. 210.

⁶⁴ Whiteley, *Art et commerce d'art...* cit., p. 68.

⁶⁵ Pierre Cadet, *La maison Susse, de Paris*, in «Gazette des Beaux-Arts», vol. 109, 1987, pp. 207-208.

*La maison Susse non trascura nulla per meritare l'alto riconoscimento che le hanno conferito nel mondo elegante. I suoi magazzini sono sempre degli inevitabili musei: quadri di genere, acquerelli, disegni dei maestri più stimati, bronzi, statuette in gesso, ricco assortimento di articoli da matrimonio (...). La maison Susse tiene in serbo per questo inverno un'aggiunta di articoli di gusto e di fantasia, di cui la clientela d'élite non mancherà di apprezzare l'eccellente scelta.*⁶⁶

Da queste frasi emerge anche che la “Susse frères” viene ritenuta una maison per un pubblico selezionato e privilegiato, appartenente all'alta borghesia. Tuttavia questa maison avrà così tanto successo da riuscire ad aprire una terza sede nel 1902, al 13-15 di boulevard de la Madeleine, che verrà interamente decorata in stile Art-déco nel 1925⁶⁷. Il momento in cui la sua attività prende una svolta, dalla quale deriverà la sua grande celebrità, si verifica nel 1830: in quell'anno infatti i Susse fanno la conoscenza di Jean-Pierre Dantan, un celebre scultore dell'epoca che eseguiva ritratti e caricature che in seguito venivano riprodotti in gesso e poi diffusi⁶⁸. La maison Susse accetta di occuparsi di alcune sue opere, esponendo in vetrina statuette ritraenti celebri personaggi del mondo musicale, letterario e teatrale. Il successo ottenuto da questo tipo di opere convince i Susse a dedicarsi alla scultura, proponendo già nel 1839 un'ampia varietà di statuette in gesso e in bronzo⁶⁹. I formati delle statuette realizzate dalla maison varieranno dai 10 ai 120 centimetri, ma soprattutto dalla fine del secolo si svilupperà anche il commercio di sculture di grande formato, adibite all'abbellimento degli interni borghesi oppure, soprattutto negli anni '20 del Novecento, al ricordo dei caduti della Grande Guerra. Come Goupil, anche questa maison decide di stipulare dei contratti con i propri artisti: il primo, datato 27 giugno 1837⁷⁰, riguarda proprio Charles Cumberworth per la realizzazione di una statuetta napoletana. Anche se oggi la

⁶⁶ Eugène Barest, *Almanach prophétique, pittoresque et utile pour 1842, publié par l'auteur de Nostradamus, redigé par les notabilités scientifiques et littéraires, et illustré par MM. Gavarni, Daumier, Alophe, Maurisset, Trimolet, Titeux, E. Breton, Devilly, etc., etc.*, Paris, Lavigne, Aubert, Susse frères, 1842, p. 173.

⁶⁷ Cadet, *La maison Susse...* cit., p. 209.

⁶⁸ Vd. Laurent Baridon, *Jean-Pierre Dantan, le caricaturiste de la statuomanie*, in A. Deligne, S. Vernois (eds.), *Ridiculosa. Caricature et sculpture*, Brest, EIRIS, 2006, pp. 127-143 e 217-218.

⁶⁹ Cadet, *La maison Susse...* cit., p. 207.

⁷⁰ Ivi, p. 210.

maggior parte dei contratti è andata persa, dagli esemplari rimasti si possono comunque conoscere i termini che legano scultore ed editore. Generalmente lo scultore vende alla maison il modello in gesso con i diritti di pubblicazione o di riproduzione attraverso qualsiasi procedimento. Tuttavia gli artisti possono decidere di porre alcuni limiti: ad esempio lo scultore può decidere in quali formati desidera che la sua opera venga riprodotta, riservandosi il diritto di riprodurla in altre misure; oppure un altro caso è quello di Cumberworth che, dopo la morte del duca d'Orleans nel 1842, esegue una scultura intitolata *Les deux enfants du duc d'Orleans protégés par un ange gardien*. Egli dispone che avrebbe venduto i modelli alla maison Susse a condizione che questa non cedesse altri esemplari al di fuori dei due donati alla regina e alla duchessa d'Orleans. Per quanto invece riguarda il tipo di pagamento agli artisti, questi sono liberi di decidere se esso debba avvenire in denaro o con degli esemplari in bronzo o gesso delle loro creazioni.⁷¹

Dai tredici cataloghi pubblicati tra il 1839 al 1914, di cui otto generali (1839, ca 1844, ca 1860, 1875, ca 1886, ca 1900, ca 1910, ca 1912) e cinque dedicati a singoli temi o artisti⁷², è evidente anche per questo tipo di opere un grande eclettismo sulle tematiche trattate. Sfogliando uno dei cataloghi della maison (presumibilmente quello del 1860), si può vedere che esso è diviso in sei sezioni: i capolavori antichi provenienti dai principali musei europei; i gruppi di statuette e figure equestri eseguiti da scultori moderni; le collezioni di Santi e Sante, Cristi e acquasantiere, anch'esse realizzate da artisti contemporanei; i gruppi d'animali per orologi e carte da parati; oggetti d'arredo (lampadari, candelabri, ecc.) ed infine coppe e vasi. Questo tipo di catalogo è strutturato alternando parte grafica e parte descrittiva: si possono vedere



Fig. 2.1:
Maison Susse frères
da Jean-Jacques Pradier
Frine
bronzo patinato marrone, h cm 60.

⁷¹ Ivi, pp. 210-211.

⁷² Cadet, *La petite statuaire en France...* cit., p. 214.

infatti pagine con le illustrazioni di alcuni dei pezzi elencati intervallate dalle liste dei modelli in vendita. L'elenco delle opere è inserito in una tabella di sette colonne, dove vengono indicati rispettivamente il numero dell'opera, l'ordine di grandezza, l'altezza in centimetri, il museo di provenienza o l'artista, il titolo e, infine, i prezzi per il modello in bronzo e per quello in gesso. In particolare in questo catalogo è possibile individuare una statuette di *Phrynè* realizzata dal famoso scultore Jean-Jacques Pradier (Ginevra 1790 – Bougival 1852), disponibile sia in bronzo nei formati di 60, 40 e 12 centimetri, che in gesso in quello da 40 centimetri (**fig. 2.1**). Il prezzo varia sensibilmente: per i bronzi va dai 350 ai 25 franchi, mentre il modello in gesso è venduto a 12,50 franchi, ben diverso dai 150 franchi del corrispettivo bronzo. Se poniamo a confronto il suo costo con quello di altre sculture, possiamo accorgerci che il tema di Frine non è ancora molto in voga: vediamo, ad esempio, che alla *Sapho* e all'*Atalante*, sempre di Pradier, viene riservato un ruolo decisamente più importante. La prima infatti viene realizzata in quattro formati (75, 35, 28 e 22 centimetri) esclusivamente in bronzo. Il prezzo della statuette più grande arriva a ben 1.200 franchi, oltre tre volte superiore a quello della *Phrynè*. Nel caso dell'*Atalante*, invece, le dimensioni tornano ad essere tre (78, 35 e 22 centimetri) e solo l'ultima viene realizzata anche in gesso, mantenendo il prezzo di 12,50 franchi. Tuttavia il bronzo maggiore stavolta è venduto a 1.800 franchi, oltre cinque volte tanto la statuette maggiore di *Phrynè*⁷³. Nonostante per entrambi questi soggetti i formati massimi realizzati siano più grandi rispetto a quello della *Phrynè*, in ogni caso non c'è un rapporto costante tra i prezzi di vendita: prendendo come riferimento l'*Atalante*, ad esempio, la *Phrynè* in proporzione dovrebbe essere venduta al pubblico ad almeno 1.000 franchi in più se fosse ritenuta ugualmente importante. È evidente quindi che agli altri due soggetti viene attribuita una maggior rilevanza, presumibilmente perché i marmi esposti al Salon del 1850 (*Atalante*) e del 1852 (*Sapho*) avevano goduto di maggior successo rispetto a quello di *Phrynè*, esposto nel 1845. Per quanto riguarda quest'ultima dunque, trova conferma il fatto che tale soggetto raggiungerà la celebrità solamente in seguito al dipinto di Gérôme. Proviamo a porre a confronto la *Phrynè* di

⁷³ *Catalogue des modèles en bronze et plastiques, anciens et modernes édités par la Maison Susse frères, fabrique de bronzes d'art pour pendules et ameublement: oeuvres de Pradier, Cumberworth, Mélingue, Antonin Moine, Duret, Comte de Nieuverkerke, Marochetti, Lequesne, Coinchon, Moignez, etc. Exposition publique au 1^{er} étage, Paris, Maison Susse frères, 1855-1871, p. 10.*

Pradier con quella successiva di Falguière: la prima ha il braccio destro sollevato e piegato dietro la testa, quello sinistro appoggiato al petto e con entrambe le mani sta tenendo una veste per coprirsi il corpo sia davanti che dietro. Nella versione Gérôme, invece, Frine è completamente nuda ed ha entrambe le braccia sollevate per cercare di nascondersi il volto. Nonostante Gérôme abbia voluto fare alcune modifiche per rinnovare l'opera, in particolare quella di eliminare il vestiario e di spostare il peso dalla gamba sinistra della protagonista a quella destra, si può notare che le due composizioni si assomigliano molto. Tuttavia, oltre che alla *Phryné* di Gérôme, il modello di Pradier a mio avviso si avvicina anche alla protagonista di un'altra famosa opera del pittore, ovvero *Le Roi Candale*. Molto probabilmente Gérôme aveva in mente il modello di Pradier quando ha realizzato i suoi dipinti, anche se poi ovviamente l'ha modificato a seconda delle proprie esigenze.

I Susse sono i primi a decidere porre sulla base delle statuette, a partire dal 1840, sia il nome dell'artista che la firma della maison (*Susse Frères Editeurs*), molto spesso accompagnata dal timbro tondo dell'atelier ⁷⁴. Questi accorgimenti sono da considerarsi come prova della qualità dell'opera, ma allo stesso tempo consentono anche di identificarla dalle copie contraffatte. Vediamo allora che il problema delle imitazioni affliggeva non solo gli editori di stampe come Valadon, ma anche quelli di bronzi d'arte. Tanto è vero che nel 1893, all'Esposizione Internazionale di Chicago, Albert Susse può constatare di persona che le sculture realizzate dalla propria maison vengono sovrastampate e poi vendute basso prezzo. Egli decide quindi di visitare in incognito le principali fabbriche degli Stati Uniti per cercare di rendersi conto dell'entità del problema. Una volta ritornato a Parigi, decide di riunire i propri confratelli per cercare una soluzione ⁷⁵.

In «Annales de la propriété industrielle, artistique et littéraire» infatti si scrive:

A New York come a Berlino, come in tutte le grandi città dell'Europa, si trovano i modelli francesi contraffatti con profitto di chi vuole prenderli. Al ritorno dall'Exposition di Chicago, M. Albert Susse, l'editore di bronzi ben conosciuto e commissario relatore del comitato 23, ha potuto scrivere la frase seguente: «I fabbricanti americani ci considerano come loro eterni e benevoli fornitori di

⁷⁴ Cadet, *La maison Susse...* cit., p. 211.

⁷⁵ Ivi, p. 211.

*modelli (...); non solo essi traggono grande profitto dalle nostre proprietà senza darci nulla in cambio, ma inoltre fanno passare di moda rapidamente le nostre migliori creazioni in tutti i mercati del mondo». È ovunque lo stesso, e gli editori di Parigi si lamentano a ragione. Essi creano un modello, il contraffattore straniero ne compra un esemplare, lo riproduce mediante un procedimento qualsiasi e lo vende a suo esclusivo profitto senza che né il creatore né l'editore ne ricavino il minimo beneficio. Ai francesi il genio, agli stranieri il profitto: così si può riassumere la situazione e i prodotti degli editori di bronzi francesi non sono più che dei campioni.*⁷⁶

Questa battaglia tra editori e falsificatori dimostra come l'industria dell'arte non si stesse evolvendo solamente in campo fotomeccanico, ma anche in quello scultoreo. La stessa "Susse frères" nel 1847 acquista l'invenzione di Frédéric Sauvage (1786-1857) nota come *riduttore*⁷⁷, un macchinario che permetteva di ingrandire o rimpicciolire le sculture tramite dei procedimenti matematici e meccanici. Nel catalogo citato poco fa, infatti, la prima sezione si intitola *Chefs-d'œuvre anciens provenant des musées français et étrangers réduits par le procédé mécanique et mathématique de Sauvage* e comprende ben ottantadue esemplari

di statuette di varie dimensioni. La scelta di utilizzare l'invenzione di Sauvage consente anche a questa maison di avvicinarsi maggiormente alle esigenze del pubblico, sia riproducendo le sculture in più formati, sia vendendole ad un costo più basso, come nel caso delle statuette in gesso di cui si è accennato. Tuttavia questo non è l'unico motivo per cui i fratelli Susse decidono di acquistare tale strumento. Il motivo principale molto



Fig. 2.2:
Achille Collas
Riproduzione di una medaglia con due cavalieri
Estratto del *Trésor Numismatique et de Glypticque*
1834
Londra, British Museum.

⁷⁶ Pouillet et al., «Annales de la propriété industrielle, artistique et littéraire», vol. 48, 1902, pp. 248-249.

⁷⁷ Cadet, *La maison Susse...* cit., p. 211.

probabilmente è da attribuire alla pericolosa concorrenza di un'altra maison di bronzi d'arte attiva in questo secolo: quella di Ferdinand Barbedienne. Questi nel 1838 aveva fatto la conoscenza di Achille Collas (1795-1859) ⁷⁸, un celebre inventore formatosi come meccanico che aveva già alle spalle altre innovazioni nel campo della riproduzione artistica. In particolare qualche anno prima Collas aveva collaborato con Paul Delaroche e Henriquel-Dupont per il *Trésor Numismatique et de Glypticque* (1831-1836), opera pubblicata da Goupil, perfezionando il processo di riproduzione delle medaglie in incisione (**fig. 2.2**). Dopo il 1836 però il suo interesse si sposta verso la scultura, arrivando ad ottenere il 22 marzo 1837 il brevetto di quindici anni per la sua *machine à réduire*, alla quale verranno fatte poi delle modifiche registrate rispettivamente il 13 giugno 1838 e il 9 settembre 1840. La sua *machine* in ogni caso è da inserire all'interno di molte altre invenzioni di questo tipo che avvengono in questo periodo sia in Europa che negli Stati Uniti, tra cui appunto quella di Sauvage brevettata il 3 maggio 1836 con il nome di *machine à réduire ou augmenter la dimension des statues* ⁷⁹.

La fortuna di Collas arriva il 29 novembre 1838 ⁸⁰, quando firma con Barbedienne il contratto di fondazione della "Société Ferdinand Barbedienne et Achille Collas", con sede al 25 di rue de Notre-Dame-des-Champs, domicilio personale di Collas. Inizialmente la società mette in commercio solamente la riduzione in gesso della *Venere di Milo* (presente anche nella sezione sopra citata del catalogo della maison Susse), che Barbedienne espone nel suo negozio di carte da parati. Quattro anni dopo essa riesce a realizzare la riproduzione di tutte le statue dell'*atelier de moulage* del Louvre; sarà però a partire dal 1843 che la maison deciderà di allargare il proprio repertorio, offrendo alla clientela anche dei bronzi d'arte destinati alla decorazione di interni ⁸¹.

La *machine* di Collas rappresenta una vera rivoluzione nel campo della riproduzione scultorea, nonostante ci fossero stati alcuni tentativi precedenti per tentare di

⁷⁸ Florence Rionnet, *Barbedienne ou la fortune de la sculpture au XIX^e siècle*, in «Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français», 2002, p. 302.

⁷⁹ Vd. Meredith Shedd, *A mania for statuettes: Achille Collas and other pioneers in the mechanical reproduction of sculpture*, in «Gazette des Beaux-Arts», vol. 120, 1992, pp. 36-48.

⁸⁰ Rionnet, *Barbedienne ou la fortune...* cit., p. 303.

⁸¹ Ivi, p. 303.

diffondere questo tipo di opere, prima realizzate solo su commissione: una prima svolta nella riproduzione di statue di piccole dimensioni si ebbe infatti verso il 1780 a Roma, grazie all'idea delle ditte Zoffoli e Righetti⁸². Entrambe decisero di riprodurre bronzetti tratti dalla statuaria antica, ponendoli a prezzi mediamente accessibili. Per realizzarli ci si serviva del procedimento comune: le statue venivano modellate in creta da un artista qualificato e da questi modelli si ricavava lo stampo per forgiare i singoli bronzi. L'invenzione di Collas tuttavia, più rapida e meno costosa, consente a Barbedienne di diventare il più prolifico produttore di bronzetti nel mondo, anche se dal punto di vista qualitativo, egli viene superato da alcune ditte napoletane, come ad esempio la "G. Chiurazzi e figli"⁸³.

In particolare è nel 1845, grazie al successo dell'Esposizione Universale e ad alcune commissioni prestigiose che la maison Barbedienne conosce un'espansione grandiosa. Nel 1859 però Collas muore e la società nel frattempo si era annessa ad una grande fonderia di bronzi che contava trecento operai. Barbedienne, rimasto l'unico detentore dei brevetti, dei macchinari e dei modelli della società, decide di non fermarsi: l'attività della maison procede incessantemente, arrivando ad accrescere il personale di altri cento operai nel giro di cinque anni⁸⁴.

Nel frattempo essa arriva ad occupare il centro della scena parigina anche per un'altra questione: nel 1862 infatti Barbedienne decide di intentare un processo contro alcuni negozianti italiani per la contraffazione delle opere provenienti dalla sua maison. Tuttavia la Corte d'Appello, per le seguenti motivazioni, stabilisce che gli accusati non sono punibili:

(...) considerando che le riproduzioni che sono oggetto di denuncia di contraffazione di Barbedienne e Defossé sono le copie di opere scultoree appartenenti al dominio pubblico; che esse sono prodotte non mediante il lavoro personale dell'artista di cui la mente si ispira dall'opera originale, ma attraverso il

⁸² Vd. Chiara Teolato, *Artisti imprenditori. Zoffoli, Righetti, Volpato e la riproduzione dell'antico*, in *Roma e l'antico. Realtà e visione nel '700*, Catalogo della mostra a cura di C. Brook, V. Curzi (Roma, Fondazione Roma Museo, Palazzo Sciarra, 30 novembre 2010 - 6 marzo 2011), Ginevra, Skira, pp. 233-238.

⁸³ Francis Haskell, *La volgarizzazione del sublime: scultura antica e gusto nell'Ottocento*, in «Ateneo Veneto. Rivista di scienze, lettere ed arti. Atti e memorie dell'Ateneo Veneto», vol. 22, 1984, p. 113.

⁸⁴ Rionnet, *Barbedienne ou la fortune...* cit., p. 304.

*lavoro meccanico di apparecchi brevettati Sauvage et Collas, caduti essi stessi nel dominio pubblico.*⁸⁵

Charles Blanc nell'articolo dedicato al processo si schiera dalla parte di Barbedienne, pur non conoscendolo di persona, ed esprime la sua amarezza per questa sentenza. Egli infatti sostiene che la decisione presa dalla Corte d'Appello abbia una portata ben maggiore di quello che si può pensare, coinvolgendo non solo la maison in questione ma l'intero mondo delle riproduzioni d'arte. La sentenza nuoce gravemente al progresso tecnologico, ritenuto da lui di fondamentale importanza in quanto, grazie ad esso, è stata possibile la diffusione di molte opere sconosciute alla maggior parte delle persone. Cita infatti la *Venere di Milo*, prima visibile solamente al Louvre. Sostiene inoltre che le invenzioni fatte durante l'Ottocento per riprodurre le opere siano, a loro modo, esse stesse delle opere da tutelare: queste scoperte nascono grazie all'ingegno di chi le brevetta e dunque già in questo c'è da considerare l'idea di originalità; ma, allo stesso tempo, esse creano anche dei pezzi che, pur attingendo da modelli antichi o contemporanei, sono da considerare opere in quanto traduzioni. Blanc, infatti, ci informa che le statuette della maison erano presenti anche nell'atelier di Calamatta e Mercuri e che molti artisti che frequentavano quell'ambiente, tra cui Ary Scheffer, discutevano su come tali riproduzioni potevano essere migliorate, dicendo anche che, se ogni singola parte fosse stata perfetta, il risultato finale d'insieme sarebbe stato di scarsa qualità⁸⁶. L'opera d'arte dunque viene intesa anche come oggetto contenente delle imperfezioni e che, proprio grazie ad esse, può essere sottoposto a critiche positive o negative. Il fatto che le statuette di Barbedienne siano oggetto di discussione tra gli artisti, secondo Blanc, costituisce la prova che si tratti di opere d'arte vere e proprie: le macchine non sono perfette e ci saranno sempre degli imprevisti che il riduttore dovrà affrontare, pertanto non si potranno mai avere degli esemplari identici tra loro. I passaggi seguenti riassumono bene il suo stato d'animo e il suo pensiero in merito alla sentenza:

*E tuttavia che cosa risulta dalla sentenza che la corte d'appello ha appena emesso?
Essendo stati respinti dalla denuncia i contraffattori, né Mr. Barbedienne nessuno*

⁸⁵ Charles Blanc, *Le procès Barbedienne*, in «Gazette des Beaux-Arts», vol. 12, 1862, p. 384.

⁸⁶ Ivi, pp. 387.

dopo di lui vorrà intraprendere in futuro una nuova riduzione. Tutti i riduttori si chiederanno: «Perché dovrei provare a fare un modello inedito tratto da Scopas o Prassitele, da Donatello o Ghiberti, da Lepautre o Coustou? Quando avrò speso trenta o quarantamila franchi per fare degli incavi, ne faranno un sovra-stampaggio e venderanno a basso prezzo quello che mi è costato tanta fatica, tanta cura e tanti progressi. Tanto vale rompere le mie macchine.» Questo è il ragionamento molto naturale che faranno d'ora in poi i riduttori, ed ecco un'invenzione ammirevole ridotta a nulla, uno strumento meraviglioso di civilizzazione rotto per sempre. (...) Perché la legislazione è così lenta quando il nostro lavoro è così rapido? La legge del 1793 è una legge grande e ampia, un po' vaga nei suoi termini e un po' troppo generale per essere applicata a dei fatti nuovi che essa non poteva prevedere; tuttavia, così com'è, questa legge pone dei principi fecondi in conseguenze. Senza essere una "œuvre de génie", la riduzione di Collas è a suo modo un'opera d'arte per le difficoltà che essa presenta, per l'intervento di un artista abile che essa esige, e soprattutto per l'influenza che essa può avere sulla civilizzazione futura. Essa è un'opera d'arte come una traduzione di Virgilio è un'opera letteraria. Per tanti motivi, essa deve essere considerata come un'innovazione e deve essere tutelata, non solamente nell'interesse di M. Barbedienne o di chiunque altro, ma nell'interesse di tutto il mondo. Spetta ai giudici applicare una legge del XVIII secolo seguendo il genio del XIX, e di compensare l'onda della lettera con l'intelligenza precisa della mente.⁸⁷

La legge a cui Blanc si riferisce è il decreto della Convenzione nazionale del 19 luglio 1793, che definiva la proprietà intellettuale degli autori durante la loro vita e per i dieci anni successivi alla loro morte. Gli autori compresi dalla legge però sono solamente "compositori di musica, pittori o disegnatori"⁸⁸, non vengono menzionati dunque gli scultori. Per estendere i diritti d'autore anche alle loro opere bisognerà attendere la legge dell'11 marzo 1902⁸⁹.

Barbedienne muore nel 1892, lasciando l'azienda al nipote Gustave Leblanc che a sua volta, nel 1921, farà subentrare anche il figlio Jules Leblanc-Barbedienne. Gli eredi

⁸⁷ Ivi, pp. 388-389.

⁸⁸ Édouard Romberg, *Compte rendu des travaux du congrès de la propriété littéraire et artistique*, vol. 2, Paris, Guillaumin et comp., 1859, p. 169.

⁸⁹ Florence Rionnet, *Les multiples en sculpture face à l'originalité*, in *De main de maître: l'artiste et le faux*, atti del convegno a cura di C. Chéroux (Musée du Louvre, 29 -30 aprile 2004), Paris, Hazan, 2009, p. 149.

dovranno adattarsi al cambiamento di gusti della clientela: a cavallo tra il XIX ed il XX secolo alle statuette da salotto, in voga tra i collezionisti parigini già alla fine del Settecento ⁹⁰, comincia ad essere preferita la statuaria di grandi dimensioni, come si è visto anche nel caso della maison Susse. Tuttavia sapranno portar avanti l'attività di famiglia fino al 1954, anno in cui Jules sarà costretto a chiudere le sedi di rue de Lancry, dove il padre aveva fatto costruire un grandioso palazzo, e di cité Canrobert attiva dal 1921, oltre a alla galleria aperta vent'anni prima al 53 avenue Victor-Emmanuel III (dal 1945 rinominata avenue Franklin Roosevelt) ⁹¹.

Anche i cataloghi di questa maison sono caratterizzati da un grande eclettismo di soggetti: storici religiosi e mitologici, soprattutto negli anni Quaranta dell'Ottocento, mentre a partire dalla metà degli anni Cinquanta si registra un notevole incremento dell'edizione di sculture contemporanee, soprattutto di genere⁹². Questo fenomeno è dovuto al fatto che anche Barbedienne, su esempio di Susse, aveva voluto proporre agli artisti dei contratti d'edizione, firmando il primo il 22 marzo 1843 con François Rude per la riduzione di *Petit Pêcheur à la tortue* ⁹³, una scultura di successo esposta al Salon del 1831. Nel corso della storia della maison si possono distinguere tre tipi di contratto: quello di concessione, utilizzato soprattutto durante gli anni Quaranta dell'Ottocento, quello di cessione di ogni proprietà e, infine, quello di cessione a durata limitata. Nel primo caso l'editore in genere versava all'artista tra il 20% ed il 25% dei diritti di riproduzione per un periodo di tempo determinato. Il secondo tipo di contratto andava a scapito dello scultore, in quanto la maison era autorizzata a riprodurre l'opera in qualsiasi modo e con qualunque mezzo ritenesse opportuno, ma limitando il tiraggio. Tuttavia era la terza tipologia quella utilizzata più spesso da Barbedienne: la maison proponeva allo scultore un diritto di cessione per un periodo di quindici, venti o venticinque anni, durante il quale l'editore otteneva il diritto esclusivo sull'opera. Questa tuttavia poteva essere riprodotta solamente fino ad una determinata

⁹⁰ Vd. Francesco Negri Arnoldi, *Arte dell'Illuminismo nelle sculture da studio e da salotto*, Roma, De Luca Editori d'Arte, 2013.

⁹¹ Rionnet, *Barbedienne ou la fortune...* cit., p. 307.

⁹² Vd. Catherine Chevillot, *Les stands industriels d'édition de sculptures à l'Exposition universelle de 1889 : l'exemple de Barbedienne*, in «Revue de l'Art», n. 95, 1992, p. 62.

⁹³ Rionnet, *Barbedienne ou la fortune...* cit., p. 312.

dimensione accordata con l'artista, al quale veniva riservato il diritto di edizione a grandezza originale (cosa che, come si è detto, avveniva anche nella maison Susse). L'editore poi si impegnava a versare allo scultore un 20% del prezzo di vendita dell'opera allo stato grezzo, ovvero priva di zoccolo o patinatura. Alla scadenza del contratto l'artista poteva riscattare i propri modelli oppure cederli all'editore per altri dieci anni in cambio del 10% dei diritti d'autore ⁹⁴.

Oltre che dal punto di vista dei contratti con gli artisti, la maison Barbedienne decide di imitare la principale concorrente anche nei mezzi di diffusione: il primo catalogo viene pubblicato nel 1845, a distanza di sei anni da quello della maison Susse. Il catalogo del 1845 e i due seguenti (1847 e 1849) sono composti solamente da otto pagine in cui compare una semplice lista dei modelli editi dalla maison divisi per serie (statue e gruppi, busti, bassorilievi, statuaria moderna e contemporanea). Sarà a partire dal 1855 che tali pubblicazioni cominceranno ad essere illustrate, mantenendo la stessa struttura fino al 1911 ⁹⁵. A differenza del catalogo menzionato a proposito della maison Susse, qui la parte grafica e quella descrittiva risultano perfettamente assemblate anziché separate, fornendo un'idea immediata e meno confusionaria delle opere: in ogni pagina compaiono cinque illustrazioni delle singole sculture, disposte verticalmente a sinistra del foglio; ognuna è affiancata a destra dalla propria descrizione che comprende elencati il titolo, il cognome dell'autore, l'eventuale premio vinto dall'opera e i vari formati disponibili con i relativi prezzi. Dal 1911, invece, i successori di Barbedienne preferiranno adottare il formato all'italiana, in cui la principale differenza consiste nell'impaginazione orizzontale anziché verticale. Inoltre alle immagini delle opere viene concesso più spazio, disponendone solamente tre per ogni pagina. La relativa descrizione viene ora posta sotto l'opera e non più a fianco, ma è presentata nelle stesse modalità dei cataloghi precedenti.

Come Cumberwoth costituiva un *trait-d'union* con la "Susse frères", in questo caso invece è Antonin Mercié a collegare Goupil con Barbedienne. Mercié faceva parte di quella categoria di artisti che non avevano l'esclusiva con la maison, ma potevano essere editi da più fonderie: nel caso dell'Esposizione Universale del 1889 a tale categoria appartenevano, ad esempio, anche Barrias, Chapu, Saint-Marceaux, Barye,

⁹⁴ Ivi, p. 312.

⁹⁵ Ivi, p. 316.

edito da tre maison, e Carrier-Belleuse, edito addirittura da sette ⁹⁶. Negli anni Ottanta dell'Ottocento la maison Barbedienne conosce il suo apogeo e tra le opere più vendute in questo periodo si trova proprio la riduzione del *David* di Mercié, il cui originale era stato eseguito nel 1872, venduta a centinaia di esemplari. Solamente tra il 1898 ed il 1903 Mercié ha guadagnato dalla maison per quest'opera oltre 58.200 franchi e pertanto, sapendo che tale cifra costituisce il 20% del prezzo di vendita di un esemplare, si calcola che Barbedienne nel giro di sei anni abbia ottenuto circa 300.000 franchi ⁹⁷ e ciò solamente considerando una singola opera. Nonostante in questo caso si stia parlando di un artista contemporaneo, tali cifre servono a dare meglio un'idea della portata della diffusione delle riproduzioni scultoree in miniatura. Tuttavia, riferendosi alle opere antiche, Haskell sostiene che Collas, come prima di lui Righetti e Zoffoli, abbiano contribuito “a distruggere proprio quel gusto per l'*arte sublime* che avevano cercato di sviluppare con tanta creatività” ⁹⁸. Forse è proprio questa consapevolezza anche da parte delle maisons ad aver dato origine a quel fenomeno inverso già visto a proposito delle edizioni di lusso delle stampe, ovvero il tiraggio limitato. Anche in campo scultoreo, infatti, si può assistere al passaggio che conduce, paradossalmente, “dalla rivoluzione delle immagini alla saturazione delle immagini” ⁹⁹. L'industria dei bronzi d'arte aveva raggiunto il suo apice negli anni Ottanta dell'Ottocento: basti pensare che nel 1881 essa contava settemila operai per una cifra d'affari di ottanta milioni di franchi ¹⁰⁰. All'inizio del XX secolo ci si rende conto che il commercio di questo tipo di opere è ormai alla deriva, perciò alcune nuove maisons, come quella di Adrien-Aurélien Hébrard fondata nel 1902, decidono di tornare a rivolgersi ad un pubblico più elitario: esse infatti incaricano alcuni scultori contemporanei ancora poco noti di realizzare una produzione a cera persa dal tiraggio limitato, interrompendo così la produzione di massa e proponendo ai collezionisti di bronzi d'arte nuove opere esclusive. Anche le grandi e storiche maisons per

⁹⁶ Chevillot, *Les stands industriels d'édition de sculptures...* cit., p. 63.

⁹⁷ Rionnet, *Barbedienne ou la fortune...* cit., p. 319.

⁹⁸ Haskell, *La volgarizzazione del sublime...* cit., p. 117.

⁹⁹ Élodie Voillot, *De la traduction en gravure et en sculpture d'édition, ou l'art (délicat) de la reproduction*, in «Histoire de l'art», n. 69, 2011, p. 73.

¹⁰⁰ Rionnet, *Les multiples en sculpture...* cit., p. 142.

sopravvivere saranno costrette a seguire questa strategia: la Susse infatti la adotterà nel 1918, mentre Jules Leblanc-Barbedienne nel 1921 ¹⁰¹.

In conclusione si può dire che, nonostante la maison Goupil non si occupi principalmente di statuaria, essa riesce ad inserirsi anche in questo campo in un modo del tutto particolare. La sua idea di far derivare le sculture dai quadri Gérôme le fornisce l'esclusiva su questi soggetti: a differenza della statuaria antica, riprodotta abbondantemente da Susse e Barbedienne grazie alle nuove macchine, nessun'altra fonderia potrà mai riprodurre queste opere. Goupil inoltre, nel caso si decida di cambiare qualche dettaglio alla scultura per conferirle maggiore originalità o per esigenze di formato, è avvantaggiato dal rapporto privilegiato con il genere.

Un altro aspetto da considerare è che, come si è visto, Goupil non sceglie degli artisti sconosciuti nemmeno per questo tipo di opere: Cumberworth, per quanto riguarda *Paul et Virginie*, ma soprattutto Mercié, per le statuette *d'après Gérôme*, sono infatti tra i maggiori scultori delle due più celebri maison parigine di bronzi d'arte. Possiamo dire che questo fatto costituisce un'ulteriore conferma di quanto si è detto nel caso delle riproduzioni dei dipinti: come per il bulino e la fotografia, la maison Goupil non si accontenta di scegliere artisti qualunque, ma solamente i migliori della sua epoca. Ciò è ancora più significativo se si pensa che essa decide di adottare questo tipo di politica anche per una produzione così marginale da non comprendere nemmeno dei cataloghi. È evidente quindi che il successo di Goupil non è mai casuale, ma sempre dovuto ad una serie di scelte perfettamente consapevoli ed intuitive.

Le tecniche fotomeccaniche e i formati di stampa della Maison

È stato ribadito che una delle ragioni del suo successo, forse quella principale, sia individuabile nel suo spirito di adattamento ai continui cambiamenti della società, sia per quanto riguarda i gusti della borghesia che nel campo delle innovazioni tecnologiche. È proprio a queste ultime in particolare che si deve il notevole incremento produttivo e l'apertura di nuove strade come quella del mercato librario. La Maison infatti, oltre ai procedimenti tradizionali di incisione diretta e indiretta delle

¹⁰¹ Ivi, p. 143.

immagini (bulino, acquaforte, acquatinta, mezzatinta, puntasecca, litografia), dalla fine degli anni '60 comincia ad avvalersi di tecniche più moderne che sfruttano la fotografia (fotogliptia, fotoincisione, foto-acquatinta, tipoincisione e cromotipoincisione) ¹⁰². Sebbene continuano ad essere utilizzati entrambi i tipi di procedimenti, sia tradizionali che fotomeccanici, tuttavia da questo momento in poi un posto di rilievo verrà riservato ai secondi. Così, a poco a poco, l'incisione a bulino, per secoli ritenuta il "bel mestiere" per eccellenza, finirà per scomparire dai cataloghi della Maison ¹⁰³.

Il primo procedimento a cui Goupil si dimostra interessato è quello della fotogliptia o Woodburytipia, inventata dall'inglese Walter B. Woodbury nel 1865. A differenza della fotografia su carta albuminata, essa consente di ottenere per la prima volta in campo fotografico delle copie inalterabili. Forse proprio per questa sua caratteristica, Goupil decide di acquistare il diritto di utilizzo esclusivo per la Francia già nel 1867. Dal 1870 però egli venderà a sua volta la licenza, acquistata da Lemercier, Braun e Léon Vidal ¹⁰⁴. Il secondo procedimento invece deriva direttamente dagli atelier fotografici della maison: si tratta della fotoincisione, conosciuta infatti anche come procedimento Rousselon o Goupilincisione. Inventata da Henri Rousselon, fondatore e direttore dei laboratori dal 1869 al 1884 ¹⁰⁵, la fotoincisione viene brevettata nel 1870 ¹⁰⁶. La nuova tecnica, presentata da Rousselon alla Société française de Photographie nel 1872, appare menzionata per la prima volta nei cataloghi della Goupil & C^{ie} dal 1873 e vi resterà fino alla chiusura della Maison ¹⁰⁷. La fotoincisione procurò numerosi riconoscimenti a Rousselon negli anni '70: una medaglia d'argento dalla Société française de Photographie (1874), una medaglia d'oro dalla giuria dell'Esposizione universale di Vienna (1873) e a quella di Parigi (1878), una dall'Association belge de Photographie (1875) e un'altra ancora dalla Société d'Encouragement pour l'Industrie

¹⁰² Annick Bergeon, Pierre-Lin Renié, *Les procédés de reproduction utilisés par la maison Goupil*, in Bergeon et al., *État des lieux n. 1*, op. cit., pp. 154-159.

¹⁰³ du Vignau, *Michel Manzi et...* cit., pp. 119-120.

¹⁰⁴ Renié, *Goupil & C^{ie} à l'ère industrielle...* cit., p. 102.

¹⁰⁵ du Vignau, *Biographies*, pp. 152-153.

¹⁰⁶ Bergeon, Renié, *Annexes / Les procédés...* cit., p. 158.

¹⁰⁷ Renié, *Goupil & C^{ie} à l'ère industrielle...* cit., pp. 104-105.

nationale (1877) ¹⁰⁸. Sembra però che Rousselon non abbia mai voluto rivelare l'esatta descrizione del procedimento e anche la Maison ne ha gelosamente custodito il segreto, essendo la tecnica di cui si è servita maggiormente: essa infatti consente di ottenere riproduzioni di grande finezza in quanto le lastre in rame possono essere ritoccate a mano da incisori esperti, al fine di ottimizzare la qualità dell'immagine o di modificarne alcuni dettagli su richiesta ¹⁰⁹. Grazie alla fotoincisione la Maison poté realizzare illustrazioni per opere di lusso, in particolare quelle per gli album annuali dei Salon, pubblicati dal 1880. Allo stesso tempo però le riproduzioni perpetuano le regole della grande bibliofilia: tiratura limitata, stampa su più tipi di carta, serie di bozze in bianco e nero, ecc. ¹¹⁰

La terza tecnica invece è la foto-acquatinta, anch'essa un procedimento elioincisivo, apparsa per la prima volta in un articolo del «Moniteur de la photographie» nel 1885¹¹¹. L'invenzione è attribuita a Michel Manzi che l'anno prima aveva assunto la direzione dei laboratori fotografici della Maison. Questa tecnica è molto simile a quella della fotoincisione, scoperta dal suo predecessore Rousselon: la principale differenza consiste nel modo di ottenere la struttura granulata nelle parti incise della lastra. Manzi infatti, anziché utilizzare un procedimento chimico, aggiunge semplicemente dei granelli di resina proprio come nella tecnica dell'acquatinta. In questo modo si avrà il vantaggio di ottenere dei risultati praticamente uguali a quelli della fotoincisione ma ad un costo notevolmente ridotto. La Maison cela questa tecnica continuando ad utilizzare nei cataloghi il nome generale di "fotoincisione", senza specificare esattamente a quale dei due procedimenti si deve la stampa. Sembra tuttavia che essa sia stata molto utilizzata per le commissioni esterne, alle quali Goupil risponde dai primi anni '80 dell'Ottocento¹¹².

Infine l'ultimo procedimento, che contribuirà in modo decisivo al successo della Maison, è quello noto come tipoincisione o fotoincisione in rilievo. Dopo l'invenzione

¹⁰⁸ Ivi, p. 106.

¹⁰⁹ Bergeon, Renié, *Annexes / Les procédés...* cit., p. 158.

¹¹⁰ Renié, *Goupil & C^{ie} à l'ère industrielle...* cit., pp. 105-106.

¹¹¹ Bergeon, Renié, *Annexes / Les procédés...* cit., p. 157.

¹¹² Ivi, p. 157.

della fotoincisione, dal 1872 Rousselon comincia a porsi il problema di come riuscire a realizzare delle fotoincisioni in rilievo ¹¹³. Egli arriva ad utilizzare lastre di zinco, meno costoso del rame, montate su tavole di legno, come avviene per i caratteri tipografici¹¹⁴. Nel 1884 egli presenta la nuova tecnica alla Société française de Photographie con il nome di “tipoincisione” e l’anno seguente questo procedimento verrà utilizzato per la prima volta dalla Goupil & C^{ie} ¹¹⁵. Oggi tuttavia la sua invenzione è attribuita a Michel Manzi, il quale, lavorando per la Maison dal 1882, certamente ha collaborato con Rousselon per la messa a punto del nuovo procedimento ¹¹⁶. Grazie alla tipoincisione non solo è possibile ottenere un’immagine in rilievo, ma essa consente soprattutto di stampare simultaneamente immagini e testi, cosa invece non possibile sia con i tradizionali procedimenti di incisione a incavo che con l’elioincisione in quanto i caratteri tipografici in rilievo non permettevano di stampare l’immagine ¹¹⁷. Tale innovazione risulterà di fondamentale importanza per la Maison, rendendo accessibili nuove strade: la tipoincisione infatti permetterà la stampa di libri illustrati, nonché la creazione o la ripresa di riviste illustrate, arrivando a stampare otto testate («Paris illustré», «Le Figaro illustré», «Le Figaro Salon», «Le Théâtre», «Les Sports modernes», «Les Modes», «Les Arts», «L’Hygiène») ¹¹⁸. Grazie alla tipoincisione sarà quindi possibile stampare una grande quantità di immagini ad un costo notevolmente ridotto rispetto a quello della fotoincisione, ma la qualità dell’immagine ovviamente risulterà inferiore ¹¹⁹. La famosa variante della tecnica appena descritta è quella a colori, detta appunto “cromotipoincisione”. Apparsa per la prima volta presso la Maison nel 1887 ¹²⁰, è anch’essa frutto della ricerca di Michel Manzi ¹²¹.

¹¹³ *Ivi*, p. 159.

¹¹⁴ Régine Bigorne, *Le tecniche di stampa della maison Goupil*, in *La borghesia allo specchio...* op. cit., p. 247.

¹¹⁵ Bergeon, Renié, *Annexes / Les procédés...* cit., p. 159.

¹¹⁶ *Ivi*, p. 159.

¹¹⁷ *Ivi*, p. 158.

¹¹⁸ Bigorne, *Le tecniche...* cit., p. 247.

¹¹⁹ du Vignau, *Michel Manzi et...* cit., p. 131.

¹²⁰ Bergeon, Renié, *Annexes / Les procédés...* cit., p. 159.

¹²¹ Bigorne, *Le tecniche...* cit., p. 247.

Dietro la riproduzione di un'opera è possibile individuare diverse funzioni: assicurare la sua sopravvivenza, contribuire alla sua notorietà e a quella dell'artista, utilizzarla a scopo didattico o semplicemente ornamentale e, novità importantissima di questo secolo, diffondere l'arte mettendola a disposizione di tutti. Di conseguenza, a seconda dell'uso che se ne farà e di chi le acquisterà, le stampe necessiteranno sempre più di formati differenti.

La fotografia, come si è visto, aiuta enormemente nel campo della riproduzione artistica. Sebbene le prime pubblicazioni fotografiche della Maison, come si è detto, appaiano nel 1853, sarà solamente cinque anni più tardi che compariranno le edizioni di massa: nell'ottobre del 1858, infatti, la Goupil & C^{ie} lancia una prima serie di fotografie di opere sotto il nome di "Galerie photographique" che nel 1904 arriverà a contare 1.802 tavole¹²², ripartite in tre diversi formati¹²³. Il successo è immediato e cresce così velocemente che, all'inizio degli anni '60, la Maison decide di creare due nuove collezioni fotografiche¹²⁴: nel 1860 la "Musée Goupil" (dimensioni medie cm 9 x 12, montata cm 31 x 43, prezzo iniziale di 1,50 F poi 1 F) e, verso il 1863 la "Carte de visite"¹²⁵, formato inventato due anni prima da Eugène Disdéri (dimensioni medie cm 6 x 8, montata cm 6,5 x 10,5, prezzo iniziale di 1 F poi 0,50 F)¹²⁶, che crescono stabilizzandosi poi nel 1874, anno in cui raggiungono rispettivamente i 1.170 ed i 1.260 numeri¹²⁷. Nel 1872 appare l'ultima grande serie, la "Carte-Album" (dimensioni medie cm 9 x 12, montata cm 11 x 16, prezzo 1 F)¹²⁸.

Tutte queste edizioni differiscono tra loro essenzialmente per la grandezza. Le prime due serie, "Galerie photographique" e "Musée Goupil", sono di grande formato ed hanno perciò una funzione prettamente decorativa. Le stampe possono essere acquistate già

¹²² Renié, *Goupil & Cie à l'ère industrielle...* cit., p. 96.

¹²³ Lafont-Couturier, *M. Gérôme travaille ...* cit., p. 22.

¹²⁴ Renié, *Goupil & Cie à l'ère industrielle...* cit., p. 96.

¹²⁵ *Ivi*, p. 97.

¹²⁶ Pierre-Lin Renié, *Œuvres de Jean-Léon Gérôme reproduites et éditées par la maison Goupil*, in *Gérôme & Goupil...* op. cit., p. 150.

¹²⁷ Renié, *Goupil & Cie à l'ère industrielle...* cit., p. 96.

¹²⁸ Renié, *Œuvres de Jean-Léon Gérôme...* cit., p. 150.

montate su grandi fogli di vario tipo per essere poi incorniciate ed appese alle pareti. Le “Cartes de visite” e le “Cartes Album”, invece, hanno dimensioni ridotte e anch’esse possono essere vendute già montate ma stavolta su cartoncino, per consentire così agli acquirenti di incollarle su degli album e collezionarle proprio come si trattasse di fotografie ¹²⁹. Alcune di queste bozze danno origine, all’inizio degli anni ’70, a degli album monografici che raccolgono trenta *Cartes de visites* o *Musée Goupil* e che vengono dedicati solamente a cinque artisti: Raffaello, Delaroche, Vernet, Scheffer e Gérôme ¹³⁰.

Con le gestioni successive della Maison e grazie ai nuovi procedimenti fotomeccanici, verranno poi aggiunti altri due formati: l’ “Estampe miniature” nel 1885 (cm 17 x 25 con margini, prezzo 1 F) e l’ “Estampe album” nel 1901 (cm 12 x 18 semplice o cm 24 x 30 con margini, prezzo 1,50 F) ¹³¹.

Talvolta il titolo di uno stesso soggetto varia a seconda del formato utilizzato per riprodurlo, come nel caso di un’opera di Bouguereau ¹³²: realizzata in più versioni dal 1868 (*Petite fille bretonne mangeant sa soupe*) al 1887 (*Jeune fille mangeant sa soupe*)¹³³, l’opera riprodotta in “Galerie photographique” viene intitolata *Jeannie*, mentre in “Carte Album” diventa *La Soupe* (La minestra), quasi come se ad ogni tipo di clientela fosse destinato un titolo diverso ¹³⁴.

Capita anche spesso che Goupil, una volta comprato il dipinto, modifichi il titolo nella relativa riproduzione per cercare di renderlo più attraente ¹³⁵. Ad esempio l’opera *Seuls* (*Soli*) di Eduardo Tofano è presentata al Salon del 1878 e, dato il grande successo, viene subito acquistata dalla Maison (12.500 franchi e rivenduta nel 1881 a Boston per

¹²⁹ Renié, *Goupil & Cie à l’ère industrielle...* cit., p. 96.

¹³⁰ *Ivi*, p. 96, nota n. 22.

¹³¹ Renié, *Œuvres de Jean-Léon Gérôme...* cit., p. 150.

¹³² Bigorne, *La casa Goupil...* cit., p. 52.

¹³³ Vd. registri del G.R.I., libro n. 3, numero 3364, p. 195; libro n. 6, numero 7086, p. 105; libro n. 7, numero 9320, p. 174; libro n. 11, numero 18410, p. 196.

¹³⁴ Bigorne, *La casa Goupil...* cit., p. 52.

¹³⁵ *Ivi*, p. 52.

15.000¹³⁶). Goupil nelle riproduzioni, in vari formati, decide di intitolarla *Enfin... Seuls!* (*Finalmente... Soli!*), trasformando la scena, con una semplice modifica, in una felice allegoria nuziale. Si rivelerà una brillante intuizione in quanto sarà una delle opere riprodotte più vendute dalla Maison, tanto da associarle un *pendant*: *La layette* (Il corredino) di Laustaunau ¹³⁷.

Si può dire quindi che, nonostante alla base di tutte le strategie commerciali appena viste in questi paragrafi ci sia certamente un fine economico, sono comunque ammirevoli i continui tentativi da parte della Maison di venire incontro alle esigenze del grande pubblico, segno indubbiamente di una nuova epoca.

¹³⁶ Registri del G.R.I., libro n. 10, numero 12755, p. 41.

¹³⁷ Bigorne, *La casa Goupil...* cit., p. 52.

GOUPIL E LA QUESTIONE DEL DISEGNO

È il 1865 l'anno in cui ha luogo una famosa esposizione parigina, quella de *L'Union centrale de beaux-arts appliqués à l'industrie*. Essa riunisce ottomila disegni e sculture realizzati da studenti provenienti da duecentotrentadue istituti pubblici (licei, collegi, scuole normali primarie). A renderla nota però non saranno tanto le opere esposte, quanto piuttosto i commenti negativi di artisti e critici: tutti sono d'accordo nell'affermare che agli allievi mancano evidentemente dei modelli da seguire, dai quali apprendere e trarre ispirazione. L'esito dell'esposizione è disastroso a tal punto che il ministero della Pubblica Istruzione si fa immediatamente carico del problema ¹³⁸.

Il disegno era già diventato materia obbligatoria nei collegi e nei licei a partire dal 1854¹³⁹ grazie ad una legge promulgata l'anno precedente, rientrando così tra i provvedimenti atti a favorire la volgarizzazione dell'arte e la sua conoscenza da parte di un pubblico sempre più vasto. Per la copia dei maestri antichi e contemporanei è permesso avvalersi della fotografia, considerata anzi un utile strumento di aiuto e dunque ammessa come materiale didattico in alcuni istituti. Félix Ravaisson, convinto dell'utilità di questa nuova tecnica, cura a partire dal 1868 una vasta pubblicazione ad intento pedagogico dal titolo *Classiques de l'art, modèles pour l'enseignement du dessin publiés sous les auspices du ministre de l'instruction publique* ("Classici dell'arte, modelli per l'insegnamento del disegno pubblicati sotto l'auspicio del ministro della pubblica istruzione"), composta essenzialmente da fotografie sulla statuaria antica ¹⁴⁰.

Ma in che modo la Maison Goupil si inserisce in questo contesto?

Le tavole didattiche

Come prevedibile, la società si era attivata anche nel campo del disegno ben prima del decreto ministeriale: già nel 1835, infatti, compare il primo catalogo generale, composto da circa duecento modelli e sei studi di animali di Brascassat in cinquanta

¹³⁸ Gerald M. Ackerman, *Le "Cours de dessin" Bague-Gérôme: Goupil & C^{ie} s'attaque à un problème national*, in *Gérôme & Goupil...* op. cit., p. 55.

¹³⁹ Pierre-Lin Renié, *Modèles et méthodes: les planches d'enseignement du dessin publiées par la maison Goupil*, in «L'education artistique en France», 2010, p. 150.

¹⁴⁰ *Ivi*, pp. 150-151.

fogli; ma è solo nel 1846 che queste schede cominciano ad essere trattate separatamente, acquisendo una propria autonomia. Esse vengono raccolte nella sezione “Études diverses” (“Studi diversi”), anche se molte di queste compaiono in una rubrica più eterogenea intitolata “Ouvrages d’art” (“Opere d’arte”) ¹⁴¹. In questi anni dunque continua a predominare l’eclettismo di soggetti che tanto caratterizza la Maison, tuttavia non si può dire lo stesso per le tecniche utilizzate: nonostante qualche eccezione, per questa tipologia di riproduzioni è infatti diffusamente prediletta la litografia, rapida e adatta alla resa dei mezzi toni. Naturalmente più tardi interverranno i procedimenti fotomeccanici a garantire l’esattezza della riproduzione.

È interessante apprendere che, sempre in questi primi anni di vita della Maison, vengano pubblicate delle serie di disegni tratti da Paul Delaroche e Léopold Robert ¹⁴². Queste raccolte monografiche costituiscono una vera eccezione nella produzione dell’azienda e, dunque, si capisce quanto fosse alta la stima verso i due artisti. La prima serie di questo tipo, pubblicata dal 1838 e al 1842, è *Études d’après Paul Delaroche*, una raccolta di sedici litografie tratte dai migliori quadri del pittore ed eseguite da Antoine Béranger e Joseph Duriez (**fig. 53**). Le riproduzioni erano acquistabili sia in bianco e nero che a colori, anche se con una grande differenza di prezzo: si andava rispettivamente da un costo di 1,50 franchi a quello di 10 franchi. Una tale discrepanza non è di certo abituale, in quanto generalmente il prezzo per una stampa a colori era doppio rispetto ad una in bianco e nero. A cosa si deve allora questa scelta? Molto probabilmente essa dipende dall’uso dell’acquirente: ad uno studente che acquista la stampa per apprendere da un maestro sarà sufficiente la copia in bianco e nero; quella a colori invece avrà fine puramente decorativo, adatto dunque ad un altro tipo di pubblico più dispendioso. La notevole differenza di prezzo riflette così la diversità delle funzioni delle stampe: economiche quelle a scopo didattico, costose se destinate ad un uso più frivolo. Delaroche, ritenuto uno dei massimi rappresentanti della pittura di storia, costituisce uno dei cavalli di battaglia della Maison Goupil che, proprio per questo, ne pubblica quasi tutta la produzione artistica. Essa contribuisce così alla diffusione e alla volgarizzazione delle sue opere in modo tale che possano fungere da modello educativo per le nuove generazioni di artisti. Negli anni successivi la Maison si

¹⁴¹ *Ivi*, p. 151.

¹⁴² *Ivi*, p. 151.

occupa in particolare della pubblicazione di studi di teste, divisi in tre grandi serie: dal 1844 troviamo sia *La figure che Grandes études choisies*, composte rispettivamente da sessanta e centotrentaquattro tavole; a partire dal 1859 viene pubblicata anche *Grands médaillons*, una raccolta di sessantuno tavole ¹⁴³.

Per quanto riguarda invece Léopold Robert, la Maison si occupa di pubblicare le sue grandi composizioni, in particolare *Les moissonniers dans les marais Pontins* (fig. 54) e *Les pêcheurs de l'Adriatique*) in più formati di stampa, costituendone dei *pendant*. Inoltre, come Delaroche, anche a lui viene dedicata una serie monografica, pubblicata tra il 1843 ed il 1845: il titolo è *Études d'après Léopold Robert* ed è formata da diciotto litografie eseguite da Émile Lassalle. Tuttavia il suo nome compare anche nelle raccolte di studi generali, in cui particolarmente apprezzati dagli apprendisti sono i suoi tipi italiani ¹⁴⁴.

In tutte queste serie è possibile notare come spesso il singolo soggetto assuma un titolo proprio, diverso da quello del dipinto di appartenenza: viene così sottolineata la sua autonomia, il suo valore universale al di là del contesto di provenienza. Le figure sono infatti riportate su un fondo bianco e perciò isolate da tutto il resto, ingrandite e riprodotte mantenendo le proporzioni originali. Esse in tal modo costituiscono dei tipi ben definiti, diversi di volta in volta per età, epoca storica, costumi, ceto sociale, posa ed espressione. Questi studi pertanto rappresentano per gli artisti una vasta riserva di elementi sparsi, pronti per essere assemblati a seconda delle esigenze.

Nonostante alcune eccezioni, come appunto Delaroche e Robert e alcuni maestri antichi (in primo luogo Raffaello e Murillo), la maggior parte degli studi riprodotti si devono alla mano di artisti minori. Molti di loro, essendo al servizio della Maison, eseguivano anche studi di teste su commissione, senza richiami ad opere di maestri importanti. Uno di questi è il pastellista Constant Brochart, fornitore ufficiale della Maison per questo genere di modelli. Egli esegue innumerevoli figure di tipi femminili e infantili, dai nomi abbastanza evocativi (*Sirène, Nymphé, Bacchante, Le rideau, Rose du Bengale, La petite gourmande*, ecc.). Il successo di Brochart è tale che Goupil decide di

¹⁴³ *Ivi*, pp. 151-153.

¹⁴⁴ *Ivi*, p. 153.

includere undici delle sue opere nell'esposizione inaugurale della succursale di New York avvenuta nel maggio del 1848 ¹⁴⁵.

Tornando alla questione della legge sull'insegnamento del disegno all'interno delle scuole, i modelli appena citati sono da ritenersi certamente fondamentali per gli allievi, ma non gli unici. Infatti, come si può leggere dal decreto ministeriale del 29 dicembre 1853:

Nelle classi di sesta e quinta ¹⁴⁶ una lezione di un'ora a settimana è dedicata a esercizi preparatori. Questi esercizi hanno come oggetto: in primo luogo l'imitazione di figure semplici quali i solidi regolari e gli elementi che la decorazione attinge generalmente dal regno vegetale; in secondo luogo, l'imitazione delle parti della testa.

In quarta, le due lezioni settimanali hanno per oggetto: 1° lo studio teorico e pratico degli elementi della prospettiva; 2° lo studio elementare della struttura dell'uomo e delle proporzioni del corpo umano dal punto di vista del disegno; 3° il disegno delle parti della testa e la testa intera, da stampe o fotografie.

Tre lezioni su quindici sono dedicate:

nelle classi di terza e seconda, al disegno della testa e delle estremità, da stampe o fotografie e dal calco in gesso;

nelle classi di retorica e di logica, al disegno di torsi e nudi, da stampe o fotografie e dal calco in gesso.

La quarta lezione delle quindici, a partire dalla classe terza inclusa, ha per oggetto il disegno di forme artificiali, parti di edifici, mobili, vasi, candelabri, ecc. ecc. ornamenti.

Alla fine dell'ultimo anno del corso, gli allievi riprodurranno qualche modello ornamentale a colori.

I modelli sono tutti attinti dai grandi maestri dell'arte.

Non sono ammessi nelle classi di disegno quelli che non sono stati approvati dal Ministero della pubblica istruzione.

¹⁴⁵ *Ivi*, pp. 154-155.

¹⁴⁶ Nel sistema scolastico francese, la classe sesta, quinta, quarta e terza corrispondono agli anni della scuola media (rispettivamente primo, secondo terzo e quarto anno), mentre i successivi tre anni di liceo sono chiamati classe seconda, prima, ultima (*terminal*).

*Al termine di ciascun anno, gli allievi sono tenuti a presentare un numero determinato di fogli il cui insieme costituirà un corso graduato di disegno.*¹⁴⁷

Da questo estratto si evince dunque che i tradizionali modelli accademici vengono ora affiancati da nuovi modelli di tipo industriale, idea condivisa anche dalle teorie di Saint-Simon che tanto hanno influenzato la Francia del primo Ottocento, nonché parte della politica di Napoleone III¹⁴⁸. L'importanza attribuita prima alla decorazione con motivi vegetali poi alla copia di "oggetti artificiali", è evidentemente sintomo di una nuova epoca: in un contesto dove ormai la competizione economica è crescente, diventa fondamentale cercare di rendere il più accattivante possibile il prodotto al grande pubblico; inoltre, ciò consente al tempo stesso di associare il mondo dell'arte a quello dell'industria, proprio come sostenuto dal sansimonismo¹⁴⁹. L'ornamentazione dei manufatti gioca perciò un ruolo fondamentale in questo secolo, costituendo un settore in cui le nuove generazioni devono essere adeguatamente preparate¹⁵⁰.

Anche in questo caso Goupil non perde tempo e si avvicina subito a questo tipo di pubblicazioni: dagli anni '40 era già apparsa *L'art industriel* dell'architetto Léon Feuchère, dove, in ottantaquattro tavole, si passava dai dettagli ornamentali agli oggetti, fino a intere porzioni di un particolare edificio. Dopo il decreto del 1853, invece, troviamo l'*Encyclopedie des arts et des métiers* di Jean-Baptiste Tripon, dotata di novantadue tavole (fig. 55). Pubblicata dal 1854 al 1856, quest'opera è dedicata al disegno industriale e alle sue applicazioni nei vari campi della manifattura (falegnameria, intarsio, meccanica, lavorazione del ferro, carpenteria, architettura). Nel 1874 la Maison sceglie di pubblicare il *Cours d'ornement* di Édouard Lièvre, nel quale si percorre la storia delle arti decorative: centotrenta tavole illustrano diversi stili, epoche e culture,

¹⁴⁷ Félix Ravaisson, *De l'enseignement du dessin dans le lycées. Rapport adressé à M. le ministre de l'instruction publique et des cultes, 28 décembre 1853*, Paris, Ministère de l'instruction publiques et des cultes, P. Dupont, 1854, pp. 74-76.

¹⁴⁸ Boime, *La committenza degli imprenditori...* cit., pp. 68-76.

¹⁴⁹ Renié, *Modèles et méthodes...* cit., p. 156-157.

¹⁵⁰ Vd. Stéphane Laurent, *De l'ornement au design: l'expansion d'un enseignement international des arts appliqués*, in D. Poulot, J.M. Pire, A. Bonnet (eds.), *L'éducation artistique en France. Du modèle académique et scolaire aux pratiques actuelles, XVIII^e - XIX^e siècles*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010, pp. 169-184.

creando un viaggio cronologico e stilistico al tempo stesso. Le tappe su cui ci si sofferma sono la civiltà assira, egiziana, greca, romana, pompeiana, araba-moresca, persiana, gotica, l'epoca rinascimentale e quelle dei regni francesi da Luigi XIII a Luigi XVI ¹⁵¹.

In questo tipo di illustrazioni ornamentali vengono alla luce numerosi modelli floreali e, grazie alla sua precisione, la fotografia si presta particolarmente bene alla riproduzione di questo tipo di composizioni. Negli anni '60 la Maison collabora con il fotografo Tony Bousset per la realizzazione di un album intitolato *Les Fleurs*, composto da sessanta "studi e composizioni ad uso dei disegnatori industriali", precisando che gli scatti sono stati eseguiti tutti "dal vero". Per tale genere di modelli la Maison si avvale anche dell'aiuto di molti disegnatori, come Adolphe Bilordeaux o Rodolphe Ruch ¹⁵².

Tuttavia, l'esperienza più significativa di Goupil in campo ornamentale è certamente quella che lo porta a collaborare con lo scultore Albert Carrier-Belleuse (Anizy-le-Château, Aisne, 1824 – Sèvres 1887), già incontrato a proposito della maison Susse. Nel 1884 questi pubblica una raccolta di duecento tavole dal titolo *Application de la figure humaine à la décoration et à l'ornementation industrielles*. I disegni dell'artista vengono riprodotti con grande cura grazie alla tecnica della fotoincisione, utilizzata dalla Maison da ormai undici anni. L'opera di Carrier-Belleuse è esemplare nel mostrare quanto sia labile a volte il confine tra apprendimento del disegno e la sua applicazione pratica, sia essa artigianale o industriale: ogni modello illustrato nelle tavole è destinato sì ad essere copiato, ma anche di volta in volta adattato all'oggetto da decorare. È molto importante notare che qui Goupil abbandona la questione dei diritti di riproduzione per mettere a disposizione di tutti, decoratori e artigiani, i motivi ideati da un artista rinomato. In questo modo egli continua a perseguire l'ideale di democratizzazione dell'arte che tanto lo ha contraddistinto portandolo a crearsi un'immagine quasi filantropica ¹⁵³.

¹⁵¹ Renié, *Modèles et méthodes...* cit., p. 158.

¹⁵² *Ivi*, p. 158.

¹⁵³ *Ivi*, pp. 158-160.

Il *Cours de dessin*

Tutte le pubblicazioni appena citate ruotano attorno al tema ornamentale, importantissimo in un contesto di crescita economica e produttiva. Tuttavia, visto il decreto e soprattutto il disastroso esito dell'Esposizione universale del 1865, per l'educazione degli studenti ciò che si ritiene assolutamente indispensabile è in primo luogo l'esercizio su modelli accademici. Goupil è un accanito sostenitore dell'arte accademica e naturalmente non potrà sottrarsi proprio a questo compito: ecco allora che tre anni dopo, nel 1868 esce il famoso *Cours de dessin* (Corso di disegno) della Maison, costituito da centonovantasette tavole. Le litografie, eseguite sotto la direzione dell'ormai noto Jean-Léon Gérôme, sono quasi tutte opera di Charles Bargue (1824-1883) che lavora per la Maison dal 1858¹⁵⁴.

Il corso è strutturato in tre parti, composte rispettivamente da sessantasei, sessantasette e sessanta litografie. La prima, intitolata *Modèles d'après la bosse* (Modelli dal calco), ha come obiettivo quello di far disegnare agli allievi, in modo elementare e progressivo, delle parti del corpo di figure nude; i modelli sono tratti generalmente da calchi di statuaria antica. Nella seconda parte invece, *Modèles d'après les maîtres de toutes les époques et de toutes les écoles* (Modelli dai maestri di tutte le epoche e di tutte le scuole), le tavole riportano disegni tratti dalle opere dei maestri rinascimentali e moderni. Infine la terza e ultima parte ha come titolo *Exercices au fusain. Pour préparer à l'étude de l'académie* (Esercizi a carboncino. Per prepararsi allo studio di nudo dal vero) e raccoglie litografie originali di Bargue relative con disegni di nudi maschili¹⁵⁵.

Sempre nel 1868 la Maison pubblica anche *Des modèles de dessin*, una brochure di dodici pagine in-quarto con la funzione di presentare ufficialmente il *Cours de dessin*. È però interessante notare che qui vengono menzionate solo le prime due parti del corso (di cui la prima già in stampa, mentre la seconda completata probabilmente nel 1870). L'ultima parte infatti viene realizzata (e probabilmente anche ideata) qualche anno più tardi, nel 1873, ed inoltre nella pagina del titolo compare solamente il nome di Bargue¹⁵⁶. In effetti il rapporto tra i due autori del *Cours* non è ben chiaro:

¹⁵⁴ Ackerman, *Le "Cours de dessin" Bargue-Gérôme...* cit., pp. 56-59.

¹⁵⁵ *Ivi*, p. 56.

¹⁵⁶ *Ivi*, p. 56.

La maison Goupil & C^{ie} non poteva rimanere estranea agli sforzi aventi per oggetto la soluzione di una questione che interessa un così alto grado dell'arte contemporanea: anch'essa si è messa all'opera, e con l'aiuto di uomini pratici ha tracciato un programma di cui ha assegnato l'esecuzione a degli artisti illustri.

M. Ch. Bargue, con la collaborazione di M. Gérôme, membro dell'Istituto, si è incaricato dei modelli per il disegno della figura.

*Nella scelta e nell'esecuzione di questi modelli, nessuna concessione è stata fatta al bello, all'amabile; la loro severità scoraggerà senza alcun dubbio le false vocazioni, essi saranno certamente respinti da coloro che non considerano il disegno altro che uno studio accessorio, un'arte convenzionale; quindi non è a tali studenti che essi sono offerti, ma a quelli che vogliono seriamente essere degli artisti.*¹⁵⁷

Nemmeno in queste righe tratte dalla brochure viene esplicitato il ruolo specifico di Gérôme. Le parole “avec le concours de” (“con la collaborazione di”) infatti sono piuttosto ambigue: esse potrebbero significare una collaborazione totale tra i due oppure solo una supervisione da parte di Gérôme o, ancora, il suo semplice consenso. Certamente però bisogna tener conto di due fattori riguardo la partecipazione di Gérôme¹⁵⁸: innanzitutto la cultura generale di Bargue era probabilmente molto più limitata, come anche i viaggi da lui compiuti, dunque Gérôme di sicuro avrà dovuto dare la sua approvazione o fare un'ulteriore scelta su una selezione di modelli più ampia; in secondo luogo, Gérôme aveva frequentato il liceo di Vesoul dove era stato allievo del professore di disegno Cariage. È stato riscontrato infatti che il metodo di Cariage e quello utilizzato nella prima parte del *Cours* sono molto simili: l'insegnante di Vesoul iniziava con il disegno delle diverse parti del viso, a cominciare dagli occhi, copiate da incisioni o da disegni di statue antiche; continuava poi con l'uso di calchi per copiare le varie parti del corpo, fino a quando gli studenti non fossero stati in grado di lavorare con una figura in piedi. I calchi secondo Cariage erano di fondamentale importanza in quanto servivano a trasmettere il buon gusto. C'è da dire che l'uso del calco per l'esercizio di disegno era in realtà una concezione tipica dell'insegnamento accademico, ma ciò non toglie il fatto che Gérôme, grazie a Cariage, abbia potuto a sua volta tramandare questo metodo didattico progressivo.

¹⁵⁷ *Des modeles de dessin*, cit. in Ackerman, *Le “Cours de dessin”*... cit., p. 56.

¹⁵⁸ *Ivi*, pp. 60-61.

Nelle sue litografie, Bargue è riuscito in modo molto efficace a partire da livelli basilari per arrivare a modelli molto raffinati. Si comincia con i contorni delle parti di un corpo: l'allievo copiando la forma della figura, dovrà variare lo spessore e la pesantezza del tratto a seconda che si tratti di parti illuminate o in ombra e in base alla struttura anatomica. Ciascuna tavola della prima parte del corso (*Modèles d'après la bosse*) è divisa a metà, indicando così due fasi di lavoro: nella prima, a sinistra del foglio, vediamo disegnato il semplice contorno della figura e, al suo interno, i margini delle ombre principali; in questa fase, inoltre, notiamo la presenza costante di una linea verticale che divide il soggetto in due parti, un asse che l'allievo dovrà riprodurre sulla carta con l'aiuto di uno spago. In alcuni casi vengono aggiunte delle altre linee-guida per facilitare ulteriormente la copiatura (**figg. 56, 57**). Nella parte destra della tavola, invece, troviamo la medesima figura completa di chiaroscuri e mezzi toni, dettagli che le permettono di acquisire tridimensionalità e ai quali l'allievo dovrà scrupolosamente attenersi una volta completata la prima fase. Dopo aver riprodotto le figure presenti nelle sessantasei tavole (tutte o solo quelle ritenute necessarie), l'allievo avrà acquisito alcune nozioni e abilità fondamentali dell'arte del disegno, quali ad esempio il riconoscimento di forme semplici all'interno di un corpo umano e la sicurezza nel tipo di tratto da eseguire.

Per la seconda parte del corso (*Modèles d'après les maîtres*), i modelli da riprodurre sono stati attentamente selezionati. Tra i maestri presi in considerazione, un'importanza particolare viene riservata a Hans Holbein il Giovane (Augusta 1497 - Londra 1543): i disegni tratti dalle sue opere infatti compaiono in ben ventotto tavole su sessantasette. Una tale prevalenza può essere associata al fatto che Gérôme, negli anni '80, assumerà la direzione dei ritratti di questo artista, facendo quindi dedurre che probabilmente egli vi riconosce un modello esemplare ¹⁵⁹. L'allievo, una volta esercitatosi sui modelli proposti, finirà per possedere una tecnica molto raffinata.

Dunque, se la prima parte del corso prepara l'allievo alla copia dal calco e la seconda gli fa conoscere le diverse tecniche di disegno, la terza parte rappresenta l'ultima tappa prima di lavorare con un modello dal vivo. Nelle tavole infatti sono ritratti questa volta dei veri modelli (forse cinque, tutti di età diverse). Le litografie sono eseguite con una spontaneità tale da far supporre che Bargue si sia servito di un metodo alternativo per realizzarli: probabilmente ha eseguito il disegno con una matita grassa su un foglio di

¹⁵⁹ *Ivi*, pp. 62-65.

carta speciale e successivamente lo ha trasposto sulla pietra per terminarlo e infine stamparlo ¹⁶⁰. Il volume di Bague costituisce un triplice vantaggio per gli studenti: innanzitutto non avendo di fronte un vero modello, si evitano le difficoltà create dalle pose instabili e anche gli alti costi per pagarlo; in secondo luogo, il modello sarà sempre lo stesso e quindi si riuscirà ad esercitarsi in maniera più regolare; infine, le litografie di Bague insegnano a cercare di riportare sul foglio i punti essenziali del modello con rapidità e precisione allo stesso tempo. Egli infatti non raffina i contorni, non cancella i primi tratti abbozzati, né indica le linee d'ombra: tutto ciò deve avvenire in un secondo momento, questi sono solamente degli schizzi preparatori di un disegno finito ¹⁶¹.

Non c'è quindi alcun dubbio sulla grandezza del *Cours de dessin* della Maison Goupil: per la qualità delle sue litografie, l'accurata selezione dei modelli e il suo metodo di insegnamento progressivo, esso è ritenuto senza dubbio superiore a tutti gli altri corsi pubblicati nel corso dell'Ottocento. Nonostante la sua grande diffusione nella seconda metà del secolo, oggi si conoscono solo due collezioni complete, conservate rispettivamente alla National Art Gallery di Londra e al Musée Goupil di Bordeaux ¹⁶². Questa estrema rarità però contribuisce a rendergli ancor maggiore omaggio, riconoscendo a tutt'oggi il valore che davvero esso merita. Basti pensare che di esso si sono serviti studenti, amatori, decoratori e artigiani, ma anche grandi artisti quali Van Gogh, Picasso e Matisse ¹⁶³. In particolare Van Gogh, in una lettera al fratello Theo datata 24 settembre 1880, scrive:

lo lavoro sempre sul corso di disegno di Bague, e mi propongo di finirlo prima di iniziare un'altra cosa, poiché di giorno in giorno mi sveltisce e mi rafforza sia la mano sia lo spirito, e non sarò mai abbastanza riconoscente al signor Tersteeg per avermelo così generosamente prestato. I modelli sono eccellenti. ¹⁶⁴

¹⁶⁰ *Ivi*, pp. 65-66.

¹⁶¹ *Ivi*, p. 66.

¹⁶² *Ivi*, p. 66.

¹⁶³ Renié, *Modèles et méthodes...* cit., p. 162.

¹⁶⁴ Vincent Van Gogh, *Lettere a Theo sulla pittura*, a cura di T. Giannotti, Milano, TEA, 1994, p. 11.

Capitolo 3

ALBERT GOUPIL E GÉRÔME: UN CONFRONTO ORIENTALISTA

L'album fotografico *Voyage en Égypte, au Sinaï, en Jordanie et en Palestine*, frutto della spedizione del 1868, fornisce uno spunto interessante di confronto con le opere di Gérôme. Sappiamo infatti che la fotografia ai suoi inizi costituisce un puro mezzo documentativo e perciò uno strumento di cui gli artisti si servono moltissimo nell'Ottocento. Il materiale raccolto serve al pittore per trovare l'ispirazione che gli consentirà di creare la propria opera: l'arte infatti non dovrà essere appiattita a pura scienza, dovrà essere verosimile ma non veritiera ¹. Ne è un esempio la pittura dell'anglo-olandese Lawrence Alma-Tadema (Dronrijp, Frisia, 1836 – Wiesbaden, Assia, 1912), conoscitore molto esperto costantemente aggiornato sui ritrovamenti archeologici pompeiani, anche grazie ai frequenti viaggi in Italia, e collezionista assiduo di fotografie ritraenti oggetti dei musei più importanti, scavi e ambientazioni pompeiane, tutte cose che poi si trovano riprodotte nelle sue tele con un'estrema precisione ². Lo stesso discorso può essere fatto su Gérôme: a partire dal 1855, egli cominciò ad esporre al Salon dipinti di carattere etnografico che riscossero un grande successo per l'esattezza dei particolari (costumi, gioielli, ornamenti) e le minuziose ricostruzioni sceniche, realizzati grazie ad un'attenta documentazione e ai viaggi in Medio Oriente; tuttavia già allora era chiaro che Gérôme con questo

¹ Luderin, *L'art pompier...* cit., pp. 86-91.

² Vd. *Alma-Tadema e la nostalgia dell'antico*, op.cit.

genere di opere si poneva come un pittore aneddotico, “un narratore piacevole e colto, piuttosto che uno storico profondo, un poeta sognatore o lirico”³. Tuttavia, nonostante questa consapevolezza da parte dei contemporanei, le sue opere orientaliste ebbero allo stesso tempo una grande influenza sull’immaginario occidentale. Questo si deve principalmente a due motivi: innanzitutto egli infatti fu per lungo tempo professore all’École des Beaux-Arts, pertanto le sue idee coinvolsero in primo luogo i suoi numerosi studenti; il secondo motivo è costituito dal legame con Goupil, grazie al quale le sue opere trovarono un’enorme diffusione per mezzo delle stampe⁴.

Avendo a disposizione l’album di Albert Goupil, potremmo dunque chiederci: quali sono le fotografie che possono aver costituito un modello per le opere di Gérôme? Che tipo di modifiche ha introdotto nei dipinti e per quale motivo?

Innanzitutto, osservando i settantasette scatti dell’album, può destare stupore trovarvi per la maggior parte paesaggi e vedute, soprattutto di luoghi desertici o semidesertici; le città e i personaggi costituiscono solo una minoranza in queste fotografie. Sappiamo che la parte più importante della produzione orientalista di Gérôme consiste in scene di interni (harem, hammam⁵ e moschee) oppure in scene di genere esterne, tutte opere che hanno in comune l’ambientazione in città. In altre parole, se consideriamo Gérôme all’interno della tripartizione delle opere orientaliste proposta da Luderin⁶, possiamo dire che, mentre la maggior parte della produzione dell’artista appartiene al primo filone (che in genere ha la donna come protagonista), qui si prendono in considerazione le opere meno note appartenenti al secondo gruppo; esso infatti comprende scene più realistiche o verosimili, di

³ Émile Galichon, *M. Gérôme peintre ethnographe*, in «Gazette des Beaux-Arts», vol. 24, 1868, p. 148.

⁴ Vd. Gerald M. Ackerman, *Jean-Léon Gérôme. His life, his works (1824-1904)*, Courbevoie (Paris), ACR Édition International, 1997.

⁵ Sulla rappresentazione dell’*hammam* nella pittura francese del XIX secolo vd. Francesca Fumi Cambi Gado, *Da Ingres a Gérôme. L’orientalismo pittorico dell’Ottocento e i bagni turchi delle donne*, in *Hammam. Le terme nell’Islam*, atti del convegno internazionale di studi a cura di Rosita D’Amora e Samuela Pagani (Santa Cesarea Terme, 15-16 maggio 2008), Firenze, L. S. Olschki, 2011, pp. 259-270.

⁶ Luderin, *L’art pompier...* cit., pp. 129-137.

interesse geografico e antropologico, che sfruttano i paesaggi per far intravedere le architetture, i costumi e gli usi di queste popolazioni.

Pertanto, nel caso si pensasse che l'album Goupil si presti al confronto con la prima tipologia di opere di Gérôme, si rimarrebbe certamente delusi. Tuttavia la cosa può essere vista sotto un altro aspetto, altrettanto interessante: ci si può chiedere infatti in che modo Gérôme sia riuscito a conferire anche a dei paesaggi inospitali quelle caratteristiche che li rendono ai nostri occhi dei luoghi tipicamente mediorientali così ricchi di fascino.

Il primo esempio che ci si pone di fronte sfogliando l'album è quello della fotografia n. 5 (**fig. a.1**), ritraente una veduta de Il Cairo da un'altura. L'immagine non può non ricordare quella di *Bonaparte al Cairo* (**fig. a.3**), nonostante alcune evidenti modifiche: Gérôme infatti ha ravvicinato e ampliato la visuale, ponendo in primo piano, sull'altura, Napoleone a cavallo. Egli domina la città con lo sguardo e si può ben notare come la sua figura si imponga, in particolare, davanti alla moschea. Già questi dettagli sono sufficienti a richiamare in modo incredibile le teorie di Edward Said sul concetto di "orientalismo": la campagna napoleonica in Egitto infatti costituisce un passaggio storico fondamentale per la diffusione del sapere orientalista in Europa ⁷. Ciò che Said sottolinea in particolare è soprattutto il fatto che Napoleone per prepararsi alla conquista non si sia basato sulla realtà empirica del Medio Oriente, ma solamente su testi scritti: in primo luogo su testi classici, poi su testi di orientalisti, che attingevano comunque in gran misura dai testi classici ⁸. L'Oriente di Napoleone, dice Said, è perciò un Oriente immaginario, fatto di idee e miti, che egli si impegna a conquistare tramite l'erudizione, utilizzando perciò un atteggiamento schematico e "testuale". L'Occidente è convinto di poter dominare l'Oriente semplicemente grazie alla sua conoscenza, è lui il detentore del sapere e quindi del potere. La conoscenza dell'Oriente attraverso i testi scritti è ciò che permette all'europeo di guardare con superiorità i costumi orientali e, di

⁷ Edward W. Said, *Orientalism*, New York, Pantheon Books, 1978 [trad. it. *Orientalismo. L'immagine europea dell'oriente*, Milano, Feltrinelli, 2013, p. 49].

Vd. anche: John M. MacKenzie, *Orientalism. History, Theory and the Arts*, Manchester, Manchester University Press, 1995; Lynne Thornton, *Les Orientalistes. Peintres voyageurs*, Courbevoie (Paris), ACR Édition International, 1994.

⁸ Said, *Orientalismo...* cit., pp. 85-86.

conseguenza, di esercitare il dominio sia politico che culturale su quei territori. La prova concreta è costituita dalla nascita dell'Institut d'Égypte⁹, una sorta di reparto culturale dell'armata creato da Napoleone che con le sue equipe di studiosi e scienziati aveva lo stesso obiettivo degli altri reparti dell'esercito: quello di incorporare l'Egitto nella Francia moderna, seppur dal punto di vista gnoseologico¹⁰. Nel 1802 Napoleone inoltre incaricò l'Institut de France di compilare un *tableau général* sullo stato di avanzamento delle conoscenze dal 1789 fino a quel momento, chiamando a far parte dell'apposita equipe di esperti anche Silvestre de Sacy¹¹, primo e unico insegnante di arabo all'École publique des langues orientales dal 1796. Secondo Said, nel rapporto intitolato *Tableau historique de l'érudition française*, de Sacy "collocò gli arabi in Oriente, e quest'ultimo nello schema generale della cultura moderna. L'orientalismo doveva quindi appartenere al sapere europeo, ma il suo materiale dovette essere ricreato dall'orientalista prima di poter entrare nel tempio della cultura, insieme al patrimonio ideale di origine greca e latina."¹². Said quindi vede in de Sacy il padre dell'orientalismo poiché, a partire da lui, ogni orientalista si sentì legittimato a creare un proprio Oriente, ristrutturandolo e adattandolo alle regole epistemologiche occidentali a loro volta costruite su strutture ereditate dal passato. La classificazione, tendenza caratteristica dell'Illuminismo, è il modo principale in cui gli occidentali cercano per tutto il XIX secolo di racchiudere l'Est entro il proprio sapere: l'Oriente viene così orientalizzato, diventa cioè quello che il mondo occidentale vuole che sia. L'Est è codificato dagli orientalisti (osservatori scientifici, letterati, viaggiatori, artisti) in una serie di luoghi comuni e poi fornito ai consumatori occidentali come una rappresentazione scenica. Queste considerazioni servono a farci comprendere meglio perché il 1798, anno dell'invasione dell'Egitto da parte di Napoleone, rappresenta secondo Said un momento chiave: è con Bonaparte che ha origine l'orientalismo moderno. L'opera

⁹ Vd. Charles C. Gillispie, *L'importanza scientifica della campagna d'Egitto*, in «Le Scienze. Edizione italiana di Scientific American», n. 315, 1994, pp. 76-84.

¹⁰ Said, *Orientalismo*...cit., pp. 89-90.

¹¹ *Ivi*, p. 129.

¹² *Ivi*, p. 133.

di Gérôme richiama molto, secondo il mio punto di vista, questa visione delle cose. In primo luogo, come abbiamo detto, l'artista sceglie di porre il generale in cima ad un colle, simboleggiando in questo modo il dominio dell'Europa sull'Oriente. La sua figura di conquistatore di terre lontane ricorda molto quella di Alessandro Magno, modello al quale egli effettivamente si ispirò per la campagna d'Egitto: l'idea di essere visto come un moderno Alessandro era infatti uno dei motivi per cui decise di intraprendere questa missione ¹³. Osservando più attentamente il dipinto però possiamo notare come Gérôme abbia scelto di organizzare la composizione secondo una coppia di opposizioni. La prima, più evidente, consiste appunto nella posizione in alto di Napoleone, contrapposta a quella della città situata ai suoi piedi. Oltre alla funzione di simboleggiare il potere europeo, il contrasto alto-basso si adatta benissimo a rappresentare in maniera concreta quell'atteggiamento di superiorità occidentale nei confronti dell'inferiorità orientale di cui parla Said.

La seconda contrapposizione rintracciabile nell'opera ha ovviamente ancora come protagonista Napoleone, che oltre ad essere in alto è anche posto in primo piano; in secondo piano infatti, dietro la sua figura, Gérôme ha deciso di collocare ben in vista una moschea. Anche in questo caso il contrasto nasce dal significato di cui entrambi i soggetti sono portatori: per metonimia, se Napoleone rappresenta la storia, la moschea ovviamente rappresenta la religione. Potremmo dunque interpretare questa scelta dell'artista come una vittoria della razionalità storica sulla superstizione religiosa. Il moderno orientalista infatti si vedeva come "un eroe che veniva a riscattare l'Oriente dall'oscurità, dall'alienazione e dall'estraneità che egli stesso aveva opportunamente messo in luce" ¹⁴ e per farlo, come abbiamo visto, si serviva della classificazione (la razionalità appunto) secondo criteri occidentali.

Poiché nella fotografia di Goupil è visibile solo un minareto, per riprodurre nel dettaglio la moschea Gérôme potrebbe essersi servito di un altro album fotografico. Una particolare corrispondenza la troviamo nella fotografia n. 8 del *Voyage en Egypte, en Nubie et en Syrie* di Maxime Du Camp (**fig. a.2**). Quest'album è particolarmente importante perché costituisce il frutto della prima spedizione

¹³ *Ivi*, p. 85.

¹⁴ *Ivi*, p. 124.

organizzata dall'Institut de France in Medio Oriente: essa fu guidata proprio da Du Camp nel 1849 ed includeva tra i partecipanti anche Flaubert ¹⁵, scrittore che secondo Said ha contribuito enormemente ad incrementare l'immaginario orientalista. Pertanto, vista la sua rilevanza, è praticamente impossibile che Gérôme non ne fosse a conoscenza. L'ipotesi dell'utilizzo di quest'album da parte del pittore si avvalora ancor di più se si confronta un'altra sua opera, *Oedipus o Bonaparte davanti alla Sfinge* (fig. a.4), con la fotografia n. 20 (fig. a.5). In questo dipinto vediamo che, nonostante l'imponenza della Sfinge, Napoleone si pone di fronte ad essa sicuro di sé, con un atteggiamento quasi di sfida. L'Oriente (simboleggiato dalla Sfinge) è qualcosa che incute timore poiché è ancora per la maggior parte sconosciuto, ma l'Occidente (Napoleone) non ha paura, in quanto egli lo può domare con l'arma più potente a sua disposizione: il sapere. Non a caso il dipinto è noto anche come *Oedipus*, titolo che paragona esplicitamente il generale francese al leggendario eroe greco che sconfisse la Sfinge. Come Edipo, anche Napoleone è in grado di avere la meglio su di essa e, per esteso, sul mondo orientale, e questo appunto grazie alle conoscenze occidentali.

In entrambe le opere considerate si può avvertire un senso di inquietudine nella rappresentazione dell'Oriente, generata dalla grandezza di questo mondo sconosciuto: nel primo dipinto tale idea si traduce nella vastità del panorama che si pone di fronte a Napoleone, mentre nel secondo caso la ritroviamo nelle imponenti dimensioni della Sfinge; qui Gérôme ha volutamente eliminato le piramidi dietro il monumento per esaltare ancora di più la maestosità della Sfinge, rendendo allo stesso tempo il paesaggio sconfinato e inquietante.

È incredibile come questi dipinti si calino alla perfezione dentro le teorie di Said. In particolare leggendo il seguente passo sembra di trovarsi proprio di fronte al dipinto di *Bonaparte al Cairo*:

L'orientalista contempla l'Oriente dall'alto, con l'intenzione di prendere percettivamente possesso dell'intero ampio panorama che gli si distende davanti – cultura, religione, mentalità, storia, società. A tal fine egli deve guardare ogni

¹⁵ Mounira Khemir, *The Orient in the photographer's mirror. From Constantinople to Mecca*, in *Orientalism...*, op. cit., p. 189.

*dettaglio attraverso una serie di categorie riduttive (i semiti, la mentalità musulmana, l'Oriente e via dicendo).*¹⁶

Queste frasi danno l'impressione di essere pensate appositamente per descrivere l'opera in questione. Ciò quindi fa capire, nel caso in cui davvero si sia trattato di scelte inconsapevoli da parte di Gérôme, in che misura queste idee sull'Oriente fossero radicate nella mentalità degli europei del XIX secolo.

Il secondo confronto tra l'album di Goupil e Gérôme riguarda la fotografia immediatamente successiva (**fig. b.1**). Nello scatto di Albert le piramidi che rientrano nell'inquadratura sono due, ma Gérôme ne *Le Piramidi, Alba* (**fig. b.2**) decide ancora una volta di aprire maggiormente il campo visivo, facendo così rientrare nella scena anche le altre piramidi. Tuttavia la sensazione che l'artista vuole trasmettere è diversa rispetto a quella dei dipinti precedenti: la scena viene ambientata all'alba e le piramidi sono messe in secondo piano rispetto alla grande oasi con gli accampamenti che Gérôme ha voluto introdurre nel quadro. La parte storico-archeologica diviene qui un romantico sfondo, non assume più quella connotazione angosciante di cui parlavamo prima. L'Oriente assume un aspetto sereno, a dominare in quest'atmosfera quasi magica è certamente la tranquillità. Questo ci porta a considerare un'altra faccia dell'Oriente all'interno dell'immaginario occidentale: esso infatti viene anche inteso come un luogo lontano in cui rifugiarsi dalle rigide istituzioni borghesi, un ritiro silenzioso per la meditazione.

Passando invece a considerare *Una carovana araba fuori da una città fortificata, Egitto*, (**fig. c.3**), possiamo notare come essa richiami la fotografia n. 10 dell'album (**fig. c.1**). In questo caso Gérôme riprende la scena da una prospettiva più ravvicinata e centrale. La prima cosa che appare evidente guardando il quadro è l'imponenza delle fortificazioni, una caratteristica che nell'immagine fotografica quasi non traspare. Per rendere a meglio l'assoluta grandiosità di questi monumenti, l'artista ha dovuto eliminare qualsiasi altro termine di paragone che, se nel caso della Sfinge erano le piramidi alle sue spalle, qui sono le altissime palme nella parte destra della fotografia. Ritorna dunque l'immagine di Oriente imponente e

¹⁶ Said, *Orientalismo*...cit., p. 236.

sconosciuto già vista nelle opere precedenti, tuttavia stavolta a rendere l'atmosfera più rasserenante intervengono dei personaggi che animano la scena. Infatti, lo specchio d'acqua della fotografia viene ridotto da Gérôme in modo da poter inserire da una parte, davanti alle mura, delle persone che passeggiano, alcune a piedi altre sul dorso di asini, cavalli o cammelli, dall'altra un gruppo su una carovana trainata da due cammelli. Di fianco alla carovana procede un giovane a piedi, accompagnato da un cane che osserva fermo e attento lo spettatore, quasi a fargli capire che è lui l'estraneo in questo mondo. Se osserviamo la fotografia n. 56 dell'album (**fig. c.2**) che ritrae due scorte della spedizione, noteremo una perfetta somiglianza tra il ragazzo in piedi della foto e il giovane con il cane del dipinto. Ciò rende possibile identificare il suo ruolo: egli non è una guida, ma una scorta della carovana. Un altro personaggio interessante in quest'opera è l'uomo a inchinato a terra, colto mentre sta pregando. La preghiera islamica è un tema che possiamo vedere anche in altre opere orientaliste di Gérôme, e non solo ¹⁷, ed evidentemente costituisce un elemento di attrazione per l'artista che ci tiene a inserirla seppur con inesattezza. Non avrebbe senso, infatti, vedere un solo uomo pregare mentre tutti gli altri passeggiano tranquillamente, come nulla fosse. Lo stesso errore lo si può trovare ad esempio ne *La prière (au Cairo)*, ma anche in altri artisti come Rudolf Weisse in *Prière dans une mosquée* (1886, Londra, Mathaf Gallery): in entrambe queste opere tutti i personaggi sono intenti nella preghiera, ma solamente uno di loro è prostrato (**fig. c.4**). Il fatto che Gérôme abbia voluto inserire questo dettaglio nella composizione con la carovana svela definitivamente il suo punto di vista: egli qualifica la preghiera islamica come un tratto simbolico dell'Oriente. L'islamismo rappresenta per i viaggiatori del XIX secolo la manifestazione religiosa dell'arretratezza delle popolazioni orientali, in totale opposizione ad essi che si considerano, secondo Said, cattolici, liberali e dalla mentalità aperta.

La corrispondenza tra la fotografia n. 13 (**fig. d.1**), intitolata *Medinet el Fayoum*, e *Donne fellahs che attingono l'acqua* (**fig. d.2**) è già stata notata ¹⁸. Tuttavia, all'interno del discorso sulla natura delle modifiche introdotte dal pittore, si possono

¹⁷ Vd. François Pouillon, *L'ombre de l'islam. Les figurations de la pratique religieuse dans la peinture orientaliste du 19e siècle*, in «Actes de la recherche en sciences sociales», vol. 75, 1988, pp. 24-34.

¹⁸ Lafont-Couturier, *M. Gérôme travaille...* cit., p. 17.

fare alcune constatazioni: notiamo che in quest'opera la visuale viene ampliata, stavolta togliendo l'albero a sinistra per lasciare più posto alla veduta lontana di una città e di un monte. La scena è animata ora da un gruppo di donne *fellahs* (parola che in arabo designa il ceto contadino), giunte al fiume per prendere dell'acqua. Ognuna riempie la propria orcia facendo poi ritorno al villaggio con il vaso sulla testa. Sono delle donne completamente diverse rispetto a quelle che siamo abituati a vedere nelle opere di Gérôme, dove generalmente la figura femminile viene raffigurata secondo i tipici schemi orientalisti: è un'odalisca dell'harem, una bagnante all'interno dell'hammam o ancora una danzatrice, tutte rappresentazioni in cui domina la sensualità del corpo femminile ¹⁹. In questo caso invece vediamo prevalere il lato etnografico dell'artista, che sceglie di mostrare le donne *fellahs* nei loro usi e costumi tipici, completamente coperte da abiti e veli.

Tuttavia confrontando la fotografia successiva (**fig. e.1**), scattata sempre nella stessa città, con *Bagnanti sul bordo di un fiume* (**fig. e.2**), possiamo già notare che Gérôme si riavvicina al modello orientalista. Anche qui la ripresa dell'immagine è praticamente totale e l'artista applica lo stesso genere di modifiche viste nell'opera precedente: oltre ad estendere lo spazio nella parte sinistra del dipinto, dando così più respiro al paesaggio, egli inserisce un altro gruppo di donne *fellahs* che riempiono i loro vasi d'acqua. Ma esse, come ci dice anche il titolo di quadro, non sono più il soggetto: l'attenzione si sposta ora verso le due bagnanti nude nel fiume. Il contrasto che nasce tra i due modi di rappresentazione della donna, una vestita dalla testa ai piedi, l'altra completamente nuda, rende quest'opera a mio parere molto interessante: in essa possiamo trovare riuniti sia l'aspetto etnografico che quello orientalista della pittura di Gérôme.

I paesaggi desertici fotografati da Albert invece possono aver fornito uno spunto generico a Gérôme per varie opere con questo tipo di ambientazione, ma è difficile trovare delle esatte corrispondenze. Tuttavia un esempio potrebbe essere quello della *Fermata nel deserto* (**fig. f.2**): il monte sullo sfondo è identificabile, a mio avviso, con quello che appare nella fotografia n. 25 (**fig. f.1**) per le sue particolari forme. Il pittore qui, oltre a scegliere un'inquadratura più laterale rispetto a quella

¹⁹ Vd. Lynne Thornton, *La femme dans la peinture orientaliste*, Courbevoie (Paris), ACR Édition International, 1994.

centrale dello scatto fotografico, ha voluto semplicemente aggiungere due figure arabe maschili appena abbozzate, che sostano ai piedi del monte. Per il senso di silenzio e pace che trasmette il paesaggio, potremmo associare questo dipinto a quello de *Le Piramidi*.

Un'altra grande somiglianza possiamo ritrovarla infine tra la fotografia n. 42 (**fig. g.1**), ritraente il Mar Rosso a l'Akkabah, e l'*Escursione dell'harem* (**fig. g.2**). Nell'opera l'inquadratura viene ravvicinata, consentendo così a Gérôme di inserire dei particolari che ci fanno intravedere una città sulla costa: dalle mura esterne spuntano gli edifici più alti, tra cui possiamo distinguere, immancabilmente, una moschea con un minareto. Oltre ad alcune imbarcazioni ferme a riva, l'artista ne mette una in primo piano, remata da schiavi. L'imbarcazione è dotata di un baldacchino, al cui interno sono sedute le odalische dell'harem, mogli, probabilmente, dell'uomo che fuma seduto sulla prua. L'entrata del baldacchino è sorvegliata da un guardiano in piedi, un'altra figura cara a Gérôme che ritroviamo in altre sue opere più famose. Anche questo dipinto secondo me costituisce un caso molto interessante poiché, nella sua apparente semplicità, possiamo ritrovare tutti luoghi comuni tipici dell'orientalismo descritti da Said: la donna-oggetto (simboleggiata dall'harem), la tendenza al dispotismo (rappresentata dal padrone e dal guardiano) di cui anche gli schiavi oltre alle donne sono vittime, l'islamismo richiamato dalla moschea sullo sfondo, il rifiuto del progresso testimoniato dalle rozze imbarcazioni.

Possiamo concludere affermando che tutte le opere esaminate in queste pagine sono accomunate da una visione dell'Oriente islamico quale spazio aperto e sconfinato, che se in alcuni casi può incutere un certo timore, dall'altro lato è anche capace di offrire al viaggiatore quella pace interiore che egli va cercando. Molto probabilmente è questa sua duplice faccia a suscitare negli artisti europei dell'epoca quel fascino irresistibile, tanto da idealizzarlo in immagini prive di concretezza. Alla realtà insomma si preferisce la finzione, soprattutto se questa può servire a donare sollievo alla quotidiana vita borghese. Tuttavia possiamo dire che, oltre ai dipinti di Gérôme, anche le fotografie di Albert si prestano bene a questa visione del Medio Oriente: nell'album si è scelto infatti di inquadrare solo questo genere di paesaggi, mai luoghi che ci svelassero un Oriente più "contemporaneo". La cosa appare ancor

più evidente se confrontiamo l'album di Albert con quello più tardo di Hippolyte Arnoux, intitolato *Voyage de l'Égypte à l'Indochine* ed eseguito nel 1880. In questo è immediatamente percepibile un atteggiamento più documentaristico: Arnoux infatti ha certamente fotografato i luoghi simbolo dell'Egitto, quali la Sfinge, le piramidi e le moschee, ma non manca di inserire qualche scatto sulle città di Alessandria e Il Cairo come esse si presentano realmente (figg. h.1 e h.2).

Un'altra conferma del fatto che Albert aderisca alla visione sfalsata dell'Oriente ci è data se ci soffermiamo sulle fotografie che ritraggono i membri della spedizione: le persone vengono identificate a matita con termini generici e sono sempre in gruppo; non è mai possibile trovare dei nomi specifici. Questa è, secondo Said, un'altra caratteristica tipica dell'orientalismo: il popolo arabo viene rappresentato come una moltitudine indistinta; è semplicemente un insieme di persone tutte uguali, senza distinzioni, e perciò tutte facilmente inquadrabili all'interno degli schemi mentali europei.

In conclusione, possiamo dire che sia Albert che Gérôme, seppur con mezzi diversi, hanno saputo intervenire modificando la percezione della realtà, contribuendo così ad accreditare tutte le tesi di Said sulla visione dell'Oriente da parte degli occidentali.



Fig. a.1

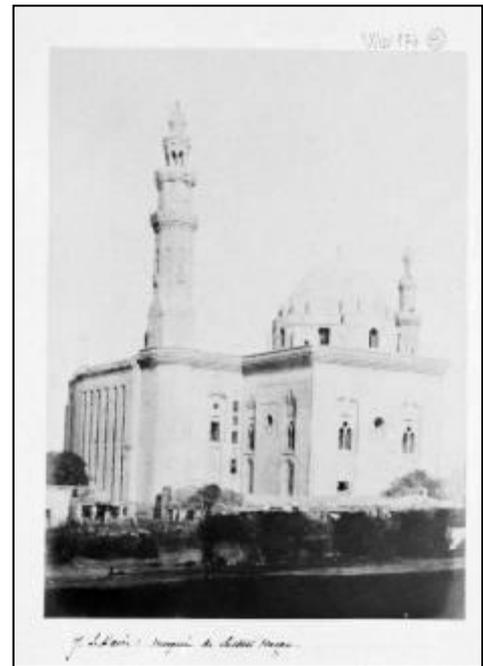


Fig. a.2

Fig. a.1: Albert Goupil, *Il Cairo*, tav. n. 5, in *Voyage en Égypte, au Sinaï, en Jordanie et en Palestine*, 1868, Parigi, BNF.

Fig. a.2: Maxime du Camp, *Il Cairo: moschea del sultano Haçan*, tav. n. 8, in *Voyage en Egypte, en Nubie et en Syrie*, 1849-1850, Parigi, BNF.



Fig. a.3: J.L. Gérôme, *Bonaparte al Cairo*, (XIX sec.), olio su tela, cm 59,4 x 103,2, San Simeon (California), Hearst Castle.



Fig. a.4

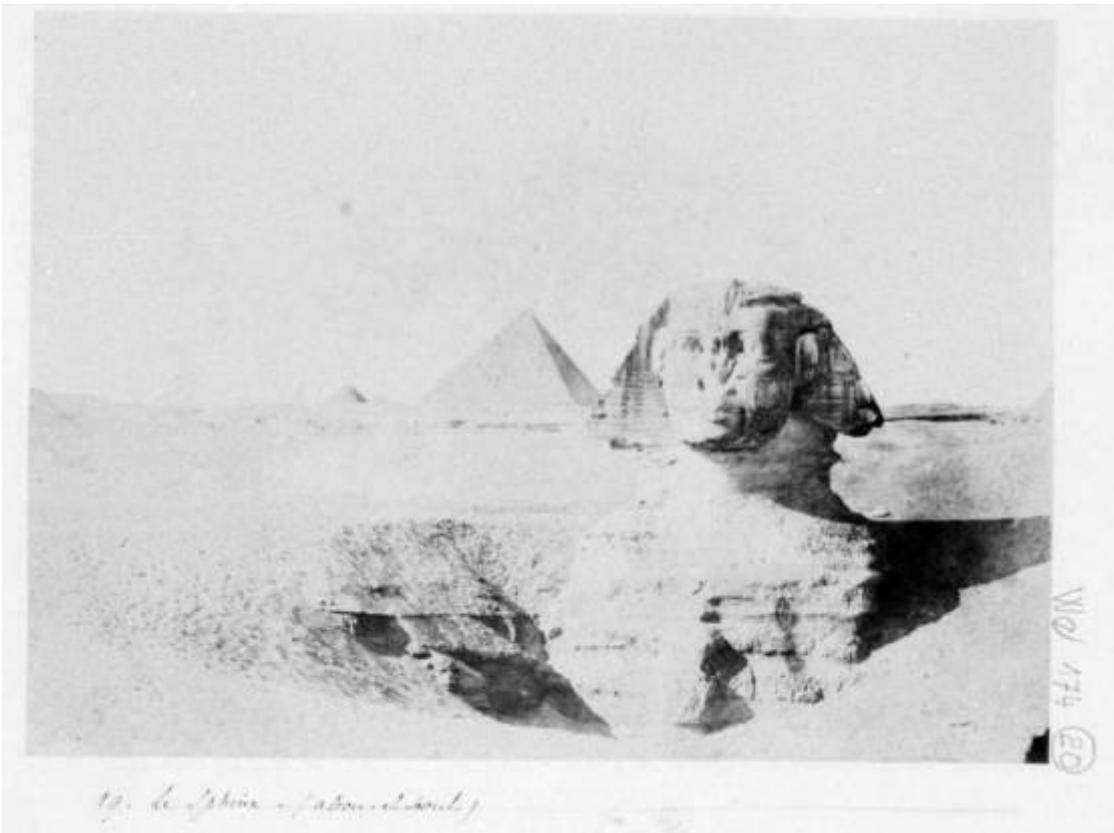


Fig. a.5

Fig. a.4: J.L. Gérôme, *Bonaparte davanti alla Sfinge (Oedipus)*, 1886, olio su tela, cm 61,6 x 102,9, San Simeon (California), Hearst Castle.

Fig. a.5: Maxime du Camp, *La Sfinge (abou-el-boul)*, tav. n. 20, in *Voyage en Egypte, en Nubie et en Syrie*, 1849-1850, Parigi, BNF.



Sopra, **fig. b.1:** Albert Goupil, tav. n. 6, in *Voyage en Égypte, au Sinâï, en Jordanie et en Palestine*, 1868, Parigi, BNF.

Sotto, **fig. b.2:** J.L. Gérôme, *Le Piramidi, Alba*, olio su tela, 1895, Collezione privata.



Fig. c.1



Fig. c.2

Fig. c.1: Albert Goupil, *Sénourés*, tav. n. 10, in *Voyage en Égypte, au Sinaï, en Jordanie et en Palestine*, 1868, Parigi, BNF.

Fig. c.2: Albert Goupil, *2 arabi di scorta*, tav. n. 56, particolare, in *Voyage en Égypte, au Sinaï, en Jordanie et en Palestine*, 1868, Parigi, BNF.



Fig. c.3



Fig. c.4

Fig. c.3: J.L. Gérôme, *Una carovana araba fuori da una città fortificata, Egitto*, olio su tela, Collezione privata.

Fig. c.4: J.L. Gérôme, *La preghiera (al Cairo)*, 1865, olio su tela, cm 49,9 x 81,2, Amburgo, Hamburger Kunsthalle.



Sopra, **fig. d.1:** Albert Goupil, *Medinet El-Fayoum*, tav. n. 13, in *Voyage en Égypte, au Sinaï, en Jordanie et en Palestine*, 1868, Parigi, BNF.

Sotto, **fig. d.1:** J.L. Gérôme, *Donne fellahs che attingono l'acqua, Medinet El-Fayoum*, 1868-83 ca., Collezione privata



Sopra, **fig. e.1:** Albert Goupil, *Medinet El-Fayoum*, tav. n. 14, in *Voyage en Égypte, au Sinaï, en Jordanie et en Palestine*, 1868, Parigi, BNF.

Sotto, **fig. e.2:** J.L. Gérôme, *Bagnanti sul bordo di un fiume*, olio su tela, Collezione privata.



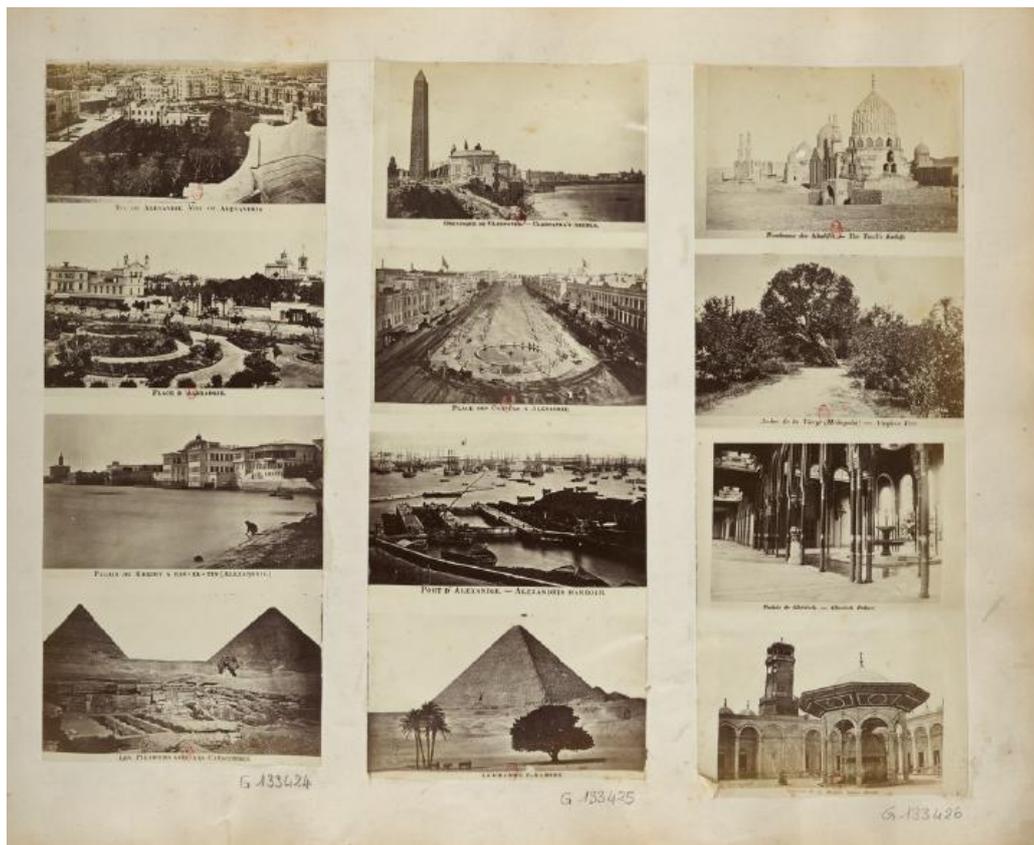
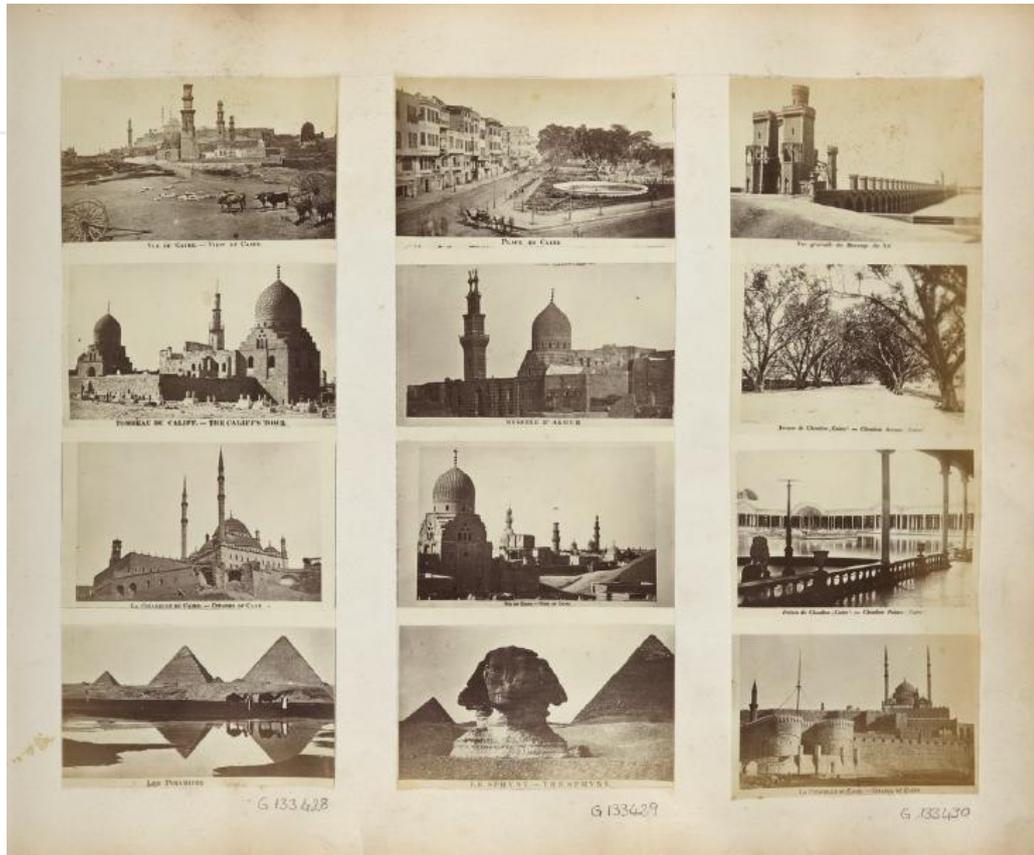
Sopra, **fig. f.1:** Albert Goupil, *Wadi Shillah*, tav. n. 25, in *Voyage en Égypte, au Sinaï, en Jordanie et en Palestine*, 1868, Parigi, BNF.

Sotto, **fig. f.2:** J.L. Gérôme, *Fermata nel deserto*, olio su tela, collezione privata.



Sopra, **fig. g.1:** Albert Goupil, *La mer Rouge a l'Akkabah*, tav. n. 42, in *Voyage en Égypte, au Sinaï, en Jordanie et en Palestine*, 1868, Parigi, BNF.

Sotto, **fig. g.2:** J.L. Gérôme, *Escursione dell'harem*, olio su tela, 1869, Norfolk (Virginia,U.S.A.), Chrysler Museum of Art.



Sopra, **fig. h.1:** Hippolyte Arnoux, *Voyage de l'Égypte à l'Indochine*, 1880, p. 2.

Sotto, **fig. h.2:** Hippolyte Arnoux, *Voyage de l'Égypte à l'Indochine*, 1880, p. 4.

LA GALLERIA DI RUE CHAPTAL

Come si è detto in precedenza, nel 1860 Goupil, all'apice della sua carriera, apre lo stabile di rue Chaptal: esso rappresenta un passo importante per la maison in quanto, oltre a costituire la residenza di Goupil e degli artisti a lui più cari, ospita anche una galleria dei dipinti in vendita. Il primo articolo che compare con l'intento di celebrare tale evento compare il 10 marzo 1860 ne «L'Illustration»:

La maison Goupil et Comp., editori di stampe, ha acquisito dopo molti anni una giusta celebrità (...). La vendita delle stampe dà luogo ad un commercio di cui non si sospettavano né il movimento né la portata della gran parte di mille curiosi che si fermano ogni giorno davanti ai magazzini di questi editori, situati in boulevard Montmartre. Nello stesso tempo che le opere dei nostri artisti fanno la loro apparizione a questa esibizione permanente, offerta alla folla nel centro della circolazione parigina, esse si disperdono nel mondo attraverso l'intermediario delle altre maisons stabilite a Londra, a Berlino, a New York. Si ritrova qui per le nostre produzioni artistiche questa espansione, questa tendenza all'ubiquità che è appannaggio delle nostre opere letterarie. Oltre ai suoi magazzini di boulevard Montmartre, la maison Goupil ha, in rue Chaptal, uno stabilimento, molto meno conosciuto e molto più vasto, comprendente la sua stamperia, i suoi ateliers e una galleria in cui sono esposti i dipinti moderni di sua proprietà, e, tra gli altri, quelli che essa fa incidere, o quelli che si propone di riprodurre, sia mediante l'incisione, sia mediante la litografia o la fotografia.(...)

Essa contiene la maggior parte dei quadri appartenenti alla maison Goupil. Alcuni si trovano o presso gli incisori che li riproducono, o in Inghilterra, in Germania, o negli Stati Uniti. Noi citeremo i principali tra quelli che si vedono in questo momento nella galleria: in primo luogo una copia dell'hémicycle del palais des Beaux-Arts di Delaroche, che è servita per fare l'incisione; una grande tela non terminata di Delaroche,

raffigurante una fanciulla sdraiata in una vasca, e un piccolo quadro, dipinto molto finemente, intitolato: un offerta al dio Pan; di M. Gérôme: la mort de Cesar. Il quadro così designato, che si è visto all'esposizione l'anno scorso, non è che un frammento, in grandi dimensioni, della scena raffigurata in quello della galleria Goupil (...). Il "Batteur de pailles", dello stesso artista, è un ricordo dell'Egitto, trattato con una semplicità ed una fermezza di disegno del carattere di un bassorilievo antico; il re "Candaule" e i "Gladiateurs", che hanno visto l'ultima esposizione, sono momentaneamente assenti dalla galleria; ma si vede esposto un "ritratto di Rachele" di cui parleremo più avanti. Citiamo ancora il bel quadro di M. Knaus: la Cinquantaine; une noce de paysans des bords du Rhin, recente composizione di M. Brion, di un sentimento vero e di un colorito bello e armonioso; une jeune fille d'Alvito, di M. Hébert; une Italienne embrassant son enfant, di M. Jalabert; le chemin de l'école (1860), scena ingenua e fortunatamente resa da M. Ed. Frère; des femmes du Montenegro, dell'ungherese Jaroslaw Cermak; les encyclopédistes à la bibliothèque royale, di M. Fichel, una piccola tela avente per pendant una vista interna del cabinet delle medaglie.

"L'Illustration" riproduce qui, oltre alle "Singes cuisiniers", di Decamps, dipinto di un tono ricco e vigoroso, un grande ritratto di "Rachel", di M. Gérôme, che gli amatori hanno ammesso, in quest'ultimo periodo, di aver visto nella galleria di MM. Goupil et Comp. (...).

Aggiungeremo, concludendo questo articolo, che MM. Goupil et Comp. devono, il mese di aprile prossimo, fare nella loro galleria un'esposizione di quadri nuovi e poco noti, provenienti dagli ateliers di vari nostri artisti. L'assenza di una grande esposizione pubblica, quest'anno, contribuirà a dare un interesse particolare a quello che annunciamo qui, e dove si vedranno delle opere che non tarderanno a essere disperse e sottratte alla curiosità pubblica.¹

In questo estratto dell'articolo, la prima cosa che emerge è la profonda diversità con cui vengono trattati gli autori: se alle opere di Gérôme infatti viene riservata quasi tutta la sezione, per gli altri artisti nominati il giornalista decide di spendere solamente qualche riga. In particolare, per quanto riguarda Gérôme, le opere descritte con più zelo sono *La mort de Cesar*, ma soprattutto la *Rachel*, la cui descrizione rappresenta ben quasi metà dell'intero articolo. È dunque evidente che, se si è deciso di dedicargli tanto spazio, sono questi due dipinti a suscitare un grande interesse da parte del pubblico. Della *Rachel*, inoltre, viene riprodotta anche un'immagine. Curiosa risulta però la scelta di affiancare

¹ A.J.D., *Galerie de tableaux...* cit., pp. 155-156.

quest'opera neogreca, ritenuta così importante, all'illustrazione delle *Singes cuisiniers* (*Scimmie cuoche*) di Alexandre-Gabriel Decamps (Parigi 1803 – Fontainebleau 1860), dal carattere decisamente ironico. Evidentemente anche Decamps ha un ruolo importante nella galleria se si decide di dedicare alla sua opera metà della pagina. Egli in realtà era stato molto apprezzato, prima che da Goupil, da Arrowsmith e dai Susse che avevano svolto un importante ruolo di intermediario. In particolare era Arrowsmith ad averne compreso e apprezzato l'originale talento e infatti proprio per lui l'artista eseguì molti quadri con protagonisti scimmie e altri animali ². La stagione più fortunata di Decamps comincia alla fine degli anni Trenta dell'Ottocento: “egli si diverte a cercare nei fatti e nei gesti delle scimmie l'eterna commedia dell'uomo. (...) Le scimmie sono state molto spesso gli eroi, le marionette del suo teatro” ³. Anche se completamente differente da

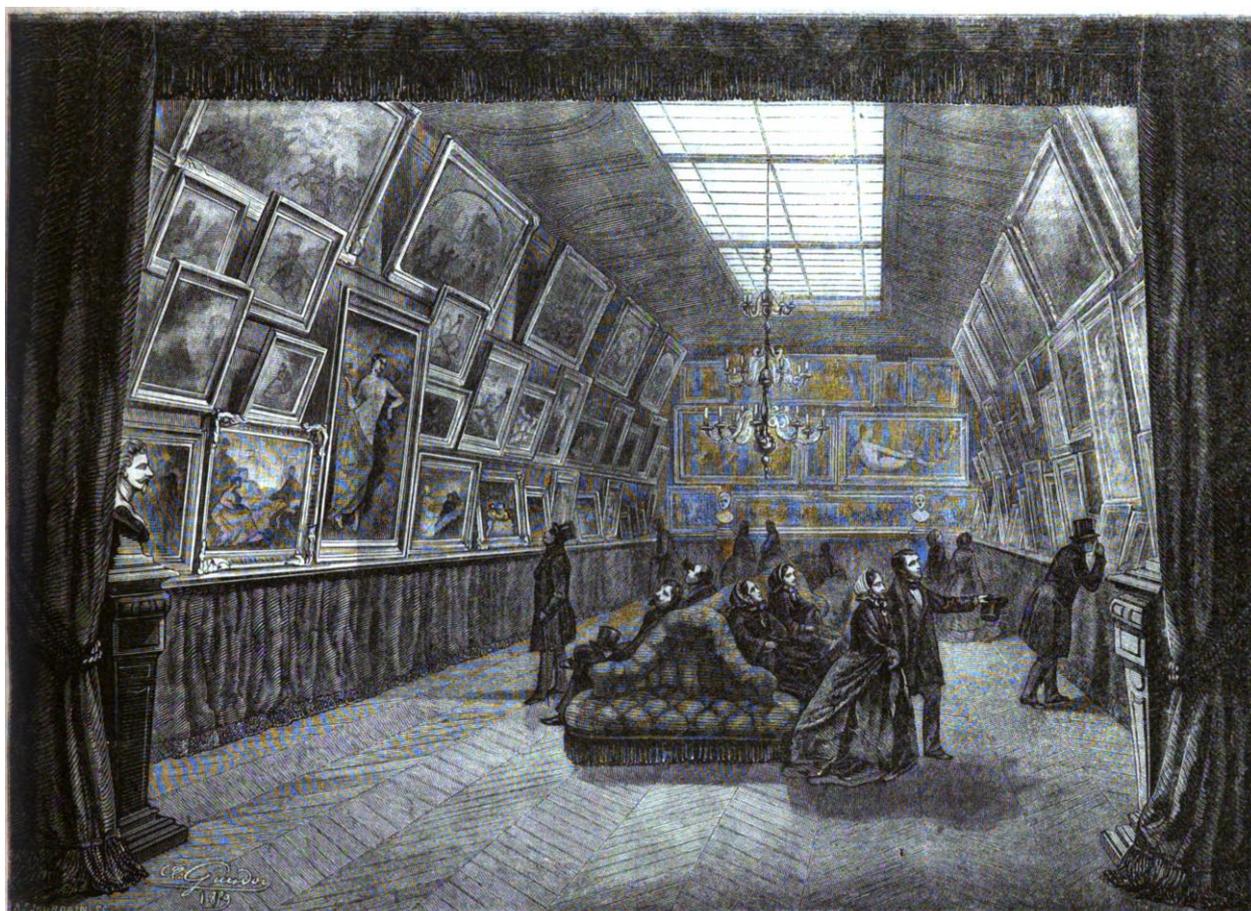


Fig. 4.1: Immagine della galleria Goupil di rue Chaptal apparsa ne «L'Illustration» del 10 marzo 1860.

² Adolphe Moreau, *Decamps et son œuvre, avec des gravures en fac-simile, planches originales, les plus rares*, Paris, D. Jouaust, 1869, p. VII.

³ Paul Mantz, *Artistes Contemporains. Decamps*, in «Gazette des Beaux-Arts», vol. 12, 1862, p. 115.

Gérôme, si può dire allora che anche Decamps costituisca a suo modo un artista interessante e particolare: la sua eccentricità infatti può essere motivo di grande curiosità da parte del pubblico. Molto probabilmente è questo il motivo che induce Goupil ad includere all'interno della galleria le *Singes cuisiniers* e anche quello per cui «L'Illustration» gli dedica una grande immagine.

Nell'articolo è presente anche un'altra immagine assai significativa, posta in apertura: si tratta infatti della prima rappresentazione della galleria Goupil (fig. 4.1).

Tra le numerose opere raffigurate, appesa alla parete sul fondo della sala si distingue immediatamente *La Grande Odalisca* di Ingres. Il dipinto infatti era stato acquistato dalla Maison nel 1854, ma dai registri risulta che rimarrà invenduto ⁴. Immediatamente sotto a quest'opera si trova una riduzione dell'*Hémicycle des Beaux-Arts* di Paul Delaroche. Si tratta molto probabilmente della copia eseguita da Charles Béranger (Sèvres 1816 – Parigi 1853), pupillo di Delaroche, oggi conservata al The Walters Art Museum di Baltimora:



Fig. 4.2:
Jean-Baptiste Carpeaux
Pierre-François Eugène Giraud
1862, bronzo, h cm 65
Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art.



Fig. 4.3:
Jean-Baptiste Carpeaux
Jean-Léon Gérôme
1872, marmo
Los Angeles, J. Paul Getty Museum.

⁴ Registri del G.R.I., libro n. 1, numero 547, p. 60.

dai registri, infatti, si può vedere che quest'opera è stata venduta da Goupil il 15 aprile 1860, poco più di un mese dopo la pubblicazione dell'articolo, al prezzo di 50.000 franchi, ben dieci volte tanto il costo d'acquisto da parte della Maison ⁵.

Tra i busti esposti in galleria, l'unico di abbastanza definito è quello che si intravede nell'angolo sinistro, dietro la tenda. Si può notare che esso è molto simile a quello eseguito dallo scultore Jean-Baptiste Carpeaux (Valenciennes 1827 – Courbevoie 1875) ritraente l'artista Pierre- François Eugène Giraud (Parigi 1806 - 1881). In effetti i lunghi capelli mossi, i grandi baffi ed il pizzetto sul mento, come anche il profilo della scultura, trovano una perfetta corrispondenza con il busto dell'illustrazione (**fig. 4.2**). Il fatto che questa scultura sia collocata proprio di fianco all'ingresso della galleria potrebbe essere giustificato dal fatto che nel 1859 Carpeaux si era aggiudicato il secondo posto per il suo bronzo intitolato *Jeune Pêcheur* ⁶. Tuttavia è la datazione dell'opera che risulta più tarda, anche se di poco, rispetto all'uscita dell'articolo de «L'Illustration». Il bronzo di *Giraud* sarà presentato dallo scultore all'Esposizione universale del 1867 ⁷, ma viene modellato prima, all'inizio degli anni Sessanta ⁸: i busti conservati a Los Angeles e al Musée d'Orsay infatti sono datati 1862. È difficile dunque dimostrare che il ritratto dell'amico Giraud fosse già in circolazione al momento della pubblicazione dell'articolo, ma certamente la somiglianza tra questo busto e quello dell'immagine risulta incredibile.

Carpeaux tra l'altro incontrerà Gérôme nel marzo del 1871, all'ambasciata di Francia⁹. Anche il pittore, come altri importanti personaggi dell'epoca, deciderà di farsi immortalare in un ritratto: il busto in marmo che lo raffigura sarà presentato al Salon del 1872 ¹⁰ (**fig. 4.3**). Carpeaux sarà uno dei diciotto principali scultori della maison Susse ¹¹,

⁵ Registri del G.R.I., libro n. 1, numero 99, p. 11.

⁶ Paul Vitry, *Carpeaux*, Paris, Librairie Centrale des Beaux-Arts, 1912, p. 29.

⁷ Nedège Horner, *Chronology*, in *The Passions of Jean-Baptiste Carpeaux*, Catalogo della mostra a cura di J.D. Draper, E. Papet (New York, Metropolitan Museum of Art, 10 marzo - 26 maggio 2014; Parigi, Musée d'Orsay, 24 giugno - 28 settembre 2014), p. 12.

⁸ Edouard Papet, *Princesse Mathilde*, in *The passion of...* op. cit., p. 208.

⁹ Horner, *Chronology*, in *The Passions of...* op. cit., p. 15.

¹⁰ Ivi, p. 16.

¹¹ Cadet, *La petite statuaire en France...* cit., p. 210.

di conseguenza le sue opere godranno di grande prestigio ¹² e molto probabilmente è anche per questo che Gérôme si presta ad essere ritratto da lui.

Tornando invece ai quadri della galleria, notiamo che mentre la copia dell'*Hémicycle* citata nell'articolo trova corrispondenza nell'immagine, non c'è però nessuna traccia della *Rachele* di Gérôme di cui tanto si è parlato. Possiamo però ritrovare quest'opera nella seconda illustrazione della galleria Goupil, apparsa stavolta ne «Le Monde illustré» (fig. 4.4). Questo articolo viene pubblicato circa ad un mese di distanza da quello de «L'Illustration» e, pur essendo più breve, fornisce una serie di informazioni interessanti.

Gli editori di stampe, MM. Goupil, possiedono, in boulevard Montmartre, dei magazzini le cui vetrine, quotidianamente assediate dai curiosi, offrono agli sguardi le riproduzioni, in incisione o fotografia, dei capolavori della pittura antica e moderna. Quale fannullone parigino, per poco gusto artistico che abbia, non si ferma mille volte davanti all' "Hémicycle" di Paul Delaroche e alle incisioni che riproducono i migliori quadri di questo pittore, davanti ai "Deux Mignons", al "Christ consolateur", "Dante et Béatrice", "Faust et Marguerite", e tanti altri capolavori.

In questa facciata, i nostri pittori moderni espongono le loro creazioni di fianco a quelle degli antichi maestri. Horace Vernet a gomito con Murillo; Deveria, Paolo Veronese; Raffaello vede intorno a sé tutta una corte di moderni ammiratori: Papety, Gleyre, Jalabert, Landelle, H. Muller, Robert, Fleury, Jacquand, Johannot, Steuben, Lawrence, Wilhie, Martin.

Oltre alle attrattive che offre agli amatori delle arti l'esposizione sempre nuova dei magazzini di boulevard Montmartre, la maison Goupil si sentiva in dovere di creare, in rue Chaptal, in un hotel che essa ha fatto costruire in appena un anno, un grande stabilimento che contiene la stamperia, gli ateliers e una galleria dove sono esposti i quadri che gli editori acquistano dai migliori pittori moderni. Tutto il mondo conosce i servizi che la maison ha reso all'arte e agli artisti; essa è lontana per fermarsi in questo eccellente percorso. Su richiesta di un gran numero di artisti dispiaciuti di non poter far conoscere le proprie opere nuove al pubblico, l'esposizione di belle arti non avrà luogo quest'anno, i celebri editori preparano, nel loro palazzo, di rue Chaptal, una nuova esposizione tutta gratuita, alla quale si verrà personalmente invitati tramite lettera, e che comprenderà almeno un centinaio di tele, tra le quali si notano già le nuove produzioni di Achenbach, Boulanger, Brascassat, Cabanel, Cermak, Comte, Curzon, de

¹² Su Carpeaux vd. anche: Jules Claretie, *J.-B. Carpeaux, 1827-1875*, Paris, Librairie illustré, 1875; Paul Mantz, *Carpeaux*, in «Gazette des Beaux-Arts», vol. 13, 1876, pp. 593-631.

Creux, Dubuffe, Gérôme, Gleyre, Knaus, Muller, Petter Koffen, Ph. Rousseau, Toulmouche, Yvon, Jadin, etc.

*Come si vede, i MM. Goupil hanno formato una maison che è riuscita a combinare tutte le esigenze dell'arte moderna con le necessità commerciali. Questi editori, così conosciuti dagli artisti per la loro urbanità, sono arrivati ad ottenere tramite il lavoro, il gusto e i loro eccellenti procedimenti, il monopolio della riproduzione in incisione e in fotografia delle opere contemporanee. Tutti gli artisti sono felici di sapersi in così buone mani.*¹³

Come si è accennato, osservando l'immagine è immediatamente riconoscibile la *Rachele* di Gérôme. A questo grande dipinto, viene ora riservata tutta la parete di fondo: in questo modo viene messo in risalto ed è immediatamente visibile al visitatore al suo ingresso. Forse proprio per le grandi dimensioni dell'opera, si sceglie di non appenderla direttamente alla parete, ma di montarla su un pannello a sua volta appeso in alto con una catena.

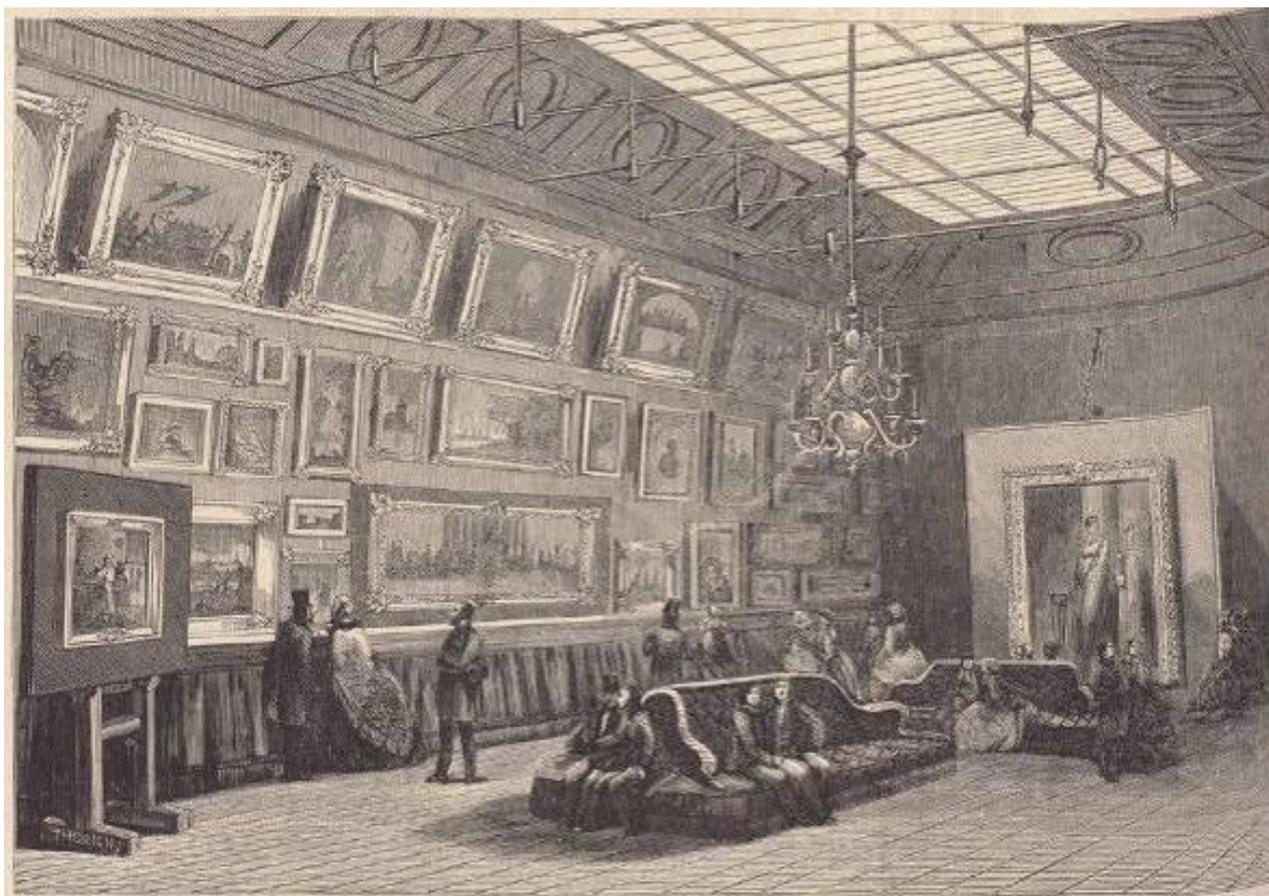


Fig. 4.4: Immagine della galleria Goupil di rue Chaptal apparsa ne «Le monde illustré» del 12 maggio 1860.

¹³ Maxime Vauvert, *Salon d'exposition de tableaux de MM. Goupil*, in «Le Monde illustré», 12 maggio 1860, p. 320.

Al centro dell'altra parete, in basso, vediamo ancora una volta presente l'*Hémicycle* di Delaroche, che gode sempre di una posizione privilegiata. Il formato però sembra diverso da quello della copia di Béranger: potrebbe trattarsi in questo caso dello studio fatto dallo stesso artista per l'opera finale. Nei registri appaiono infatti, raccolti sotto una voce comune, alcuni *Études originales pour l'Hémicycle*¹⁴.

Nello stesso angolo della sala dove prima si vedeva il busto, ora troviamo un altro pannello con un dipinto, ma stavolta sorretto da un cavalletto. Anche questa particolare scelta di posizionamento ha probabilmente come scopo quello di voler esaltare l'opera in questione. Si può vedere quindi che l'allestimento dei quadri della galleria non consiste semplicemente nell'appendere più opere possibili alle pareti, come si poteva inizialmente presumere osservando la prima immagine. Infatti, oltre a riservare la parete di fondo alle opere più importanti del momento, la maison si serve anche di alcune strutture temporanee per cercare di promuovere dei particolari dipinti.

In entrambe le immagini sono rappresentati dei visitatori, che dagli abiti sembrano appartenere alla medio-alta borghesia. In particolare si nota che la presenza femminile risulta superiore rispetto a quella maschile. La stessa cosa accade per esempio anche in ambito italiano: nelle immagini che raffigurano gli interni dei musei pubblicate dall'*«Illustrazione Italiana»*, il numero delle donne supera generalmente quello degli uomini¹⁵. Questo fatto non è certamente casuale, ma è un indice del graduale riscatto del pubblico femminile, che attraverso la lettura e l'erudizione, si sta piano piano in questi anni mobilitando per uscire dalla propria condizione.

Per quanto riguarda l'arredamento, invece, mentre dall'inquadratura dell'immagine ne *«L'Illustration»* sembrava ci fosse solamente un divano per far accomodare i visitatori, qui in realtà vediamo che ne sono presenti due. Si sceglie di posizionarli diversamente: il primo longitudinalmente rispetto alla sala, l'altro in maniera trasversale. Questa disposizione, oltre forse ad essere una necessità per via delle ristrette dimensioni della galleria, consente anche agli spettatori di poter godere appieno delle opere in tutte le parti della sala: ogni divano infatti è dotato di sedute in tutti e quattro i lati e permette quindi di avere una visuale completa delle opere.

¹⁴ Registri del G.R.I., libro n. 1, numero 526, p. 57.

¹⁵ Nadia Barrella, *Spunti dalla stampa periodica: aspetti del museo ottocentesco ne «L'Illustrazione Italiana»*, in R. Cioffi, O. Scognamiglio (edd.), *Mosaico. Temi e metodi d'arte e critica per Gianni Carlo Sciolla*, Napoli, Luciano Editore, 2012, vol. 2, pp. 488-489.



Fig. 4.5:
Il Museo d'istruzione e di educazione di Roma,
inaugurato nel 1874.

Considerando poi l'aspetto architettonico della galleria, si può vedere che essa è stata progettata in modo da essere dotata di un'illuminazione zenitale. Appeso al centro della sala compare anche un lampadario, ma molto probabilmente, considerata la sua posizione ed il fatto che è l'unico presente, il suo fine è puramente decorativo e si sceglie di inserirlo per conferire un tono elegante all'ambiente. In questa galleria vediamo dunque comparire tutte le caratteristiche tipiche del museo ottocentesco europeo: la forma rettangolare della sala, l'illuminazione zenitale, l'abbondanza di opere, un arredamento abbastanza essenziale in modo da creare larghi spazi che consentano il passaggio dei visitatori ¹⁶.

Si può dire dunque che Goupil concepisce la propria galleria quasi come un museo dedicato esclusivamente alla pittura contemporanea, a differenza di altre maison come quelle di Giroux e Susse che, sulla scia del museo di Lenoir ¹⁷, aderiscono pienamente all'eclittismo dell'epoca esponendo, oltre ai dipinti contemporanei, ogni sorta di *objet d'art*.

Passando invece a considerare l'articolo scritto da Maxime Vauvert, innanzitutto si può notare che anch'esso, come «L'Illustration», comincia descrivendo le vetrine della sede di boulevard Montmartre e conferma il fatto che esse costituiscano un'attrazione per la curiosità di un grandissimo numero di persone. Inoltre egli ci dice che queste vetrine

¹⁶ Dominique Poulot, *Le XIX^e siècle ou le triomphe du musée*, in «Annales. Économies, Sociétés, Civilisations», vol. 48, 1993, p. 1649. Vd. anche Dominique Poulot, *Musée et Muséologie*, Paris, La Découverte, 2005 [trad. it. *Musei e museologia*, Milano, Jaca Book, 2008, pp. 51-58].

¹⁷ Eleonora Bairati, *Alle origini del museo moderno: l'eredità della Rivoluzione nella crescita dei grandi musei europei dell'Ottocento*, in *Ideologie e patrimonio storico-culturale nell'età rivoluzionaria e napoleonica. A proposito del trattato di Tolentino*, atti del convegno (Tolentino, 18 - 21 settembre 1997), Roma, Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Ufficio Centrale per i Beni Archivistici, 2000, pp. 171-173.

vengono riallestite molto spesso, forse proprio per mantenere vivo tale interesse da parte della clientela.

Vauvert cita poi gli stessi due autori nominati all'inizio dell'articolo de «L'Illustration»: al primo posto si trova sempre Paul Delaroche, il cui *Hémicycle* evidentemente rappresenta un'opera insuperabile, ritenuta talmente degna di nota che anche qualsiasi “fannullone parigino”, come dice il giornalista, si fermerebbe ad ammirarla. Immediatamente dopo di Delaroche, al secondo posto, si trovano citate le opere di Ary Scheffer (*Deux Mignons, Christ consolateur, Dante et Béatrice, Faust et Marguerite*). Questo artista però non viene nominato esplicitamente, forse perché tali opere risultano al pubblico così celebri che Vauvert può permettersi di dare per scontato il loro autore. Risulta chiaro a questo punto che Delaroche e Scheffer, trovando così tanto apprezzamento da parte del pubblico, costituiscono l'eccellenza della maison ed il suo punto di forza in questo periodo.

Si può notare un parallelismo tra i due articoli anche quando si parla dei maestri antichi: in entrambi i casi, infatti, vengono fatti gli stessi i tre nomi, ovvero quelli di Raffaello, Murillo e Veronese. Anche questo fatto può essere considerato indice dei gusti della borghesia di quegli anni. Interessante però risulta l'accostamento fatto da Vauvert tra questi tre maestri antichi e alcuni artisti contemporanei: in primo luogo troviamo quello tra Horace Vernet e Murillo, una scelta quasi agli antipodi se si considerano i temi e i soggetti: il primo ambienta i suoi dipinti soprattutto in campi di battaglia, mentre il secondo si occupa soprattutto di soggetti religiosi.

L'altro accostamento che compare è tra Achille Deveria (Parigi 1800 - 1857) e Paolo Veronese. Molto probabilmente il termine di paragone è costituito dalla piacevolezza e dalla leggerezza delle opere di questi due artisti: di Deveria infatti si possono trovare, pubblicate dalla Maison Goupil, alcune litografie a colori aventi come protagonisti soggetti della mitologia greca, ma soprattutto personaggi in costume. Queste ultime stampe in particolare, di cui vari esemplari sono conservati presso il British Museum, facevano parte dell'opera *Costumes historiques, de ville ou de théâtre et travestissements* (fig. 4.6), edita da “Rittner & Goupil”.

Infine, in terzo luogo, viene nominato Raffaello che però, a differenza degli altri due maestri, non viene affiancato ad un solo artista contemporaneo: egli è circondato da “una corte di moderni ammiratori”, come dice Vauvert e, di conseguenza, gli è riservata una posizione di maggior prestigio rispetto a Murillo e Veronese. Ben tredici nomi sono elencati stavolta, ma nessuno di questi è posto allo stesso livello. A Raffaello viene così conferita un’assoluta predominanza nell’influenza della pittura moderna.

Un altro aspetto fondamentale che emerge dall’articolo di Vauvert riguarda alcune importanti informazioni relative alla funzione e al pubblico della galleria. Grazie a lui sappiamo che al suo interno verrà ospitata una mostra di artisti contemporanei che comprenderà, a suo dire, almeno un centinaio di opere. In realtà esaminando il catalogo dell’esposizione, che avrà luogo nel mese di maggio 1860, si vede che le opere presenti sono

in totale settantasei, appartenenti a cinquantadue artisti ¹⁸. È chiaro dunque che nell’articolo si tenda ad esagerare con il numero di quadri in modo da attirare maggiormente la curiosità dei lettori. Tuttavia, come lo stesso giornalista scrive, non tutti potranno accedere alla mostra: l’ingresso infatti è riservato solamente a coloro che riceveranno una lettera d’invito. Probabilmente il modello della lettera era molto simile a quello utilizzato da Giroux per invitare gli ospiti alla sua galleria (fig. 4.7). La scelta di servirsi dell’invito indica una certa esclusività di partecipazione, un principio che a mio parere si pone in contrasto con la politica democratica tanto elogiata della Maison. La democrazia dell’arte è un principio che evidentemente per Goupil riguarda esclusivamente il settore delle stampe, mentre per i dipinti le cose stanno diversamente: i costi delle opere sono ovviamente molto più elevati, dunque sarebbe inutile, a fini commerciali, consentire l’accesso anche a chi non può permettersi di acquistarle. Anche se il nome di *galerie* la



Fig. 4.6:
Achille Deveria
Dama Francese del tempo di Carlo VIII
1831-1839, litografia a colori
tav. 36 dei *Costumes historiques, de ville*
ou de théâtre et travestissements
Londra, British Museum.

¹⁸ *Notice des peintures des l'École moderne exposées dans la galerie Goupil & Cie, mai 1860*, Paris, J. Claye, 1860.

identificherebbe come un luogo aperto di cultura, di fatto si può dire che questa particolare scelta di selezione del pubblico collochi Goupil sullo stesso piano di una maison esclusiva come la “Susse frères”, il cui pubblico, come si è visto, era di tipo élitario. Anche in questo caso quindi vediamo emergere più l’aspetto commerciale di Goupil che quello filantropico. La stessa impressione si ha leggendo le parole di Saglio. In un suo articolo dedicato all’esposizione, pubblicato stavolta dalla «Gazette des Beaux-Arts» egli dice:

M. Goupil ha aperto, come avevamo annunciato, nella sua galleria di rue Chaptal, un’esposizione di quadri moderni, per la maggior parte ancora inediti. La folla non è arrivata; a dire il vero non era attesa; ma gli amatori, ai quali erano stati indirizzati degli inviti, tanto da parte di Goupil che da quella degli espositori, hanno risposto con grande entusiasmo.

*(...) la ricca e brillante clientela di M. Goupil, invitata per intero, non è stata fermata dalla novità della strada.*¹⁹



Fig. 4.7: Lettera di invito da Alphonse Giroux a M. Hennin (dicembre 1841).

¹⁹ E. Saglio, *Exposition de tableaux modernes dans la galerie Goupil*, in «Gazette des Beaux-Arts», vol. 7, 1860, p. 46.

Si percepisce bene dunque come, nell'ambito della galleria, il pubblico non solo sia selezionato, ma sia costituito anche da una clientela molto fedele a Goupil, tanto da non fermarsi nemmeno davanti alle novità delle altre vetrine per essere presente all'esposizione. Ad un tale tipo di pubblico si addice anche l'arredamento della sala:

*Il locale è elegante, disposto e arredato con gusto; i quadri vi sono collocati in una giornata favorevole; se ne possono tenere all'incirca ottanta. Tutti quelli che vi si trovano attualmente non sono, senza dubbio, immuni da critica, e abbiamo sentito alcune persone esprimere una sorta di delusione per ciò che non avevano incontrato in questa esposizione (...).*²⁰

Rispetto all'articolo di Vauvert, che dava ai lettori grandi aspettative sull'esposizione, qui l'entusiasmo sembra leggermente affievolito dai pareri negativi di alcuni visitatori. Saglio elenca e commenta, sia positivamente che negativamente, alcune opere in mostra, che spaziano tutti generi. A suo parere il primo posto spetta a Paul-Alfred de Curzon per *Ecco fiori!*, un dipinto in grado di rappresentare benissimo l'atmosfera e i costumi italiani. Un posto d'onore spetta ovviamente anche a Gérôme per il *Rembrandt dans son atelier*, definito da Saglio tra i suoi dipinti migliori, in cui l'artista dimostra di saper lavorare con tutti i tipi di formato. Tra le opere criticate invece troviamo l'*Ἀφροδίτη πάνδημος* (*Bacchante*) di Gleyre e *Une veuve* di Jalabert. Il giornalista comunque conclude l'articolo dando un parere complessivamente positivo sull'esposizione e sull'attività di Goupil, permettendosi però anche alcuni suggerimenti:

(...) non vogliamo lodare o criticare uno dopo l'altra tutte le opere riunite in questo momento nella galleria di M. Goupil. Non abbiamo esagerato sull'importanza di questa esposizione; ma, poiché la «Gazette des Beaux-Arts» è attenta a rendere conto di tutte quelle che le sono segnalate dai dipartimenti, sarebbe sembrato sconveniente che essa non dedicasse almeno qualche pagina ad un'esposizione parigina, dove si sono prodotte alcune nuove opere, degne d'attenzione. Essa ci tiene, in effetti, a testimoniare la sua simpatia per l'impresa di M. Goupil, oltre che per tutti i tentativi simili fatti nell'intenzione di incoraggiare gli artisti. Essa desidera vivamente che questa si rinnovi, ma vuole anche che un maggior numero di uomini di talento ne possa godere, e che

²⁰ Ivi, p. 46.

una scelta severa escluda in futuro, le opere senza valore. Mostrarle accanto ad alcune buone, non è, per esse, così indifferente come forse si può credere. ²¹

Il suo consiglio verso Goupil è dunque quello di ampliare il ventaglio di artisti esposti, poiché quelli ritenuti migliori non sempre potranno eseguire delle buone opere, ad eccezione evidentemente di Gérôme. Partendo da questo presupposto, la Maison dovrebbe inoltre porre maggiore attenzione all'accostamento dei dipinti: se si posizionano quelli di qualità più scarsa accanto ad altri quadri meritevoli, i difetti dei primi verranno messi ancor più in evidenza.

Leggendo un altro articolo pubblicato a due anni di distanza sempre dalla «Gazette des Beaux-Arts», sembra quasi che Goupil abbia voluto seguire il suggerimento datogli. Infatti il giudizio dato questa volta alla sua galleria appare decisamente più positivo:

La «Gazette des Beaux-Arts» ha già fatto conoscere ai suoi lettori le ricchezze della galleria di M. Goupil, ma questa collezione è di quelle che si rinnovano continuamente, così tanto che, dal giorno in cui uno dei nostri collaboratori ne ha parlato per la prima volta, la fisionomia dell'esposizione di rue Chaptal è profondamente modificata. Le sale di M. Goupil mostrano dunque oggi, di fianco ai quadri che la critica ha già giudicato, alcune opere abbastanza inedite. ²²

Oltre agli artisti già noti al grande pubblico per la loro presenza ai Salons del 1859 e 1860, quali Gérôme, Meissonier, Schutzenberger, Toulmouche e Hamman, all'interno della galleria dunque compaiono ora, seppur in minoranza, anche altre opere poco conosciute. Tra gli artisti vengono citati in particolare Édouard Dubufé e Louis Knaus. Il nome di quest'ultimo compariva anche ne «L'Illustration» per la sua opera *La Cinquantine*; ora invece viene elogiato per *Le Baptême*, un'opera del 1860 che “riunisce tutti i generi di abilità, tutte le qualità ingegnose che si è potuto lodare nelle opere precedenti di M. Knaus” ²³. Essa viene comprata da Goupil nell'aprile del 1861 ²⁴, ma al momento della pubblicazione dell'articolo essa risulta ancora inedita. Forse anche grazie

²¹ *Ivi*, p. 52.

²² P. M., *Mouvement des Arts: la Galerie de M. Goupil*, in «Gazette des Beaux-Arts», vol. 12, 1862, p. 485.

²³ *Ivi*, p. 486.

²⁴ Registri del G.R.I., libro n. 1, numero 1110, p. 125.

alla promozione fattagli dalla «Gazette des Beaux-Arts», il dipinto sarà venduto proprio alla fine dello stesso anno ²⁵. Tra i nomi degli artisti inediti ricompare anche quello di Oswald Achenbach che, come all'esposizione del 1860, presenta una veduta di Napoli. Si può notare anche che la galleria Goupil viene qui definita con il termine di "collezione", collegandola dunque per alcuni aspetti alle collezioni private francesi. Una delle principali a Parigi nella prima metà del secolo, ad esempio, è quella raccolta da lord Henry Seymour. Dall'inventario redatto dopo la sua morte è emerso che le opere in realtà non occupavano un'unica sala, ma erano sparse in tutte le stanze della casa: la sala da pranzo contava trentotto opere, quella da biliardo trentuno, il soggiorno sedici e la camera da letto ventinove. Si è immaginato dunque che i dipinti, i disegni e gli acquerelli fossero tutti riccamente incorniciati e occupassero indistintamente ogni spazio disponibile sulle pareti ²⁶. Philippe Burty nella «Gazette des Beaux-Arts» afferma che i quadri decoravano "senza ordine, come senza gusto" ²⁷. Il punto in comune con Goupil è rappresentato in questo caso da alcuni artisti presenti nella galleria di Seymour: seguendo il conformismo dell'epoca, egli possedeva le opere degli artisti più in voga. Tra essi troviamo anche tre opere di Paul Delaroche (i due pastelli intitolati *La conversation* e *La lecture de la Bible* e l'acquerello de *Le duc de Guise et Ambroise Paré visitant le champs de bataille de Metz*), Ary Scheffer con *La sœur de la charité*, ma anche molte opere di Decamps di vario genere, tra cui anche quelle di tipo *animalier*. La dispersione della galleria d'arte Seymour, eseguita su volere testamentario del proprietario, avviene con un'asta tenutasi all'Hotel Drouot il 13 e 14 febbraio 1860 alla quale partecipano i maggiori collezionisti e mercanti europei, tra i quali anche Goupil ²⁸. Probabilmente la dispersione di opere simili alle *Singes cousinsiers*, citata ne «L'Illustration», contribuisce ad accrescere la fama di questo artista. Potrebbe spiegarsi anche così il motivo dell'accostamento della sua immagine a quella della *Rachele* di Gérôme di cui si è parlato.

²⁵ Registri del G.R.I., libro n. 2, numero 314, p. 35.

²⁶ Robert Hervé, Béatrice Tupinier-Barillon, *Une grande collection au temps du Romantisme: la Galerie Seymour*, in «Gazette des Beaux-Arts», vol. 133, 1999, p. 32.

²⁷ Philippe Burty, *Mouvements des arts et de la curiosité. Ventes de tableaux modernes*, in «Gazette des Beaux-Arts», vol. 5, 1860, p. 306.

²⁸ Hervé, Tupinier-Barillon, *Une grande collection... cit.*, pp. 32-33.

Olivetti, invece, dedica un articolo alla galleria privata di William Hood Stewart:

Se, a Londra, la galleria Nazionale (British Museum) contiene un piccolissimo numero di quadri di scelta, che riscatta mediante la quantità la qualità, le gallerie private al contrario sono di un'importanza capitale. A Parigi è tutto l'opposto: essendosi l'arte democratizzata con i costumi, si può affermare che le collezioni private, comparate alla vastità immensa di quelle del Louvre, non sono più che dei gabinetti d'amatori.

Cominciamo questa serie di studi dalla collezione Stewart, nella quale il suo proprietario, uomo di un acclarato gusto, ha saputo riunire delle opere di prima scelta.²⁹

Come detto in precedenza, Stewart era un cliente affezionato di Goupil, dunque se le opere da lui possedute vengono definite di prima scelta, significa che anche i quadri contenuti nella galleria vengono ritenuti tali. Sapendo inoltre che la sala di rue Chaptal poteva ospitare un numero limitato di opere, circa un'ottantina secondo Saglio, possiamo dedurre che anche la galleria di Goupil venisse concepita come una sorta di *cabinet d'amateurs*.

Olivetti continua descrivendoci così la galleria Stewart:

L'hotel Stewart (...) non ha le opulente dimensioni dei palazzi italiani, ma molto le civetterie ricercate della vita moderna e il confortevole ordine e raffinatezza che gli Americani apportano nelle loro ricche residenze. All'interno del palazzo, queste meraviglie artistiche sono inquadrare come dei gioielli in un custodia di velluto; le più ricche tinte, delle tende di crêpe de Chine ricamate da chimere per le porte; dei ventagli aperti, delle piume di pavone e di struzzo per cacciare la polvere, dei trofei d'armi damaschinati; i tappeti di Smyrne con i loro accesi colori si armonizzano con le tinte generali. Tutto questo lussuoso apparato inquadra magnificamente e fa valere i quadri dei maestri.

Questa galleria è poco conosciuta; solo alcuni rari visitatori sono ammessi ad ammirarla.³⁰

²⁹ N. Olivetti, *Galerie privées. Collection Stewart*, in *L'Art moderne. Expositions, Musées, Collections, Peinture, Sculpture, Gravure, Iconographie, Archéologie, Céramique, Numismatique*, Paris, Librairie Moderne, 1875-1876, pp. 65-66.

³⁰ *Ivi*, p. 66.

Se confrontiamo invece la galleria Goupil con quella privata del new-yorkese Alexander T. Stewart (**fig. 4.8**), lunga 25 metri e dotata di illuminazione zenitale ³¹, noteremo che esse si somigliano per quanto riguarda l'aspetto architettonico. Tuttavia anche in questa collezione predomina una grande abbondanza di opere: i quadri, avendo esaurito tutto lo spazio alle pareti, vengono disposti anche sul pavimento, sia ai lati della sala che al centro; a questi ultimi si aggiungono anche alcune statue. Tutto ciò inoltre è accompagnato da una fascia decorativa che corre lungo la parte superiore delle pareti. Si può dire quindi che rispetto a queste collezioni private, ciò che differenzia la galleria Goupil è certamente la sobrietà dell'allestimento: anziché basarsi sul gusto personale e sull'eccessiva presenza di opere, essa sembra più voler perseguire dei criteri museali. A confermarlo è anche l'aspetto relativo all'accogliimento del pubblico: sebbene l'ingresso in rue Chaptal fosse solo su invito, la presenza di strutture adibite a far accomodare gli

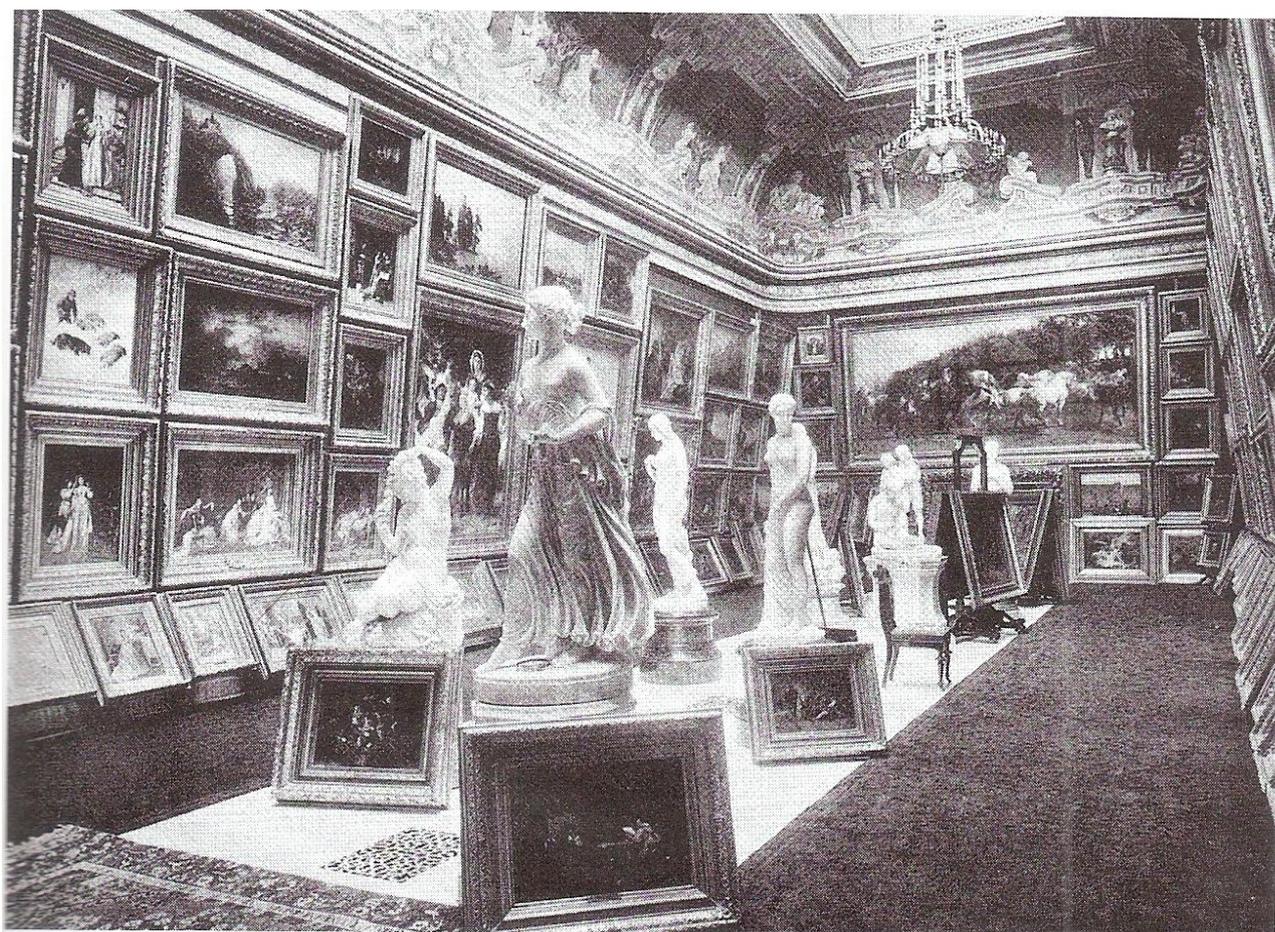


Fig. 4.8: Galleria di Alexander T. Stewart, verso il 1880.

³¹ McIntosh, *Goupil et le triomphe...* cit., p. 38.

ospiti e i larghi spazi rappresentano un chiaro segnale di attesa di visitatori. Nelle collezioni private invece la presenza del pubblico esterno non sembra venir molto considerata: nel caso della collezione Seymour, il fatto che essa fosse sparsa in tutta la casa, tra cui anche in spazi privati come la camera da letto, è un chiaro indice di privacy. Nella galleria di William H. Stewart l'accesso si è visto essere ristrettissimo; in quella new-yorkese di Alexander T. Stewart si può vedere che, nonostante l'architettura simile alla galleria Goupil, tutto lo spazio viene riservato alle opere d'arte e non troviamo nessun tipo di arredo che sembri accogliere degli ospiti.

Si può quindi concludere dicendo che la galleria Goupil potrebbe appartenere a quella categoria di "mostre-mercato"³² di cui parla Pomian. Anche in questo caso, come per altri aspetti, Goupil non assume una posizione ben precisa, ma decide di recuperare alcuni aspetti dalla struttura museale ed altri dalle collezioni private. Alla prima si possono certamente ricondurre due importanti fattori: quello di offrire al pubblico solamente delle opere d'arte, anziché ogni sorta di *object d'art*, e, in secondo luogo, quello dell'allestimento, elegante ma essenziale ed adibito ad ospitare dei visitatori. Tuttavia Goupil è pur sempre un mercante d'arte e, come i collezionisti, si preoccupa di seguire le mode del momento, acquistando opere contemporanee ignorate dai musei che variano in continuazione la loro disposizione. Anche nella galleria di rue Chaptal, quindi, come avveniva per le vetrine di boulevard Montmartre, Goupil cerca di offrire alla propria clientela un motivo sempre nuovo per poter venire a visitarla.

³² Krzysztof Pomian, *Introduzione. L'arte fra museo e mercato*, in *Tra committenza e collezionismo. Studi sul mercato dell'arte nell'Italia settentrionale durante l'età moderna*, atti del convegno internazionale di studi a cura di E.M. Dal Pozzolo, L. Tedoldi (Verona, Università degli Studi, Palazzo Giuliani, 30 novembre - 1 dicembre 2000), p. 11.

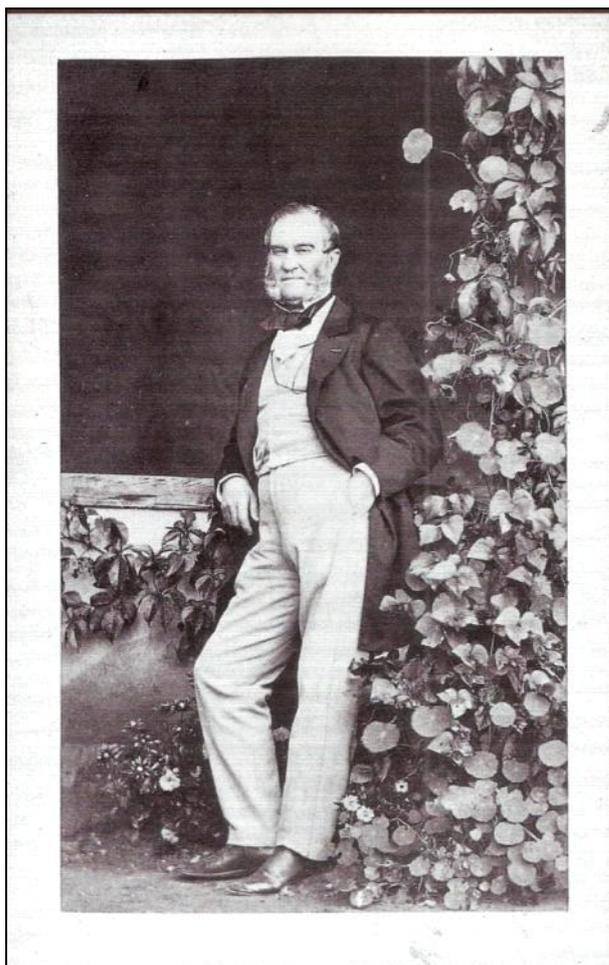
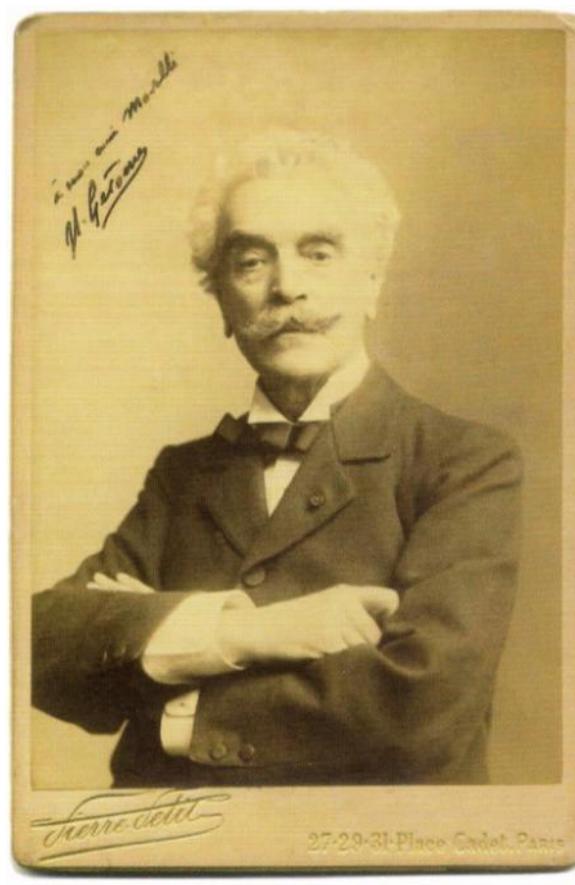
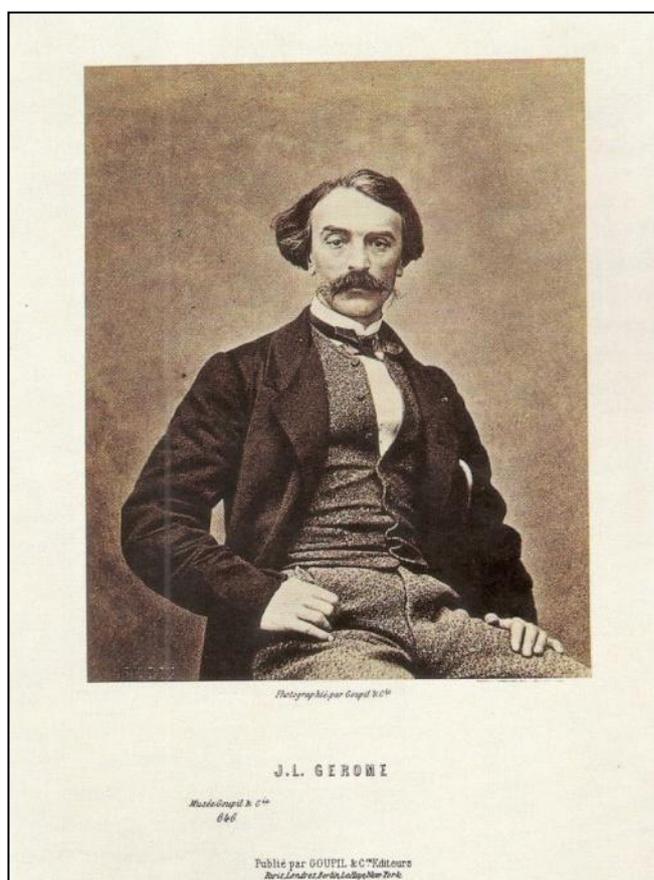


Fig. 1:
Atelier Goupil
Ritratto di Adolphe Goupil
Fotografia, Prova su carta albuminata
Collezione privata.

In basso, da sinistra:

Fig. 2:
Atelier Goupil
Ritratto di Jean-Léon Gérôme
"Musée Goupil & C^{ie}"
N° 646
1867
Prova su carta albuminata, cm 9,8 x 8
Bordeaux, Musée Goupil.

Fig. 3:
Pierre Petit,
Ritratto di Jean-Léon Gérôme
Napoli, Biblioteca Nazionale,
Carteggio Morelli.



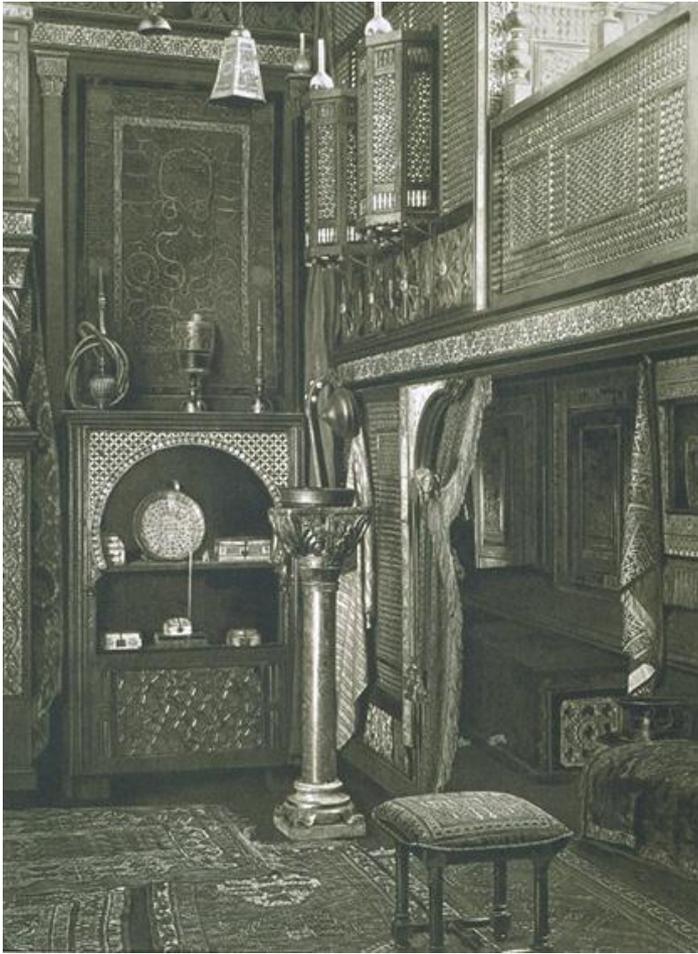


Fig. 4:
Atelier Goupil
Il salone orientale di Albert Goupil
Fotoincisione di Boussod, Valadon & C^{ie}
1884
Bordeaux, Musée Goupil.

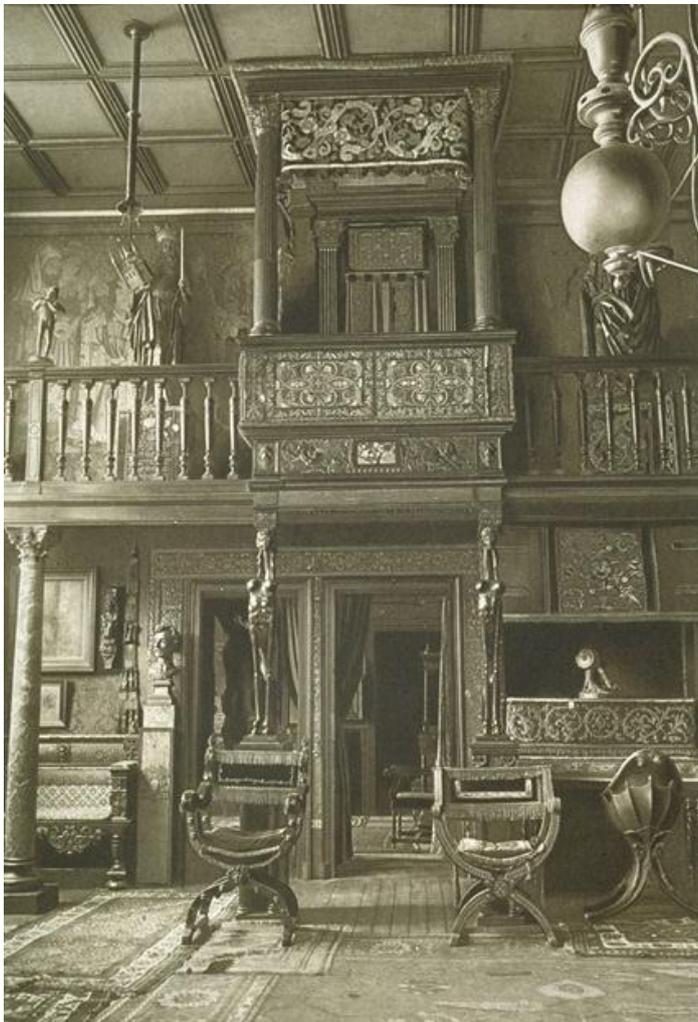
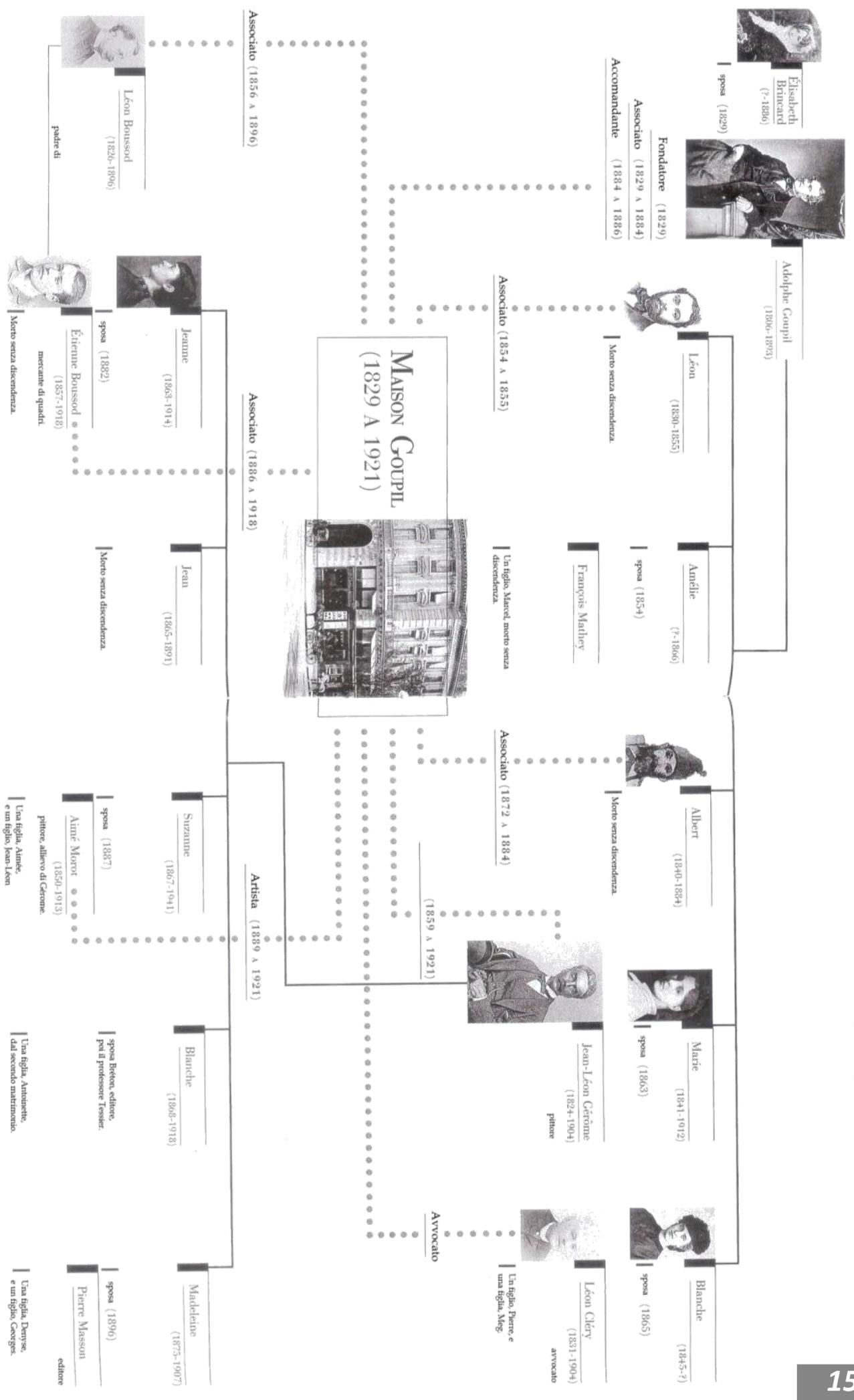


Fig. 5:
Atelier Goupil
Il salone occidentale di Albert Goupil
Fotoincisione di Boussod, Valadon & C^{ie}
1884
Bordeaux, Musée Goupil.

Fig. 6:
Albero genealogico della Maison Goupil.



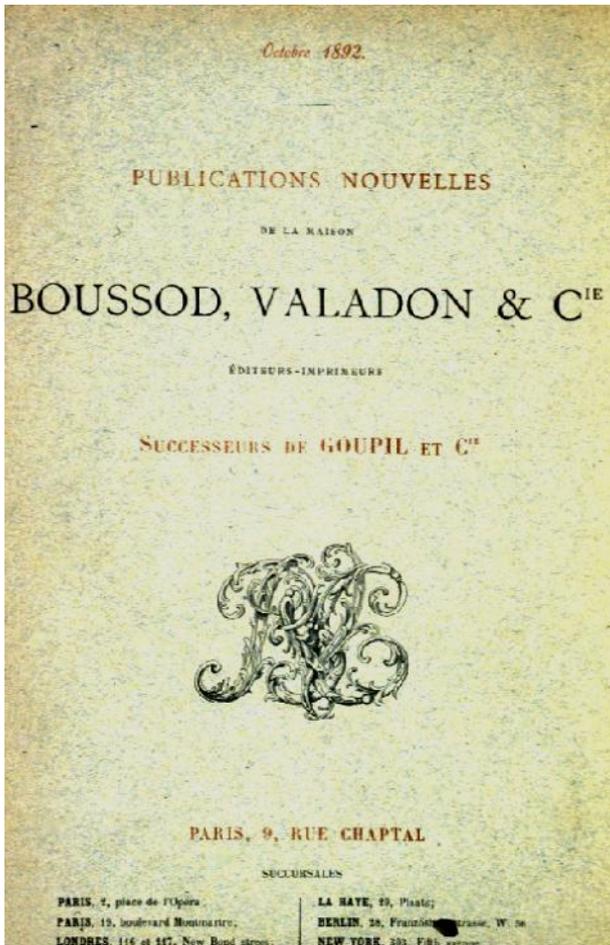


Fig. 7:
 Frontespizio del catalogo
Publications nouvelles de la maison Bousod, Valadon & C^{ie},
éditeurs-imprimeurs, successeurs de Goupil et C^{ie}
 ottobre 1892
 Bordeaux, Musée Goupil.

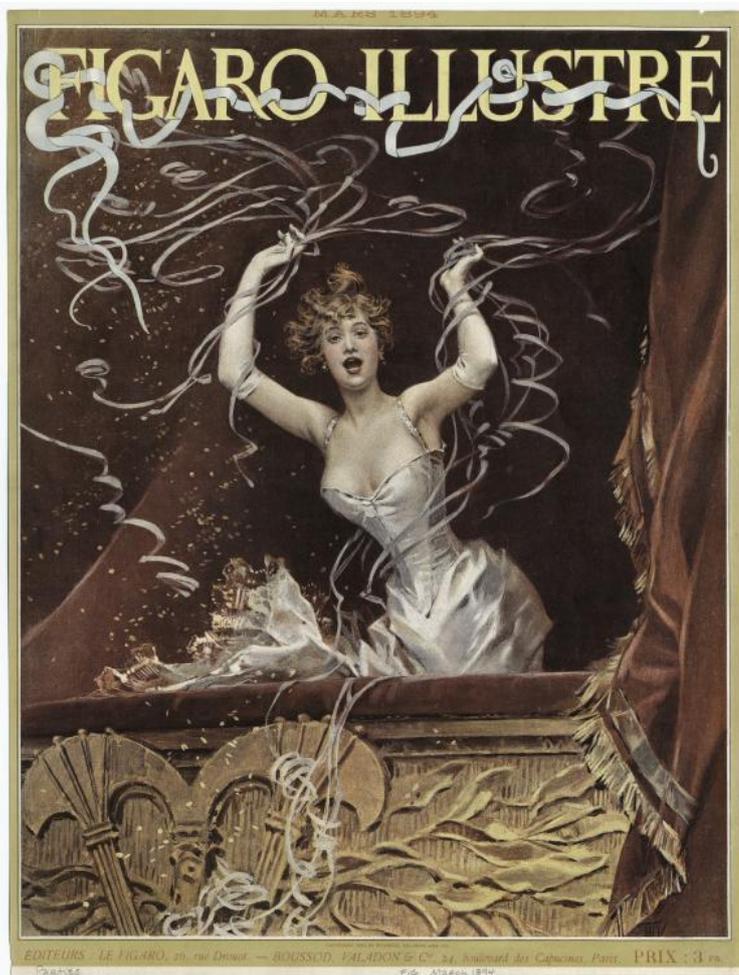


Fig. 8:
 Copertina della rivista
 «Le Figaro illustré» di marzo 1894,
 Bousod, Valadon & C^{ie}
 Bordeaux, Musée Goupil.

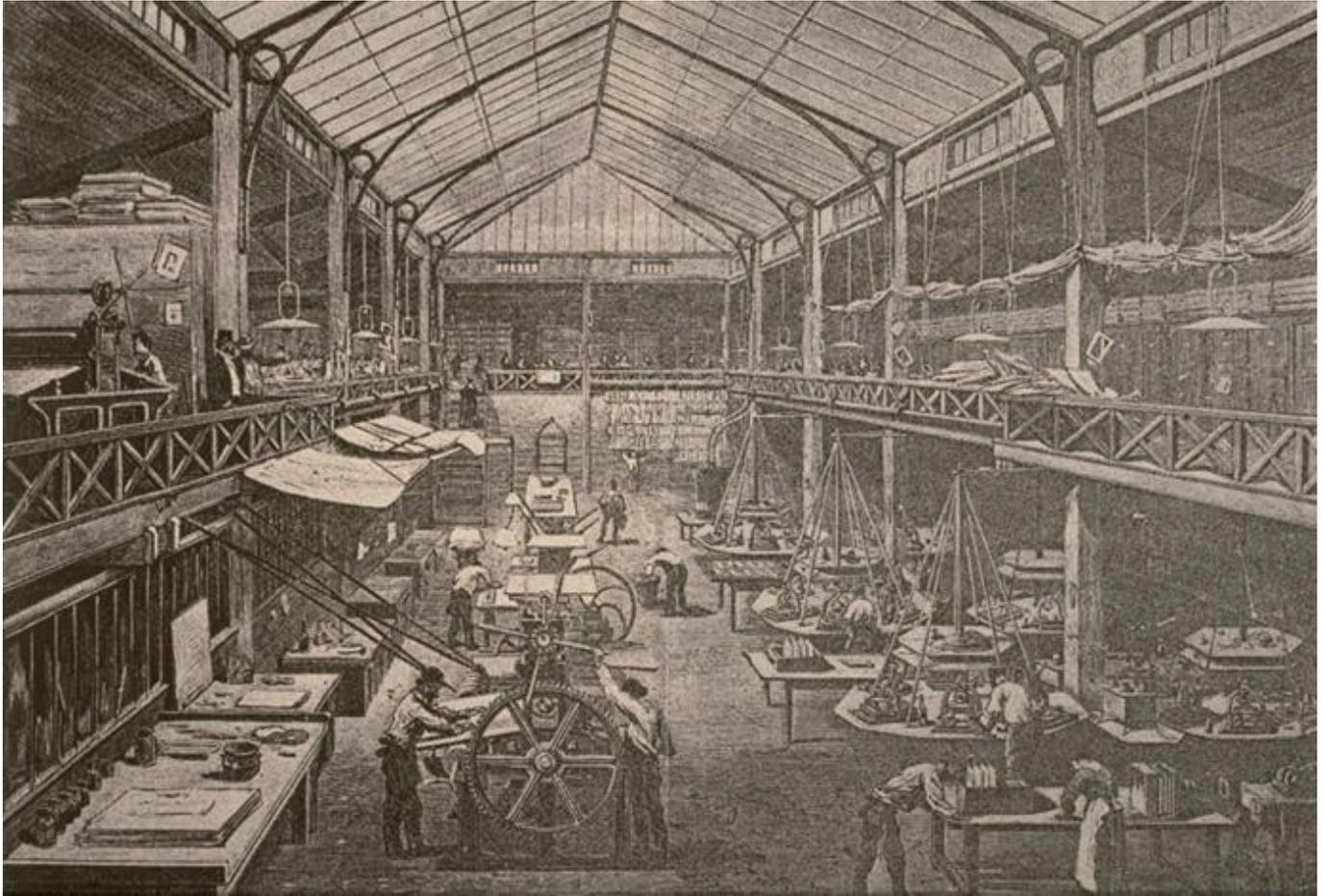


Fig. 9:
Ateliers fotografici della Goupil & C^{ie} ad Asnières,
incisione su legno di H. Dutheil in «L'Illustration», 12 aprile 1873.

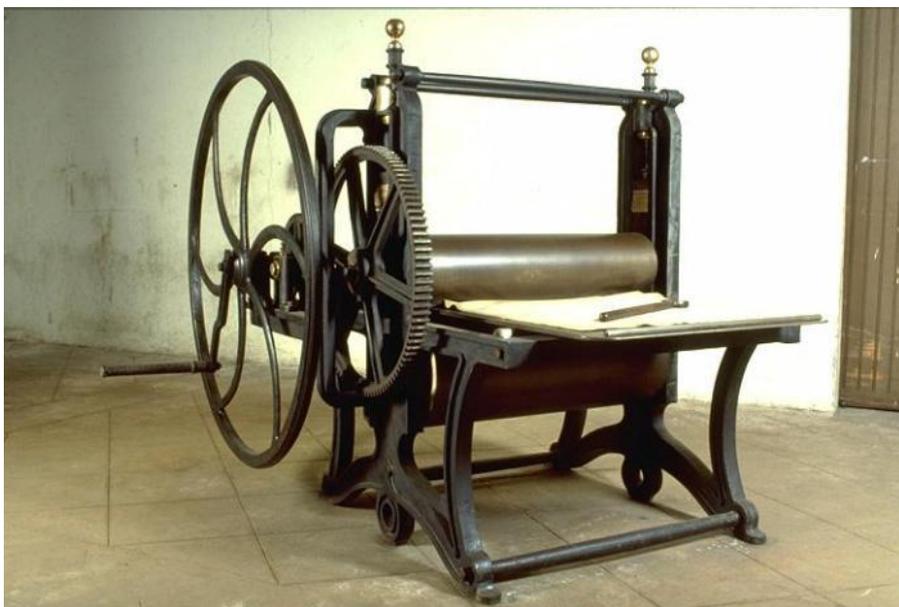


Fig. 10:
Pressa per la stampa delle
incisioni utilizzata nei laboratori di
Asnières,
Bordeaux, Musée Goupil.



Fig. 11:
 Michel Manzi
Michel Manzi, ufficiale dell'armata italiana su un cavalluccio di carta
 (autocaricatura)
 fine anni '70
 penna e acquerello su carta, cm 23,7 x 17,8
 Napoli, Collezione privata.

In basso, **fig. 12:**
 Diploma rilasciato a Michel Manzi dalla Société d'encouragement pour l'industrie nationale, 1886
 Collezione privata.

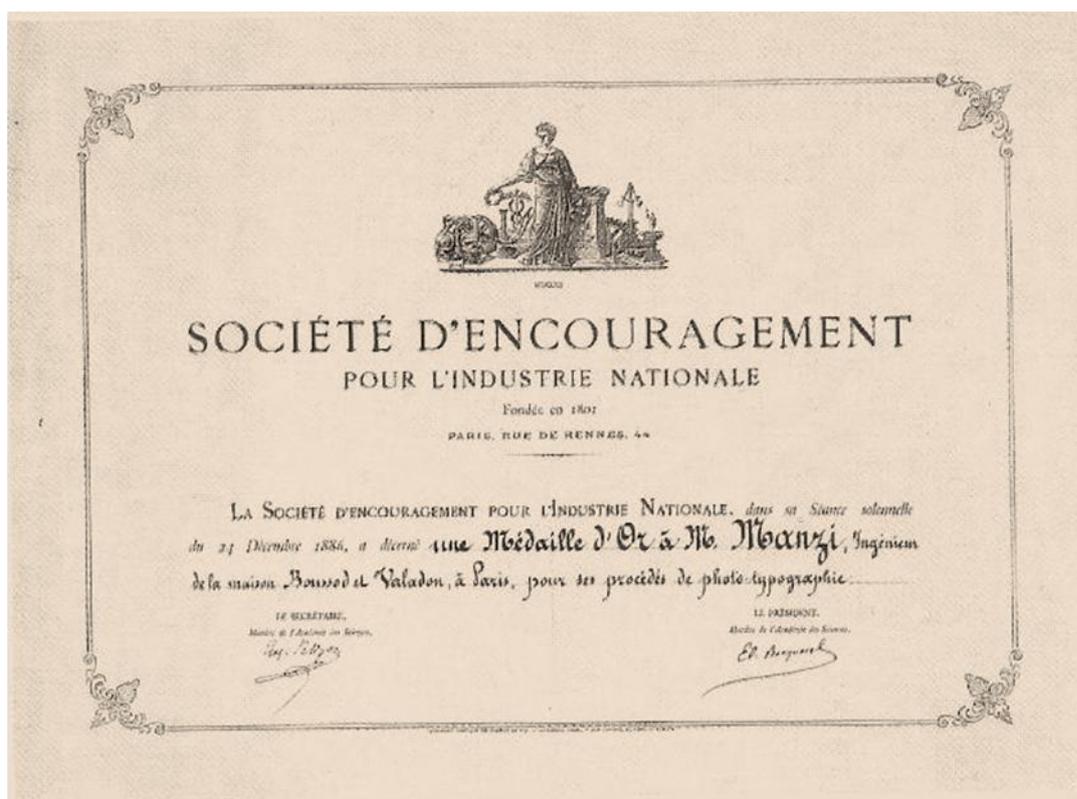




Fig. 13:
 Michel Manzi
Bartholomé, Degas, Manzi, davanti un busto di Paul Lafond
 carboncino e pastello su carta,
 cm 43 x 28,4
 Parigi, Musée d'Orsay.

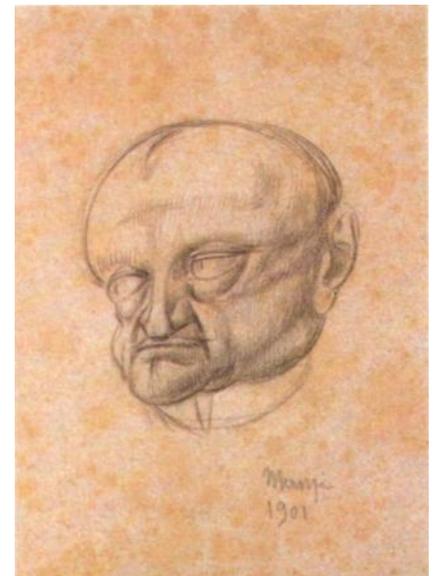


Fig. 14:
 Michel Manzi
Caricatura di Giovanni Boldini
 1901
 matita e grafite su carta rosa,
 cm 20,8 x 14,8
 Collezione privata.



Fig. 15:
 Michel Manzi
Ritratto di Henri de Toulouse-Lautrec, da profilo destro, con il capo coperto da un cappello
 matita nera rafforzata con matita blu e rossa,
 cm 37,2 x 27
 Albi, Musée Toulouse-Lautrec.

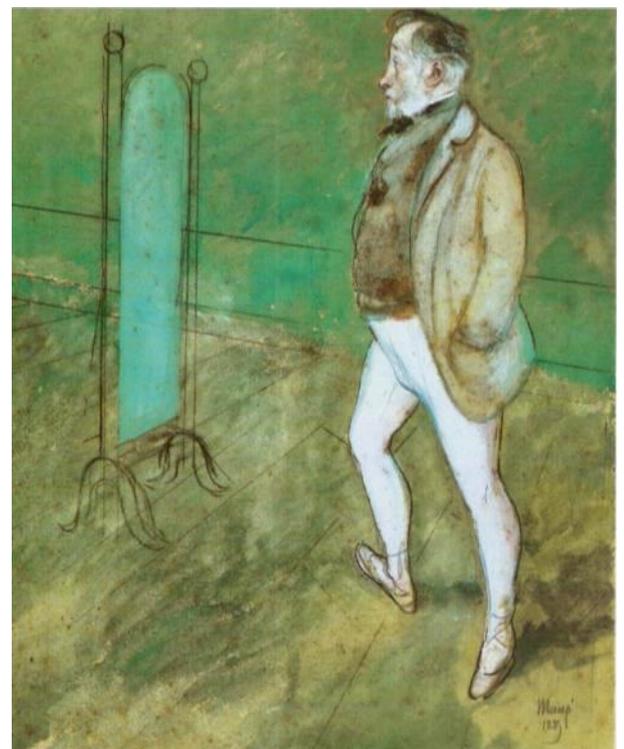


Fig. 16:
 Michel Manzi
Degas da ballerina
 1885
 matita nera e blu, inchiostro, leggeri tocchi di guazzo bianco, acquerello su cartone, cm 53 x 43,6
 Collezione privata.

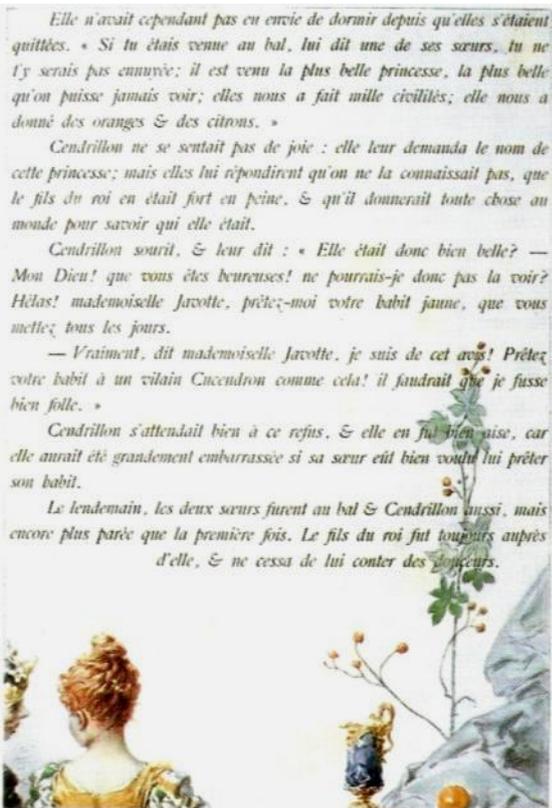


Fig. 17:
Da Édouard de Beaumont
Elle n'avait ce pendant pas eu envie de dormir...
Illustrazione del volume "Cendrillon, Les fées"
1888
fotoincisione a colori di Boussod, Valadon & C^{ie}
cm 22,7 x 15,2
Bordeaux, Musée Goupil.

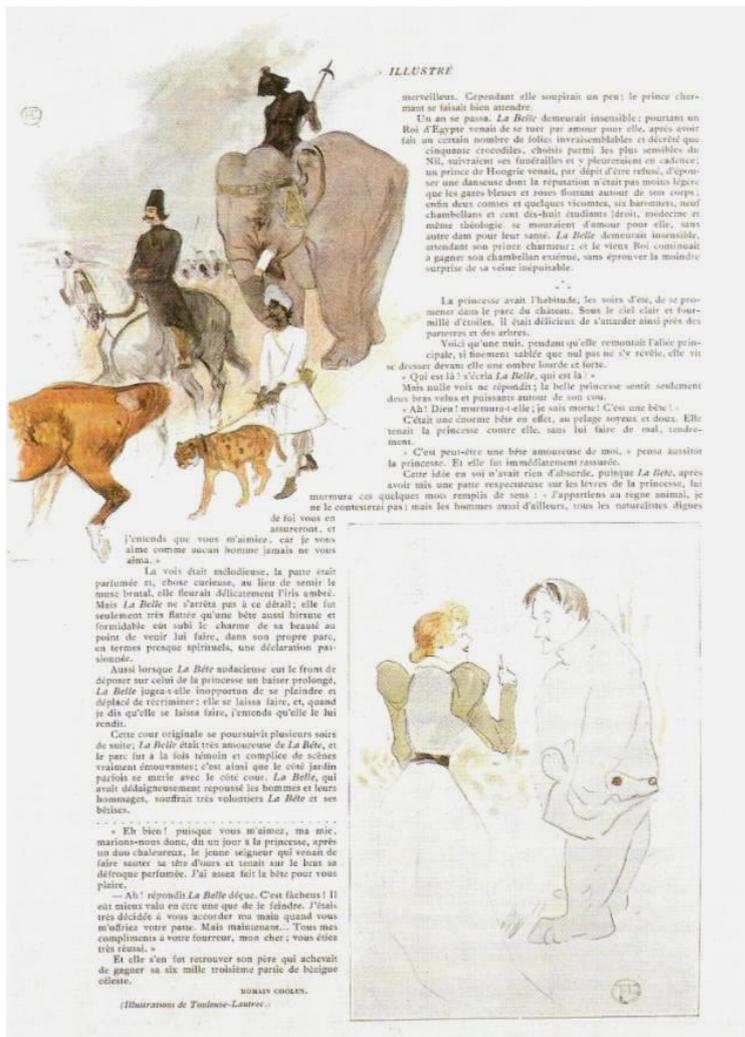


Fig. 18:
La Belle et la Bête
Testo di Romain Coolus, illustrazioni di Henri de Toulouse-Lautrec, in «Le Figaro illustré», settembre 1895
cromotipoincisione di Boussod, Valadon & C^{ie}
cm 42,5 x 27
Collezione privata.

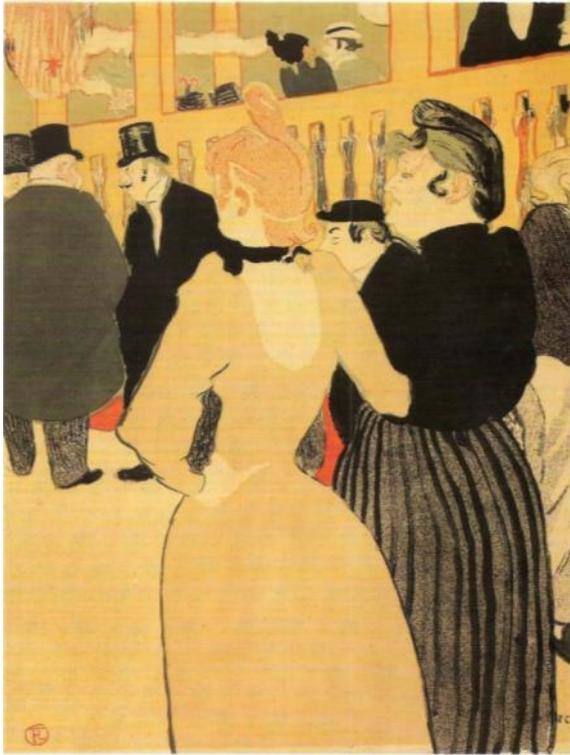


Fig. 19:
Henri de Toulouse-Lautrec
Au Moulin-Rouge, la Goulue et sa sœur
litografia a pennello e crachis, stampa in sei colori
Boussod, Valadon & C^{ie}, 1892
cm 45,8 x 34,7
Albi, Musée Toulouse-Lautrec.

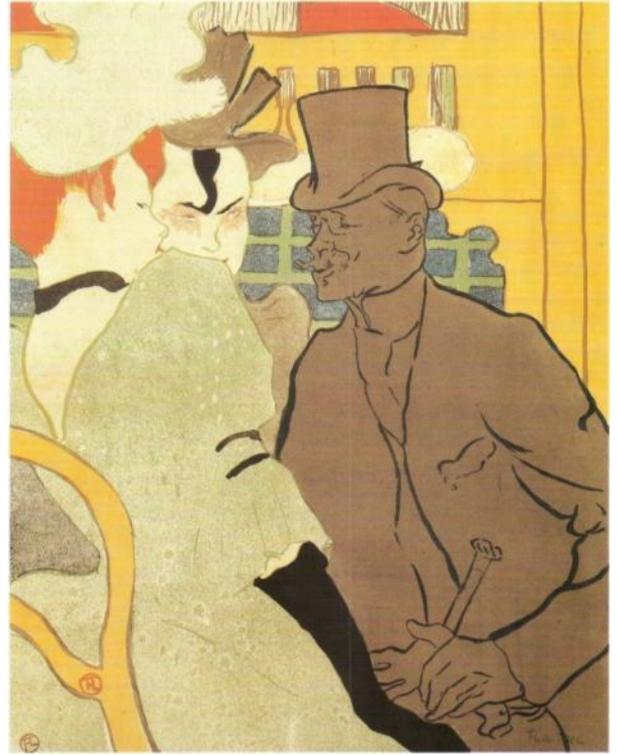


Fig. 20:
Henri de Toulouse-Lautrec
L'Anglais au Moulin-Rouge
litografia a pennello e crachis, stampa in sei colori
Boussod, Valadon & C^{ie}, 1892
cm 47 x 37,2
Albi, Musée Toulouse-Lautrec.

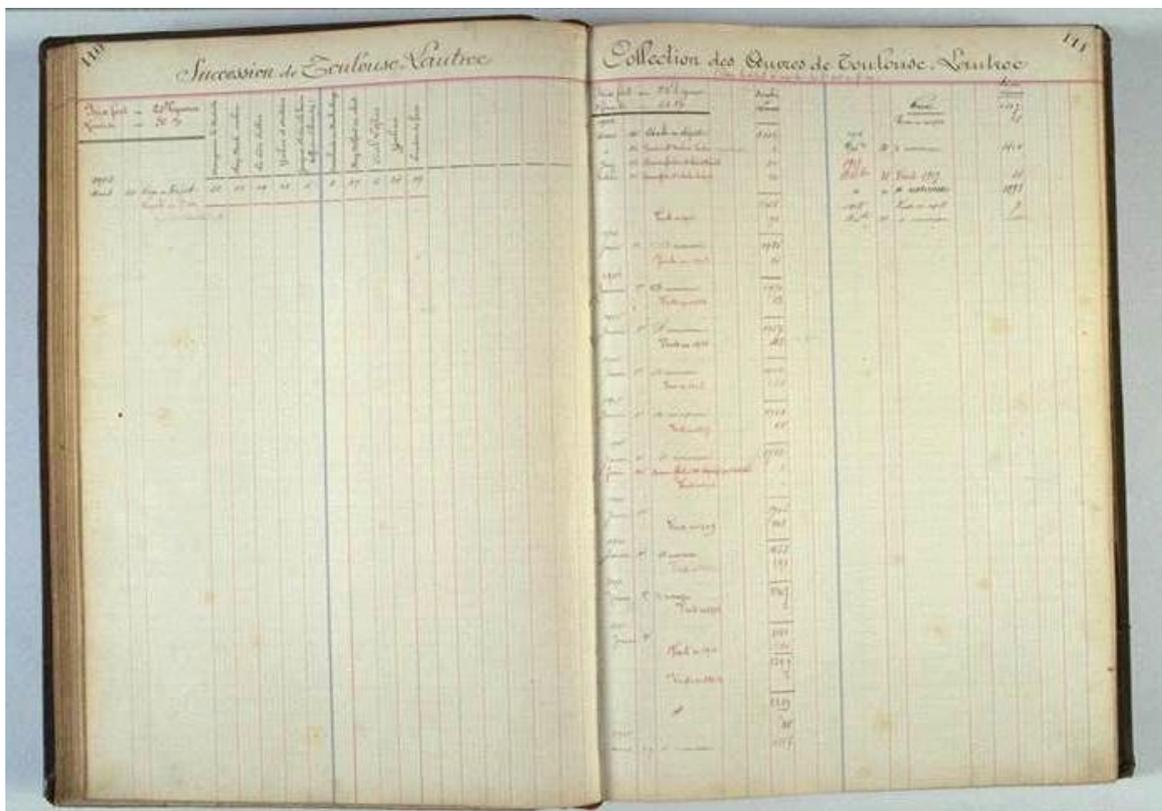
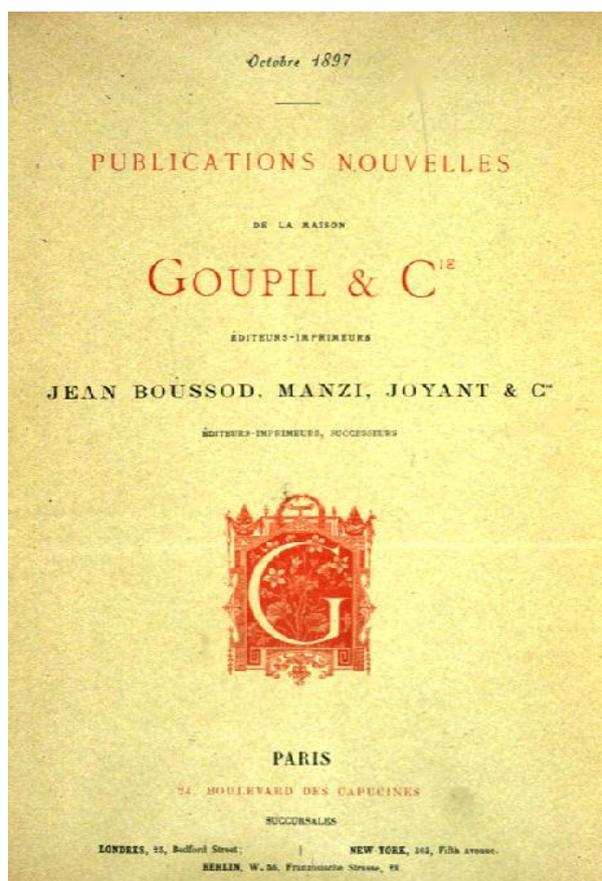


Fig. 21:
La rubrica *Succession de Toulouse-Lautrec* in Archivi della casa editrice Goupil, Registro di deposito n. 2, p. 111. Bordeaux, Musée Goupil.

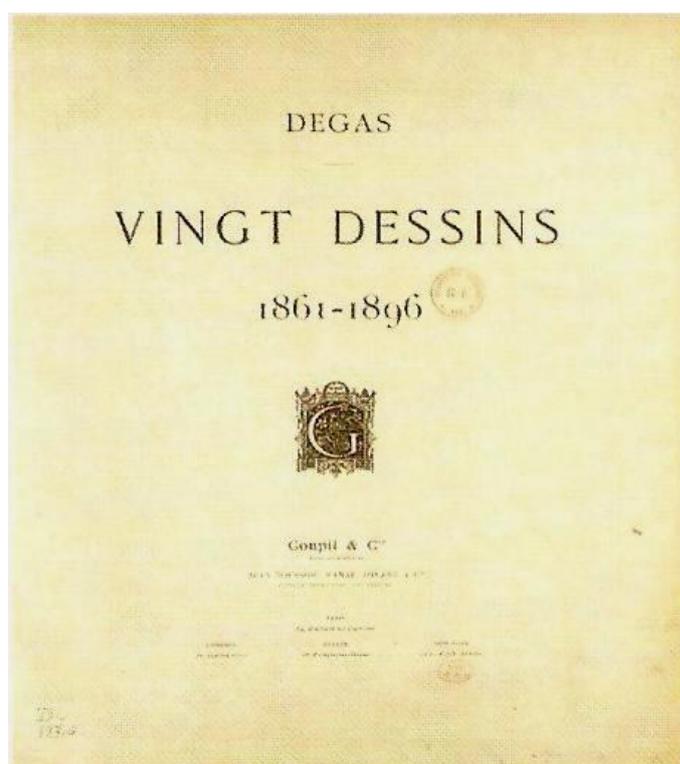
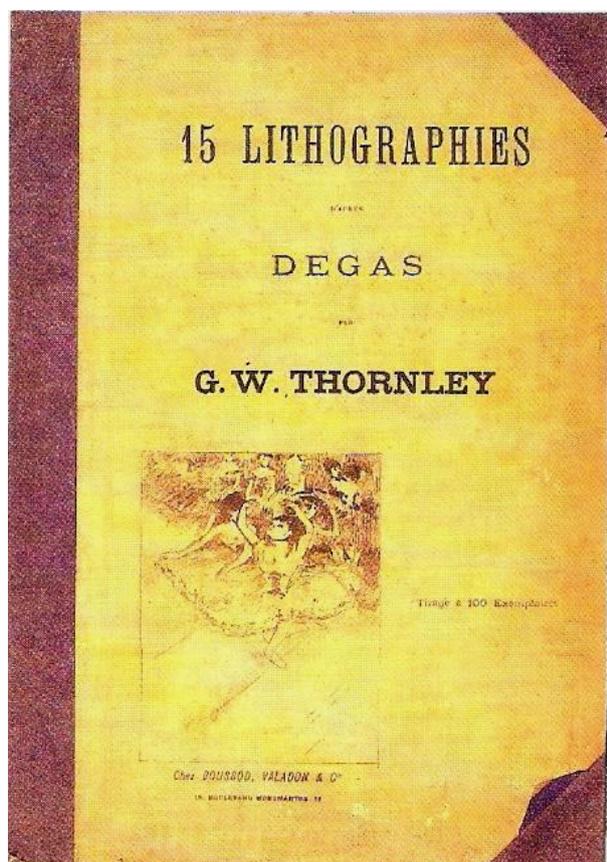


A sinistra, **fig. 22:**
Frontespizio del catalogo
Publications nouvelles de la maison Goupil & C^{ie}, éditeurs-imprimeurs, Jean Boussod, Manzi, Joyant & C^{ie}, éditeurs-imprimeurs successeurs, octobre 1897
Bordeaux, Musée Goupil.

In basso, da sinistra:

Fig. 23:
Georges William Thornley da Edgar Degas,
Quinze lithographies
Boussod, Valadon & C^{ie}, 1889-1890
Bordeaux, Musée Goupil.

Fig. 24:
da Edgar Degas,
Vingt dessins (1861-1896)
Jean Boussod, Manzi, Joyant & C^{ie}, 1898
Portafoglio, cm 48,3 x 43
Parigi, bibliothèque d'Art et d'Archéologie,
fondation Jaques Doucet.



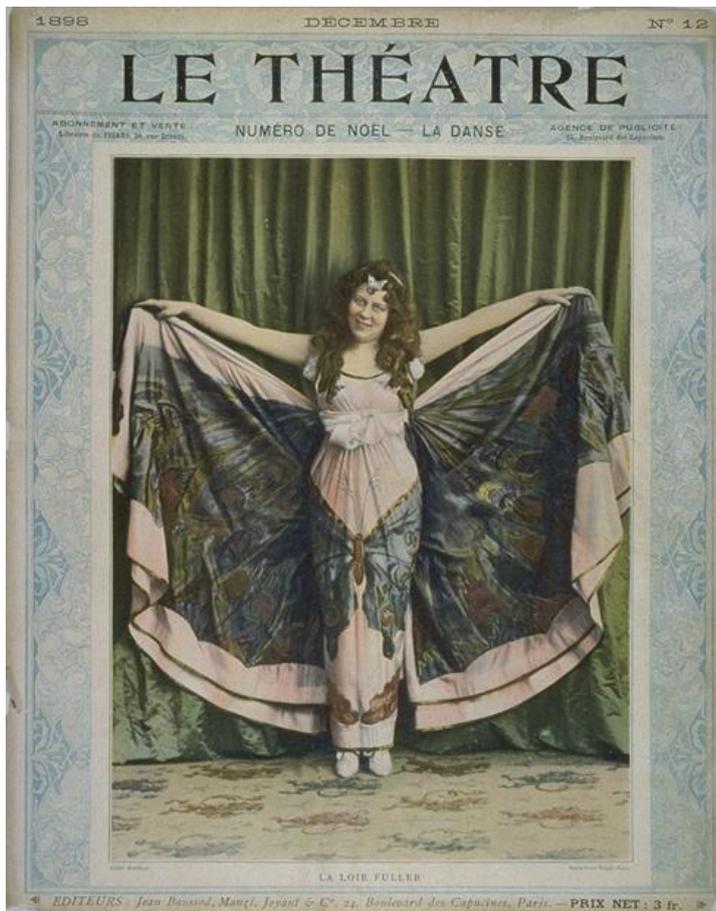
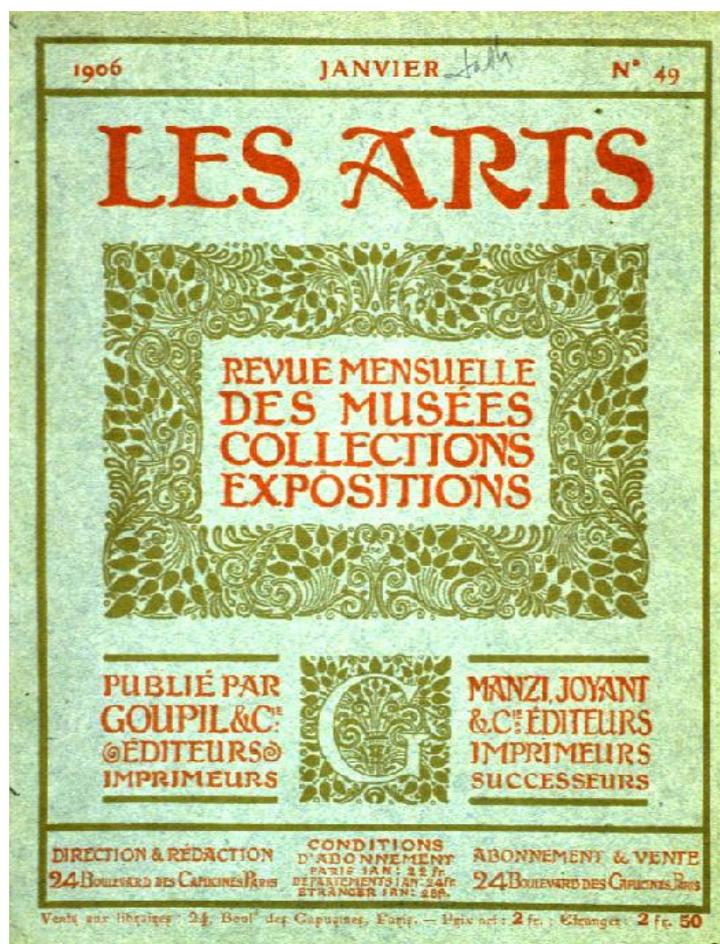


Fig. 25:
Copertina della rivista
«Le Théâtre» di dicembre 1898,
Manzi, Joyant & C^{ie}
Bordeaux, Musée Goupil.

In basso, da sinistra:

Fig. 26:
Copertina della rivista
«Les Modes» di marzo 1902,
Manzi, Joyant & C^{ie}
Parigi, Bibliothèque nationale de France.

Fig. 27:
Copertina della rivista
«Les Arts» di gennaio 1906,
Manzi, Joyant & C^{ie}
Bordeaux, Musée Goupil.



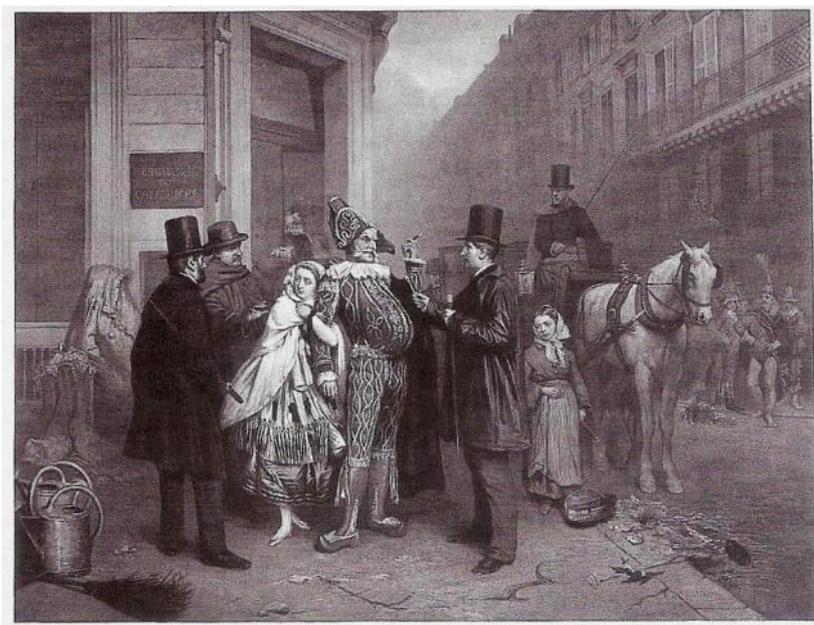


Fig. 28:
 Da Jules Warm,
Il quarto d'ora di Rabelais
 litografia di Léon Noël, 1862
 stampa colorata a guazzo con aggiunta di
 gomma arabica, cm 39 x 49
 Bordeaux, Musée Goupil.



Fig. 29:
 Jean-Léon Gérôme
Uscita dal ballo in maschera
(Un duello dopo il ballo)
 1857
 olio su tela, cm 68 x 99
 San Pietroburgo, Museo dell'Ermitage.



Fig. 30:
 Da Jean-Léon Gérôme
Uscita dal ballo in maschera
(Un duello dopo il ballo)
 fotoincisione di Goupil & C^{ie}
 1876
 stampa in inchiostro bruno colorato
 ad acquerello e a guazzo,
 cm 21,5 x 31,6
 Bordeaux, Musée Goupil.

Fig. 31:
 Jean-Léon Gérôme
Il Re Candaule
 1859
 olio su tela, cm 67,3 x 99
 Ponce (Porto Rico),
 Museo de Arte,
 The Louis A. Ferre Foundation
 Inc.



Fig. 32:
 Da Jean-Léon Gérôme,
Il Re Candaule
 incisione a bulino di
 Jules e Alphonse François,
 1863
 stampa su cina applicata, cm 28,7
 x 45,5
 Bordeaux, Musée Goupil.

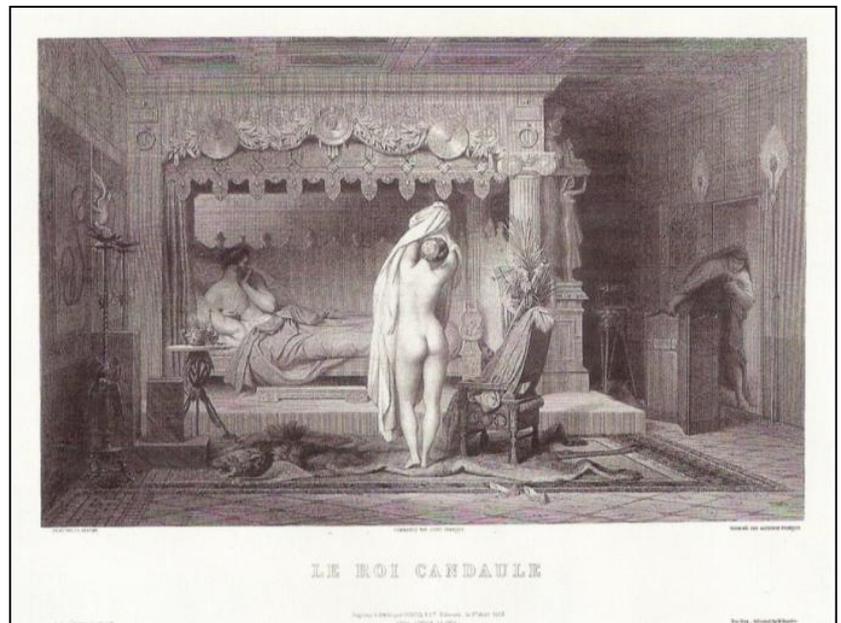


Fig. 33:
 Da Jean-Louis Hamon,
Mia sorella non c'è
 incisione a bulino di Jules
 Levasseur,
 1856
 stampa su cina applicata, cm 28,7
 x 42,2
 Bordeaux, Musée Goupil.

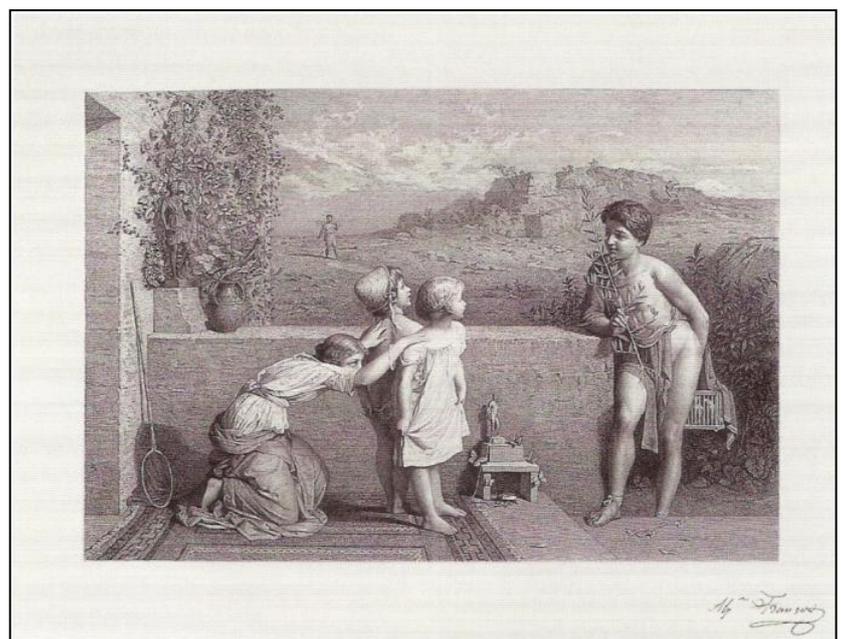




Fig. 34:
 Jean-Léon Gérôme
Frine davanti l'Areopago
 1861
 olio su tela, cm 80 x 128
 Amburgo, Hamburger Kunsthalle.

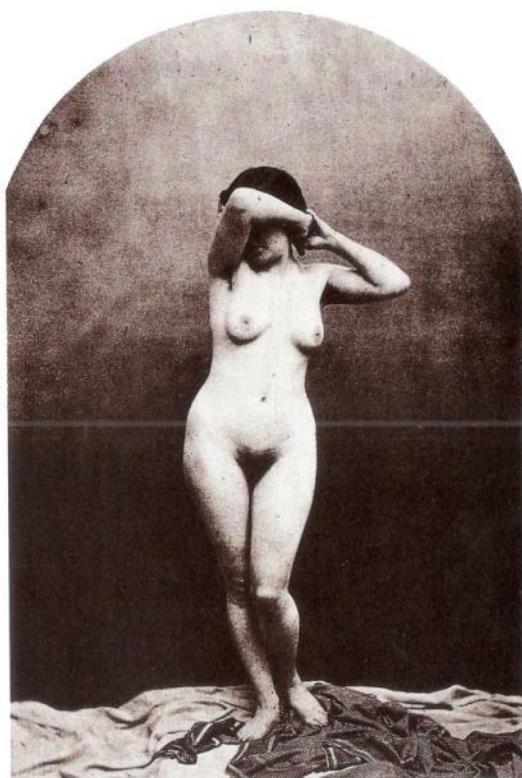


Fig. 35:
 Felix Nadar
Christine Leroux, detta Roux
 fotografia, 1861
 New York, The Metropolitan Museum of Art.



Fig. 36:
 Da Jean-Léon Gérôme,
Frine
 scultura di Alexandre Falguière, 1868

A sinistra: bronzo dorato, h cm 70, New York, Michael Hall.
 A destra: bronzo patinato bruno-rosso, h cm 30, Parigi,
 Collezione privata.

Fig. 38:
 Jean-Léon Gérôme
Danza dell'Almea
 1863
 olio su tavola, cm 50,2 x 80,3
 Dayton (Ohio, U.S.A.), Dayton Art Institute.

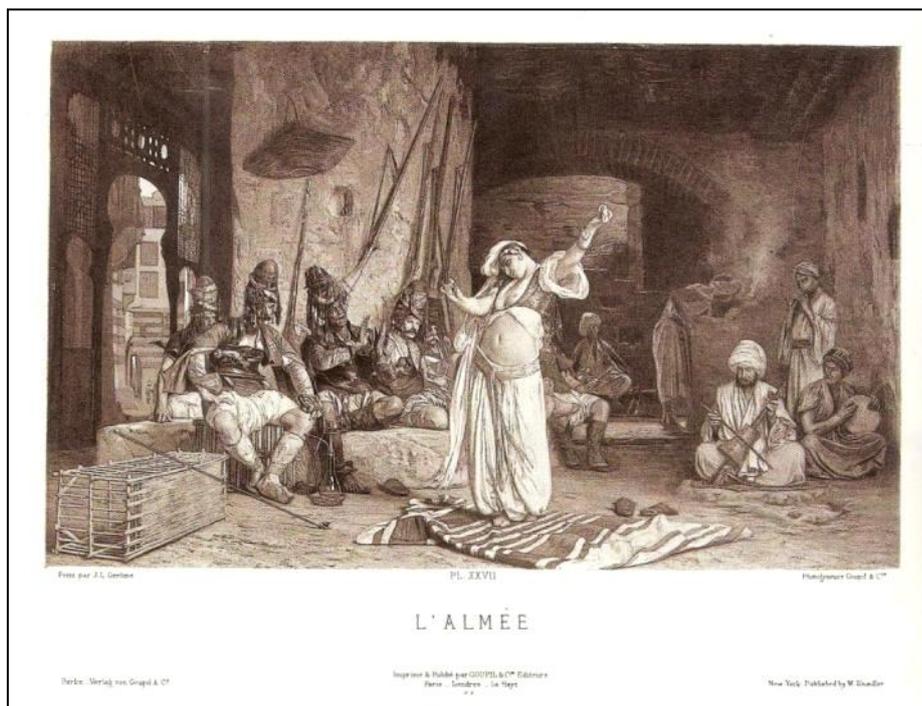


Fig. 39:
 Da Jean-Léon Gérôme
L'Almea
 fotoincisione di Goupil & C^{ie}, 1877
 stampa su cina applicata, cm 14,3 x 23,2
 Bordeaux, Musée Goupil.

Fig. 37:
 Alexandre Falguière
La Cigale
 statuetta in argento
 fotografia, Collezione Drouet
 Parigi, Bibliothèque Nationale de France,
 dipartimento delle Stampe e della
 Fotografia.



Fig. 40:
 Da Jean-Léon Gérôme,
L'Almea o Danza del ventre
 scultura di Antonin Mercié, 1875 ca.
 bronzo patinato bruno-rosso, h cm 40 (cm 50 con
 zoccolo)
 Parigi, Collezione privata.

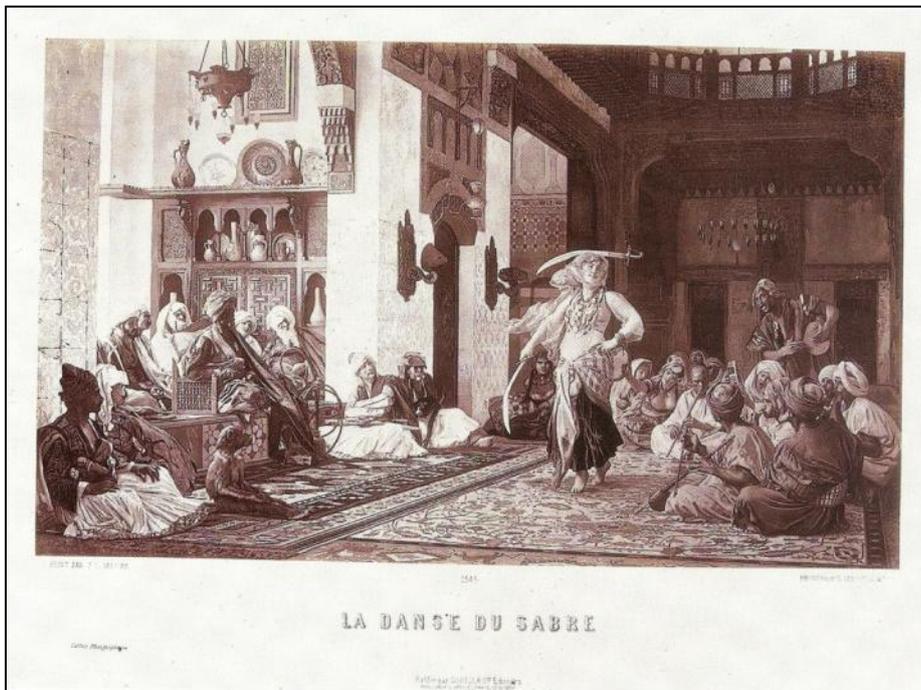


Fig. 41:
 Da Jean-Léon Gérôme,
La danza delle spade o
Danza delle spade presso un pasha
 fotografia di Goupil & C^{ie}
 "Galerie photographique"
 1875
 prova su carta albuminata
 cm 22,1 x 36,5
 Bordeaux, Musée Goupil.



Fig. 42:
 Da Jean-Léon Gérôme,
Danza delle spade in un café
 fotoincisione di Goupil & C^{ie}
 1878
 stampa su cina applicata
 cm 18,5 x 25,2
 Bordeaux, Musée Goupil.



Fig. 43:
 Da Jean-Léon Gérôme,
Danzatrice
 scultura di Antonin Mercié, 1875 ca.
 bronzo.



Fig. 44:
 Jean-Léon Gérôme
Ave Caesar, morituri te salutant
 1859
 olio su tela, cm 93,1 x 145,4
 New Haven, Yale University Art Gallery.



Fig. 45, da sinistra:
 Jean-Léon Gérôme,
Reziario
 1859 ca.
 bronzo, h cm 39
 firmato sulla base
 Phoenix, Collection of Phoenix Art Museum.

Jean-Léon Gérôme,
Mirmillone
 1859-1873 ca.
 bronzo, h cm 40
 firmato sulla base
 Phoenix, Collection of Phoenix Art Museum.



Fig. 46:
Jean-Léon Gérôme
Pollice verso
1872
olio su tela, cm 100,3 x 148,9
Phoenix, Phoenix Art Gallery.



Fig. 47:
Jean-Léon Gérôme con il grembiule da scultore seduto accanto al modello in gesso dei "Gladiatori" (donato dall'artista al museo di Vesoul e oggi distrutto)
1890 ca., fotografia su carta albuminata, cm 25,5 x 21
Parigi, Bibliothèque nationale de France.



Fig. 48:
Jean-Léon Gérôme,
Gladiatori,
1878
bronzo, h cm 50
Copenaghen, Ny Carlsberg
Glyptotek.

Da sinistra,

Fig. 49:
Jean-Léon Gérôme,
Tanagra
1890

scultura in marmo policromo
cm 154,7 x 56 x 57,3
Parigi, Musée d'Orsay.



Fig. 50:

Jean-Léon Gérôme,
Danzatrice con il cerchio
1891

bronzo dorato, cm 23,5 x 11,4 x
11,4
firmato sulla base "J.L. Gérôme"
Bloomington,
Indiana University Art Museum.



Fig. 51:
Jean-Léon Gérôme
Sculpturæ vitam insufflat pictura
1893
olio su tela, cm 50,1 x 68,8
Toronto, Art Gallery of Ontario.

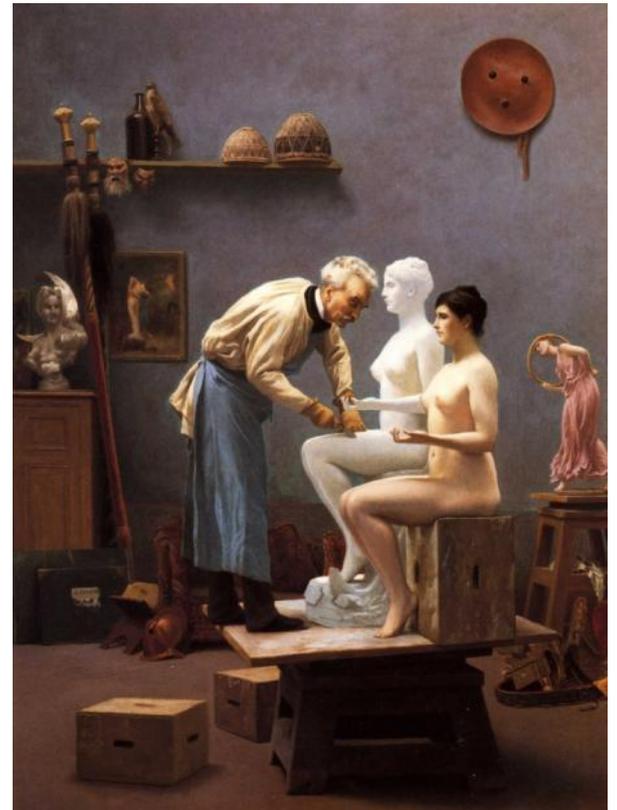
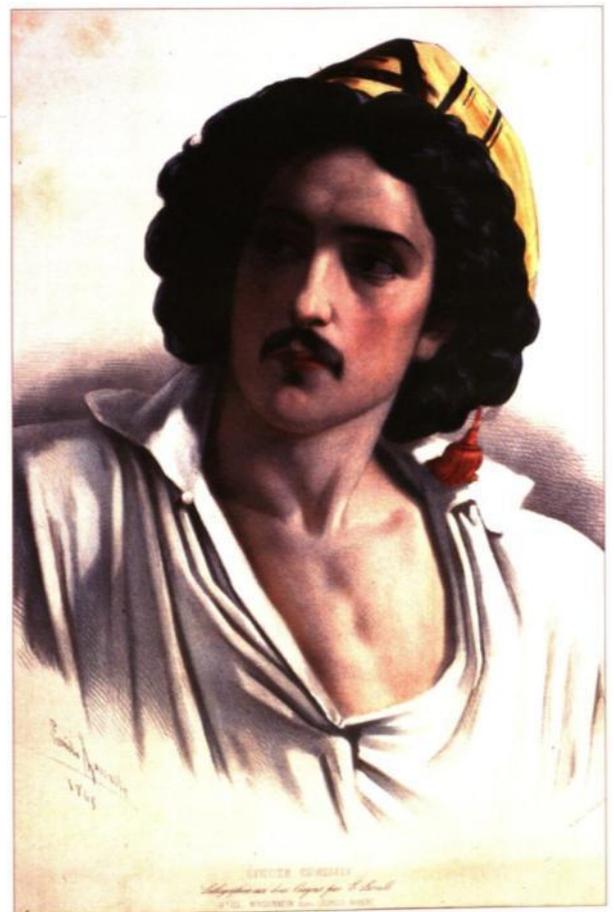


Fig. 52:
Jean-Léon Gérôme,
Il Lavoro del marmo,
1895
olio su tela, cm 50,5 x 39,5
New York, Dahesh Museum of Art.



In alto, da sinistra:

Fig. 53:
Da Paul Delaroche,
Il vecchio ufficiale (di Carlo I insultato dalle sue guardie)
in *Études d'après Paul Delaroche*, tav. n. 15,
litografia di Joseph Duriez, 1842
cm 64,3 x 49,9,
Bordeaux, Musée Goupil.

Fig. 54:
Da Léopold Robert,
Mietitore (di Mietitori nelle paludi Pontine)
in *Grandes études choisies*, tav. n. 133,
litografia di Emile Lassalle, 1865
cm 64 x 50
Bordeaux, Musée Goupil.

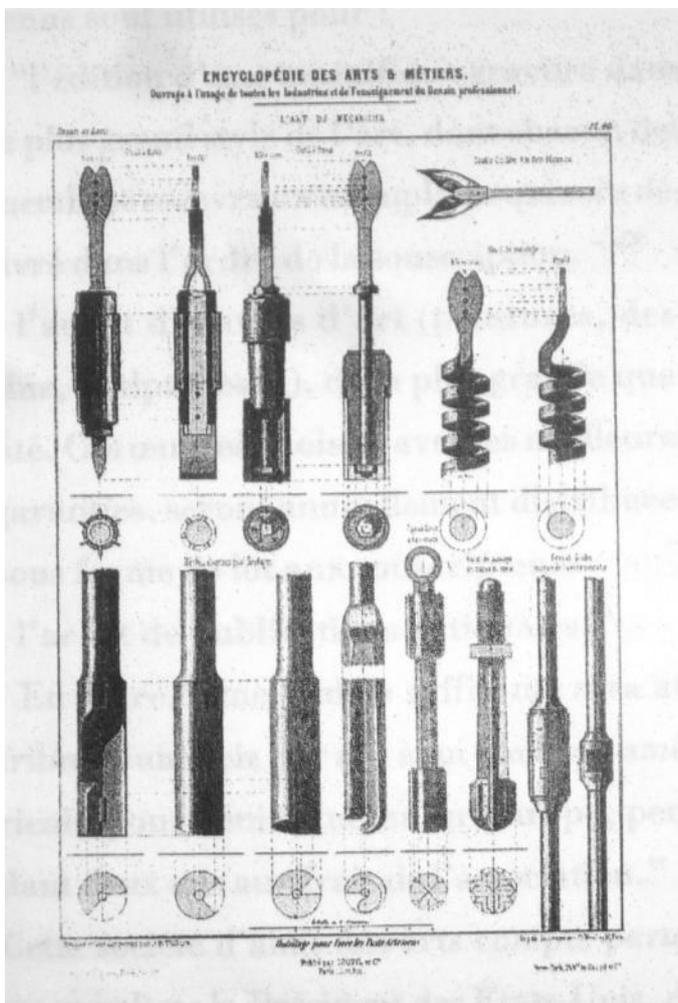
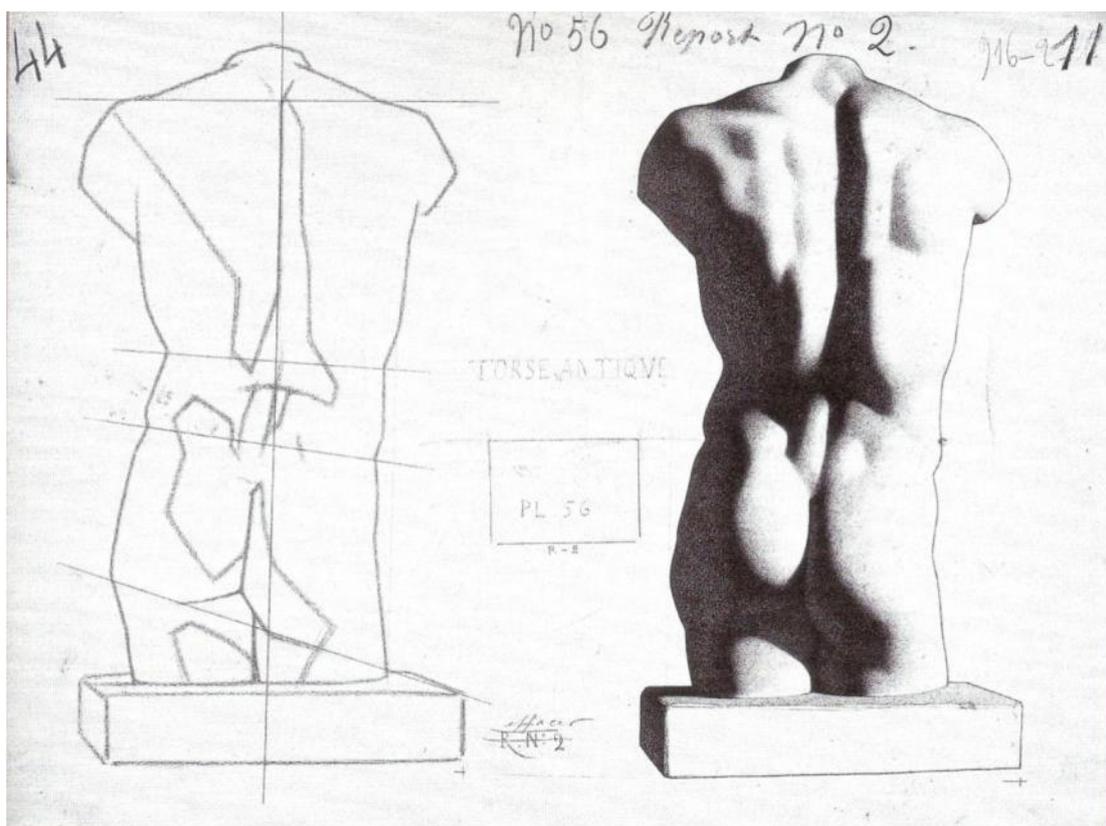
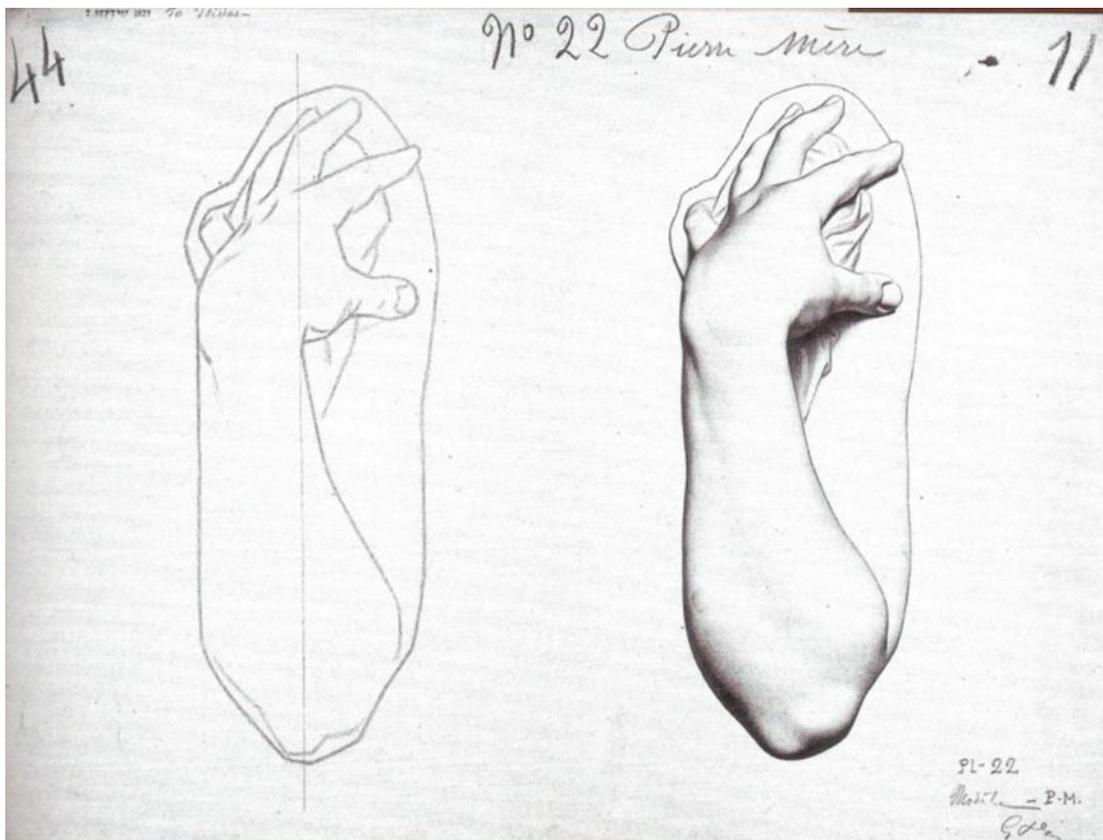


Fig. 55:
Jean-Baptiste Tripon
L'art du mécanicien: outillage pour forer les puits artésiens
in *Encyclopedie des arts et des métiers*, tav. n. 40
Litografia originale a colori, 1855
cm 36 x 25
Bordeaux, Musée Goupil.



In alto,
fig. 56:
 Charles Bargue
Braccio di donna, piegato
 (*Cours de dessin*, I parte, tav. n.
 22)
 litografia, 1868
 cm 45, 4 x 60,8

In basso,
fig. 57:
 Charles Bargue
Torso di uomo, visto da dietro
 (*Cours de dessin*, I parte, tav. n.
 56)
 litografia, 1868
 cm 45 x 60,3

BIBLIOGRAFIA

A.J.D., *Galerie de tableaux de la maison Goupil & Compagnie, éditeurs d'estampes*, in «L'Illustration», 10 marzo 1860, pp. 155-156.

Ackerman Gerald M., *Gérôme and Manet*, in «Gazette des Beaux-Arts», vol. 70, 1967, pp. 163-176.

Ackerman Gerald M., *Jean-Léon Gérôme. His life, his works (1824-1904)*, Courbevoie (Paris), ACR Édition International, 1997.

Adams Steven R., *“Noising things abroad”: Art, Commodity, and Commerce in Post-Revolutionary Paris*, in «Nineteenth Century Art Worldwide; a journal of nineteenth-century visual culture», vol. 12, n. 2, 2013.

Alma-Tadema e la nostalgia dell'antico, Catalogo della mostra a cura di E. Querci, S. De Caro (Napoli, Museo Archeologico Nazionale, 18 ottobre 2007 - 30 aprile 2008), Milano, Electa, 2007.

Anderson Patricia, *The printed image and the transformation of popular culture, 1790-1860*, Oxford, Clarendon Press, 1991.

Anonimo, *La Séparation (29 octobre 1870). Tableau de M. Protais*, in «Le Monde illustré», vol. 37, 1875, p. 282.

Anonimo, *New Pictures in the Goupil Gallery*, in «The Art Journal», vol. 2, 1876, pp. 123-124.

Anonimo, *The Goupil Gallery*, in «The Art Journal», vol. 4, 1878, pp. 61-62.

Bairati Eleonora, *Alle origini del museo moderno: l'eredità della Rivoluzione nella crescita dei grandi musei europei dell'Ottocento*, in *Ideologie e patrimonio storico-culturale nell'età rivoluzionaria e napoleonica. A proposito del trattato di Tolentino*, atti del convegno (Tolentino, 18 - 21 settembre 1997), Roma, Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Ufficio Centrale per i Beni Archivistici, 2000, pp. 165-182.

Bann Stephen, *Parallel lines. Printmakers, Painters and Photographers in Nineteenth-Century France*, New Haven & London, Yale University Press, 2001.

Barestè Eugène, *Almanach prophétique, pittoresque et utile pour 1842, publié par l'auteur de Nostradamus, redigé par les notabilités scientifiques et littéraires, et illustré par MM. Gavarni, Daumier, Alophe, Maurisset, Trimolet, Titeux, E. Breton, Devilly, etc., etc.*, Paris, Lavigne, Aubert, Susse frères, 1842.

Baridon Laurent, *Jean-Pierre Dantan, le caricaturiste de la statuomanie*, in A. Deligne, S. Vernois (eds.), *Ridiculosa. Caricature et sculpture*, Brest, EIRIS, 2006, pp. 127-143 e 217-218.

Barrella Nadia, *Il dibattito sui metodi e gli obiettivi dello studio sull'arte a Napoli negli anni Quaranta dell'Ottocento e il ruolo del «Poliorama pittoresco»*, in *Percorsi di critica. Un archivio per le riviste d'arte in Italia dell'Ottocento e del Novecento*, atti del convegno a cura di R. Cioffi, A. Rovetta (Milano, Università Cattolica del Sacro Cuore, 30 novembre - 1 dicembre 2006), Milano, Vita e Pensiero, 2007, pp. 21-34.

Barrella Nadia, *Spunti dalla stampa periodica: aspetti del museo ottocentesco ne «L'Illustrazione Italiana»*, in R. Cioffi, O. Scognamiglio (edd.), *Mosaico. Temi e metodi d'arte e critica per Gianni Carlo Sciolla*, Napoli, Luciano Editore, 2012, vol. 2, pp. 483-496.

Bellini Paolo, *Il secolo XVIII. Appunti per una storia della stampa d'arte*, in «Grafica d'arte. Rivista di storia dell'incisione antica e moderna e storia del disegno», n. 37, 1999, pp. 10-23.

Bellini Paolo, *Storia dell'incisione moderna*, Bergamo, Minerva Italica, 1985.

Benjamin Walter, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1955 [trad. it. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, G. Einaudi, 1991].

Bergeon et al., *État des lieux n. 1*, Bordeaux, Musée Goupil, Conservatoire de l'Image industrielle, 1994.

Bertinelli Elena, Fragonara Marco, *Giuseppe Longhi e il dibattito sull'incisione agli inizi dell'Ottocento*, in «Rassegna di Studi e Notizie», n. 20, 1996, pp. 127-193.

Bigazzi Isabella, *Figurini, abiti e gioielli nelle riviste di moda dell'Ottocento*, in L. Casprini, D. Liscia Bemporad, E. Nardinocchi (edd.), *I volti della fede I volti della seduzione*, Firenze, Edizioni Polistampa, 2003, pp. 165-181.

Bigorne et al., *État des lieux n. 2*, Bordeaux, Musée Goupil, Conservatoire de l'Image industrielle, 2000.

Blanc Charles, *La Joconde de Léonard de Vinci gravée par Calamatta*, in «Gazette des Beaux-Arts», vol. 1, 1859, pp. 163-167.

Blanc Charles, *La Société des Arts-Unis*, in «Gazette des Beaux-Arts», vol. 6, 1860, pp. 257-265.

Blanc Charles, *Le procès Barbedienne*, in «Gazette des Beaux-Arts», vol. 12, 1862, pp. 384-389.

Blanc Charles, *L'Hémicycle de Paul Delaroche gravé par Henriquel Dupont*, in «Gazette des Beaux-Arts», vol. 8, 1860, pp. 354-361.

Boime Albert, *Artisti e imprenditori*, Torino, Bollati Boringhieri, 1990.

Borea Evelina, *Le stampe che imitano i disegni*, in «Bollettino d'arte», n. 67, 1991, pp. 87-122.

Borea Evelina, *Lo specchio dell'arte italiana. Stampe in cinque secoli*, Pisa, Edizioni della Normale, 2009, vol. 1.

Borea Evelina, *Per i primi cataloghi figurati delle raccolte d'arte nel Settecento*, in C. Bon Valsassina (ed.), *Il segno che dipinge*, Bologna, Pendragon, 2002, pp. 75-96.

Bouillon Jean-Paul, *Sociétés d'artistes et institutions officielles dans la seconde moitié du XIX^e siècle*, in «Romantisme», n. 54, 1986, pp. 89-113.

Boyer Laure, *Robert J. Bingham: photographe du monde de l'art sous le Second Empire*, in «Études photographique», n. 12, 2002, pp. 126-147.

Burnod-Saudreau Véronique, *La gravure face à son industrialisation en France au XIX^e siècle*, in «Nouvelles de l'estampe», n. 13, 1974, pp. 3-12.

Burty Philippe, *L'hotel des ventes et le commerce des tableaux*, in *Paris Guide par les principaux écrivains et artistes de la France*, Paris, Librairie Internationale, 1867, pp. 949-963.

Burty Philippe, *Mouvements des arts et de la curiosité. Ventes de tableaux modernes*, in «Gazette des Beaux-Arts», vol. 5, 1860, pp. 306-309.

Cadet Pierre, *La maison Susse, de Paris*, in «Gazette des Beaux-Arts», vol. 109, 1987, pp. 207-216.

Cadet Pierre, *La petite statuaire en France au XIX^e siècle à travers les catalogues de vente de la maison Susse*, in «Gazette des Beaux-Arts», vol. 114, 1989, pp. 207-215.

Canova Mario, Trovato Roberto, *Teatro e arti figurative nel periodico genovese «L'Espero» (1840-1845)*, in *Percorsi di critica. Un archivio per le riviste d'arte in Italia dell'Ottocento e del Novecento*, atti del convegno a cura di R. Cioffi, A. Rovetta (Milano, Università Cattolica del Sacro Cuore, 30 novembre - 1 dicembre 2006), Milano, Vita e Pensiero, 2007, pp. 51-86.

Canuti Rossella, s.v. *Giuseppe Longhi*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, vol. 65, 2005.

Capparelli Emilia, s.v. *Paolo Mercuri*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, vol. 73, 2009.

Cardi Maria Virginia, s.v. *Giuseppe De Nittis*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, vol. 38, 1990.

Castelnuovo Enrico, *Arte, industria, rivoluzioni. Temi di storia sociale dell'arte*, Torino, Giulio Einaudi, 1985.

Catalogue des modèles en bronze et plastiques, anciens et modernes édités par la Maison Susse frères, fabrique de bronzes d'art pour pendules et ameublement: oeuvres de Pradier, Cumberworth, Mélingue, Antonin Moine, Duret, Comte de Nieuverkerke, Marochetti, Lequesne, Coinchon, Moignez, etc. Exposition publique au 1^{er} étage, Paris, Maison Susse frères, 1855-1871.

Catalogue des objets d'art de l'orient et de l'occident. Tableaux, dessins, composant la collection de feu M. Albert Goupil, Paris, Mannheim, 1888.

Chevillot Catherine, *Les stands industriels d'édition de sculptures à l'Exposition universelle de 1889: l'exemple de Barbedienne*, in «Revue de l'Art», n. 95, 1992, pp. 61-67.

Claretie Jules, *J.-B. Carpeaux, 1827-1875*, Paris, Librairie illustrée, 1875.

Claudet, *La Photographie dans ses relations avec les Beaux-Arts*, in «Gazette des Beaux-Arts», vol. 9, 1861, pp. 101-114.

Cohen Patricia, *A gallery that helped create the american art world closes shop after 165 years*, in «The New York Times», 30 novembre 2011, p. 32.

Corpataux Jean-François, *Phryné, Vénus et Galatée dans l'atelier de Jean-Léon Gérôme*, in «Artibus et historiae. An art anthology», vol. 30, 2009, pp. 145-158.

Darcel Alfred, *La collection Albert Goupil: l'art oriental*, in «Gazette des Beaux-Arts», vol. 32, 1885, pp. 287-316.

De La Tynna Jean, Bottin Sébastien, *Almanach du commerce de Paris, des départemens de l'Empire français et des principales villes du monde*, Paris, Bureau de l'Almanach du commerce, 1827.

De Nittis, Catalogo della mostra a cura di E. Angiuli, F. Mazzocca (Padova, Palazzo Zabarella, 19 gennaio - 26 maggio 2013), Venezia, Marsilio, 2013.

De Seta Cesare, *Il secolo della borghesia*, Torino, UTET, 2006.

Degas, Boldini, Toulouse-Lautrec... Portraits inédits par Michel Manzi, Catalogo della mostra a cura di S. du Vignau (Bordeaux, Musée Goupil, 30 maggio - 30 agosto 1997; Albi, Musée Toulouse-Lautrec, 4 ottobre - 7 dicembre 1997), Bordeaux, Musée Goupil / Paris, Somogy Éditions d'art, 1997.

Delaborde Henri, *La Gravure en France*, in «Revue des Deux Mondes», vol. 2, 1853, pp. 275-297.

Detti Tommaso, Gozzini Giovanni, *Storia contemporanea. L'Ottocento*, Milano, Bruno Mondadori, 2000.

Dragone Angelo, *Il concetto di "Incisione Originale" tra storia e dibattito*, in «Grafica d'arte. Rivista di storia dell'incisione antica e moderna e storia del disegno», n. 19, 1994, pp. 21-26.

Duplessis Georges, *Salon de 1859, Sixième et dernier article*, in «Revue des Beaux Arts», vol. 10, 1859, pp. 297-305.

Fink Lois Marie, *French Art in the United States, 1850-1870. Three Dealers and Collectors*, in «Gazette des Beaux-Arts», vol. 92, 1978, pp. 87-100.

Fiorani Fabio, *L'incisione di traduzione nell'Ottocento. Luigi Calamatta traduttore d'Ingres*, in G. Mariani (ed.), *Le tecniche calcografiche d'incisione diretta. Bulino, puntasecca, maniera nera*, Roma, De Luca Editori d'Arte, 2003, pp. 108-118.

Franchini Silvia, *Editori, lettrici e stampa di moda. Giornali di moda e di famiglia a Milano dal «Corriere delle dame» all'Italia unita*, Milano, Franco Angeli, 2007.

Fry Roger Eliot, *Cézanne at the Goupil Gallery*, in «The Burlington Magazine for connoisseurs», n. 45, 1924, pp. 311-312.

Fumi Cambi Gado Francesca, *Da Ingres a Gérôme. L'orientalismo pittorico dell'Ottocento e i bagni turchi delle donne*, in *Hammam. Le terme nell'Islam*, atti del convegno internazionale di studi a cura di Rosita D'Amora e Samuela Pagani (Santa Cesarea Terme, 15-16 maggio 2008), Firenze, Leo S. Olschki, 2011, pp. 259-270.

Gaillard Emmanuelle, Walter Marc, *L'orientalismo e le arti*, Milano, Electa, 2010.

Galichon Émile, *M. Gérôme peintre ethnographe*, in «Gazette des Beaux-Arts», vol. 24, 1868, pp. 147-151.

Gault de Saint-Germain Pierre-Marie, *Guide des amateurs de peinture dans les collections générales et particulières, les magasins et les ventes*, Paris, Destouches, 1816.

Gérôme & Goupil. Art et entreprise, Catalogo della mostra a cura di H. Lafont-Couturier (Bordeaux, Musée Goupil, 12 ottobre 2000 - 14 gennaio 2001; New York, Dahesh Museum of Art, 6 febbraio - 5 maggio 2001; Pittsburgh, The Frick Art & Historical Center, 7 giugno - 12 agosto 2001), Paris, Réunion des musées nationaux, 2000.

Gillispie Charles C., *L'importanza scientifica della campagna d'Egitto*, in «Le Scienze. Edizione italiana di Scientific American», n. 315, 1994, pp. 76-84.

Haskell Francis, *La volgarizzazione del sublime: scultura antica e gusto nell'Ottocento*, in «Ateneo Veneto. Rivista di scienze, lettere ed arti. Atti e memorie dell'Ateneo Veneto», vol. 22, 1984, pp. 107-117.

Haskell Francis, *Le metamorfosi del gusto. Studi su arte e pubblico nel XVIII e XIX secolo*, Torino, Bollati Boringhieri, 1989.

Hervé Robert, Tupinier-Barillon Béatrice, *Une grande collection au temps du Romantisme: la Galerie Seymour*, in «Gazette des Beaux-Arts», vol. 133, 1999, pp. 29-60.

Hind Arthur M., *A history of engraving and etching*, Houghton Mifflin Company, 1923 [trad. it. *La storia dell'incisione dal XV secolo al 1914*, Torino, Umberto Allemandi & C., 1998].

Houser Craig, *Disharmony and Discontent: Reviving the American Art-Union and the Market for United States Art in the Gilded Age*, in «Nineteenth Century Art Worldwide. A journal of nineteenth-century visual culture», vol. 11, 2012.

Jagot Hélène, *La formation des néo-grecs dans les ateliers de Delaroche et de Gleyre: une académie dissidente*, in *Apprendre à peindre. Les ateliers privés à Paris, 1780 - 1863*, atti del convegno a cura di F. Nerlich, A. Bonnet (Université François-Rabelais de Tours, 16 - 17 giugno 2011), Tours, Presses Université François-Rabelais, 2013, pp. 291-306.

Johnston William R., *W.H. Stewart, the american patron of Mariano Fortuny*, in «Gazette des Beaux-Arts», marzo 1971, pp. 183-188.

La borghesia allo specchio. Il culto dell'immagine dal 1860 al 1920, Catalogo della mostra a cura di A.P. Quinsac (Torino, Palazzo Cavour, 26 marzo - 27 giugno 2004), Cinisello Balsamo (MI), Silvana Editoriale, 2004.

La Maison Goupil. Il successo italiano a Parigi negli anni dell'Impressionismo, Catalogo della mostra a cura di P. Serafini (Rovigo, Palazzo Roverella, 23 febbraio - 23 giugno 2013; Bordeaux, Galerie des Beaux-Arts, 23 ottobre 2013 - 2 febbraio 2014), Cinisello Balsamo (MI), Silvana Editoriale, 2013.

Lafont-Couturier Hélène, *La maison Goupil ou la notion d'œuvre originale remise en question*, in «La Revue de l'Art», n. 112, 1996, pp. 59-69.

Lagrange Marion, *Entre la maison Goupil et l'Italie, un axe commercial porteur d'une image identitaire*, in «Histoire de l'art», n. 52, 2003, pp. 121-133.

Laurent Stéphane, *De l'ornement au design: l'expansion d'un enseignement international des arts appliqués*, in D. Poulot, J.M. Pire, A. Bonnet (eds.), *L'éducation artistique en France. Du modèle académique et scolaire aux pratiques actuelles, XVIII^e - XIX^e siècles*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010, pp. 169-184.

Lettere dei macchiaioli, a cura di L. Giudici, Milano, Abscondita, 2008.

Levi Donata, *La professionalizzazione della figura dell'esperto in Inghilterra e in Francia*, in M. Preti-Hamard et P. Sénéchal (eds.), *Collections et marché de l'art en France 1789 - 1848*, Rennes, Presse Universitaire de Rennes, 2005, pp. 57-72.

Longhi Giuseppe, *La calcografia propriamente detta*, Milano, Stamperia Reale, 1830, vol. 1.

Luderin Pierpaolo, *La forza della tradizione. Per una rivisitazione critica dell'Art Pompier (1850-1890)*, in «Quaderni di Venezia Arti», n. 6, Roma, Viella, 1992, pp. 73-78.

Luderin Pierpaolo, *L'art pompier. Immagini, significati, presenze dell'altro Ottocento francese (1860-1890)*, Firenze, Leo S. Olschki, 1997.

M. P., *Mouvement des Arts: la Galerie de M. Goupil*, in «Gazette des Beaux-Arts», vol. 12, 1862, pp. 485-487.

MacKenzie John M., *Orientalism. History, Theory and the Arts*, Manchester, Manchester University Press, 1995.

Mantz Paul, *Artistes Contemporains. Decamps*, in «Gazette des Beaux-Arts», vol. 12, 1862, pp. 97-128.

Mantz Paul, *Carpeaux*, in «Gazette des Beaux-Arts», vol. 13, 1876, pp. 593-631.

Melot Michel, *Les sociétés de graveurs avant 1900*, in «Nouvelles de l'estampe», n. 203/204, 2006, pp. 7-22.

Minopoli Maria Claudia, *Un database di storia dell'arte e archeologia per le riviste napoletane di lettere ed arti, 1785-1839*, in G.C. Sciolla (ed.), *Riviste d'arte fra Ottocento ed Età contemporanea. Forme, modelli e funzioni*, Milano, Skira, 2003, pp. 13-38.

Molinier Émile, *La collection Albert Goupil: l'art occidental*, in «Gazette des Beaux-Arts», vol. 31, 1885, pp. 377-394.

Moreau Adolphe, *Decamps et son œuvre, avec des gravures en fac-simile, planches originales, les plus rares*, Paris, D. Jouaust, 1869.

Moreau-Vauthier Charles, *Gérôme, peintre et sculpteur: l'homme et l'artiste, d'après sa correspondance, ses notes, les souvenirs de ses élèves et de ses amis*, Paris, Hachette, 1906.

Negri Arnoldi Francesco, *Arte dell'Illuminismo nelle sculture da studio e da salotto*, Roma, De Luca Editori d'Arte, 2013.

Notice des peintures des l'École moderne exposées dans la galerie Goupil & C^e, mai 1860, Paris, J. Claye, 1860.

Olivetti N., *Galerie privées. Collection Stewart*, in *L'Art moderne. Expositions, Musées, Collections, Peinture, Sculpture, Gravure, Iconographie, Archéologie, Céramique, Numismatique*, Paris, Librairie Moderne, 1875-1876, pp. 65-66.

Orientalism. Delacroix to Klee, Catalogo della mostra a cura di R. Benjamin (Sydney, The Art Gallery of New South Wales, 6 dicembre 1997 - 22 febbraio 1998; Auckland, Art Gallery, 20 marzo - 7 giugno 1998), New South Wales, The Art Gallery, 1997.

Penot Agnès, *The Goupil & CIE Stock Books: a lesson on gaining prosperity through networking*, in «The Getty Research Journal», n. 2, 2010, pp. 177-182.

Pomian Krzysztof, *Introduzione. L'arte fra museo e mercato*, in *Tra committenza e collezionismo. Studi sul mercato dell'arte nell'Italia settentrionale durante l'età moderna*, atti del convegno internazionale di studi a cura di E.M. Dal Pozzolo, L. Tedoldi (Verona, Università degli Studi, Palazzo Giuliani, 30 novembre - 1 dicembre 2000), Vicenza, Terra Ferma, 2003, pp. 9-21.

Pouillet et al., «Annales de la propriété industrielle, artistique et littéraire», vol. 48, 1902, pp. 248-249.

Pouillon François, *L'ombre de l'islam. Les figurations de la pratique religieuse dans la peinture orientaliste du 19^e siècle*, in «Actes de la recherche en sciences sociales», vol. 75, 1988, pp. 24-34.

Poulot Dominique, *Le XIX^e siècle ou le triomphe du musée*, in «Annales. Économies, Sociétés, Civilisations», vol. 48, 1993, pp. 1648 - 1657.

Poulot Dominique, *Musée et Muséologie*, Paris, La Découverte, 2005 [trad. it. *Musei e museologia*, Milano, Jaca Book, 2008].

Praz Mario, *Nineteenth-Century French Sculpture: Jean Pierre Dantan and François Rude*, in «The bulletin of the Minneapolis Institute of Arts», vol. 58, 1969, pp. 58-63.

Ravaisson Félix, *De l'enseignement du dessin dans le lycées. Rapport adressé à M. le ministre de l'instruction publique et des cultes, 28 décembre 1853*, Paris, Ministère de l'instruction publiques et des cultes, P. Dupont, 1854.

René Pierre-Lin, *Guerre commerciale, bataille esthétique: la reproduction des œuvres d'art par l'estampe et la photographie, 1850 - 1880*, in V. Goudinoux, M. Weemans (eds.), *Reproductibilité et irréproductibilité de l'œuvre d'art*, Bruxelles, La Lettre Volée, 2001, pp. 59-81.

Renié Pierre-Lin, *Modèles et méthodes: les planches d'enseignement du dessin publiées par la maison Goupil*, in D. Poulot, J.M. Pire, A. Bonnet (eds.), *L'éducation artistique en France. Du modèle académique et scolaire aux pratiques actuelles, XVIII^e - XIX^e siècles*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010, pp. 149-165.

Renié Pierre-Lin, *Originaux et reproductions, produits de luxe et imagerie: l'estampe face à l'industrialisation de la production des images*, in *Histoire de l'art du XIX^e siècle (1848 - 1914). Bilans et perspectives*, atti del convegno a cura di C. Barbillon, C. Chevillot, F.R. Martin (École du Louvre - Musée d'Orsay, 13-15 settembre 2007), Paris, École du Louvre, 2012, pp. 301-314.

Renié Pierre-Lin, *The Image on the Wall: Prints as Decoration in Nineteenth-Century Interiors*, in «Nineteenth Century Art Worldwide. A journal of nineteenth-century visual culture», vol. 5, 2006.

Rewald John, *Theo Van Gogh, Goupil and the impressionists*, in «Gazette des Beaux-Arts», vol. 81, 1973, pp. 1-108.

Rionnet Florence, *Barbedienne ou la fortune de la sculpture au XIX^e siècle*, in «Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français», 2002, pp. 301-324.

Rionnet Florence, *Les multiples en sculpture face à l'originalité*, in *De main de maître: l'artiste et le faux*, atti del convegno a cura di C. Chéroux (Musée du Louvre, 29 - 30 aprile 2004), Paris, Hazan, 2009, pp. 133-156.

Romberg Édouard, *Compte rendu des travaux du congrès de la propriété littéraire et artistique*, Paris, Guillaumin et comp., 1859, vol. 2.

Ross Robert, *The Goupil Gallery*, in «The Burlington Magazine for connoisseurs», vol. 29, 1916, p. 135.

Ruutz-Rees Janet E., *Horace Vernet*, London, S. Low, Marston & Company, 1894.

Saglio E., *Exposition de tableaux modernes dans la galerie Goupil*, in «Gazette des Beaux-Arts», vol. 7, 1860, pp. 46-52.

Said Edward W., *Orientalism*, New York, Pantheon Books, 1978 [trad. it. *Orientalismo. L'immagine europea dell'oriente*, Milano, Feltrinelli, 2013].

Sciardelli Franco, *Il bulino dalla seconda metà del Seicento al Neoclassicismo*, in M. Petrantoni (ed.), *Il bulino e la silografia*, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1996, pp. 66-72.

Shedd Meredith, *A mania for statuettes: Achille Collas and other pioneers in the mechanical reproduction of sculpture*, in «Gazette des Beaux-Arts», vol. 120, 1992, pp. 36-48.

Teleri Biasion Mario, *La tecnica del bulino dall'Ottocento ai giorni nostri*, in M. Petrantoni (ed.), *Il bulino e la silografia*, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1996, pp. 73-80.

Teolato Chiara, *Artisti imprenditori. Zoffoli, Righetti, Volpato e la riproduzione dell'antico*, in *Roma e l'antico. Realtà e visione nel '700*, Catalogo della mostra a cura di C. Brook, V. Curzi (Roma, Fondazione Roma Museo, Palazzo Sciarra, 30 novembre 2010 - 6 marzo 2011), Ginevra, Skira, 2010, pp. 233-238.

The Passions of Jean-Baptiste Carpeaux, Catalogo della mostra a cura di J.D. Draper, E. Papet (New York, Metropolitan Museum of art, 10 marzo - 26 maggio 2014; Parigi, Musée d'Orsay, 24 giugno - 28 settembre 2014), New York, The Metropolitan Museum of Art, 2014.

Thornton Lynne, *La femme dans la peinture orientaliste*, Courbevoie (Paris), ACR Édition International, 1994.

Thornton Lynne, *Les Orientalistes. Peintres voyageurs*, Courbevoie (Paris), ACR Édition International, 1994.

Timbal Charles, *Gérôme*, in «Gazette des Beaux-Arts», vol. 14, 1876, pp. 218-231 e pp. 334-346.

Toscano Maria, s.v. *Raffaello Morghen*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, vol. 76, 2012.

Vaisse Pierre, *Salons, Expositions et Sociétés d'artistes en France 1871-1914*, in *Saloni, Gallerie, Musei e loro influenza sullo sviluppo dell'arte dei secoli XIX e XX*, atti del XXIV Congresso Internazionale di Storia dell'Arte a cura di F. Haskell (Bologna, 10-18 settembre 1979), Bologna, CLUEB, 1981, pp. 141-155.

Valadon René, *De la contrefaçon des œuvres d'art aux États-Unis*, Paris, Boussod, Valadon & Cie, 1888.

Van Gogh Vincent, *Lettere a Theo sulla pittura*, a cura di T. Giannotti, Milano, TEA, 1994.

Van Gogh, Milano, Rizzoli/Skira, Corriere della Sera, 2003,

Vasco Sandra, s.v. *Luigi Calamatta*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, vol. 16, 1973.

Vasta Daniela, *Le riviste illustrate italiane del XIX secolo*, in «Grafica d'arte. Rivista di storia dell'incisione antica e moderna e storia del disegno», n. 96, 2013, pp. 4-9.

Vasta Daniela, *Le stampe ornamentali e decorative: facciamo un po' di storia*, in «Grafica d'arte. Rivista di storia dell'incisione antica e moderna e storia del disegno», n. 61, 2005, pp. 6-8.

Vauvert Maxime, *Salon d'exposition de tableaux de MM. Goupil*, in «Le Monde illustré», 12 maggio 1860, p. 320.

Vitry Paul, *Carpeaux*, Paris, Librairie Centrale des Beaux-Arts, 1912.

Voillot Élodie, *De la traduction en gravure et en sculpture d'édition, ou l'art (délicat) de la reproduction*, in «Histoire de l'art», n. 69, 2011, pp. 67-75.

Whiteley Linda, *Art et commerce d'art en France avant l'époque impressionniste*, in «Romantisme», n. 40, 1983, pp. 65-76.

Wildenstein Georges, *Bibliographie des revues et périodiques d'art parus en France de 1746 à 1914*, in «Gazette des Beaux-Arts», vol. 38, 1951, pp. 5-7.

Zalewski Leanne, *Art for the Public: William Henry Vanderbilt's Cultural Legacy*, in «Nineteenth Century Art Worldwide. A journal of nineteenth-century visual culture», vol. 11, 2012.

Zecchini Steinwender Elena, *Il secolo XIX. Appunti per una storia della stampa d'arte*, in «Grafica d'arte. Rivista di storia dell'incisione antica e moderna e storia del disegno», n. 38, 1999, pp. 9-22.

www.culture.gouv.fr/GOUPIL/FILES

(Vecchio indirizzo del Sito del Musée Goupil di Bordeaux)

<http://library.getty.edu/cgi-bin/Pwebrecon.cgi?BBID=371128>

(Pagina internet del Library Catalog del Getty Research Institute relativa ai registri di vendita della Goupil & C^{ie}/Boussod, Valadon & Co.)

<http://vimeo.com/25861576#t=61>

(Video della conferenza *Jean Boldini peintre de la femme*, tenuta dalla professoressa Enrica Morini il 23 giugno 2011, che ha come oggetto la collaborazione tra Giovanni Boldini e la rivista «Les Modes». Essa chiude il ciclo di conferenze *Ritratti di signore*, organizzato dalla Fondazione Antonio Ratti)

<http://www.musee-aquitaine-bordeaux.fr/en/article/goupil-museum>

(Pagina del sito del Musée d'Acquaine di Bordeaux dedicata al Musée Goupil)

<http://www.19thc-artworldwide.org>

(Sito della rivista digitale «Nineteenth-Century Art Worldwide. A journal of nineteenth-century visual culture»)

<http://www.gallica.bnf.fr>

(Sito della biblioteca digitale della Bibliothèque Nationale de France)

<http://www.persee.fr>

(Sito di Persée, portale riviste scienze umane e sociali)

<http://www.culture.gouv.fr>

(Sito di Joconde, portale delle collezioni dei musei di Francia)

<http://www.artcyclopedia.com>

(Sito di Artcyclopedia, portale di ricerca opere d'arte)

<http://www.wga.hu>

(Sito di Web Gallery of Art, portale di ricerca opere d'arte)

<http://periodici.librari.beniculturali.it>

(Sito di BiASA, portale di periodici italiani digitalizzati)