



Figura 1. Félix Ziem, *Venezia, piazza S. Marco e campanile*. 1880-1890 [1860-1865]. Olio su tavola, 82 × 68 cm. Martigues, musée Ziem, MZP 993.1.4869. Cliché Gérard Dufrière

## «Perle sull'azzurro del cielo mille volte contemplate sull'onda» 1868. Félix Ziem: il ritorno a Venezia

Pierpaolo Luderin

**Abstract** In 1868 Félix Ziem, already known as *peintre de Venise*, made two trips to the city of the Doges in order to renew his art. From the drawings and notes of the two carnets he elaborated during these stays, the figure of a complex artist emerges, who pursues commercial success but also the motives of his own being, curious, a lover of the city and of local life, in many ways very different from that known through his most famous paintings.

**Keywords** Félix Ziem. Venice 1868. Musée Ziem Martigues. Ziem Carnets de dessins.

C'era già stato a più riprese e altre volte ancora vi farà ritorno; l'aveva visitata e conosciuta a fondo fino ad amarne quasi tutto e a farne uno dei motivi privilegiati della sua produzione artistica; si era persino innamorato di una delle sue 'figlie', Angelina - Lina come la chiamava lui -, una di quelle donne veneziane affascinanti e sensuali, che già lord Byron aveva celebrato, con la quale aveva intrapreso da diversi anni una relazione che si protrarrà fino al 1875 (cf. Fabre 1994, 38). Questa volta però, non solo lui, ma soprattutto la sua compagna, dovevano ritornare a Venezia con una certa curiosità e attesa, dopo la liberazione dal dominio austriaco e il ricongiungimento della città al nuovo Regno d'Italia. Già nel 1848, infatti, Félix Ziem, allora insieme all'amico pittore Gustave Ricard, aveva vissuto probabilmente con una trepidazione partecipe - comune a molti artisti e letterati francesi come Théophile Gautier - le vicissitudini della Repubblica di San Marco, seguita all'insurrezione guidata da Daniele Manin.<sup>1</sup> Lo stesso Gautier del resto, da anni in rapporti di amicizia con Ziem che lo ammirava, aveva salutato l'illustre veneziano da lui personalmente conosciuto a Parigi, come «eroe senza enfasi, pari ai più grandi dell'antichità».<sup>2</sup>

Allorché scende dal treno alla stazione di Santa Lucia, il 13 aprile 1868, come ci racconta lui stesso in quella sorta di taccuino di viaggio fatto di annotazioni visive, note personali, itinerari e percorsi attraverso la città e la sua laguna, Ziem ha

quarantasette anni e forse è il più celebre *peintre de Venise* del momento, non soltanto in Francia. Ma è una medaglia questa, come vedremo, a due facce, dapprima motivo di gloria, di fama e di successo, e più tardi, specie dopo la morte, avvenuta nel 1911, di critica e addirittura di discredito. In effetti, in quel periodo l'arte si avvia verso una rivoluzione radicale e il pittore, nativo di Beaune, che ha attraversato le vicende artistiche di quasi un secolo (cf. Verlinden, Fabre, Marchetti 2001), apparirà superato, se non eccessivamente legato ad un gusto aristocratico-borghese ormai datato.

Ma in quel 1868 le cose vanno ben diversamente per Félix. Questa data rappresenta infatti per il pittore un momento di notevole rilevanza, sotto diversi punti di vista. Innanzitutto perché, come constateremo dai suoi *Carnets*, i due viaggi che effettua nella città dei dogi, l'uno in primavera, l'altro a fine stagione, sembrano risultare molto proficui dal punto di vista degli stimoli ricevuti e dei lavori progettati; in secondo luogo perché, proprio il 1868, segna l'ultima sua partecipazione al Salon, peraltro solamente con due quadri (vi ricomparirà, non senza resistenze, nel 1888); da ultimo perché, alla fine dell'anno, si terrà a Parigi un'importante vendita di suoi acquerelli, principalmente dedicati a soggetti veneziani, con la prefazione in catalogo di Théophile Gautier.

La fama di Ziem è senza dubbio legata - come egli stesso confessa nel suo *Journal* - alla città lagunare: «Venezia fu per me una delle mie grandi

1 Significativa, al riguardo, la lettura che Ziem dice di aver fatto della «brochure Manin» cf. Martigues, Musée Ziem (MMZ), Ziem Félix, Carnet 24, samedi 25 [avril 1868], anche in Biass-Fabiani, Fabre 1995, 135. Ringrazio sentitamente Lucienne Del'Furia, conservateur en chef del Musée Ziem di Martigues per la grande disponibilità e collaborazione. Un ringraziamento anche a Marie-Pierre Porta della documentazione, all'équipe del museo e alla Ville de Martigues.

2 Gautier (cit. in Guégan 2006, 156). Qui, come altrove, la traduzione è dello scrivente.

preoccupazioni e il motivo per cui il mio nome veniva citato, quand'ero ancora molto giovane, come pittore» (Ziem 1994, 172). E ancora:

Ho visto, ho capito che soltanto Venezia mi ha segnato fin in fondo. Perché? Per il motivo che ero totalmente vergine di sensazioni di incanto e amore quando, per la prima volta, scoprii i tuoi [di Venezia] miraggi. (Ziem 1994, 205)

Un riconoscimento sincero, corrispondente anche al fatto che, in grandissima parte, la sua produzione artistica, costituita da migliaia di dipinti, acquerelli, studi, disegni, schizzi ha come soggetto luoghi, aspetti e motivi legati alla città dei dogi e all'ambiente circostante. In essa, probabilmente «più che in qualsiasi altra località, egli trovava [...] quella congiunzione privilegiata dei due temi che gli erano più cari: l'architettura e il mare» (Hild 1980, 50).

Fin dalla sua prima esposizione al *Salon* del 1849, Alphonse de Calonne aveva infatti sentenziato:

Un pittore nuovo [...] ci è stato rivelato: è Ziem. Egli è un colorista ardente e dorato [...]. La sua veduta del Bosforo e quella del Canal Grande di Venezia sono dei pezzi affascinanti, pieni d'anima e di poesia.<sup>3</sup>

È però Théophile Gautier a incoronare subito dopo l'artista nativo della cittadina di Beaune, ma viaggiatore del mondo, come un cantore d'eccezione della Serenissima:

Se non avete visto Venezia, soffermatevi a lungo davanti al quadro di Ziem, se l'avete vista, non c'è nulla da dire: resterete delle ore intere in contemplazione, gli occhi catturati da questo miraggio che val bene quello della Fata Morgana [...]. Mettete insieme un Turner e un Bonington e avrete come risultato uno Ziem.<sup>4</sup>

Il Salon del 1852 ratifica il trionfo dell'artista e dei suoi dipinti veneziani. Insospettabilmente il primo a celebrarlo è Théophile Thoré, partigiano del 'fronte' realista, il quale giudica l'importanza

della pittura di Ziem al pari di quella di Courbet, apprezzandone lo studio della natura dal vero:

Ziem ha tre quadri che lo collocano tra i migliori dei nostri paesaggisti [...]. La *Veduta di Venezia, presa dal giardino francese* è la sua opera capitale; la pittura possiede una pennellata larga e ferma, la luce che rischiarava le acque, la città, e fino agli orizzonti, è magnifica, tutto il quadro è inondato da questo caldo vapore atmosferico che rende così armoniosi i paesaggi meridionali [...]. Ziem è un colorista che non rinuncia alle altre qualità che costituiscono l'artista autentico.<sup>5</sup>

Gautier commenta con acribia:

Non è una veduta puramente architettonica che Ziem ha voluto fare; il cielo e il mare occupano molto spazio nella tela e gli edifici in lontananza sfumano come ombre rosa dietro una velatura d'argento [...]. Il soggetto principale del quadro è l'atmosfera di Venezia, questa atmosfera bluastra e dorata, luminosa e tiepida [...]. Ziem sembra aver studiato i cieli con una attenzione particolare, ne ha compreso tutta l'importanza e nessuno li ha resi meglio dopo Claude Lorrain.<sup>6</sup>

Infine i fratelli Goncourt che reputano il pittore una sorta di nuovo Canaletto *in progress*, degno di essere ammirato persino da lord Byron:

Il pittore dell'Adriatico, il pittore di questo fluido dorato che avvolge la forma senza sfumarla, che non le toglie alcun lustro, non offusca alcun contorno e sotto l'obliquità dei raggi del sole rende tutti i punti luminosi e scintillanti: le *peintre de Venise* per definizione.<sup>7</sup>

Anche se un altro critico, Jules Lecomte, qualche anno più tardi, aggiungerà:

Si definisce Ziem il Canaletto moderno. Questo soprannome non deve soddisfarlo molto, perché è falso sotto ogni punto di vista, fondato com'è su una semplice banalità, ossia che

3 De Calonne, Alphonse (1849). «Salon de 1849». *L'Opinion publique*, 19 septembre, 3.

4 Gautier, Théophile (1851). «Salon de 1850-1851». *La Presse*, 23 et 24 avril, 2.

5 [Thoré, Théophile] (1852). «Salon de 1852». *Le Pays*, 3 juin 1852, 3.

6 Gautier, Théophile (1852). «Salon de 1852». *La Presse*, 6 juin 1852, 2.

7 Goncourt E., Goncourt J. (1852, 30).

Canaletto e Ziem rappresentano Venezia [...]. Il pittore vaporoso, brillante, luminoso che si chiama Ziem [...] ci mostra questa prestigiosa Venezia attraverso il prisma, se così si può dire, di una tavolozza arcobaleno.<sup>8</sup>

Con una tale sequenza di giudizi autorevoli, e pressoché unanimi della critica, Félix viene premiato al Salon del 1852 con la medaglia di prima classe e l'acquisto del quadro *Veduta di Venezia, presa dal giardino francese* per il Musée du Luxembourg. Un riconoscimento che permetterà all'artista di partecipare liberamente al Salon senza doversi sottomettere al giudizio di alcuna giuria. Da notare inoltre che, con questa tela, il pittore inaugura un nuovo punto di vista della città - quello dei giardini napoleonici di Castello - capace di risvegliare anche un vago sentimento di orgoglio nazionale tra i concittadini, facendo, al contempo, della città lagunare una sorta di Citera contemporanea.<sup>9</sup> Tra i pittori e gli scrittori, questa forma di esotismo veniva declinata per lo più come immersione nel tempo meraviglioso della festa veneziana del XVIII secolo, «piuttosto che tradursi in un inventario oggettivo» (Guégan 2006, 152). Si trattava per Ziem di trovare una propria strada personale per emergere in questa lunga discendenza di *peintres de Venise*, superando un vedutismo un po' logoro presente in altri artisti contemporanei, come Jules Romain Joyant, del quale già Baudelaire, nel 1845, si diceva stanco a causa delle «stesse insopportabili perfezioni» (1976, II: 394).

Un altro aspetto rilevante che colpisce critica e pubblico è dato dal fatto che spesso il pittore sceglie di 'ritrarre' la città a partire dal livello dell'acqua, abbassando la linea di ripresa e ampliando così la veduta dell'elemento acquatico e del cielo, dei toni chiari, vaporosi, ciò che i fotografi in quel momento non possono ancora permettersi di fare. Non solo infatti l'artista borgognone ama, come avremo modo di constatare più oltre, girare in gondola o in qualche altra barca per la città e la sua laguna, ma arriva addirittura a noleggiare già nel 1847 un *topo* - imbarcazione tipica veneziana - per farne il suo atelier (cf. Fabre 1994, 27).

Dall'esordio nel '49 e fino al 1868 Ziem invia al Salon almeno un quadro di soggetto veneziano, eccetto nel 1859 e nel 1863, tanto da far parlare un critico persino di infedeltà nei confronti della Serenissima (cf. Biass-Fabiani 2004, 237).

Dopo gli inizi prossimi a Corot, Félix cerca di affermare la propria originalità rappresentando una Venezia dai meravigliosi contorni definiti, grazie anche ai suoi studi di disegno architettonico. Ma associa a tutto ciò la ricerca di un'atmosfera ovattata, così da immergere chiese, campanili e palazzi nella luce della laguna, in quel colore, in quella maniera bionda, vaporosa, equorea prediletta dalla pittura inglese. La critica, da parte sua, ha già colto i possibili riferimenti, le fonti alle quali il pittore pare richiamarsi. Oltre a Canaletto, Guardi, Lorrain, Rembrandt, Van Goyen, Corot e gli artisti di Barbizon, alcuni, Gautier in particolare, segnalano l'abbeverarsi di Ziem ai grandi maestri veneti, Carpaccio, Giorgione, Tiziano, Veronese, come lo stesso Félix riconosce nei suoi scritti (cf. Ziem 1994, 76).

Non sfugge tuttavia a molti l'influenza esercitata da Delacroix e dai suoi 'discepoli' Eugène Isabey e Eugène Ciceri, così come dai grandi acquerellisti inglesi William Turner e Richard Bonington segnatamente, e la capacità di sintetizzare il sublime del primo con la visione più familiare del secondo.<sup>10</sup>

L'acquerello del resto è una tecnica nella quale Ziem ha raggiunto molto presto dei risultati rilevanti: non solo la padroneggia con disinvoltura, ma la prolunga nell'insegnamento impartito, tra l'altro, all'aristocrazia russa, durante il suo soggiorno a San Pietroburgo nel 1844. A differenza dei numerosi bozzetti a olio, che esegue quasi sempre *sur le motif*, Félix considera questi lavori all'acqua come opere completate, finite, da esporre - al pari dei suoi dipinti elaborati e ultimati in atelier - al Salon o nelle gallerie private. Alla stregua dei 'maestri' inglesi, le sue prime vedute sono state proprio degli acquerelli, una tecnica «che influenzerà lo stile stesso delle sue pitture nella ricerca di luce e trasparenza» (Bertrand 2008, 33). Egli sarà dunque «pittore di marine» e l'acqua eserciterà su di lui sempre un

8 Lecomte, Jules (1855). «L'exposition universelle de 1855». *L'Indépendance belge*, 25 juillet 1855, 2.

9 Un motivo, questo, del 'giardino francese', che ritornerà spesso non solo nella sua pittura, ma pure - e ancor più, come vedremo - nell'opera grafica.

10 Ziem possedeva delle incisioni di opere di Turner (oltre che di Delacroix, Rembrandt, Lorrain e altri), come conferma il lascito della nipote, acquisito dal museo di Martigues nel 1993 (cf. Cugy 2014). Secondo il giornalista Joseph Galtier, che aveva visitato il suo atelier parigino in rue Lepic, a Montmartre, egli possedeva numerosi quadri, tra cui un Guardi e un Bonington (cf. Galtier, Joseph 1905. «Chez Ziem, une visite à l'atelier de Ziem». *L'Indépendance belge*, 19 juillet 1905, cit. in Biass-Fabiani, Fabre 1994, 73-4).



grande richiamo, occupando gran parte della sua produzione, sia pittorica che grafica.

Oltre alle possibili vicinanze dal punto di vista artistico, occorre tuttavia tenere ben presenti le suggestioni letterarie che segnano la visione e l'essere stesso di Félix, in particolare gli scrittori romantici come Byron, Chateaubriand, Musset, ma pure Gautier e i fratelli Goncourt, e poi Charles Blanc, autore di un volume, *De Paris à Venise, notes au crayon* (1857) che rielabora, in forma di scrittura intima, i suoi *croquis de la pensée*, i suoi ricordi personali, analogamente a quanto farà, questa volta mescolando parole e immagini, Ziem stesso nei suoi carnet di viaggio.

Come ci testimonia il *Livre des comptes* (conservato al museo di Martigues), gli anni immediatamente successivi al 1852 vedono aumentare significativamente le vendite del pittore. Grazie anche a una rete di relazioni che ha stabilito in gran parte per il tramite di Stéphanie de Beauharnais, Félix possiede già un numero rilevante di collezionisti fedeli, un pubblico aristocratico e borghese che ammira i suoi dipinti ricchi di colore e di esotismo, un esotismo del quale non poteva essere che Venezia, 'porta dell'Oriente', l'approdo privilegiato.<sup>11</sup> Pur essendo fondamentalmente portato per la solitudine (atteggiamento che ritorna abbastanza di frequente nel suo diario), instancabilmente preso dai suoi viaggi, dal dipingere, dal disegnare, il pittore - come verificheremo più avanti - trova il tempo da dedicare a una vita mondana, riuscendo a 'bucare' la cronaca, creandosi la fama di artista romantico, originale, persino eccentrico, ricco di fantasia, nonché *tombeur de femmes*: «indipendente e intelligente, [Ziem] ha ben presto compreso l'importanza dell'apparire e della comunicazione» (Del'Furia 2014, 7).

Questo grande viaggiatore ha saputo conquistare e sedurre una clientela che amava sognare, a partire dalle pareti della propria abitazione, di Venezia (o di Istanbul).<sup>12</sup> In effetti «le annotazioni che riempiono i taccuini dei disegni permettono di cogliere un artista sempre alla ricerca del paesaggio ideale suscettibile di ricostruire il meglio di Venezia» (Biass-Fabiani 2006, 240). Com'è possibile desumere tuttavia dai materiali pervenuti attraverso i lasciti e le donazioni dal fondo d'atelier, emerge la figura di un autore costantemente immerso nell'analisi del proprio io

e della propria opera, molto spesso critico verso alcuni suoi risultati, che contrasta con il carattere ripetitivo del lavoro e con il fine prettamente commerciale. Ritroviamo nei suoi scritti uno scontento personale pressoché continuo nella ricerca costante, diremmo in una sorta di anelito, verso la perfezione. E forse è proprio ciò che salva l'artista dall'appiattimento sulle richieste fin troppo numerose dei suoi mercanti e collezionisti, tra i quali figuravano Goupil, lo zio di Van Gogh, Durand-Ruel, Bernheim-Jeune, Petit, nonché una clientela composta da notabili affermati, lord inglesi, granduchi russi e da personalità della finanza e dell'aristocrazia europea. Egli giunge anche a tentare di formulare un sistema compositivo e di stabilire una certa tipologia di vedute, sempre e comunque caratterizzate da effetti luministici. Nel 1864 (carnet nr. 30), Ziem arriva a definire una serie di 'tipi' di paesaggio, facendo ricorso a un disco da lui elaborato, il quale designa il sole con i vari gradi di inclinazione (ma talvolta anche la luna), e a una specie di bussola che chiama 'rosa degli effetti', «al fine di appoggiarsi su basi solide e avvicinarsi il più possibile alle leggi della natura» (Ziem 1994, 74-5). Integrando e mettendo insieme questi diversi dati, acquisiti attraverso l'osservazione attenta dei luoghi e dei fenomeni atmosferici, egli mira a rendere al massimo il senso di immersione nell'*hic et nunc* del motivo. Come si può constatare fin da ora, il pittore parla di *effet*, *impression*, *soleil levant*, *soleil couchant*, ben prima che questa terminologia si affermi in ambito impressionista.

Si va in tal modo definendo, almeno in pittura, uno 'stile Ziem', pressoché inconfondibile in un certo numero di dipinti, che sarà oggetto da una parte di ammirazione, dall'altra di riprovazione. Il catalogo ragionato dell'artista, pubblicato da Anne Burdin-Hellebranth (1998), dimostra come, per quanto riguarda i dipinti 'veneziani', a partire da una classificazione per luogo, il pittore si concentri essenzialmente nelle vicinanze della Piazza e del bacino di San Marco, con varianti che toccano la riva degli Schiavoni, il canale della Giudecca e San Giorgio, il Canal Grande, la Salute, spingendosi fino ai Giardini di Castello e ritmando il paesaggio grazie al campanile di San Marco (dopo il crollo del 1902 l'artista contribuirà alla sottoscrizione per la ricostruzione), a quello di San Giorgio e alle imbarcazioni, agli al-

11 Ziem stesso scrive nel 1855: «Del resto Venezia è l'oriente» (1994, 8)

12 Argomento che risulta al centro della mostra parigina del 2011 (cf. Collet et al., 2011).

beri e alle vele, con la funzione di animare – come nella tradizione vedutista – la scena.<sup>13</sup> Egli opta suo malgrado per una formula estetica ridotta a coniugare senza mai arrestarsi lo stesso modulo, una scena in cui architetture, imbarcazioni, figure si presentano in un ventaglio di gradazioni cromatiche e luministiche. Dai valori più accesi alle ombre ripartite tra cielo, acqua e nuvole, è una sorta di 'meccanica dell'incantamento', in cui l'identità dei luoghi diventa aggiustabile

proprio in funzione di quella fascinazione che gli è propria e che egli cerca in tutti i modi di rendere, in grado di coinvolgere l'occhio dello spettatore a penetrare agevolmente nei suoi paesaggi. Grazie a ciò, Ziem è capace di coltivare come un giardino la memoria dello spettatore e di iscriverci in permanenza le sue lagune e il suo Canal Grande. (Verlinden 2001, 23)

Occorre aggiungere che, anche se in molti quadri i soggetti sono quelli più consolidati, propri di una pittura a lui precedente o contemporanea, Félix varia pressoché all'infinito le sfumature, per cui le sue vedute «sono sempre differenti l'una dall'altra, soprattutto nella resa dell'atmosfera e dell'ambientazione luminosa» (Biass-Fabiani 1994, 120). Così anche i punti di vista mutano, per quanto essi, per la maggior parte, siano 'ripresi' – come vedremo più avanti – da una gondola o da un *sandolo*. «Quanti maestri non hanno fatto altro che correggere uno stesso quadro per novant'anni?»<sup>14</sup>, protestava l'artista, prefigurando forse la durata della sua vita.

Tuttavia sbaglierebbe chi si aspettasse di trovare davvero uno schema fisso, magari stabilito una volta per tutte, nel pittore di Beaune. Anzi, contraddicendo quanto sopra riportato, egli risulta di fatto refrattario a ogni sistematizzazione. Il 24 dicembre del 1854 annota nel suo diario:

Attraverso quali catene potrò fissare questa fluidità che rende poetiche le forme, l'aria e la luce? Niente, ahimè! Null'altro che tramite la forza dell'ispirazione, lo slancio del cuore, la giustezza dello sguardo, la mano ferma per eseguire [...]. La finezza dei pensieri non può essere tradotta in regole assolute, così come la fluidità delle nuvole in natura, la quale non si presta che a delle interpretazioni. (Ziem 1994, 79)

Egli allora, per ravvivare, confrontare ricordi, emozioni, sensazioni moltiplica i viaggi, tenta di immergersi il più possibile nella città lagunare, riempie i taccuini di disegni, di «impressioni», di osservazioni, lavora a numerose *esquisses* per costruirsi una specie di serbatoio vastissimo di materiali a cui attingere a volontà per i dipinti prossimi o futuri. Una strategia che egli elabora non solo in funzione di una clientela commerciale, ma forse pure per un bisogno tracimante di creare, afferrare la natura circostante, l'essenza di Venezia e i moti del proprio io, il quadro migliore, quello perfetto, consapevole forse che molti schizzi e *pochades* rimarranno volontariamente nel suo atelier come prove, esercizi, tentativi o lavori eseguiti per il proprio *divertissement* personale, così da consegnare ai posteri – come poi avverrà realmente attraverso le varie donazioni – una diversa e più sfaccettata immagine di sé e della propria arte. Ziem infatti appare, anche nei suoi scritti, «perennemente combattuto tra la spontaneità e la necessità di portare a termine il proprio lavoro, tra libertà e compiutezza, tra realismo e ideale» (Del'Furia 2014, 8).

Dal momento che è difficile, tranne in pochi casi, magari grazie ai riferimenti alle esposizioni cui ha partecipato, datare le opere del pittore (tanto più che la mancanza di precisione nei titoli e il loro ripetersi negli anni possono depistare), si può ipotizzare nel tempo una sua evoluzione stilistica. Dopo gli esordi che paiono avvicinarsi all'opera di Corot, Félix manifesta rapidamente – come abbiamo visto – la sua cifra personale in alcuni quadri di Venezia, in cui le architetture appaiono disegnate con contorni precisi. Si deve aggiungere però che fin dagli inizi egli palesa il suo interesse per l'atmosfera ovattata della laguna. Questa tendenza conosce uno sviluppo intorno al 1860, quando i suoi dipinti manifestano una maggiore prossimità con quelli di Turner. Si prenda un quadro come *Venezia, piazza San Marco e campanile* (fig. 1), del museo di Martigues, un olio su tavola cui è stata attribuita una datazione tra il 1880-90. Anche se esso può essere stato realizzato più avanti nel tempo, rispetto alla prima 'impressione', pare che la bandiera al vento che fuoriesce sulla destra della cella campanaria sia ancora quella austriaca, mentre a sinistra sembra di riconoscere lo stendardo giallo imperiale. Il che anticiperebbe la datazione a prima del 1866,

13 Si deve ricordare però che il catalogo della Burdin-Hellebranth ha identificato finora, con certezza, i dipinti acquistati o acquisiti dalle istituzioni pubbliche.

14 *Ziem à...* (forse Ch. Chaplin), verso il 1868, Louvre, Cabinet des Dessins.

forse proprio al principio di quegli anni Sessanta che vedono già in atto questo processo stilistico. Vi è certo ben presente la memoria della tradizione vedutista veneta, ma anche quella appunto di Turner. La 'ripresa' avviene dal basso verso l'alto, così da consegnare tre quarti del quadro ai valori luministici, aerei, di quel cielo azzurro pomellato di nuvole, tante volte annotato (come vedremo) nei suoi taccuini. Il primo piano in ombra si dà quasi come una scacchiera sulla quale l'artista in certo senso fa muovere come pedine le figure, la basilica baciata dal sole è una serie di archi che trapassano dall'oro caldo in basso a uno più chiaro, giallo tenue in alto. Sopra di essa le cupole completano tutta questa rotondità di forme mediando, tramite il tono grigio-azzurro, il passaggio verso l'azzurro via via più intenso del cielo. Tutto intorno le procuratie, la torre dell'orologio, il Palazzo Ducale sono appena *esquissés* in velocità. Solo il campanile, sulla destra, pare sfidare come una freccia il cielo, dimostrandosi il vero *parón* della piazza.

A partire dagli anni Settanta le architetture si fanno meno definite, la pennellata più mossa,

i toni diventano più acidi e il tocco più spesso. Si perde la sensazione brumosa dell'aria a vantaggio di una impressione forte nella visione da lontano grazie a un lavoro in spessore della materia. (Biass-Fabiani 1994, 62)

Man mano che avanza con gli anni, Ziem dipinge sempre più per impasti grumosi, densi. Se la materia pittorica si ispessisce, il colore diventa sempre più vivo<sup>15</sup>, in virtù anche di un 'vibrato' che pare attingere da lontano a Guardi e, diversamente dai tanti cantori della 'morte a Venezia', celebra la Venere dell'Adriatico quale città mediterranea del diletto, autentica occasione di vitalità. In tal modo l'opera pittorica dell'artista si può definire senza dubbio «una grammatica della gaiezza e della gioia dell'occhio» (Hild 1980, 62) in cui non traspaiono le noie i dolori o le sofferenze ben presenti anche nella sua vita quotidiana a Venezia.

Quell'idea di Venezia a lungo inseguita si trasforma viepiù in una festa cromatica che intende quasi rincorrere l'annullamento, la cancellazione di qualsiasi elemento esterno fino a sfiorare l'astrazione, in un processo in cui la dissoluzione visiva della forma serve quasi a materializzare

la ricerca estetica del pittore. Analogamente a quanto avviene con la ripetizione di una medesima parola, quell'immagine ricorrente conduce negli anni il pittore verso «una sorta di ineffabilità di fronte alla Venezia reale e a quella oggetto di effusione» (Luderin 1995, 71). Come si può riscontrare nelle diverse versioni della *Festa dell'Assunta a Venezia*, databili tra gli anni Ottanta e Novanta o, ancor più, in quel ritornare sul medesimo motivo del *Soleil couchant* fino a tradurlo intorno al 1900 in un vero e proprio turbinio di tratti.

Colorista d'eccezione, Ziem riesce a conquistare gli occhi, il modo stesso di vedere alcuni aspetti della realtà da parte di grandi artisti e scrittori come Delacroix, Van Gogh, i fratelli Goncourt o Huysmans. Se il primo confessa:

La sera [...] ero rapito dalla grandezza e dall'aspetto tranquillo di quest'acqua [...]. Dalla parte verso il tramonto, essa mi ricordava proprio le tinte alla Ziem. (Delacroix 1932, 2: 47-8)

Vincent, invece, che con il fratello, nel giugno del 1886, si installa al nr. 54 della rue Lepic, vicino all'atelier di Ziem, in una lettera inviata da Arles a Théo nel settembre 1888 afferma:

Allorché tutto il fogliame dell'albero sarà giallo si staglierà contro il blu qualcosa di eccezionale. Ziem ci ha mostrato moltissime volte questi splendori. (Van Gogh 1990, 334)

Nel loro *Journal*, nel 1890, i fratelli Goncourt scrivono:

Questa sera, al crepuscolo [...] la Senna somigliava a uno Ziem: l'acqua aveva il blu violaceo, la pietra dei ponti il rosa salmonato che il pittore conferisce all'acqua e alle pietre di Venezia. (Goncourt E., Goncourt J. 1989, 463)

Mentre Huysmans, che sostiene la ricerca estetica degli impressionisti e dei simbolisti, in un breve articolo sul pittore sostiene:

Mai tempo coperto, mai pioggia, mai tramonti malinconici con Ziem [...]. Venezia, la Mecca del Romanticismo, non avrà mai avuto in pittura un pellegrino più innamorato e assoluto. (Huysmans 1883, 138)

<sup>15</sup> «fino a giungere, negli anni Novanta, a una maniera sfatta, ma con una pennellata così libera e con un colore così brillante, talvolta persino antinaturalistico, da precorrere certe declinazioni della pittura espressionista», secondo Giuseppina Dal Canton (2001-2002, 124).

E invero, per molti artisti e viaggiatori, soprattutto francesi, come afferma un critico nel 1913 (forse Henry Rougeon), «è impossibile immaginare Venezia diversamente da come l'ha dipinta Ziem» (Ziem F. [1913], 14), il quale ha contribuito senza dubbio a definire, nel lungo periodo, una visione particolare della Serenissima.

Ma l'arte di Félix non è solo quella di un virtuoso straordinario della tavolozza (peraltro egli preferiva crearsi da sé i colori, tentando di ritrovare le 'ricette' dei maestri antichi), bensì, come abbiamo visto, anche quello di un uomo e un artista nutrito di numerose letture.

Ritorniamo agli anni Sessanta e alla venuta di Ziem assieme alla compagna a Venezia. Se durante il decennio precedente la fama di Ziem si era notevolmente consolidata fra la critica, i mercanti e i collezionisti, ora cominciano le prese di distanza: il pittore viene ormai ignorato o criticato apertamente. Al Salon del 1864 Edmond About ironizza sul fatto «che i quadri di Ziem sono sempre sfavillanti come il sole» (1864, 287), rivelando che non sarebbe affatto lusingato di esporre i suoi tramonti al centro della propria stanza, mentre Léon Lagrange sostiene che «si ricade come Ziem nella ripetizione della stessa nota» (1864, 19). Anche dal punto di vista del mercato, gli anni 1861-62-63, e in parte anche il 1864, vedono una forte diminuzione delle vendite. Coincidenza vuole che esse conoscano una nuova impennata nel 1865, dopo il soggiorno del pittore nella città lagunare. In effetti, il numero di opere a soggetto veneziano dal 1860 in poi arriva a toccare tra il 60 e l'80 per cento dell'intera sua produzione. Come sempre, scegliendo di ritornare a Venezia in questo 1868, per ben due volte (e sarà, ricordiamolo, ancora in città nel 1869), Ziem pare unire alla passione autentica per la Serenissima il bisogno di rinnovare, incrementare la sua produzione artistica insieme con un successo commerciale.

Il 1868 costituisce dunque per il pittore, per i motivi che abbiamo indicato all'inizio, un anno di svolta, anche perché

dopo il 1868 il prezzo medio [dei suoi dipinti] è raddoppiato raggiungendo i 2572 franchi. Probabilmente, il volume delle opere d'arte che vendette aumentò di un terzo tra i due periodi [1851-68 e 1869-83], da 32 opere all'anno a 43. Per dirla semplicemente, se Ziem divenne più ricco è perché vendette di più e a un prezzo più alto. (Saint-Reymond 2016, 4)

Ciò che è interessante inoltre è che, mentre nel periodo in cui ha esposto al Salon la sua clientela era costituita in numero rilevante dai collezionisti, dopo il 1868

Ziem ha ricevuto almeno il 60 per cento delle sue entrate da mercanti d'arte, eccetto il 1879, quando la maggior parte delle vendite andarono ai collezionisti. (Saint-Reymond 2016, 7)

In effetti, il pittore espone per l'ultima volta al Salon nel maggio 1868, subito dopo il primo soggiorno veneziano di quell'anno. È poco notato dalla critica e certamente amareggiato di non essere stato nominato tra i membri della giuria. Forse vi sono anche dei contrasti con i rappresentanti dell'Institut, a ragione di qualche modifica o riforma che egli intende proporre (tornerà al Salon come giurato nel 1870, spendendosi, inutilmente, in difesa di Monet) (cf. Del'Furia 2014, 142). Fatto sta che l'artista decide allora di rivolgersi, come abbiamo visto, direttamente ai mercanti e ai collezionisti, dando inizio ad una vera e propria svolta della sua carriera commerciale. Félix appare infatti non solo un abile tessitore di relazioni sociali e commerciali, ma pure un preveggenze edificatore della perennità della sua arte. Primo artista a entrare da vivo al Louvre, grazie al lascito Chauchard, egli ha saputo condurre una mirata strategia di donazioni al museo del Petit Palais di Parigi e a dei musei di 'provincia', tra cui quello di Martigues, la 'Venezia provenzale', dove aveva uno dei suoi atelier. Politica portata avanti dopo la morte dalla moglie e nel 1991 dalla nipote che ha lasciato tra l'altro la maggior parte dei suoi taccuini e diversi album e lavori d'atelier al museo di Martigues, contribuendo così non poco a una rilettura complessiva dell'opera del pittore, la quale ha rivelato un artista inaspettato, complesso, non etichettabile solamente in base ai quadri maggiormente conosciuti e più 'commerciali'.

In molti studi, *esquisses* e soprattutto nei disegni e nelle note che li accompagnano, appare infatti un artista assai diverso da quello dei quadri finiti più noti. Ci troviamo invero di fronte a un materiale di base, una sorta di ampio serbatoio, costituito da un insieme di documenti trattati direttamente *sur le motif* quali disegni, acquerelli, *esquisses* all'olio e persino descrizioni in prosa. In effetti «può sembrare paradossale per un pittore che intende fissare un paesaggio l'aver fatto ricorso alla scrittura manoscritta» (Hild 1980, 54) e tuttavia, occorre tener presente il desiderio di Félix di cogliere al massimo e in tutti i modi



possibili, sul campo, qualsiasi sfumatura, anche minima, del paesaggio e dell'ambiente circostante, così da poterli rivivere e ricreare con la medesima intensità a distanza di tempo in atelier o per se stesso.

Proprio durante il primo soggiorno veneziano del 1868, egli annoterà nel suo taccuino:

Girovagato nelle calli. Indeciso. Impressione definitiva. La prova che le *pochades* di impressione non sono necessarie, ma distolgono dall'obiettivo. È che i maestri hanno adottato una gamma definitiva di impressione che non varia mai. Il mio viaggio di osservazione sarà forse più prezioso del fare schizzi e bozzetti in continuazione.<sup>16</sup>

Ancora una volta è da vedere in ciò una dichiarazione di intenti più che una regola rigida.

Il rapporto dunque tra disegno e pittura risulta alla fine assai complesso. Se esso rappresenta una parte importante, in certo modo propedeutica ai suoi dipinti, nella fase preparatoria vera e propria esso gioca un ruolo limitato. Nella maggior parte dei casi infatti Félix sembra affidarsi direttamente al pennello, così che la forma pittorica non risulti condizionata dalla linea. La sua «estetica della macchia e delle grandi masse colorate esclude [...] ogni grafismo rigido. Per contro, nella produzione disegnata si nota una tendenza a ricercare gli effetti pittorici con dei mezzi grafici» (Hild 1980, 55). Questo spiega forse perché, a partire dagli anni Sessanta, la penna e il *lavis*, ma anche degli inchiostri colorati, diventano la tecnica privilegiata per dar vita a dei risultati sorprendenti.

Dall'opera grafica pare emergere pertanto 'un altro Ziem', complementare e dialettico rispetto a quello conosciuto nei dipinti a olio maggiormente celebri, come possiamo riscontrare dalle campionature che riportiamo, tutte - esclusa una (inv. 993.1.3080) - sinora inedite, e dalle note personali, tratte dai taccuini di viaggio.

Cominciamo dunque a addentrarci in questi carnet, legati ai due viaggi a Venezia che il pittore compie in primavera e tra la metà circa di settembre e i primi di ottobre nel 1868, rispettivamente il nr. 24 e il nr. 28. I taccuini, rilegati in cuoio nero, riportano per lo più dei *croquis* a

matita di grafite, riordinati cronologicamente da parte del Museo di Martigues, con numeri di inventario dell'atelier che vanno, nel primo quaderno, all'incontrario, dal nr. 2764 al nr. 2724 (esso riporta anche disegni precedenti fatti a Marsiglia e dintorni, a Parigi e a Martigues); nel secondo dal nr. 3047 al nr. 3095 (preceduti da schizzi presi a Le Havre e seguiti da altri annotati a Parigi tra il 1877 e il 1889). In entrambi gli album alcuni *croquis* presentano delle lumeggiature di *lavis* marrone o di penna e inchiostro marrone e talvolta sono datate e localizzate, con in aggiunta magari delle annotazioni. Vi sono 11 foglietti di note tra il nr. 2726 e il nr. 2727 nel carnet nr. 24 e due fogli di note alla fine del nr. 28 (cf. anche Biass-Fabiani, Fabre 1995, 131-43), in cui, contrariamente al nr. 24, sono inoltre riportate molte annotazioni.

I disegni, come si deduce dalle foto, sono in buona parte realizzati con grande prestezza. Al lato di molti di essi vi sono delle annotazioni relative agli aspetti di luminosità e ai vari momenti della giornata. «Quando si tratta di andare veloci, di accumulare, davanti a uno spettacolo fugace il massimo di informazioni da memorizzare, la scrittura e il disegno si integrano a vicenda» (Chillaz 1996, 118). Un procedimento, questo, rinvenibile anche nei *carnets de dessins* di altri artisti quali ad esempio Corot o Jongkind.

Alcuni di questi *croquis* sono stati ripresi in piccoli studi, forse anche in acquerelli, come quello di Ca' Foscari, su cui torneremo più avanti, o in grandi quadri come il *Ponte di Rialto* (MMZ), un luogo dove, in entrambi i viaggi, l'artista si recherà quasi quotidianamente per andare alle poste centrali e seguire la corrispondenza, fare acquisti, osservare la vita popolare e movimentata del mercato, godere della vista aperta sul Canal Grande, ma pure delle donne veneziane così seducenti (l'anno dopo, nel 1869, durante un altro soggiorno nella città dei dogi, arriverà a affittare un negozio sul ponte per poter fare tutto ciò più agevolmente:<sup>17</sup> oltre alla barca-atelier potrà così disporre anche di una bottega-atelier).

Il diario, scritto per l'appunto in modo molto spesso telegrafico, riporta osservazioni meteorologiche, l'andirivieni per la città, gli aspetti quotidiani della sua permanenza. Ziem scrive di essere arrivato a Venezia il 13 aprile alle quattro

16 MMZ, Félix Ziem, Carnet 24, 27 settembre 1868.

17 L. Roger- Milès racconta che, secondo Arsène Houssaye e i suoi *Souvenirs de jeunesse* (1896), Ziem aveva motivato questa scelta con il fatto che le donne veneziane rifiutavano di posare per lui. Grazie all'espedito del negozio e a un commesso che aveva assunto, egli poteva ritrarle indisturbato dal fondo bottega (1903, 13).

e mezza, con pioggia e freddo. La sera si reca a cena all'hotel Bauer, dove è ormai di casa - così come al caffè Florian -, quindi prende alloggio (diversamente da come aveva fatto la prima volta, quando era sceso all'hotel Danieli) presso una casa privata, probabilmente affittata da una certa Marietta Fabris (martedì 28 aprile riporterà Maria Fabrice, forse per la trascrizione in francese del cognome), in riva degli Schiavoni - come lui stesso annota - al nr. 4161 (l'artista ha forse invertito i primi due numeri), civico che corrisponderebbe all'attuale hotel pensione Wildner.

Il giorno dopo il tempo è bello, asciutto, ma freddo. Va subito a far spese a Rialto. È colpito dalle «figure caratteristiche» che incontra. Gli viene spontaneo chiedersi: «Perché non vivere a Venezia?». In gondola raggiunge i Giardini di Castello («il giardino francese»). Lì, sulla scalinata, c'è un angolo caldo, con dei gondolieri. E subito sopraggiunge un'annotazione pittorica: «Venezia è ammassata in ombre larghe, grigie, come diluite all'acquerello. La luce colorata, salmonata, calda si addensa in un tutt'uno, i colori caldi e scuri nell'ombra». Il 15 e il 16 aprile si reca al Lido, da cui contempla l'«effetto» che provoca la neve sull'arco delle Prealpi e delle Dolomiti in lontananza. Esegue un disegno con barche sulla via del Lido. Dopo pranzo va prima alla Giudecca, poi a Rialto, dove esegue un *lavis*, *Botteghe sul ponte di Rialto* (fig. 2), con il via vai della folla che anima la vita del ponte. Di ritorno, è in barca con Pietro (in italiano). Il venerdì fa meno freddo ma si è alzato lo scirocco. Osserva le manovre dei «trabaccoli» e i bragozzi (termine impiegato sempre in veneziano, ossia *bragosi*). All'Arsenale contempla i leoni con le scritte e la criniera che, scendendo, pare trasformarli in sfingi. Sabato fa bel tempo. Si sposta verso la Salute e la punta della Dogana. «Si può fare qualche quadro», commenta: «Sono le 11 - scrive - l'aria è fine, il cielo sfumato, mattinale, blu. Ma dei fluidi grigi circolano all'orizzonte». Poi, in gondola si dirige verso il rio dei Greci. È mezzogiorno e «le nuvole sembrano disporsi su tre piani». Alle finestre del rio vede dei fiori e qualcuno che da lì «butta l'acqua» in canale. Sul ponte dei gondolieri stanno seduti in riposo o in attesa di turisti. C'è «un bell'effetto di perlato». Dopo pranzo, una passeggiata in gondola con Lina, fortemente costipata. Dai Giardini assiste al «soleil couchant». Domenica 19 Félix si sente indolenzito, con dolori cervicali. Ma ci sono i trabaccoli e, soprattutto,

i suoi prediletti «bragozzi colorati» all'attracco sulla riva, l'acqua è di «un verde crema». Quindi si sposta alla Salute. Disegna una veduta dalla punta della Dogana (fig. 3): le nuvole «piano su piano, sono costruite come un'architettura».

Lunedì il tempo è grigio, l'artista, sempre più dolorante, decide di rivedere il Palazzo Ducale, in particolare l'amato Veronese. La sera diluvia. Il giorno seguente, tutto cambia, il tempo è «calmo, dolce», c'è il sole: «i tetti dilavati» dalla pioggia «sono color tabacco, un po' verso la robbia». Il sole di mezzogiorno poi è «terribile, la luce viva, netta». In compagnia di Lina visita le Gallerie dell'Accademia, soffermandosi in particolare sui ritratti (lui che è considerato quasi esclusivamente un paesaggista!) e sui dipinti di Veronese e Carpaccio. Dopo pranzo una «siesta» al sole sulla riva a osservare le vele variopinte, poi, ai Giardini, rimane catturato da una fregata americana ormeggiata in bacino con vele e gran pavese dispiegati. Un motivo che ritornerà di frequente nei suoi studi e in quadri dedicati al soggetto. Si prenda ad esempio il bel dipinto del Petit Palais parigino dal titolo *Il colpo di cannone*<sup>18</sup> in cui domina al centro della scena, su un fondo blu, una fregata a due alberi con varie vele e gran pavese, circondata da un fumo bianco, mentre intorno a essa si animano delle gondole. Sullo sfondo, a destra si vede la piazzetta San Marco e a sinistra la Salute.

Nel carnet nr. 24, invece, la scena raffigura la riva di San Marco verso gli Schiavoni (fig. 4) ed è ravvivata da gondole e imbarcazioni diverse, con al centro un grande veliero pavesato (inv. 2747). Nel disegno successivo, esso è rappresentato, in primo piano, in verticale sul foglio, con la Salute a sinistra in piccolo (fig. 5). Mercoledì 22 aprile il tempo appare mutevole, c'è una festa a bordo della fregata americana, durante la quale viene sparato un colpo di cannone. A pranzo Félix consuma «una buona zuppa di pesce ed un eccellente astice». Subito dopo, eccolo a camminare «solo per le vie di Venezia», schizza un bel disegno a matita (fig. 6) con barche dai grandi alberi sulla sinistra e sulla destra del foglio, una massa fitta su cui svetta il campanile e, appena riconoscibili, le cupole di San Marco. La passeggiata prosegue anche il giorno seguente, pur se in compagnia di qualcuno. Poi, con il solito Pietro, parte in barca sulla via di Fusina: «bel cielo di Fusina - annota - perle sull'acqua, il battelliere che rema a croce [alla veneta] su un sandolo». Venerdì, il tempo è grigio, la laguna presenta «un effetto olandese».

18 Olio su tela, cm 83 × 135,5 firmato in basso a destra, inv. PP 197.



2

3

4

5



Figura 2. Félix Ziem, *Venezia, botteghe sul ponte di Rialto*. 1868. Matita di grafite e lumeggiature di inchiostro acquarellato marrone su carta, 9 × 15,5 cm. Martigues, musée Ziem, MZD 993.1.2760. Cliché Gérard Dufrêne

Figura 4. Félix Ziem, *Venezia, gondole e velieri pavesati sul canale di San Marco*. 1868. Matita di grafite su carta, 9 × 15,5 cm. Martigues, musée Ziem, MZD 993.1.2747. Cliché Gérard Dufrêne

Figura 3. Félix Ziem, *Venezia, gondole accostate davanti a S. Maria della Salute*. 1868. Matita di grafite su carta, 9 × 15,5 cm. Martigues, musée Ziem, MZD 993.1.2751. Cliché Gérard Dufrêne

Figura 5. Félix Ziem, *Venezia, veliero con gran pavesese, studio di imbarcazione*. 1868. Matita di grafite su carta, 9 × 15,5 cm. Martigues, musée Ziem, MZD 993.1.2745. Cliché Gérard Dufrêne



Figura 6. Félix Ziem, Venezia, battelli e barche sul canale di San Marco. 1868. Matita di grafite su carta, 9 × 15,5 cm. Martigues, musée Ziem, MZD 993.1.2741. Cliché Gérard Dufrêne

Figura 7. Félix Ziem, Venezia, studi di personaggi su una riva e rematori in una barca. 1868. Matita di grafite su carta, 9 × 15,5 cm. Martigues, musée Ziem, MZD 993.1.2733. Cliché Gérard Dufrêne



Figura 8.  
Domenico Bresolin,  
Venezia. Ca' Rezzonico,  
Ca' Giustinian e Ca' Foscari.  
1850-1865. Carta salata  
incollata su cartone 28 x 35  
cm. Timbro a secco B.G.  
sulla prova: D. Bresolin.  
Martigues, musée Ziem.  
MZF 993.1.5507. Cliché  
Fred Aubert



Girovagando lungo la riva, constata che i *pareci* delle gondole sono di una varietà infinita di forme, colori, frange e tagli di stoffa. Da lì esegue uno studio molto vivace di rematori e personaggi in barca con una folla assiepata sulla riva a guardarli (fig. 7). Subito dopo si sposta in *sandolo* per godere della «gioia» della pesca in canale. Al ritorno dalla Giudecca pranza a casa con Lina. Successivamente ritroviamo un'osservazione significativa sul suo interesse per la fotografia e per quanto i fotografi andavano proponendo delle vedute di Venezia: «ho visto le fotografie di Ponti». Ancora, lunedì 27 aprile scrive: «Passeggiata e viste le fotografie di Perini».

Occorre a questo punto dire che Ziem possedeva una propria collezione, ricca di un centinaio di fotografie, pervenuta anch'essa al museo di Martigues grazie al lascito della nipote Lil Treilles-Ziem. Le foto si possono suddividere in due gruppi: uno - il più ampio - è relativo a Venezia, l'altro, alle vedute dell'Oriente (Egitto, Istanbul...). Il *Journal* dell'artista testimonia del suo interesse per il mezzo fotografico fin dal 1842, ma è a partire dal viaggio a Venezia nel 1864, e

poi proprio nel 1868, che esso pare acquisire un rilievo importante. Oltre alle foto di Carlo Ponti, Antonio Perini, Carlo Naya, Domenico Bresolin, Francesco Bonaldi (ditta Bonaldi e Targhetta) e dei fratelli Bisson, ve ne sono alcune di autori non identificati. Si tratta di lavori acquistati probabilmente in massima parte a Venezia, durante le sue 'passeggiate'. Sembra anzi, come vedremo più avanti, che vi sia una certa familiarità tra lo stesso Ponti e il pittore, il quale doveva seguire con interesse le nuove tendenze della fotografia contemporanea veneziana,<sup>19</sup> volte a esplorare gli aspetti allora ai margini dei percorsi turistici monumentali maggiormente frequentati, quali le Zattere o la Giudecca, luoghi trattati da fotografi come Bresolin secondo uno sguardo e una tecnica eminentemente pittorica,<sup>20</sup> capace di privilegiare una resa *floue* dello sfondo.

Come sostiene Sophie Biass-Fabiani, «il ricorso alla fotografia può tradurre un cambiamento di attitudine di Ziem riguardo alle proprie ricerche» (1998,7). Egli pare ben consapevole delle potenzialità che questo mezzo racchiude in sé sia per la documentazione, sia perché assicura una

19 Cf. Serena 2006, 296-7. Più ampiamente, sull'argomento cf. Zannier 2003.

20 Va ricordato il contributo rilevante offerto da Domenico Bresolin a un rinnovamento profondo dell'insegnamento accademico veneziano in direzione di una formazione pittorica aperta al *plein air*. Cf. in proposito Stringa 2003.





Figura 9. Félix Ziem, Venezia, gondole sul Canal Grande. 1868. Matita di grafite su carta, 9 × 15,5 cm. Martigues, musée Ziem, MZD 993.1.3057. Cliché Gérard Dufrêne

luminosità decisamente più ampia. In tal senso una campionatura interessante può essere offerta dalla foto di Bresolin (fig. 8) in cui si vede un grosso veliero ormeggiato davanti ai palazzi Giustinian e Foscari, anche se nessuna sua opera, pittorica o grafica, se ne è ispirata. Altre due foto, questa volta di Perini, mostrano una veduta più consueta, presa da San Samuele, che va da Ca' Rezzonico al lato di palazzo Balbi e un'altra di scorcio, forse dall'acqua, di Ca' Foscari e Ca' Giustinian. Ca' Foscari peraltro è presente in alcuni disegni (pur se sullo sfondo, fig. 9) e almeno in un acquerello di Félix di quest'anno. Louis Fournier (1897, 69) riporta l'elenco della vendita degli acquerelli del 1868, cui abbiamo fatto cenno sopra: al nr. 10, figura un *Canal Foscari (Sirocco)*, dipinto in verticale, di 25,5 × 18 cm (venduto a «M. Edmond, au Luxembourg», per la somma di 400 franchi), sul quale il pittore ha annotato data e ora: «5 maggio 1868, ore 11 del mattino», immediatamente dopo, quindi, il suo primo soggiorno. Sappiamo inoltre dal libro dei conti (p. 47) che l'artista ha venduto nel 1874 un quadro dal titolo *Canal Foscari* a uno dei propri mercanti - Bousod - per la somma di 800 franchi.

Può sorprendere dunque che Ziem, man mano che si allontana da una riproposizione dei dettagli architettonici, sacrificando la propria formazione iniziale, per inseguire soprattutto la resa cromatico-luministica, acquisti soprattutto delle fotografie dall'immagine precisa. In realtà, esse assolvono quasi certamente a una funzione preliminare, parallela e analoga per l'artista - che ora può dipingere liberamente e inseguire la sua poetica del colore-luce - ai disegni e agli studi.

Abbiamo già visto inoltre che il punto di vista dei quadri e dei disegni del pittore è di preferenza quello acquatico, spiazzando in tal modo la 'concorrenza' dei fotografi, costretti ad una maggiore fissità. Certo, alcune 'riprese', soprattutto attorno alla piazza San Marco, manifestano delle affinità, con forme reciproche di dare e avere, ma le differenze rimangono e non consentono di stabilire nessun rapporto diretto tra le fotografie e i dipinti. In compenso si può ritrovare una particolarità dell'architettura veneziana - i pozzi - presente sia in una foto che in alcuni disegni (cf. carnet nr. 28, fig. 10).

Sempre il 24 aprile, Félix constata che il tempo si è fatto fiacco, grigio, sciroccoso, ma è risollevato dagli scialli delle donne che incontra, «ba-



Figura 10. Félix Ziem, *Venezia, donne attorno a un pozzo*. 1868. Matita di grafite su carta, 9 × 15,5 cm. Martigues, musée Ziem, MZD 993.1.3077. Cliché Gérard Dufrêne.

rocchi e di cattivo gusto, altrettanto belli quanto i disegni ampi, strani e fantastici dei vasi giapponesi portati dai veneziani, nei quali i colori rosa salmone tenero delle carni vive e rossastre sono dolci come una perla rosata». Uno dei non rari apprezzamenti delle donne della Venere dell'Adriatico che riscontriamo nei suoi testi. Poi ancora delle annotazioni pittoriche:

Il blu del cielo e il grigio della pietra tenera lasciano cantare il colore con tutto il suo fulgore. Varietà dei rossi, blu e bianchi. I suoi [di Venezia] gialli sono ocre e giallo di Napoli. Neri: tabacchi e tetti: tabacco alla robbia. Unici colori solidi.

Sabato 25 è la festa di San Marco, c'è «vento forte, cielo carico di blu, grigio scuro sul blu. La Salute si distacca in bianco. L'acqua come la Manica». Esegue un bel disegno (fig. 11) di gondole e barche in bacino. Alla posta riceve «notizie da M. Durand [Durand-Ruel è uno dei suoi mercanti] sulla vendita a Istanbul». Il vento deve essere abbastanza fastidioso per farlo concludere: «bisogna venire a Venezia a settembre. La primavera è troppo variabile e l'estate secca e calda. Faticoso».

Martedì 28 c'è una pioggia torrenziale, ma il grigiore è ravvivato da navi a vela sullo sfondo dei Giardini e da bragozzi in massa. Riguarda San Marco, da cui osserva il traghetto della Salute. Il cielo si è schiarito:

luci vive, ombre semplici, sottili e diluite. Ecco ciò che costituisce la [natura] del *lavis* architettonico da cui Venezia, l'acqua e il cielo persino, sembrano aver attinto le loro coordinate planimetriche.

Mercoledì 29 aprile, tempo splendido. Levar del sole, bella aurora, c'è un «caldo che picchia sulla riva». Compra un salame, torna a casa per prendere il bagaglio in vista della partenza. Arriva alla ferrovia alle dieci e trenta: «addio Venezia! [...] Ancora mille piani d'azzurro...». Un addio appassionato che sembra una sintesi della sua pittura, a cui si aggiungono delle considerazioni finali:

Oh Venezia! Sei tu Nord o Sud, orientale o olandese? Capriccio dei miraggi, dei cambiamenti impossibili. Città sospesa su un cielo tutto per te il cui ricordo supera la realtà, di uno splendore vivo, smaltato, attorno a perle





Figura 11. Félix Ziem, *Venezia, scalinata riva degli Schiavoni*. 1868. Matita di grafite su carta, 9 × 15,5 cm. Martigues, musée Ziem, MZD 993.1.2730. Cliché Gérard Dufrêne.

Figura 12. Félix Ziem, *Venezia, personaggi al giardino francese*. 1868. Penna, inchiostro marrone e matita di grafite su carta, 9 × 15,5 cm. Martigues, musée Ziem, MZD 993.1.3048. Cliché Gérard Dufrêne





Figura 13. Félix Ziem, *Venezia, festa dell'Assunta*. 1880.  
Olio su tela, 69 × 54 cm. Martigues, musée Ziem, ZP 109.  
Cliché Gérard Dufrêne.

sull'azzurro del cielo, mille volte contemplate sull'onda come infiocchettata a nastri. È qualcosa di molto netto, molto definito.

Poi, riecheggiando Gautier, aggiunge:

Venezia appartiene solo a se stessa e si concentra nella laguna. Il Cairo si indovina e si ritrova nei suoi dintorni. Ma Venezia e il suo cielo sono un qualcosa di unico; piani sottili, netti, greci quanto a semplicità, dilavati e tuttavia, nella sua tenuità fine e aerea, una nuvola diventa uno smalto definito, circoscritto. Piani dell'atmosfera sovrapposti, sulla quale atmosfera si staglia Venezia, più immota e più bionda ancora. Veronese e Carpaccio, voi avete ben visto ciò nel suo insieme e anche Giorgione e Tiziano [l'hanno visto]. Tutto è molto bello e peculiare come il tocco veneziano.

Il secondo soggiorno di Ziem in città, sempre del 1868, ha inizio sabato 12 settembre. Sappiamo che è arrivato alle cinque e mezza e che avverte una forma di disagio per il calore. La casa che ha affittato è quella di «Maria Fabrice» (la stessa quindi, si suppone, del primo soggiorno). Le vicende e i disegni di questo nuovo viaggio sono riportati nel carnet nr. 28. Anche se il pittore sembra riprendere in gran parte i motivi del precedente taccuino, in questo si constata una maggiore attenzione nei confronti dei personaggi veneziani incontrati. Alcuni disegni sono eseguiti con grande prestezza per afferrare un'impressione fuggevole. Il diario trascritto sul retro dell'album è di fatto ancora una volta un rendiconto rapido degli avvenimenti, degli incontri e delle condizioni meteorologiche del periodo trascorso in città.

Domenica il tempo è «splendido». In piazza San Marco, incontra un certo signor Rossi, una sorta di tuttofare a cui affida varie commissioni durante il soggiorno. Approfitta per fare dei disegni, poi incontra il signor Plantet, il quale, dalla *Gazzetta di Venezia* del 5 settembre (p. 901) sappiamo essere «il dottor Plantet, pittore, segretario della marina imperiale, da Parigi», alloggiato all'hotel La luna. Forse già da allora la marina francese cercava di coinvolgere l'artista (come avverrà in seguito) per qualche lavoro futuro.

Félix avverte la stanchezza del viaggio e in più l'aria lo «rammollisce», c'è molta umidità. Nonostante ciò si reca in passeggiata ai Giardini dove, a penna, esegue un bello studio di un gruppo di personaggi accovacciati come in una sorta di *déjeuner sur l'herbe*, circondati da alberi frondosi con, sullo sfondo, la sagoma appena abbozzata

della riva fino a San Marco (fig. 12). Lunedì va a fare la spesa a Rialto con Lina, poi torna a casa, dove pranza e «inizia un'étude». Piove. Quindi riprende la gondola, assiste dietro a San Giorgio, a

un grande effetto di luce e [...] pesca magnifica. Bel cielo, grandi effetti di nuvole. Negli effetti di cielo a tre venti, strati successivi di nuvole risultano ben distinti e colorati, di un valore diverso ad ogni piano, in avanti colorazione più forte. [...] Planimetria dell'acqua e largo modellato del cielo, riscaldato a destra, in basso, poi nel momento del tramonto, risolto in *taches*.

Sembra quasi di seguire il pittore in questi veloci appunti visivi, mentre trascrive le sue impressioni, annota e disegna, con il pensiero già rivolto a qualche quadro prossimo o futuro. Potremmo addirittura pensare di trovarci in presenza di un pittore impressionista, di un Monet che dipinge per macchie colorate. E invero il punto di partenza dei due artisti risulta molto prossimo. Si vede bene come Ziem, passato anche attraverso l'esperienza pittorica di Barbizon, dove aveva casa, e fatto amicizia soprattutto con Daubigny, Diaz de la Pena e Théodore Rousseau, dopo aver a lungo disegnato e dipinto *d'après nature*, risulti senza alcun dubbio un precursore dell'Impressionismo. Anche se possiamo confonderci, davanti ad alcune *esquisse* di Ziem, come quella dedicata alla *Festa dell'Assunta a Venezia* (fig. 13), come fosse uscita dalla mano del Monet della celebre *La rue Montorgueil à Paris, fête du 30 juin* (1878, Musée d'Orsay), occorre valutare anche le differenze tra la sua arte e quella degli impressionisti. Se, come abbiamo visto, molto prima di Monet e Renoir egli cerca di fissare l'effimero e rendere la mutevolezza degli elementi secondo le diverse ore del giorno e le variazioni atmosferiche, facendo sempre più ricorso a una pennellata rapida e alla frammentazione del tocco per affidarsi a una sorta di tutto personale *mélange optique*, per lui rimane essenziale il valore poetico, creativo, interpretativo che l'artista deve interporre tra il motivo di natura e la propria arte, ritornando, nella calma meditazione dell'atelier, sui lavori iniziati *en plein air*. Ne consegue che, «a differenza dei pittori di Barbizon e degli impressionisti, Ziem ritiene che l'opera, la quale deve coniugare insieme impressioni e perfezione, per potersi considerare riuscita debba trascendere la natura» (Del'Furia 2014, 9). Ciò che infatti distanzia profondamente Monet e compagni dal pittore di Beaune è – cosa non da poco – il diverso obiettivo





Figura 14. Félix Ziem, *Venezia, imbarcazione da pesca sul canale di San Marco*, 1868. Matita di grafite su carta, 9 × 15,5 cm. Martigues, musée Ziem, MZD 993.1.3054. Cliché Gérard Dufrêne.

che essi si propongono di raggiungere. Se Ziem insegue il *motif*, non è certo per renderlo d'*après nature*, ma per realizzare un'opera perfetta, superiore a tutte le altre (anche alle sue).

In tutto ciò alcuni, come Pierre Miquel (1978), hanno visto al fondo una matrice romantica, ma Félix è ben al di là del romanticismo. Allo stesso tempo, pur non rifiutando gli elementi che possono richiamare la modernità, egli non la cerca, non gli interessa essere testimone della società industriale, né di quella del suo tempo. Il fatto stesso di non datare le sue opere manifesta una ricerca di tirarsi fuori, oltrepassando qualunque legame troppo stretto con un momento storico ben definito, per assurgere a una forma di atemporalità. E infatti una specie di tempo sospeso – quello del mito o del sogno e della *rêverie* – pare avvolgere i suoi quadri di Venezia, dove l'io dell'artista quasi si ritrae discreto per consegnarci un'immagine di festosa serenità. Il che non accade, come stiamo constatando, nei suoi disegni, nelle sue *esquisses peintes*, nel suo diario.

Ci troviamo insomma di fronte a una personalità indipendente, contraddittoria anche, fuori da ogni corrente artistica, difficilmente classificabile. Il fatto stesso che egli, sempre in viaggio

finché l'età e la salute glielo hanno consentito, non abbia dato vita ad alcuna scuola, né ad una qualche discendenza artistica, ci conferma sulla sua singolarità.

Ritornando al diario veneziano, martedì 15 l'artista pare riconoscere l'affinità tra un suo quadro e una foto di Carlo Ponti, tant'è che scrive: «nel quadro della riva Ponti» (molto probabilmente la riva degli Schiavoni), aggiungendo poi di aver fatto una «*étude* di sfondo affascinante». Il giorno seguente il tempo è bello, va in gondola, lavora a una «grande composizione di vele, forse molto bella». Sembra davvero soddisfatto del lavoro (non è sempre così, anzi!). Va ai Giardini costeggiando la laguna dove nota una barca con dei pescatori e delle reti distese (fig. 14). È a casa per pranzo, quindi va a fare la spesa a Rialto. Ritornando verso la riva degli Schiavoni, dipinge davanti al ponte della Pietà una «*étude* del magnifico *soleil couchant!*». Giovedì il tempo è incerto, incontra i pescatori di Burano che già conosce (anche Lina è di Burano). Lo guardano con ammirazione mentre prepara la polenta. In riva fa la spesa ai bragozzi ed esegue uno schizzo con una barca in primo piano e una folla intorno che sembra dirigersi all'interno di una calle (fig.

15). Dopo aver buttato giù una *esquisse* all'olio del Canal Grande si reca alle Fondamenta Nuove. Attraversa il ponte Panada, quello Donà. Venerdì a Rialto osserva dei «bei tipi di donne, di uomini, di ortolani». Dopo il ritorno a casa, parte per la Giudecca, dove esegue una *étude* dei Gesuati. È colpito da un «bell'effetto di San Giorgio dal fondo della Giudecca». Successivamente si reca alle Fondamenta Nuove: il tramonto è «grigio». La cena è a base di spumante d'Asti e beccacce. Verso casa, passa per calle dei Fuseri e la Piazza.

Sabato 19 c'è bel tempo. Ne approfitta per recarsi al Lido. Visita il cimitero ebraico, poi, in spiaggia, vede dei bragozzi, un piccolo cavallo e una vela rossa, mentre «il mare frange i riflessi». Disegna degli schizzi di barche sulla laguna e di paesaggio. Ritorna verso casa, dove pranza con «polenta e anguille fritte». Si sposta alla Giudecca: sui gradini del Redentore ci sono degli uomini seduti in pose varie, vicino delle vecchie con scialle e velo nero. Dipinge un bozzetto della Salute, in una atmosfera come «sudata». «Grande effetto grigio, triste», commenta. Lunedì 21 piove, lavora a dei bozzetti a casa, poi si reca per la spesa a Rialto, osserva una «donna blu con l'acconciatura con forcine d'argento», insieme con «una donna bianca e rosa». Lì ammira una «giovane donna, dallo scialle nero che avvolge un bambino e la compagna con scialle rosso». Sembra di trovarsi davanti a una scena di genere della pittura veneziana coeva. Torna a casa in gondola «con Lina e Giuseppina». Il giorno successivo piove ancora, fa delle *pochades* a casa, «Lina porta con sé Gigia, insieme figlia e madre». La sera si mette a diluviare.

Mercoledì 23 settembre pranza in Piazza con Plantet. Li incontra un «giovane pittore napoletano». Va a Rialto, dove esegue un disegno del Canal Grande con gondole e barconi e Ca' Foscari sullo sfondo (fig. 16). Ritorna a casa per recarsi poi «ai giardini con la sua borsa» e iniziare «una *étude* senza sole». La cena è con Plantet, i critici Paul de St. Victor e Philippe Burty. Insieme passeggiano per le calli della città. Giovedì 24 Félix disegna, si ritrova con le stesse persone del giorno prima per visitare insieme l'Accademia e poi fare una «passeggiata al Lido». Al ritorno assistono a un bel tramonto. Venerdì 25 il tempo è addirittura «meraviglioso». La solita spesa ai bragozzi. Butta giù una prima *étude*, poi un'altra «nel canale dei Giardini, dove vorrei molto trovare un alloggio». Si sposta a Murano, dove fa una passeggiata e mangia ostriche e «cape» (*sic*). Ritorna verso casa, disegna, poi cerca di fissare la tipologia standard dei bragozzi, i quali



Figura 15. Félix Ziem, *Venezia, personaggi in una calle*. 1868. Matita a grafite su carta, 9 × 15,5 cm. Martigues, musée Ziem, MZD 993.1.3060. Cliché Gérard Dufrêne



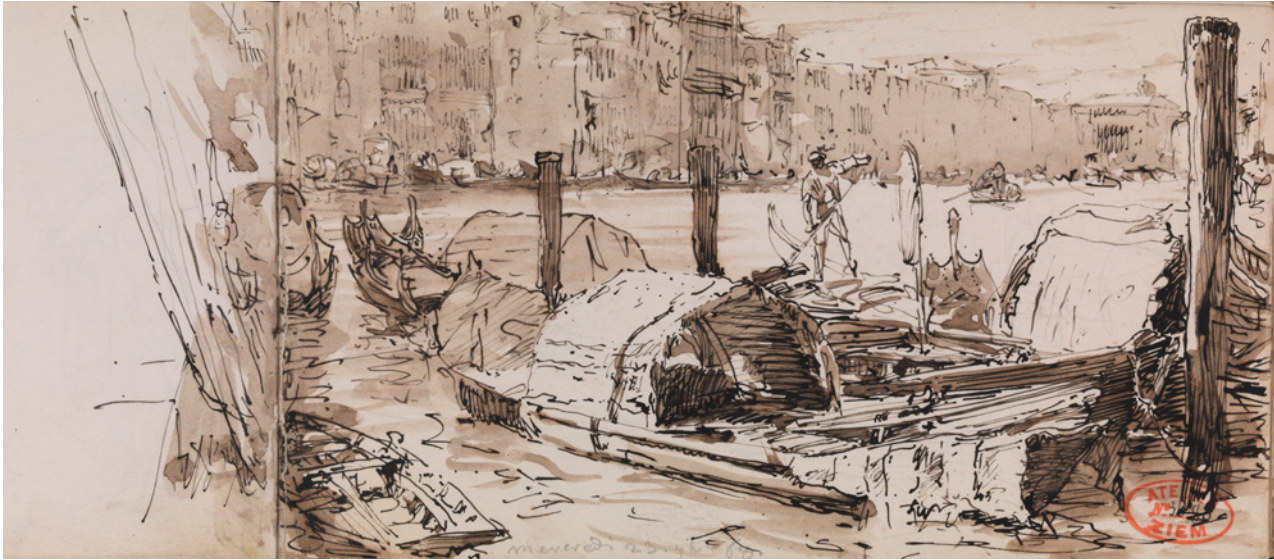


Figura 16. Félix Ziem, *Venezia, gondole accostate sul Canal Grande*. 1868. Penna, inchiostro marrone e matita di grafite su carta, 9 × 15,5 cm. Martigues, musée Ziem, MZD 993.1.3080. Cliché Gérard Dufrêne

non hanno che tre colori, rossi con i loro falsi toni in meno, neri, idem, gialli, passando dallo zafferano chiaro diluito, arrivando all'arancio scuro; il tutto su fondo bianco.

Arrivato ai Giardini si appunta:

non dimenticare questo magnifico effetto delle scalinate dei giardini con i dettagli degli alberi e delle tendine. Il sole in alto, le ombre sui gradini, le alghe risplendenti.

E in italiano aggiunge: «Aurora dei campi» (ha in mente qualche quadro di Barbizon?). Ci sono dei refoli d'aria: «espressione ultima di bel tempo». Il sole al tramonto lo riporta a una «grande tela». Va a Chioggia. Si annota l'indirizzo di una donna, «Lucia Canella, Calle Bolda, Chioggia». Non sappiamo di più. Sabato 26 settembre 1868 al mattino dipinge dalla gondola «dei bragozzi sulla riva». Pranza all'Arsenale, poi «partenza per Murano» (fig. 17), dove visita il museo. Poi va a Burano: lungo il percorso contempla «lagune, erbe, fiori di malva», vede degli ortolani. A Torcello visita i mosaici, ma incontra anche «Alessandra e qualche vecchio». Seguono delle annotazioni: «delle rovine antiche, sedie [quella cosiddetta di 'Attila'?), [...] capitelli del tempio di Giove, osso rosicchiato dal tempo». E ancora: «tombe sottomarine. La febbre sulle figure».

Torcello gli trasmette un sentimento di «calma, tristezza, abbandono». E commenta: «La natura riprende i suoi diritti». Domenica 27 trasloca, cambia casa. Probabilmente all'indirizzo riportato sul retro della copertina dell'album cartonato nr. 10, datato Venezia [ottobre 1868], conservato sempre al museo di Martigues, contenente dei *croquis*. A matita è riportato: «Ziem 3 oct. 68. Venezia case fratelli Quarti riva dei Schiavoni».

Questa stessa domenica vede «l'abside della chiesa dei Miracoli», passa per il campiello del Pestrin, dove nota il «pozzo rosa a scanalature», va alle Fondamenta Nuove, in calle dei Buranelli. Alle tre e mezza è al ponte della Panada dove osserva: «cielo, nuvole grigie su fondo bianco, blu in alto, ombre sul ponte che si stendono sull'acqua». Si vede «il fondo dell'Arsenale» e Sant'Erasmus. Il ponte dei Mendicanti - commenta - «corrisponde al canale dei Greci e al ponte della Pietà sulla riva». Attraversa il ponte dei Santi Giovanni e Paolo, ammira «gli angeli inghirlandati» della scuola di San Marco. Poi aggiunge: «la sera scuro alle cinque». Lunedì, «bel tempo, sole, cioccolata deliziosa». Sulla riva la «bella luce sulle figure [...], le tende rosse, gialle delle botteghe di frutta». Il tempo si copre. A pranzo, «pioggia a catinelle». Con «quei signori» va alla biblioteca Marciana a vedere il *Breviario Grimani*, quindi, tutti insieme visitano



Figura 17. Félix Ziem, *Venezia, veduta di Murano e della laguna*. 1868. Matita di grafite e lumeggiature di inchiostro acquarellato marrone su carta, 9 × 15,5 cm. Martigues, musée Ziem, MZD 993.1.3088. Cliché Gérard Dufrêne.

il Museo Correr: «bei disegni di Guardi», scrive. Con l'occasione di accompagnare Plantet alla stazione, passa per palazzo Labia, vede il Bellini [alla Madonna dell'Orto?], visita la chiesa di Santa Caterina, quella dei Gesuiti, ammira gondole piene di giovani, arriva a San Gallo, dove pranza. Poi si reca a San Giorgio degli Schiavoni per contemplare Carpaccio, quindi a Santa Maria Formosa e, in questo girovagare, fa anche un po' di confusione sui luoghi. Successivamente fa visita al signor «Cucchenheim» (Guggenheim?): nella sua casa ammira le «miniature persiane», gli «stendardi della famiglia Contarini [...], le belle lanterne ramate e grigie». La cena è «in un *bacaro*».

Mercoledì 30, dipinge in cucina. Dopo aver salutato Carlo Ponti, e forse a commento di una sua foto, scrive: «nel rendere l'effetto dei Gesuati dalla Giudecca prendere il vecchio disegno e rischiararlo come la nuova *étude*». Poi aggiunge:

La Giudecca alle cinque di sera [...]. Le mille vie per arrivare al blu. I colpi di vento in

giallo di Napoli che simulano i riflessi. Che colore! Da non fare molto grande.

Giovedì 1 ottobre si alza «di buon mattino». Si parte per Burano. Il tempo è «grigio-grigio». Per strada incontra una contrabbandiera. A Burano trova dei «tipi meravigliosi», ma il pranzo «fa schifo». Fa dei bozzetti. Ritorna: il tramonto è «stupendo, il più bello che io abbia mai visto su Venezia».

Come si vede, Ziem girovaga con piacere per i vari angoli della città, ma i luoghi che preferisce, oltre a Rialto dove ritrova la massima concentrazione della vitalità cittadina, sono quelli aperti, aerei dei Giardini, della riva degli Schiavoni, del bacino e del canale di San Marco o della Giudecca, delle fondamenta Nove, della laguna verso il Lido, Chioggia, Burano o Fusina. È un fatto che fin dagli esordi il suo lavoro ha dimostrato di prediligere gli spazi equorei, alimentando la sua fama di pittore di marine.

Venerdì 2 è una giornata di «scirocco, noia»; sabato ancora scirocco. Va ai Giardini, dove assiste al varo di una nave. Pranza a casa, poi alle quattro parte per Chioggia. La traversata è otti-

ma, ma la cena, ancora una volta «disgustosa». Si ferma là per dormire, ma la notte è «tremenda: *combat de muzzati*, dramma sanguinario!»

Domenica 4 ottobre piove. Félix visita delle chiese, poi passa in calle del Gambero. Fa un pranzo «cochon», incontra «una piccola chioggiotta». La cena è sempre cattiva. È disturbato, suda, si sente un po' febricitante, ma la notte trascorre abbastanza tranquilla. Lunedì il sole è splendido: «bellezze delle lagune - annota - nuvole grandi, riflessi, mare calmo: effetto di mezzogiorno». Prende un battello a vapore, non sappiamo per dove. Il percorso di ritorno è «stupendo». Butta giù un *croquis* sulla riva, pranza, poi esce «in sandolo: solitudine delle lagune». Traccia dei disegni di barche sulla laguna, quindi prende il canale dei Giardini, passa sotto al ponte di legno (Quintavalle?), incontra un pescatore di granchi e delle «barche cariche di donne che vanno cantando a divertirsi al Lido». Esegue degli schizzi. «Ritorno in sandolo con Angelo».

Martedì 6, Ziem avverte dei «forti dolori addominali». Rimane a letto, Lina gli prepara «una tisana alla malva». Pensa di partire all'indomani. A pranzo «va un po' meglio» e scrive: «*Réverie* lasciando questa Venezia bella, sempre con dei progetti di ritorno». Schizza ancora dei disegni:

Oro in opposizione con dei blu fusi, profondi, che in alto trapassano al bitume! Nuvole chiare e filettate sul fondo caldo, poco etere. Vigori pieni, bianchi opachi delle figure. Acqua piatta e che pare guaire. Le luci cominciano a accendersi. È un quadro notevole da fare.

Mercoledì il tempo è «grigio, scuro, scialbo». La partenza da Venezia è rinviata al giorno seguente. Félix va in giro per la città sotto la pioggia, incontra delle persone, acquista dei giornali e «un fermaglio e degli orecchini per Lina». Dopo cena si reca sulla riva.

Giovedì 8 ottobre:

Il bel tempo è finito. La natura non possiede più lo splendore del Sud. L'effetto di tramonto del giorno 6 rappresentava l'addio. Si potrebbero quasi adattare qui i cieli del Nord. Ma non è più la Venezia radiosa, sorridente, capricciosa e impossibile nelle sue colorazioni smaltate e nelle forme cesellate sciolte nell'oltremare fluido.

Sulla riva guarda della «vele rigate bianche e blu» prima di imbarcarsi per la stazione e salire sul treno. Parte, guarda fuori, c'è un «bel cielo».

E conclude:

Il mio ultimo viaggio d'Italia mi rende immaginoso. Credo meno nella virtù pratica e di più alla Madonna. Nuova rivelazione che approfondirò. Giove mi fa credere in lui grazie alla bellezza di un cammeo. Angelina di Burano mi fa sognare i cieli della cristianità.

Sono databili allo stesso soggiorno anche un altro carnet proveniente dalla successione Jacques Viollet, venduto nel 1972 a Perpignan (Biass-Fabiani, Fabre 1995, 145), e quell'album nr. 10 - cui abbiamo già accennato - contenente undici disegni dedicati a Venezia (di cui uno a Chioggia) e un ritratto di donna a mezzo busto. I *croquis* sono prevalentemente a penna e al *lavis*, due sono a matita e uno è ad acquerello. Da quest'album mancano molte pagine, mentre altre sono state lasciate in bianco.

Il 21 dicembre 1868 Ziem tiene all'hôtel Drouot a Parigi, come abbiamo accennato, una vendita importante di 34 acquerelli, in gran parte di soggetto veneziano, ma anche riferiti ad altri luoghi quali Marsiglia, Martigues, l'Olanda, Barbizon e l'Oriente. Théophile Gautier nella prefazione al piccolo catalogo scrive:

Ogni artista ha una patria ideale, spesso lontana dal suo vero paese. Là il suo talento si dispiega in un'atmosfera propizia e vi ritorna al volo appena può. È là che sboccia e porta i suoi più bei fiori. La patria di Ziem è Venezia. Può lasciarla infinite volte, viaggiare, passare una stagione a Costantinopoli o altrove, ma è là che la sua pittura ha il proprio domicilio legale. Essa abita sulla *riva dei Schiavoni* [...]. La Venere dell'Adriatico [...] non ha segreti per lui [...]. Ziem non vede Venezia soltanto da pittore, la vede anche come poeta. Né lord Byron, né Musset, né George Sand ne hanno meglio compreso il fascino misterioso e la bellezza ammaliante. Egli fa aleggiare il suo sogno sulla realtà e, come un innamorato, trova nella sua amante delle grazie segrete, delle seduzioni sconosciute [...]. Egli ha dipinto il ritratto della città amata a tutte le ore del giorno, dai primi bianchi dell'alba agli ultimi rossori della sera, di faccia, di profilo, di tre quarti, sotto tutti gli aspetti. Non si stanca mai e la sua passione, come quella degli innamorati autentici, non conosce né la sazietà, né la fatica [...]. In questi acquerelli si va dal ponte Donà a S. Giorgio, dalle mura dell'Arsenale a Cannaregio, dai Giardini di Quintavalle



alla cappella di Murano; ci si arresta nel porto di Venezia sulle imbarcazioni pittoresche, si vedono i bragozzi bizantini, il *Palazzo Foscari* [corsivo dello scrivente] sul Canal Grande, in cui dimorava Byron e dove si svolgevano le regate rappresentate nelle incisioni antiche, la Dogana [...] e la sua Fortuna in equilibrio sulla bolla del mondo, la chiesa di S. Simeone, e quella *riva dei Schiavoni* che ha per angolo la facciata bianca e rosa di Palazzo ducale [...]. Ziem eccelle nel rendere quel cielo blu e rosa, quella luce d'argento che si trova solo là e a Costantinopoli. Con una goccia d'acqua, in cui scioglie una particella di colore, costruisce con qualche colpo di pennello una casa dall'intonaco vermiglio [...]. Ma ciò che esprime ancora meglio è l'acqua verde della laguna, rifratta in mille scaglie di luce mentre rispecchia i capricci del cielo attraverso la scia e i molinelli delle gondole che alterano le silhouettes riflesse dei palazzi.<sup>21</sup>

L'artista farà ritorno ancora a Venezia altre sei volte, fino al 1897. Dopo tale data, ormai avanti nell'età e un po' malandato a causa dei reuma-

tismi, pare non sia più ritornato nella sua amata città (cf. Fabre 1994, 44-61).

Dopo la morte, avvenuta nel 1911, il pittore sarà idealmente presente in Laguna grazie alla partecipazione alle Biennali del 1930 con due quadri - *Venezia* e *Piccola Venezia* - e del 1938 con la tela *Grande veduta di Venezia*.

Già nel 1889 egli aveva scritto, come in un addio, queste righe nel suo *Journal*: «Rinasce Venezia al corallo della luce azzurrata. Ricordi chiari e radiosi rispecchiati nei miei occhi blu, rimanete fino all'ultimo sospiro del mio essere» (Ziem 1994, 205).

Fin dal 1854, del resto, Armand Baschet aveva profetizzato il suo destino, indissolubilmente legato alla città lagunare:

Quando un giorno non rimarrà di Ziem altro che le sue opere, state certo che non si pronuncerà mai il suo nome senza farlo seguire da questa aggiunta: il pittore di Venezia.<sup>22</sup>

Del resto, sulla tomba del pittore nativo di Beaune, al cimitero parigino del Père-Lachaise, veglia il leone di San Marco.

21 Gautier, Théophile (1869). «Les aquarelles de Ziem», *L'Artiste: journal de littérature et des beaux-arts*, 1er janvier 1869, 81-85. Il testo della prefazione al «libretto» (in italiano) è interamente ripreso in questo articolo, con la postilla che «la vendita di questi acquerelli è stata un vero trionfo per Ziem». Degli estratti erano usciti anche nel *Moniteur universel* del 28 décembre 1868. Louis Fournier (1897, 68-9) fornisce l'elenco di tutti i titoli degli acquerelli, con relativi prezzi e acquirenti. Scorrendolo, si può constatare che Gautier ha fedelmente riportato i luoghi raffigurati dal pittore.

22 Baschet, Armand (1854). «Les ateliers de Paris en 1854. Lettres à M. Arsène Houssaye: Ziem», *L'Artiste*, 15 février, 25.

## Bibliografia

- About, Edmond (1864). *Salon de 1864*. Paris: Librairie Hachette et Cie.
- Barbillon, Claire; Toscano, Gennaro (éds.) (2006). *Venise en France. Du romantisme au symbolisme = Actes des journées d'étude Paris-Venise Ecole du Louvre et Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti* (Paris, Ecole du Louvre 11 et 12 mai 2004). Paris: Ecole du Louvre.
- Baudelaire, Charles (1976). *Œuvres complètes*. Texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois. Paris: Gallimard. Bibliothèque de la Pléiade.
- Bertrand, Nathalie; Lucienne Del'Furia (éd.) (2008). *Le 19<sup>e</sup> siècle de Ziem = Catalogue de l'exposition* (Martigues, Musée Ziem 11 juin-21 septembre 2008). Marseille: Images En Manœuvres Editions.
- Biass-Fabiani, Sophie (2006). «*La Venise plurielle de Ziem*». Barbillon, Toscano 2006, 235-54.
- Biass-Fabiani, Sophie; Fabre, Gérard (éds.) (1994). *Félix Ziem. Peintre voyageur (1821-1911). Peintures = Catalogue de l'exposition* (Martigues, musée Ziem 18 juin-30 octobre 1994). Arles: Actes Sud; Martigues: Musée Ziem.
- Biass-Fabiani, Sophie (éd.) (1998). *Venise, Alger, Le Caire, Constantinople. Photographies de la Collection Félix Ziem = Catalogue de l'exposition* (Martigues, musée Ziem 25 juin-6 septembre 1998). Martigues: Musée Ziem.
- Biass-Fabiani, Sophie; Fabre Gérard (éds.) (1995). *Félix Ziem. Peintre voyageur 1821-1911. Œuvre graphique = Catalogue de l'exposition* (Martigues, Musée Ziem 12 avril-28 mai 1995). Arles: Actes Sud; Martigues: Musée Ziem.
- Blanc, Charles (1857). *De Paris à Venise, notes au crayon*. Paris: Hachette.
- Burdin-Hellebranth, Anne (1998). *Félix Ziem. Catalogue raisonné*. Tomes I et II. Bruxelles: Futura.
- Chillaz, Valentine de (1996). «Manuscrits de peintres. Quelques observations sur des carnets de dessins de Camille Corot, Félix Ziem, Johan-Barthold Jongkind et Edouard Manet conservés au département des Arts graphiques du musée du Louvre». «Sémiotique/Louis Hay». Num. thématique, *Genesis (Manuscrits-Recherche-Invention)*, 10, 110-22. DOI doi.org/10.3406/item.1996.1067 (2018-08-07).
- Collet, Isabelle et al. (éds.) (2011). *J'ai rêvé le beau. Félix Ziem: peintures et aquarelles du Petit Palais = Catalogue de l'exposition* (Paris, Petit Palais; Martigues, Musée Ziem 2011). Marseille: Images En Manœuvres Éditions.
- Cugy, Pascale (2014). *Ombres et lumières. Estampes de la collection Ziem*. Marseille: Arnaud Bizalion Editeur; Martigues: Musée Ziem.
- Dal Canton, Giuseppina (2001-2002). «Pittori stranieri a Venezia nell'Ottocento: dalla veduta alla visione, dall'impressione al simbolo». *Venezia Arti. Bollettino del Dipartimento di Storia delle Arti e Conservazione dei Beni Artistici «Giuseppe Mazzariol»-Università Ca' Foscari Venezia*, 15/16, 113-30.
- Del'Furia, Lucienne (2014). *Félix Ziem. Le génie et l'adresse (1821-1911)*. Marseille: Arnaud Bizalion Editeur; Martigues: musée Ziem.
- Delacroix, Eugène (1932). *Journal*. 3 vols. Nouvelle édition, avec une introduction et notes par André Joubin. Paris: Librairie Plon.
- Fabre, Gérard (1994). «Félix Ziem. Biographie (1821-1911)». *Ziem* 1994, 17-69.
- Fournier, Louis (1897). *Un grand peintre: Félix Ziem*. Beaune: Henri Lambert fils, 1897.
- Gautier, Théophile (1869). «Les aquarelles de Ziem». *L'Artiste: journal de littérature et des beaux-arts*, 1<sup>er</sup> janvier, 81-5.
- Gautier, Théophile (1997). *Italia. Voyage en Italie*. Présenté et annoté par Marie-Hélène Girard. Paris: La Boîte à Documents. Trad. it. a cura di Annalisa Bottacin. Milano: La Vita Felice, 2010.
- Goncourt Edmond; Goncourt Jules (de) (1989). *Journal. Mémoires de la vie littéraire*. 3 vols. Paris: Robert Laffont. Bouquins.
- Goncourt, Edmond; Goncourt, Jules (de) (1852). *Le Salon de 1852. Peinture-dessin-sculpture-gravure-lithographie*. Paris: Michel Lévy Frères.
- Guégan, Stéphane (2006). «Rouge Venise». Barbillon, Toscano 2006.
- Hild, Eric (éd.) [1980]. *Ziem en marge = Catalogue de l'exposition* (Saint-Tropez, Musée de l'Annonciade 20 juin-15 septembre 1980). Saint-Tropez: Musée de l'Annonciade.
- Houssaye, Arsène (1896). *Souvenirs de jeunesse*. Paris: Ernest Flammarion. Roger-Milès 1903.
- Huysmans, Joris Karl (1883). «Art contemporain, Félix Ziem». *L'Art moderne*. Paris: Charpentier.
- Lagrange, Léon (1864). «Le Salon de 1864». *Gazette des Beaux-Arts*, 6(17), 1<sup>er</sup> juillet.
- Luderin, Pierpaolo (1995). «Le Venezie di Félix Ziem tra veduta e impressione». *Venezia Arti. Bollettino del Dipartimento di Storia e Critica delle Arti «Giuseppe Mazzariol» dell'Università di Venezia*, 9, 69-76.

- Miquel, Pierre (1978). *Félix Ziem 1821-1911. Catalogue raisonné*. Tomes I et II. Tome III (1997). Maurs-la-Jolie: Editions de la Martinelle.
- Roger-Milés, Léon (1903). «Félix Ziem». *Les Artistes de tous les temps*. Série D. Le XXe siècle. Paris: Librairie d'Art Ancien et Moderne (réédition des articles de 1902).
- Saint-Raymond, Léa (2016). «How to Get Rich as an Artist: The Case of Félix Ziem - Evidence from His Account Book from 1850 through 1883». *Nineteenth Century Art Worldwide. A Journal of Nineteenth-Century Visual Culture*, 15(1), Spring 2016. URL [artworldwide.org/spring16/saint-raymond-ow-to-get-as-an-artist-felix-ziem](http://artworldwide.org/spring16/saint-raymond-ow-to-get-as-an-artist-felix-ziem) (2018-08-07).
- Serena, Tiziana (2006). «La Venise de Piot». *Barbillon*, Toscano 2006, 289-305.
- Stringa, Nico (2003). s.v. «Domenico Bresolin». Pavanello, Giuseppe (a cura di), *L'Ottocento*, vol. 2, *La pittura nel Veneto*. Milano: Electa, 661-2.
- Stringa, Nico (2003). «Il paesaggio e la veduta: appunti per una storia». Pavanello, Giuseppe (a cura di), *L'Ottocento*, vol. 2, *La pittura nel Veneto*. Milano: Electa, 593-627.
- Van Gogh, Vincent (1990). *Correspondance générale*. 3 vols. Paris: Gallimard. Biblos.
- Verlinden, Frédérique (2001). «Tracés de ciels percés par l'écume». Verlinden, Fabre, Marchetti 2001.
- Verlinden, Frédérique; Gérard, Fabre; Marchetti, Luca (éds.) (2001). *La traversée d'un siècle. Félix Ziem, 1821-1911 = Catalogue de l'exposition* (Martigues, Musée Ziem 15 novembre 2001-15 février 2002). Martigues: Musée Ziem; Paris: Réunion des Musées Nationaux.
- Zannier, Italo (2003). «Fotografia e Pittura nel Veneto dell'Ottocento». Pavanello, Giuseppe (a cura di), *L'Ottocento*, vol. 2, *La pittura nel Veneto*. Milano: Electa, 523-42.
- Ziem F. [1913] = «F. Ziem. Huit reproductions fac-simile en couleurs». *Les peintres illustres*. 50, sous la direction d'Henry Rougeon. Paris: Pierre Lafitte & Cie Editeurs.
- Ziem, Félix (1994). *Journal (1854-1898)*. Edition critique établie par Sophie Biass-Fabiani et Gérard Fabre. Arles: Actes Sud.