



Università
Ca' Foscari
Venezia

**Scuola Dottorale di Ateneo
Graduate School**

**Dottorato di ricerca
in Storia delle Arti
Ciclo XXVII
Anno di discussione 2015-2016**

***I De Blaas. Una dinastia di pittori tra Vienna e
Venezia.***

**SETTORE SCIENTIFICO DISCIPLINARE DI AFFERENZA: L-ART/03
Tesi di Dottorato di Maria Antonella Bellin, matricola 804797**

Coordinatore del Dottorato

Prof. Giuseppe Barbieri

Tutore del Dottorando

Prof. Nico Stringa

INDICE

| | |
|---|-----------|
| Introduzione | 7 |
| Albero genealogico della famiglia De Blaas | 14 |
| 1. I Pittori della famiglia De Blaas. Fortuna critica di una famiglia Europea. | 15 |
| 2. I De Blaas a Venezia. Studenti, insegnanti ed espositori. Esperienze a confronto | 43 |
| 2.1. L'Imperial Regia Veneta Accademia di Belle Arti durante la seconda dominazione austriaca al centro della politica asburgica di riconciliazione tra Vienna e Venezia. | 43 |
| 2.2. "Il giovanetto alunno Carlo Blas" | 54 |
| 2.3. Il ritorno di Carl Blaas in Accademia come docente di pittura. | 62 |
| Carl Blaas e Pietro Selvatico. | 64 |
| <i>I mosaici della volta dell'Apocalisse della Basilica di S. Marco</i> | 73 |
| 2.4. Eugenio e Giulio in Accademia sotto l'ala protettrice del padre | 81 |
| 2.5. Carl, Eugenio e Giulio espositori presso la Società Veneta Promotrice di Belle Arti | 90 |
| 2.6. Eugenio tra insegnamento ed affermazione artistica | 100 |

| | |
|---|------------|
| 2.7. Eugenio e Giulio alla Biennale di Venezia | 115 |
| 2.8. Catalogo ragionato di una selezione di opere realizzate ed esposte dai De Blaas a Venezia | 127 |
| 3. I De Blaas a Roma. Studi, committenze ed esposizioni. | 217 |
| 3.1. L'Alunnato di Carl e l'incontro con i Nazareni. La svolta artistica 1837-1842 | 217 |
| 3.2. La vita ad Albano Laziale tra lavoro e famiglia 1842-1851 | 239 |
| 3.3. Il ritorno di Eugenio e di Giulio a Roma | 248 |
| 3.4. Catalogo ragionato di una selezione di opere realizzate ed esposte dai De Blaas a Roma | 254 |
| 4. I De Blaas a Vienna. Gli Asburgo e il fascino della cultura mitteleuropea. | 282 |
| 4.1. Carl Blaas insegnante di pittura di storia in Accademia | 282 |
| <i>Gli affreschi della Chiesa di Fòt (1851-1855)</i> | 287 |
| <i>Il libro di preghiere per l'imperatrice Elisabetta</i> | 296 |
| <i>Il Messale per Pio IX</i> | 302 |
| <i>Gli affreschi della chiesa di Altlerchenfeld</i> | 312 |
| 4.2. Il ritorno di Carl a Vienna. Antefatto, genesi e descrizione della decorazione della Sala della Fama in Arsenale (1859-1872) | 319 |
| Disegni, schizzi e tele per la decorazione della Sala della Fama | 321 |

| | |
|--|------------|
| Programma iconografico | 323 |
| 4.3. Carl, Eugenio e Julius soci ed espositori nella Casa degli artisti di Vienna. | 331 |
| 4.4. Giulio tra Oriente e Occidente. L'anelito al viaggio | 346 |
| <i>Dalle piramidi al Niagara</i> | 351 |
| <i>L'impero austro ungarico in parole ed immagini</i> | 356 |
| 4.5. L'inquietudine della modernità nell'opera tarda di Carl e Julius | 367 |
| 4.6. Catalogo ragionato di una selezione di opere realizzate ed esposte dai De Blaas a Vienna. | 375 |
| 5. Appendice documentaria | 396 |
| | |
| Bibliografia | 442 |

Fondi archivistici e abbreviazioni

- ABAV**, Archivio Biblioteca Apostolica vaticana
- ACS**, Archivio Centrale dello Stato Roma
- ADA**, Archivio Storico Diocesano di Albano
- ADMBA**, Archivio Domus Mercatorum Bolzano
- ADTs**, Archivio Diplomatico Trieste
- ADW** Archivio Diocesano Vienna
- AFMCVe**, Archivio Fotografico Fondazione Musei Civici di Venezia
- AIRE**, Archivio Istituto di Ricovero e di Educazione Venezia
- AIRI**, Archivio Istituto del Risorgimento Italiano
- AIVSLAVe**, Archivio Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti Venezia
- AMBV**, Archivio Museo Borgogna Vercelli
- AMCB**, Archivio Museo Civico Bolzano
- APB**, Archivio Privato Blaas
- APE** Archivio Primaziale di Esztergom
- APSC**, Archivio Parrocchiale S. Candido
- ASAB**, Archivio Storico Accademia di Belle Arti di Brera Milano
- ASABAVe**, Archivio Storico Accademia di Belle Arti Venezia
- ASAC**, Archivio Storico delle Arti Contemporanee Venezia
- ASAVVe**, Archivio Storico Ateneo Veneto Venezia
- ASCVe**, Archivio Storico del Comune di Venezia
- ASP**, Archivio Stato di Praga
- ASPd**, Archivio di Stato di Padova
- ASPSM**, Archivio Storico Procuratoria di San Marco Venezia
- ASPMVe**, Archivio Soprintendenza Polo Museale Venezia
- ASPVe**, Archivio Seminario Patriarcale Venezia
- ASVe**, Archivio di Stato Venezia
- ASW**, Archivio di Stato Wien

AWA, Archivio Albertina Vienna
BAUM, Biblioteca Area Umanistica Ca' Foscari
BAVVe, Biblioteca Ateneo Veneto di Venezia
BCMTs, Biblioteca Castello di Miramare Trieste
BCPd, Biblioteca Civica Padova
BCVr, Biblioteca Civica Verona
BGIAMVe, Biblioteca della Galleria Internazionale d'Arte Moderna
BISAR, Biblioteca Istituto Storico Austriaco di Roma
BMCVe, Biblioteca Museo Correr Venezia
BNCFi, Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze
BNCR, Biblioteca Nazionale Centrale di Roma
BSAVe, Biblioteca di Storia dell'architettura
BNMVe, Biblioteca Nazionale Marciana Venezia
HGMA, Heeresgeschichtliches Museum Wien
NGGA, Neue Galerie Graz archiv
RMMA, Regional Muzeum Mikulov Archiv
SNMA, Slovenské národné múzeum- Múzeum Červený Kameň Archiv
ÖGBA, Österreichische Galerie Belvedere Archiv
ÖNB, Österreichische Nationalbibliothek
TLFIA, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum Innsbruck Archiv
UABKW, Universitätsarchiv der Akademie der bildenden Künste Wien
WSA, Wiener Staat Archiv
WSOA, Wiener Staatoper Archiv

b. busta

cat. catalogo

f. fascicolo

ms./mss. manoscritto/manoscritti

reg. registro

Introduzione

"Concludo questa mia memoria con la consapevolezza di aver realizzato da solo il più bello e il miglior progetto del mondo: la soddisfazione artistica, la fedeltà coniugale, la creazione di una famiglia che ha ereditato il mio nome e la mia inclinazione"¹.

Con queste parole nel 1876 Carl Blaas, capostipite di tre generazioni di artisti attivi in Europa per tutto l'Ottocento fino agli anni Sessanta del Novecento, concludeva la sua *Autobiografia* soddisfatto di essere riuscito a tramandare ai figli il suo amore per l'arte.

Nell'impossibilità di poterci occupare in modo accurato ed esaustivo di tutti i rappresentanti di questa famiglia, la nostra attenzione si è rivolta verso i pittori appartenenti alle prime due generazioni della famiglia De Blaas, che per la loro provenienza austriaca, per la loro formazione e i luoghi d'attività (l'Italia tra due secoli) costituiscono un importante anello di congiunzione tra la cultura italiana e quella mitteleuropea dell'Ottocento e del primo Novecento.

L'obiettivo della ricerca è stato duplice. Da un lato la ricostruzione delle personalità artistiche del capostipite della dinastia dei De Blaas, Carl, e dei suoi figli Eugenio e Giulio, dall'altro una scrupolosa ricognizione delle loro opere presenti in Italia e all'estero, che ha comportato diversi trasferimenti specialmente in territorio ungherese, in modo da poter documentare e definire in modo concreto l'entità, la cronologia e la tipologia della produzione artistica dei componenti di questa famiglia.

¹ *Selbstbiographie des Malers Karl Blaas, 1815-1876*, (d'ora in poi *Selbstbiographie*) Wien, Carl Gerold's Sohn, 1976, p. 253.

In assenza di uno studio coerente ed organico del portato artistico di questa dinastia di pittori, così diversi tra loro, ma accomunati dalla passione per l'ambiente e la cultura italiana, la ricerca ha cercato di colmare un vuoto nella storiografia artistica sia italiana che di area germanica, che nonostante i numerosi anni vissuti in Italia da questi artisti e il gran numero di opere da loro realizzate a Venezia e a Roma, ha sempre considerato e continua a considerare Carl, Eugenio e Giulio, autorevoli rappresentanti dell'arte austriaca dell'Ottocento.

I pochi studi pubblicati su questi artisti, infatti, rivelano una conoscenza pressoché nulla degli anni vissuti in Italia da questi pittori, dei ruoli accademici che hanno ricoperto, della loro partecipazione alle mostre nazionali e internazionali che si sono tenute in Italia a cavallo tra Ottocento e prime decadi del Novecento.

Il progetto quindi ha voluto porre l'accento per la prima volta sui forti legami stretti da questi artisti con la cultura artistica italiana e soprattutto veneziana, aprendo una finestra importante sul panorama culturale italiano dell'Ottocento prima e dopo l'Unità d'Italia all'interno del quale i Blaas occupano un ruolo di rilievo. Grazie ai documenti inediti, ad esempio, consultati nell'Archivio dell'Accademia di Belle Arti di Venezia, relativi al periodo della formazione artistica di tutti e tre i De Blaas e del periodo d'insegnamento di Carl, si è potuto far luce sul sistema didattico vigente all'interno dell'istituzione veneziana durante la seconda e la terza dominazione austriaca. La disamina di questi documenti ha rivelato quali fossero i metodi d'insegnamento impartiti dai professori ai loro alunni, quale fosse il materiale a loro disposizione, quali fossero i generi pittorici più richiesti su cui gli alunni dovevano cimentarsi per essere ammessi ad esporre nelle sale dell'accademia in occasione della consegna annuale dei premi. Sono emersi, soprattutto, i forti contrasti tra Carl e Pietro Selvatico sul metodo più idoneo per istruire gli allievi della Scuola di pittura.

Altrettanto interessante si è rivelata la ricostruzione delle esperienze artistiche vissute a Roma soprattutto da Carl ed Eugenio. Carl, nella sua autobiografia, un testo preziosissimo per ricostruire le vicende sia biografiche sia artistiche di tutta la famiglia, racconta in modo dettagliato la sua esperienza nella capitale durante il suo alunnato. Dalla lettura di questo testo veniamo a conoscenza della fitta rete di relazioni intercorse tra Carl e gli artisti tedeschi attivi a Roma negli anni Quaranta dell'Ottocento appartenenti alla corrente nazarena capeggiata da Overbeck. Grazie a loro Carl inizierà un difficile percorso di rinnovamento artistico e spirituale nel tentativo di conciliare la tradizione veneta del colore con la spiritualità propria dei pittori del Trecento e del Quattrocento italiano. Opere come la *Santa Elisabetta d'Ungheria*, la *Santa Caterina trasportata dagli angeli sul Monte Sinai*, o il ciclo di 25 affreschi realizzati all'interno della chiesa di Fòt in Ungheria, mai documentato fino ad ora, non potevano essere comprese appieno senza conoscere tutti gli studi effettuati da Carl ad Assisi, a Perugia, a Pisa, a Firenze copiando le opere dei grandi maestri e senza metterle in relazione alle teorie portate avanti dagli intellettuali del tempo quali Friedrich von Rumohr, Alexis-François Rio e Pietro Selvatico in materia di pittura sacra. Se per Carl, quindi, fu l'incontro con Overbeck a determinare una significativa svolta artistica verso la pittura sacra dei primitivi e del primo Raffaello, per Eugenio fu fondamentale l'incontro a Roma con il pittore inglese Richard Morris che, entrato a far parte del comitato di valutazione delle opere da esporre alla Royal Academy a Londra, darà ad Eugenio, intorno agli anni Settanta, la possibilità di farsi conoscere al pubblico inglese che da quel momento in avanti gli dimostrerà sempre grande stima ed affetto. I soggetti delle prime opere realizzate da Eugenio a Roma, tra il 1864 e il 1867, tanto apprezzati in area germanica, non potevano soddisfare il pubblico inglese, bisognava abbandonare i soggetti sacri o le tematiche legate agli eroi letterari del Trecento, il pubblico inglese gradiva scenette di vita divertenti

dai toni allegri e vivaci. Fu grazie a Morris, quindi, che Eugenio iniziò a rivolgersi verso quella produzione di genere che dagli anni Ottanta in poi lo renderà famoso in tutto il mondo.

Pur dando la priorità alla conoscenza delle esperienze personali e professionali vissute dai Blaas in Italia, la ricerca non poteva non considerare l'ambiente asburgico della seconda metà dell'Ottocento all'interno del quale soprattutto Carl e Giulio raggiungono fama eterna. Anche se questo è l'unico contesto già studiato e relativamente conosciuto della famiglia De Blaas, è stato tuttavia possibile aggiungere importanti tasselli alla conoscenza di questi artisti, analizzando per la prima volta l'attività svolta dai Blaas all'interno della Casa degli artisti di Vienna. Questo ha permesso di contestualizzare alcune opere realizzate da Carl e da Giulio-Julius in questo periodo all'interno della cultura figurativa di area germanica di fine Ottocento intravedendo nelle composizioni di Carl di soggetto mitologico e nell'opera *Allegoria della Guerra* di Julius delle affinità con alcune opere di Arnold Böcklin e di Franz Von Stuck.

Il censimento delle opere realizzate dai De Blaas tra il 1834 e il 1930 e gli studi operati sulle opere rintracciate, hanno permesso di implementare *in primis* il catalogo ragionato su Eugenio pubblicato da Thomas Wassibauer nel 2005. Tra le opere recuperate, particolare importanza ricoprono i dipinti e i disegni inediti legati alla primissima fase della produzione artistica di Eugenio quando era ancora studente in Accademia, e le opere esposte alla Società Veneta Promotrice di Belle Arti, conservate in collezione privata, a cui è stato possibile, grazie ad una capillare ricerca d'archivio, restituire titolo e datazione originale.

Per quanto riguarda le opere di Giulio, anche in questo senso si sono compiuti passi in avanti rispetto al nucleo di opere generalmente conosciute di questo artista. La ricerca ha svelato alcuni lati della personalità artistica di Giulio che ancora non si conoscevano. Giulio non fu solamente il pittore dei ritratti di corte, delle scene di caccia alla volpe, ma

a differenza del padre e del fratello avvertì il fascino dell'oriente, sia quello a "portata di mano" costituito dalla pianura ungherese, sia quello oltreoceano costituito dall'India, dal Giappone e dall'America. Un altro aspetto della personalità di Giulio che la ricerca ha messo in evidenza è quello di essere stato un rinomato illustratore di importanti pubblicazioni della Monarchia.

Il censimento delle opere di Carl ha portato ad un grosso risultato. Grazie alle immagini e ai documenti recuperati presso archivi, collezioni private e musei sparsi in tutta Europa, si è compiuto un passo significativo verso la realizzazione del primo catalogo ragionato dell'artista, progetto accarezzato da lungo tempo dagli eredi dei pittori De Blaas. Sono stati documentati, infatti, tre cicli di affreschi (Arsenale di Vienna, Chiesa di Altlerchenfeld di Vienna, Chiesa di Fòt), undici pale d'altare mai studiate fino ad ora, cinquanta opere da cavalletto presenti in collezione privata per la maggior parte inedite.

La tesi pertanto si articola in quattro capitoli. Il primo capitolo vuole sottolineare come il ruolo di questa famiglia all'interno del panorama artistico europeo dell'Ottocento sia stato ingiustificatamente ignorato da gran parte della storiografia artistica che, non avendo mai prestato troppo interesse nei confronti dei suoi componenti, si è limitata a tracciare il profilo artistico di questi pittori in modo superficiale senza approfondite ricerche d'archivio.

Dal primo capitolo, propedeutico al nucleo centrale della ricerca, si passa alla ricostruzione delle esperienze artistiche vissute dai De Blaas a Venezia, Roma e Vienna. Abbandonando, infatti, lo schema tradizionale del capitolo monografico sul singolo artista è sembrato più stimolante, dopo aver individuato quali e quante fossero state le esperienze condivise da Carl con i suoi figli durante la loro vita, trovare il modo di porre i tre artisti a confronto senza tralasciare alcun aspetto della loro carriera artistica.

Si è trattato quindi di trovare dei "contenitori" all'interno dei quali far interagire i soggetti interessati in modo da ricostruire e contestualizzare gli episodi fondamentali della loro vita e della loro produzione artistica. Questo ha permesso di andare al di là della semplice ricostruzione biografica ed artistica dei pittori De Blaas facendo emergere aspetti interessanti ai fini della ricerca quali ad esempio l'inevitabile conflitto d'interessi in cui viene a trovarsi Carl durante il periodo d'insegnamento in Accademia nel momento in cui decide di sfruttare abilmente la sua posizione all'interno dell'Istituzione veneziana per agevolare il percorso di studi di Eugenio. Un atteggiamento discutibile che lo porta inevitabilmente ad avere un duro confronto con Pietro Selvatico, allora segretario dell'Accademia, che invece di trovare in Carl un fidato collaboratore per attuare il suo piano di riforma trova, al contrario, un valido avversario. L'analisi delle esperienze espositive condivise dai De Blaas a Venezia mette in luce il modo assolutamente personale con il quale essi si rapportino con il pubblico cercando di incontrare il gusto delle classi sociali emergenti che potevano garantire loro fama e successo. Carl si presenta come pittore di storia, Eugenio come pittore di genere e Giulio come pittore animalista. Soprattutto l'analisi delle esperienze condivise a Vienna si è rivelato interessante in quanto ha fatto emergere il perfetto sistema di collaborazione e di sostegno reciproco messo in atto dai De Blaas per procurarsi committenze ed affermarsi nei maggiori mercati europei. Lo studio aperto da Carl a Vienna dopo aver lasciato definitivamente Venezia nel 1866, frequentato da importanti mercanti d'arte e facoltosi collezionisti, e l'appartenenza di Carl e Giulio in qualità di soci ordinari alla Casa degli artisti, garantivano soprattutto ad Eugenio, che risiedeva a Venezia, la possibilità di farsi conoscere nella capitale dell'impero, che stava diventando il centro culturale dell'Europa. A sua volta Eugenio, garantiva a Giulio la possibilità di avere un canale preferenziale per partecipare alle Esposizioni internazionali veneziane ma soprattutto per

conquistare il mercato inglese grazie ai contatti che Eugenio aveva con la Royal Academy e le più importanti gallerie di Londra fino ad arrivare anche al mercato oltreoceano.

Un sistema quindi efficiente per essere sempre presenti alle mostre che si svolgevano a Milano, Roma, Torino e Venezia, Vienna, Monaco, Berlino, Anversa, Budapest, Londra, New York e Philadelphia.

Nel portare avanti questa scelta di "interazione" tra le parti si è dovuto a volte operare dei salti cronologici per cui alcune esperienze vissute dai De Blaas a Roma, riguardanti soprattutto l'alunnato di Carl, avvenuto tra il 1837 e il 1840 e quello di Eugenio tra il 1864 e 1867, vengono affrontate nel terzo capitolo, anche se risultano ovviamente antecedenti al periodo d'insegnamento di entrambi in Accademia a Venezia. Alla fine di ogni capitolo è stato compilato il catalogo ragionato delle opere realizzate ed esposte dai De Blaas a Venezia, Roma e Vienna. Nella scelta delle opere da inserire nei vari capitoli si è data particolare importanza alle opere inedite, a quelle di cui è stato possibile rettificare la data o il titolo dopo un'attenta ricontestualizzazione, senza tralasciare ovviamente quelle per cui questi artisti sono divenuti famosi.

La schedatura delle opere segue un ordine cronologico in modo da evidenziare l'evoluzione artistica di ognuno di questi pittori, dalle prime opere realizzate durante il loro percorso di studi in accademia alle opere della piena maturità artistica, concludendo con un nucleo di opere che sembrano risentire della sensibilità simbolista di fine Ottocento primo Novecento.

Infine negli apparati è possibile scorrere una selezione di documenti manoscritti attinenti alla ricerca.

Albero genealogico della famiglia De Blaas.



Carl Ritter von Blaas
Nauders 1815 – Vienna 1894



Eugenio de Blaas
Albano laziale 1843- Venezia 1931



Giulio-Julius Blaas
Albano Laziale 1845-Bad Hall 1922



Giulio de Blaas (Lulo)
Venezia 1888 -New York 1932



Karl Theodor Ritter von Blaas
Kreuth 1886-Salisburgo 1960

1. I pittori della famiglia De Blaas. Fortuna critica di una famiglia europea

Passati alla storia come valenti protagonisti dell'arte austriaca del XIX secolo, i pittori della famiglia de Blaas devono essere reconsiderati oggi come autorevoli interpreti delle maggiori correnti artistiche che caratterizzarono la cultura figurativa mitteleuropea dell'Ottocento e del primo Novecento.

Per questa famiglia, infatti, non vi furono confini invalicabili o impacci d'idiomi diversi, le vicende artistiche e familiari dei pittori De Blaas ebbero origine e si svilupparono in aree che spaziano da piccoli centri sparsi nel Tirolo a cittadine della campagna ungherese, da importanti città italiane come Venezia e Roma alle grandi capitali europee come Vienna, Monaco, Londra, Parigi e Budapest fino a spingersi anche oltreoceano.

Far luce, quindi, per la prima volta in modo accurato e coerente sulla formazione e sulla produzione artistica dei pittori de Blaas, comporta una doverosa e necessaria analisi dei forti legami stretti da questa famiglia con la cultura italiana attraverso una continua sperimentazione e un dialettico rapporto soprattutto con la tradizione artistica veneziana, aspetto fino ad oggi trascurato e troppo spesso dimenticato.

Il nostro interesse, pertanto, è rivolto alla prima e alla seconda generazione della dinastia dei De Blaas, a coloro che hanno contribuito maggiormente con le loro opere e le loro esperienze a tessere stretti legami tra Vienna e Venezia: Carl, Eugenio e Giulio De Blaas.

Carl, il capostipite, nasce a Nauders in Tirolo nel 1815² da una famiglia modesta e molto numerosa. È sicuramente il più completo tra

² *Selbstbiographie*, p.1.

tutti i pittori de Blaas, in grado di eccellere in tutti i generi di pittura distinguendosi soprattutto per i soggetti storici.

Formatosi presso la I. R. Accademia di Belle Arti di Venezia durante la seconda dominazione austriaca, egli diviene un grande amante della tradizione veneziana e soprattutto di Tiziano, del quale ammira l'intensità del colore e l'eleganza delle forme, valori artistici che egli cercherà di coniugare per tutta la vita con la spiritualità dei grandi maestri italiani del trecento e del quattrocento andando oltre allo schematismo dell'ormai superata pittura nazarena della metà dell'Ottocento.

La grande decorazione ad affresco della chiesa di Fòt in Ungheria, mai studiata fino ad ora, realizzata da Carl tra il 1848 e il 1854 è forse la testimonianza più convincente della sensibilità artistica di questo pittore.

Grazie al suo talento e ai buoni rapporti con il principe Metternich egli riceverà nel 1850 la nomina d'insegnante di pittura presso l'Accademia di Vienna, dove riesce ad instaurare degli ottimi rapporti con i colleghi, con i quali condivide importanti esperienze artistiche che lo vedono impegnato tra il 1854 e il 1856 nella decorazione ad affresco della Chiesa di Altlerchenfeld, nella decorazione del *Messale* donato dai professori dell'Accademia all'imperatrice Elisabetta il giorno delle nozze, e quello realizzato per Papa Pio IX.

Nel 1856 egli viene nominato professore di pittura presso l'Accademia di Venezia fino al 1866 quando, in seguito all'annessione di Venezia al Regno d'Italia, deciderà di abbandonare per sempre la città e di ritornare a Vienna dove avrà la possibilità di essere reinserito nel corpo insegnante dell'Accademia e potrà portare a termine l'opera più importante della sua vita, la sola per cui ancora oggi viene ricordato: la grande decorazione ad affresco della *Sala della Fama* dell'Arsenale, su commissione dell'imperatore Francesco Giuseppe.

Grazie a quest'opera grandiosa, realizzata tra il 1859 e il 1871 costituita da quarantacinque affreschi, Carl Blaas entrerà a pieno titolo nella storia della pittura austriaca dell'Ottocento.

Eugenio, il primogenito, nasce ad Albano Laziale nel 1843³ in seguito al matrimonio di Carl Blaas con Agnese Aiuda⁴.

E' sicuramente il più famoso a livello internazionale tra tutti i De Blaas.

Iscritto dal padre all'Accademia di Belle Arti di Venezia nel 1856, riceve moltissimi premi e menzioni che gli permettono di conseguire l'ambita borsa di studio per continuare i suoi studi a Roma e a Firenze tra il 1864 e il 1867. Terminati gli studi ritorna a Venezia, dove riesce ad inserirsi molto bene nei salotti delle famiglie più importanti della città grazie al matrimonio con la contessa Paola Prina avvenuto nel 1870.

Se all'inizio si afferma come elegante ritrattista, verso il 1880, anno in cui viene nominato professore onorario di pittura presso l'Accademia di Venezia, dimostra di aver abbracciato in pieno la "Scuola del vero" di Giacomo Favretto ottenendo in questo genere di pittura fama internazionale.

Eugenio, pur rispettando le origini tirolesi del padre, non si considerò mai un pittore austriaco, né la critica italiana lo considerò mai tale, ma piuttosto un "veneziano" d'adozione.

Egli partecipa con successo sia all'Esposizione Nazionale Artistica del 1887 che alle Biennali dal 1895 al 1922.

³Archivio Storico Diocesano di Albano (d'ora in poi ASDA), *Fondo Capitolare della Cattedrale S. Pancrazio Martire. Battesimo Eugenio, Alfonso, Giacomo Blaas, 25 luglio 1843*, busta 25.

⁴ASDA, *Fondo Capitolare della Cattedrale S. Pancrazio Martire. Matrimonio Carl Blaas Agnese Aiuda, 24 Ottobre 1842*, b.16.

La critica italiana del tempo, tuttavia, non lo apprezzò mai completamente considerandolo a volte troppo lezioso, al contrario del mondo anglosassone che mantiene ancora oggi un grande interesse per quest'artista che espose le sue opere alla Royal Academy ininterrottamente dal 1879 al 1898.

Giulio, il secondogenito, nato ad Albano Laziale nel 1845⁵ e tra tutti i de Blaas quello meno conosciuto in Italia ma più famoso in area germanica. È considerato un pittore sicuramente più modesto sia del padre sia del fratello. Pur avendo studiato presso l'Accademia di Venezia non subì mai il fascino della tradizione artistica veneziana, rimanendo legato alle sue origini tirolesi tanto da firmare i suoi quadri, una volta lasciata l'Italia, Julius Blaas e non Giulio Blaas, come era stato battezzato⁶.

Una volta ottenuto il diploma, infatti, Giulio si trasferì con i suoi genitori a Vienna dove, pur continuando a dipingere, tentò anche una carriera come cantante lirico⁷ e solamente dopo aver viaggiato intorno al mondo tra il 1873 e il 1874 si dedicò completamente alla pittura, raggiungendo fama e stima presso la corte asburgica.

Se Eugenio amò rappresentare la vita popolare veneziana dell'Ottocento, Giulio preferì rappresentare la vita contadina che si svolgeva nelle desolate pianure ungheresi. Moltissime opere sottolineano il

⁵ASDA, *Fondo Capitolare della Cattedrale S. Pancrazio Martire. Battesimo Giulio, Filippo, Emilio Blaas, 20 agosto 1845*, b.16.

⁶ Nel corso dello sviluppo del secondo e del terzo capitolo della tesi, dedicati a ricostruire le esperienze artistiche vissute a Venezia e a Roma dal pittore dove, anche nelle sue opere si firma Giulio, egli verrà citato con il nome di battesimo desunto dai documenti, mentre verrà citato come Julius nel quarto capitolo relativo al periodo vissuto dal pittore a Vienna.

⁷ARPAD WEIXLGARTNER, *Gedachtnis Ausstellung Julius Blaas*, Wien, Christoph Reisser's Sohne, 1923, p. 8.

suo interesse per gli animali che popolano queste pianure soprattutto cavalli, che vengono immortalati mentre corrono al galoppo, mentre si abbeverano ad una fonte o partecipano a una battuta di caccia.

La scoperta nell'archivio della famiglia Blaas dell'opera intitolata *Il Cavaliere dell'Apocalisse. Allegoria della guerra* dimostrerebbe la vicinanza di Giulio all'artista tedesco Franz Von Stuck⁸ protagonista della Secessione di Monaco⁹.

A chiudere il cerchio della seconda generazione di questa famiglia la figura assolutamente sconosciuta di Carlo Maria, figlio del fratello di Carl, cugino quindi di Eugenio e di Giulio, nato a Verona nel 1837¹⁰.

Lo spoglio, infatti, dei documenti relativi agli studi effettuati da Eugenio e da Giulio in Accademia, ha portato alla scoperta di questo nuovo componente della famiglia De Blaas che, dopo i primi tre anni di studio a Venezia, preferisce continuare a studiare a Vienna, ma a causa della morte del padre avvenuta nel 1864, è costretto ad interrompere la sua carriera artistica per aiutare economicamente la sua famiglia accettando un posto d'insegnante presso il ginnasio di Stockerau¹¹.

Nonostante il numero dei componenti di questa famiglia e delle opere da loro realizzate per più di cent'anni, lo stato degli studi sui De Blaas risulta molto scarso, le ricerche effettuate sino ad ora su questi valenti e

⁸ Su questo artista si veda ALESSANDRA TIDDIA, SERGIO MARINELLI, *Franz von Stuck, Lucifero moderno*, catalogo della mostra, Trento, Skira, 2006.

⁹ L'opera di Blaas risulta essere molto vicina a *La guerra* di Von Stuck esposta a Venezia nel 1909 in occasione dell'VIII Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia. Si veda Archivio Storico dell'Arte Contemporanea (d'ora in poi ASAC), *8. Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia, Mostra individuale di Franz Von Stuck*, Venezia, 1909, sale 10-11.

¹⁰ OTTO WASNER, Carl Moritz Blaas, Bezirksmuseum Stockerau, 1993, p.15.

¹¹ *Ibidem*.

cosmopoliti artisti sono studi isolati dedicati quasi esclusivamente a singole opere soprattutto di Carl e di Eugenio.

Una rapida rassegna della letteratura dedicata a questa famiglia, rivela, infatti, come la generazione di studiosi di area germanica di fine Ottocento e metà del Novecento quali Friedrich Boetticher¹², Hans Semper¹³, Walter Wagner¹⁴, Walter Frodl¹⁵, Robert Feuchtmüller¹⁶ che per primi si occuparono dei De Blaas, considerandoli artisti appartenenti alla storia dell'arte austriaca dell'Ottocento, non sia stata rimpiazzata da giovani studiosi nonostante l'abbandonante materiale inedito presente in archivi, collezioni pubbliche e private ancora da analizzare.

Ciò che è stato scritto fin ora su questa famiglia riguarda principalmente Carl, autore di un'autobiografia dal titolo *Selbstiographie des Malers Karl Blaas 1815-1876*, pubblicata a Vienna nel 1876. In dieci capitoli racconta in un modo non sempre ordinato e non sempre cronologico, la sua vita dalla nascita alla maturità artistica, fornendo

¹² Si possono consultare le schede biografiche su Karl, Eugen e Julius Blaas in FRIEDRICH BOETTICHER *Malerwerke des 19. Jahrhunderts, Beitrag zur Kunstgeschichte*, Dresden, 1891-1898, vol. 1, pp. 96-99.

¹³ Si vedano le schede relative a Carl, Eugen e Julius Blaas in HANS SEMPER, *Allgemeine Deutsche Biographie*, Lipsia, vol. 55, 1910, pp.451-454.

¹⁴ Walter Wagner riferisce sul periodo d'insegnamento di Carl Blaas presso l'Accademia di Vienna. Si veda: WALTER WAGNER, *Die Geschichte der Akademie der Bildenden Künste in Wien*, Rosenbaum, Vienna, 1967, vol. 1, pp. 401-450.

¹⁵ WALTER FRODL, *Kunst in Sudtirol*, München, F. Bruckmann, 1960.

¹⁶ Feuchtmüller pubblica nel 1978 un saggio molto esaustivo sul *Messale* donato dai professori dell'Accademia di Vienna alla principessa Elisabetta di Baviera per le sue nozze con l'imperatore Francesco Giuseppe, avvenute il 24 aprile 1854. Tra le immagini pubblicate nel saggio compare la pagina illustrata da Carl Blaas. Si veda: ROBERT FEUCHTMÜLLER, *Das Gebetbuch der Kaiserin Elisabeth* in "Alte und moderne kunst", AMK, Verlag, 1978, n. 160/161, pp. 1-8.

anche notizie relative ai suoi figli Eugenio e Giulio.

Un testo rivelatosi fondamentale per entrare nel mondo di questo artista e conoscere le circostanze che determinarono la sua crescita artistica, per ricostruire la fitta rete di relazioni sociali ed artistiche intercorse tra Carl e i suoi committenti e in particolar modo la sua produzione artistica.

Mi sembra importante sottolineare che ben sette capitoli dell'autobiografia sono dedicati alle esperienze vissute dall'artista in Italia a cominciare da Venezia, come studente dal 1832 al 1836 e come insegnante di pittura in Accademia dal 1856 al 1866 e a Roma, come studente dal 1837 al 1842 ma soprattutto come esponente della corrente nazarena degli anni Quaranta-Cinquanta dell'Ottocento.

Trent'anni di crescita artistica avvenuta a stretto contatto con la cultura italiana prima dell'Unità d'Italia che ha riscosso poco interesse da parte degli studiosi e della critica del tempo di area germanica, che hanno preferito sempre legare il nome dell'artista alle opere da lui eseguite a Vienna.

Spetta perciò ai cultori dell'arte veneziana, che intorno agli anni Trenta dell'Ottocento scrivevano nei periodici e nelle riviste specializzate di lettere ed arti, aver riconosciuto e segnalato per primi il talento artistico di Carl recensendo le opere che venivano esposte ogni anno in Accademia in occasione della consegna dei premi.

Così nel 1834 Paolo Lampato ne "Il Gondoliere" segnalava al pubblico le prime prove artistiche di "Carlo Blas" allora studente d'Accademia:

"Non pochi tra gli osservatori delle opere esposte nell'accademia, e forse tutti gl'intelligenti si fermavano più o meno dinanzi un bellissimo ed animato carattere di testa d'un giovinetto. Recava l'indicazione: opera di Carlo Blas. Se ne chiedevano conto e si udiva essere quello un secondo tentativo ad olio di un alunno; un tirolese che aveva ritratto se stesso. Tentare un così fatto modo è

promettente assai. Offrire a saggio la propria fisionomia-quella fisionomia-è suggellare la promessa. Un certo segnare sentimentato, un tal vibrare di pennello un sicuro esprimere di parti interne con precisa intelligenza e con molto lodevole degradazione di chiaroscuro, facevano dubitare alcuno non essere quello tutto frutto di sola potenza che tenta che si sviluppa appena. Il lato debole di quel dipinto se non vado errato parmi forse nelle ombre soverchio cupe, contraddicenti alquanto nel tono la tinta locale in luce. L'osservazione del vero ed alquanto più di esperienza convinceranno forse al gentil giovanetto di questa sua menda. E se all'osservazione del vero alle osservazioni dei maestri aggiungerà studio attento indefesso per una forma che la sua attitudine lo porterà in breve molto avanti nell'arte: sia che lo voglia a professione sia a diletto"¹⁷.

Nella "Gazzetta Privilegiata di Venezia" del 18 agosto 1835 invece viene segnalata la copia di una *Madonna* eseguita da un "giovine che non istudia se non da tre anni e che già tolse a ogni altro il vanto nel concorso per la composizione"¹⁸.

Francesco Zanotto a proposito dell'Esposizione in Accademia del 1836 scrive nelle pagine de "Il Gondoliere" un trafiletto su *Blas Carlo del Tirolo* affermando "Dei primi passi di questo alunno si può già preconizzare felici risultamenti, perché ha grande coraggio, pronte voglie ed animo portato all'armonia e robustezza delle tinte"¹⁹.

Zanotto lo cita anche nella sua *Storia della pittura veneziana* tra quei pittori di storia che "lasciano ben sperare mantenersi ancora per lunghi

¹⁷Il Gondoliere, giornale di scienze lettere, arti , mode e teatri", n. 75, mercoledì 17 settembre 1834.

¹⁸ *Pubblica Mostra dell'I. R. Accademia* in "Gazzetta Privilegiata di Venezia", n. 183, 18 Agosto 1835.

¹⁹ FRANCESCO ZANOTTO, *Blas Carlo del Tirolo*, in "Il Gondoliere", n. 76, 21 settembre 1836, p. 303.

anni la buona pittura nella veneta scuola"²⁰.

Confrontando i passaggi citati si evince chiaramente che il terreno dove si confrontano coloro che, come studiosi, eruditi o giornalisti si vogliono occupare di critica d'arte, sono le Esposizioni organizzate dall'Accademia. Nei loro articoli, non si limitano al semplice resoconto della premiazione degli allievi meritevoli, ma piuttosto aprono un dibattito sulle opere esposte in mostra. Essi assumono un atteggiamento didattico nei confronti di un pubblico ampio e variegato, che non era solamente composto di persone competenti ma da nuovi amatori dell'arte, di estrazione borghese, o semplici curiosi che considerano l'Esposizione accademica come un imperdibile avvenimento mondano.

Non a caso le recensioni delle opere esposte in Accademia sono pubblicate principalmente in riviste d'intrattenimento come il "Gondoliere" che nasce come rivista di moda²¹ o "La moda. Giornale dedicato al bel sesso" che nel 1840 spende parole molto lusinghiere su un'opera realizzata da Carl a Roma durante il suo alunnato. Si tratta della *S. Elisabetta d'Ungheria* che viene definita dall'articolista: "Un miracolo,

²⁰ FRANCESCO ZANOTTO, *Storia della pittura veneta*, Venezia, Antonelli, 1837, pp. 428-429.

²¹ Riferisce Marino Merengo, a proposito del "Gondoliere", che nel settembre del 1831 Paolo Lampato aveva chiesto l'autorizzazione a pubblicare "La Moda. Giornale di amena conversazione" in sei numeri mensili, uno ogni cinque giorni, corredandolo di incisioni rappresentanti le mode di Francia. Nel 1833 «La Moda», fu ridotto a foglietto di appendice di un nuovo giornale "Il Gondoliere". Si veda MARINO BERENGO, *Una tipografia liberale veneziana della Restaurazione. Il Gondoliere* estratto da: "Libri, tipografi, biblioteche. Ricerche storiche dedicate a Luigi Balsamo", Olschki, Firenze, 1997, pp.3-4; FRANCO BERNABEI: *L'arte nelle riviste venete dell'Ottocento e del Novecento*, in *Percorsi di critica: un archivio per le riviste d'arte in Italia dell'Ottocento e del Novecento* a cura di Rosanna Cioffi e Alessandro Rovetta, Atti del convegno, Milano, 30 novembre-1 dicembre 2006, Università Cattolica del Sacro Cuore.

diremo noi di soavità e di grazia, un piccolo quadretto, ma sì caro da innamorarsene, una delizia e d'arte e di sentimento"²².

La stessa opera viene recensita positivamente anche in "Der Adler", foglio d'intrattenimento di lettere e arti pubblicato a Vienna nel 1840 dove, a proposito dell'Esposizione delle opere in Accademia a Venezia di quell'anno, segnala la delicatezza e l'armonia delle tinte che contraddistinguono l'opera di Blaas²³.

Ma l'elogio più significativo di quest'opera è contenuto nella *Rassegna critica di Belle Arti* di Pietro Selvatico, pubblicata in "Rivista europea" del 1840²⁴. Le cronache d'arte rappresentano per Selvatico un'occasione d'intervento e di discussione non solo sulle pubblicazioni dell'accademia ma, in una più ampia prospettiva, anche su altri problemi relativi alle arti, come l'educazione degli artisti e le convenzioni della pittura storica anticipando in questi saggi l'uscita nel 1842 di uno dei suoi scritti più importanti *Sull'educazione del pittore storico odierno italiano*²⁵.

²² La rivista "La Moda. Giornale dedicato al bel sesso", veniva pubblicata con cadenza bisettimanale a Milano da Paolo Lampato a partire dal 1835 in sostituzione de "L' Eco. Giornale di scienze, lettere, arti, mode e teatri".

²³ "Der Adler: Allgemeine Welt und National-Chronik", n. 268, Wien, 10 November 1840, p. 2143.

²⁴ "Rivista Europea", fu un periodico pubblicato a Milano dal 1838 e diretta da Carlo Tenca che, rispetto alle altre riviste italiane, pubblicava molti saggi di Storia dell'arte occupandosi sia delle opere contemporanee che dei loro autori, dando largo spazio alle Esposizioni di Milano e di Venezia, ai libri d'arte, ai saggi di carattere storico come quelli di Selvatico. Si veda: FRANCO BERNABEI, *Critici d'Arte nella "Rivista Europea"(1838-1847)*, in *Atti dell'Istituto di Scienze Lettere ed Arti. Classi di Scienze morali, lettere e arti*, CXL, 1981-1982, pp. 115-132.

²⁵ Si veda *Sull'educazione del pittore storico odierno italiano. Pensieri di Pietro Selvatico*(Padova , Tip.del Seminario,1842). Edizione anastatica con indici e postfazione a cura di Alexander Auf der Heyde, Pisa, Edizioni della Normale , 2007.

Selvatico nel saggio del 1840 riconosce nella tela di Blaas il modo per "rifuggere dall'aberrante pittura pagana legata alla mitologia" tanto in auge in quegli anni da cui è estrapolato questo passaggio:

"Purtroppo a togliere dal suo agonizzante letargo la pittura italiana non basta cambiare i soggetti, bisogna cambiare la maniera di rappresentarli;[...] Voglia Dio che non sia lontana l'ora in cui i nostri pittori, nel figurare i sacri soggetti, non si dilunghino dal puro sentiero, seguito dal Blaas nel quadretto che abbiamo sott'occhio, rappresentante un fatto di Santa Elisabetta regina d'Ungheria"²⁶.

Selvatico, consapevole della straordinaria influenza esercitata dalla stampa sulle valutazioni di un pubblico spesso impreparato e bisognoso di una guida, affronta il tema del rinnovamento della pittura sacra in Italia rivedendo quanto aveva affermato nel 1837 nelle *Considerazioni sullo stato presente della stato presente della pittura storica in Italia e sui mezzi di farla maggiormente prosperare* dove a proposito dei temi mitologici si era mantenuto più conciliante²⁷.

²⁶ PIETRO SELVATICO, *Esposizione delle arti in Venezia. Agosto 1840*, in "Rivista Europea: giornale di scienze lettere e arti e varietà", Anno III, parte IV, Milano, Stella, 1840, p. 109.

²⁷ *Considerazioni sullo stato presente della stato presente della pittura storica in Italia e sui mezzi di farla maggiormente prosperare* in "Indicatore ossia Raccolta periodica di scelti articoli così tradotti come originali", 2(1837), 4-5, pp.158-182, 3 (1837), 7, pp. 5-22 (estratto: Milano Pirotta 9, pp.1-65). Sui pensieri di Pietro Selvatico relativi alla pittura di storia si veda: ALEXANDER AUF DER HEYDE, *L'artista come sacerdote civile: il manuale del pittore storico(1842)*, in ALEXANDER AUF DER HEYDE, *Per l'avvenire dell'arte in Italia: Pietro Selvatico e l'estetica applicata alle arti del disegno nel secolo XIX*, Pacini editore, Ospedaletto(Pisa), 2013, pp. 29-58.

“Der Bote für Tirol”²⁸ segue i passi di Carl a Roma durante il suo alunnato recensendo le opere eseguite dall’artista tra il 1840 e il 1842 soffermandosi specialmente sulla *Santa Caterina trasportata dagli angeli*, realizzata nel 1842, considerata un distintivo esempio di pittura nazarena.

Malgrado il suo eccellente alunnato, durato quattro anni, e i dieci anni vissuti a Roma dopo il completamento dei suoi studi, nella mostra dedicata agli *Artisti Austriaci a Roma. Dal Barocco alla Secessione* organizzata dall’Istituto Austriaco di Cultura in Roma nel 1972 a Palazzo Braschi, egli viene ricordato principalmente per alcuni paesaggi²⁹.

Nella grande mostra intitolata *I Nazareni a Roma* organizzata presso la Galleria Nazionale d’Arte Moderna di Roma nel 1981, Carl Blaas non viene nemmeno citato³⁰.

Ad informarci sulle opere eseguite da Carl durante il periodo trascorso a Vienna tra il 1852 e il 1856 ci sono numerosi articoli, pubblicati mensilmente sul “Deutsches Kunstblatt”³¹ per tutto il 1854 e parte del

²⁸ “Der Bote für Tirol”, Innsbruck, 1843.

²⁹ La mostra curata da Jörg Garms, intesa a contribuire all’accrescimento dei legami culturali esistenti tra Roma e Vienna, tra l’Italia e l’Austria, riferiva su un gran numero di artisti austriaci che dal 1772 in poi ebbero la possibilità di vivere a Roma con l’aiuto di una borsa di studio. Le opere esposte in mostra di Carl consistono di tre paesaggi e della *Visitazione della Beata vergine*, precedute da alcune note biografiche dell’artista. Si veda: JÖRG GARMS , *Artisti Austriaci a Roma Dal Barocco alla Secessione*, Studio tipografico, Roma, 1972.

³⁰ La mostra a cura di Gianna Piantoni e Stefano Susinno riconosce come “Nazareni” solamente i pittori tedeschi operanti a Roma fino agli anni Trenta dell’Ottocento senza considerare il gruppo di artisti che sotto la guida di Overbeck diedero vita a Roma tra il 1840 e il 1850 ad una seconda generazione di pittori nazareni di cui Carl Blaas faceva parte assieme a Flatz e Deswanden. Solamente Flatz è ricordato in JÖRG GARMS , *Artisti Austriaci a Roma*, p. 55.

³¹ Il “Deutsches Kunstblatt” fondato nel 1850 da Friedrich Eggers, veniva stampato a Berlino, a Francoforte, a Düsseldorf, a Dresda, a Monaco e a Vienna. Essendo l’organo

1855, anni in cui l'artista, oltre ad insegnare in Accademia, è impegnato con la decorazione della chiesa di Fòt in Ungheria e della chiesa di Altlerchenfeld a Vienna.

In tutti gli articoli pubblicati in questo periodico vengono sottolineate le grandi doti dell'artista nel cimentarsi con grande impegno e perizia tecnica nella decorazione ad affresco di ampie superfici, una tecnica pittorica così cara ai pittori nazareni.

A differenza della critica italiana, che a metà dell'Ottocento si confrontava sul difficile passaggio della pittura di storia dal "bello ideale" al "bello morale" propugnato da Selvatico³², la critica tedesca manteneva viva l'attenzione sulla pittura religiosa, sostenendo gli artisti che avevano seguito gli insegnamenti dei grandi rappresentanti della corrente nazarena delle prime decadi dell'Ottocento.

Nel "Deutsches Kunstblatt", pubblicato a Berlino il 21 dicembre 1854, esce un articolo di due pagine dedicato al *Messale* regalato dai professori dell'accademia viennese all'Imperatrice Elisabetta in occasione delle sue nozze. Vi si legge:

delle Società Promotrici tedesche, dedicava molte colonne alle "Belle Arti" cercando di dare informazioni su tutti gli aspetti della vita artistica: dagli scavi archeologici all'editoria dell'arte, dal mercato alle collezioni e naturalmente forniva informazioni sugli avvenimenti artistici internazionali seguendo con affettuoso interesse soprattutto gli artisti tedeschi che risiedevano in Italia come nel caso di Carl. Per quanto riguarda le recensioni delle opere di Carl Blaas si veda *Zeitung* in "Deutsches Kunstblatt", nn. 4-21-31-38-40-44-47-51-52, Wien, 1854.

³² *Sulla convenienza di trattare in pittura soggetti tolti dalla vita contemporanea. Discorso di Pietro Estense Selvatico segretario e professore di estetica nell'I.R. Accademia*, in *Atti dell'Imp. Reg. Accademia in Venezia per la distribuzione dei premi nel giorno 4 agosto 1850*, Venezia, tip. Di Giuseppe Grimaldo, 1850, pp. 7-34. Sulla critica italiana si veda: FRANCO BERNABEI, CHIARA MARIN, *Critica d'arte nelle riviste lombardo-venete 1820-1860*, Canova, 2007.

“Le rappresentazioni che il direttore Ruben, e i professori Blaas, Führich, Geiger, Kupelwieser, Mayer e Schulz hanno creato, sono così attraenti che anche colui al quale i simboli della chiesa siano sconosciuti, viene elevato da queste composizioni e gode del virtuosismo tecnico dell’esecuzione”³³.

Nel 1856 Carl, rientrato a Venezia dopo diciannove anni di assenza per ricoprire la carica di professore di pittura nella Regia Accademia di Belle Arti, realizza l’opera *Il rapimento delle spose veneziane*, che viene esposta a Vienna e colpisce a tal punto l’imperatore Francesco Giuseppe, da indurlo ad affidare proprio a Blaas il delicato compito di celebrare degnamente le glorie asburgiche, affrescando le pareti e la cupola della *Sala della Fama* dell’Arsenale di Vienna.

I primi bozzetti della grande decorazione ad affresco, eseguiti dall’artista a Venezia, vengono recensiti da Vincenzo Mikelli nella “Gazzetta di Venezia” del 1865 quando sono ancora nello studio del pittore³⁴.

La decorazione della Sala dell’Arsenale impegna il pittore dal 1859 al 1871 procurandogli la fama e l’onore di essere ricordato tra i pittori storici più rappresentativi dell’arte austriaca dell’Ottocento.

Proprio sugli studi realizzati da Blaas per questa decorazione, costituiti da tele, disegni e acquerelli, vengono organizzate le prime e uniche mostre dedicate all’artista.

La prima, organizzata nelle sale del museo del Belvedere nel 1985 dal titolo *Carl von Blaas 1815-1894: Würdigung des Historienmalers*, oltre a una scelta delle tele conservate al Belvedere, espose alcune opere

³³ *Das Gebetbuch der Kaiserin Elisabeth* in “Deutsches Kunstblatt”, Berlin, n. 51, 21 dicembre 1854, pp. 447-448.

³⁴ VINCENZO MIKELLI, *Belle Arti. Una visita allo studio del pittore Carlo Blaas*, in “Gazzetta di Venezia”, n. 161, 17 luglio 1865.

provenienti dal Ferdinandeum di Innsbruck e dall'Archivio privato della famiglia Blaas³⁵.

Una seconda mostra, curata da Gerbert Frodl nel 1991 sempre nelle sale del Belvedere³⁶ dal titolo *Österreichs Vergangenheit. Entwürfe von Carl von Blaas*, mostrò per la prima volta al pubblico tutte le tele preparatorie degli affreschi della Sala della Fama dell'Arsenale di proprietà del museo³⁷, mentre in "Welch'elendes Zeug...", organizzata da Manfred Rauchensteiner nelle sale dell'Arsenale di Vienna nel 1998³⁸, furono esposti i disegni e gli acquerelli conservati nell'archivio del museo.

Questa è stata l'ultima mostra interamente dedicata all'artista.

Gli studi su Carl hanno subito una svolta dalla fine del Novecento ad oggi grazie ad importanti mostre organizzate in Italia sulla riscoperta del periodo storico compreso tra la caduta della Repubblica di Venezia e il raggiungimento dell'Unità d'Italia e più in generale sull'arte figurativa dell'Ottocento italiano.

Mostre come *Venezia nell'Ottocento. Immagini e mito*³⁹, *Il Veneto e l'Austria. Vita e cultura artistica nelle città venete 1814-1866*⁴⁰, *Il secolo*

³⁵ Barbara Wild fu curatrice di questa mostra nel 1985 quando faceva parte del Comitato scientifico del Museo del Belvedere soprattutto come esperta di arte medievale.

³⁶ Gerbert Frodl esperto d'arte medievale, fu direttore del Museo del Belvedere dal 1991 al 2006.

³⁷ In occasione di questa mostra furono esposte le 45 tele ad olio che erano entrate a far parte del patrimonio del Belvedere nel 1921.

³⁸ Tra i saggi pubblicati nel catalogo curato da Manfred Rauchensteiner particolarmente significativi quelli sulla tecnica del pittore e sul programma iconografico degli affreschi. Si veda rispettivamente ILSE KRUMPOCK, *Die Kunst für die Kunst*, in "Welch'elendes Zeug...", Belvedere, Vienna, 1998, pp.7-34 e CLAUDIA HAM, *Freskenprogramm*, in *Welch'elendes Zeug...*, Belvedere, Vienna, 1998, pp. 34-35.

³⁹ Il catalogo della mostra organizzata da Giandomenico Romanelli a Venezia presso l'Ala napoleonica e Museo Correr, e curata da Giuseppe Pavanello, riporta la scheda biografica

*dell'Impero. Principi, artisti e borghesi tra 1815-1915*⁴¹, *Il sogno di Massimiliano e Carlotta. Miramare 1860*⁴², sono state occasioni importanti di approfondimento del complesso periodo storico-artistico vissuto da Venezia prima e dopo l'Unità d'Italia che hanno consentito il recupero e la contestualizzazione di alcune opere realizzate da Carl in diverse città italiane in quegli anni.

Fondamentali a questo riguardo gli approfondimenti di Ettore Vio⁴³, Laura Zanella⁴⁴, Alexander Auf der Heyde⁴⁵, Giuseppina Perusini⁴⁶, Matteo

di Carl Blaas. Si veda *Karl Blaas*, in ROMANELLI-PAVANELLO, *Venezia nell'Ottocento. Immagini e mito Venezia*, Milano, Electa, 1983, p.166.

⁴⁰ La mostra fu organizzata a Verona nel Palazzo della Gran Guardia nel 1989 da Sergio Marinelli, Giuseppe Mazzariol e Fernando Mazzocca. Sergio Marinelli nel suo saggio sulle arti figurative pubblica l'immagine dell'opera di Blaas *Gesù Bambino e S. Giovannino* eseguita nel 1847. Si veda: SERGIO MARINELLI, *L'arte in esilio*, in *Il Veneto e l'Austria. Vita e cultura artistica nelle città venete 1814-1866*, Electa, Milano, 1989, p. 22.

⁴¹ La mostra organizzata al Mart, Palazzo delle Albere, nel 2004 da Alessandra Tiddia e Gabriella Belli ricostruisce l'arte nel Trentino tra Neoclassicismo, Romanticismo e Secessione, gettando uno sguardo su artisti, modelli figurativi e committenti del Trentino del XIX secolo. All'interno del catalogo è presente la scheda relativa all'opera di Carl Blaas *Andreas Hofer* Si veda: TIDDIA-BELLI, *Il secolo dell'impero, Principi, artisti e borghesi tra 1815-1915*, Skira, Milano, 2004.

⁴² La mostra faceva parte delle iniziative organizzate per festeggiare i 150 anni dall'ingresso della coppia arciduciale all'interno del Castello di Miramare, avvenuto il 24 dicembre 1860. Tra le opere esposte a testimonianza del vivo interesse che Massimiliano e Carlotta dimostrarono per l'arte prodotta ai loro tempi, anche l'opera di Carl Blaas *Donne di Albano*. Si veda la scheda dell'opera in *Il Sogno di Massimiliano e Carlotta, Miramare 1860*, a cura del Museo Storico del Castello di Miramare, Trieste, 2010, p. 40.

⁴³ Ettore Vio si è occupato in diversi saggi della questione riguardante il tentativo di rifacimento dei mosaici dell'Apocalisse della Basilica di S. Marco. Si veda ETTORE VIO, *Pietro Saccardo (1830-1903) proto di San Marco* in Atti dell'Istituto veneto di Scienze lettere e Arti, tomo CXLVII, 1988-1989, Venezia, (pp. 563-566); ETTORE VIO, *Il cantiere marciano: tradizioni e tecniche in Scienza e tecnica del restauro della basilica di San*

Piccolo⁴⁷ su alcuni aspetti importanti delle vicende artistiche vissute dal nostro pittore a Venezia e a Trieste a metà dell'Ottocento.

Prendendo in considerazione ora la letteratura relativa a Eugenio, spetta a Thomas Wassibauer il merito di aver realizzato nel 2005 il primo e unico catalogo ragionato dell'artista, ricco dal punto di vista delle immagini pubblicate ma molto carente nella parte introduttiva.

S'intuisce chiaramente che le informazioni fornite da Wassibauer si basano esclusivamente su alcuni documenti e memorie fornite direttamente dagli eredi della famiglia Blaas senza una precisa conoscenza

Marco: atti del Convegno internazionale di studi, Venezia, 16-19 maggio 1995, vol. 1, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Venezia 1999, (pp.79-141); ETTORE VIO, La Basilica di San Marco da cappella ducale a cattedrale della città: storia, procuratori, proti e restauri in Matematica e cultura 2011, Springer-Italia, Milano 2011, (pp.11-32).

⁴⁴ Laura Zanella, attingendo a importanti documenti conservati presso l'Archivio di Stato di Trieste, ha pubblicato un saggio negli annuali della Soprintendenza sui rapporti intercorsi tra l'artista e Massimiliano d'Austria allora Governatore del Lombardo Veneto. Si Veda: LAURA ZANELLA, *Karl Blaas Pittore e docente nelle Accademie di Venezia e Vienna*, in "Relazioni della Soprintendenza per i beni storici artistici ed etnoantropologici del Friuli Venezia Giulia n. 16", Udine, Forum, 2011, pp. 53-62.

⁴⁵ Alexander Auf der Heyde ha riferito sul rapporto conflittuale tra Carl Blaas e Pietro Selvatico sui metodi d'insegnamento nella Scuola di pittura in Accademia in ALEXANDER AUF DER HEYDE, *Per l'avvenire dell'arte in Italia: Pietro Selvatico e l'estetica applicata alle arti del disegno nel secolo XIX*, Pisa, Pacini editore, 2013, pp. 200-203.

⁴⁶ Giuseppina Perusini ha indagato sulla formazione artistica nelle accademie di Venezia e di Vienna a metà dell'Ottocento e sul restauro dell'opera di Carl Blaas *Donne di Albano* conservata presso il Castello di Miramare. Si veda GIUSEPPINA PERUSINI, *Le tecniche pittoriche e la formazione artistica a metà Ottocento nelle Accademie di Venezia e Vienna*, in "Relazioni, n.16", Forum, Udine, 2011, pp.11-39.

⁴⁷ Matteo Piccolo ha curato le schede biografiche di tutti e tre i de Blaas. Si veda MATTEO PICCOLO, *Blaas Eugenio, Blaas Giulio, Blaas Karl*, in GIUSEPPE PAVANELLO, *La pittura nel Veneto. L'Ottocento*, vol. II, Milano, Electa, 2004, pp. 651-652.

delle esperienze vissute da Eugenio in Italia e soprattutto a Venezia dove egli trascorse tutta la sua vita⁴⁸.

Come era successo per il padre, anche per Eugenio spetta ai cultori dell'arte veneziana, che pubblicavano i loro articoli nei periodici e nelle riviste degli anni Sessanta dell'Ottocento, riferire sui primi passi dell'artista nel campo della pittura.

Il primo ad accorgersi di Eugenio è Paolo Gallo, che nella "Gazzetta Ufficiale di Venezia" del 31 agosto 1860 definisce così la prima prova artistica di Eugenio presentata in Accademia in quell'anno dal titolo *Giotto e Cimabue*: "La prima produzione di un grande ingegno, che preconizza fin dai primi suoi passi un luminoso futuro"⁴⁹.

È tuttavia con l'opera *Introduzione al Decamerone*, esposta nel 1867 a Vienna, che Eugenio inizia la sua scalata al successo.

L'opera viene prontamente recensita in "Zeitschrift für bildende Kunst"⁵⁰ nel 1867 dal Conte von Lützow, e citata in un saggio inserito nella *Kunst Chronik*, pubblicata a Lipsia nel 1872, accompagnato da un'incisione eseguita da William Unger, unica testimonianza rimasta dell'opera⁵¹.

⁴⁸ La ricostruzione delle vicende artistiche di Eugenio fatta da Thomas Wassibauer si basa su alcune lettere conservate nell'archivio della famiglia Blaas ma soprattutto sulle informazioni biografiche e artistiche raccolte direttamente dalla contessa Helene von Blaas, moglie di Carl Theodore von Blaas, figlio di Julius.

⁴⁹ PAOLO GALLO, *Belle arti. Rivista Accademica del 1860*, in "Gazzetta Ufficiale di Venezia", n. 199, 31 agosto 1860.

⁵⁰ "Zeitschrift für bildende Kunst" fu una rivista specializzata di Belle Arti nata nel 1866 per volontà del conte Carl von Lützow, che veniva pubblicata annualmente a Lipsia. L'articolo sull'opera di Eugenio de Blaas si intitola *Der Maler Eugen Blaas in Venedig* in "Zeitschrift für bildende Kunst", n. 12, 26 aprile 1867.

⁵¹ C.v.L., *Ein bild zum Decamerone, Eugen von Blaas in Zeitschrift für bildende Kunst. Kunst Chronik*, Lipsia, Seeman, 1872, pp. 17-18.

Riviste come "L'Arte in Italia"⁵² e "Nuova Antologia"⁵³, che esercitarono il ruolo fondamentale di tastare il polso della situazione pittorica in Italia dopo l'Unità d'Italia attraverso le argomentazioni di due acuti critici quali Pompeo Molmenti e Camillo Boito, definiscono il panorama artistico veneziano dagli anni Settanta in poi, all'interno del quale viene ad operare Eugenio De Blaas una volta terminati i suoi studi in Accademia.

Sono gli anni in cui Eugenio abbandona i soggetti storici che avevano caratterizzato le sue prime opere per concentrarsi sulla rappresentazione della vita popolare veneziana di fine Ottocento. Una produzione che Eugenio inizia a sperimentare intorno agli anni Settanta dell'Ottocento e che non trova gran favore della critica del tempo tanto che Molmenti lo cita solamente una volta in riferimento ai pittori che ruotavano attorno a Ludwig Passini⁵⁴.

⁵² "L'Arte in Italia" pubblicata a Torino dal 1869 al 1873 ebbe come unico collaboratore dal Veneto Pompeo Gherardo Molmenti che, avendo la possibilità di frequentare direttamente il mondo degli artisti dal momento che lo zio Pompeo Marino Molmenti era professore di pittura all'Accademia, fornisce attraverso i suoi articoli preziosissime informazioni sulla produzione artistica veneziana al tempo di Eugenio de Blaas.

⁵³ La rivista, da considerarsi tra le più prestigiose e antiche tra le riviste culturali italiane, fu fondata come Nuova Antologia di Scienze, Lettere ed Arti a Firenze e trasferita nel marzo 1878 a Roma. Gli articoli di Camillo Boito, pubblicati nella rivista dal 1871, fornendo informazioni preziose sulla situazione della cultura figurativa veneziana di quel periodo si sono rivelati molto utili per contestualizzare le opere di Eugenio de Blaas. Su Camillo Boito si veda: FRANCO BERNABEI, *Boito critico d'arte*, in GUIDO ZUCCONI, TIZIANA SERENA, *Camillo Boito. Un protagonista dell'Ottocento italiano*, Istituto Veneto Scienze Lettere e Arti, 2002, pp. 47-58.

⁵⁴ Si veda sull'argomento NICO STRINGA, *Ogni eccesso è una follia*, in *L'enigma della modernità. Venezia nell'età di Pompeo Molmenti* a cura di Giuseppe Pavanello, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 2006, p.105.

Anche Vincenzo Mikelli, in "La Gazzetta di Venezia" del 6 marzo 1873, si esprime negativamente sulle nuove tematiche scelte da Eugenio augurandosi "Che le gloriose tradizioni del padre gli siano di guida e d'incitamento a progredire"⁵⁵.

Spetta alle riviste inglesi quali "Academy Notes"⁵⁶ e "The Magazine of Art"⁵⁷ elogiare con grande entusiasmo la produzione artistica di Eugenio tra gli anni Ottanta e Novanta dell'Ottocento.

Ogni anno queste riviste recensivano le opere presentate alla Royal Academy, fornendo brevi commenti ma soprattutto le illustrazioni delle opere più significative. Informazioni preziosissime per datare e riconoscere con precisione molte opere di Eugenio di cui si è persa completamente traccia.

Non è da meno la rivista "Die Gartenlaube"⁵⁸, che contemporaneamente a "The Magazine of Art" rende omaggio in modo

⁵⁵ VINCENZO MIKELLI, *Appendice. Belle arti. Lettere artistiche XLV*, in "Gazzetta di Venezia", n. 63, 6 marzo 1873.

⁵⁶ Henry Blackburn tra il 1875 e il 1896 pubblicò i cataloghi delle opere esposte alla Burlington House a Londra inserendo oltre al nome dell'artista e al titolo dell'opera, le illustrazioni delle opere ritenute più meritevoli accompagnate da alcune osservazioni. Eugenio de Blaas viene recensito costantemente nelle pagine delle "Academy Notes" dal 1879 al 1889.

⁵⁷ "The Magazine of Art" fu una rivista illustrata mensile dedicata alle Belle arti fondata a Londra nel 1878. Includeva articoli su mostre, sugli artisti e tutti i rami delle Belle arti compresa la poesia. Eugenio viene recensito dal 1881 al 1896.

⁵⁸ "Die Gartenlaube", Il gazebo, fu una rivista di grande successo fondata a Lipsia nel 1853 da Ernst Keil. Stampata settimanalmente, trattava svariati argomenti rivolti alle famiglie borghesi tedesche e per questo l'esatto titolo della rivista "Die Gartenlaube. Illustrierte Familienblatt". La rivista inseriva molte illustrazioni all'interno e in copertina e molte volte utilizzò opere di Eugenio. Si veda "Die Gartenlaube" degli anni: 1879, 1880, 1887, 1892, 1893, 1894, 1898.

continuativo ad Eugenio, pubblicando in copertina molte delle sue "Popolane".

Nel 1887, in occasione dell'Esposizione Nazionale Artistica di Venezia, Eugenio riesce a catturare l'attenzione della critica del tempo che fino a quel momento si era concentrata soprattutto su Favretto, Ciardi e Nono⁵⁹.

Eugenio espone *Ninetta*, forse l'opera più famosa di questo pittore.

La tela divide il pubblico tra chi riteneva di essere stato preso in giro in quanto la donna ritratta non poteva con quello sguardo e quelle movenze essere una comune lavandaia e chi era stato colpito favorevolmente dallo sguardo malizioso della giovane donna⁶⁰.

Quando Eugenio De Blaas inizia ad esporre alla Biennale, è considerato un pittore ormai superato, le sue opere, prevalentemente ritratti, raramente vengono recensite e illustrate in "l'Illustrazione italiana", "Emporium" o in "L'arte mondiale a Venezia", le principali riviste che documentavano la partecipazione degli artisti alle varie mostre nazionali e internazionali e nello specifico a Venezia, tra la fine dell'Ottocento e il primo Novecento.

Vittorio Pica nel 1897 dice esplicitamente che:

"Del manieratissimo Eugenio de Blaas non vorrei neppure parlare, perchè egli è di quei pittori che dovendo ritrarre della spazzatura te la levigano, te la lucidano, te la rendono in modo tale col pennello da fartelo sembrare di zucchero e di farti proprio venire il desiderio di succhiarla"⁶¹.

⁵⁹ Sull'Esposizione veneziana si veda il recente contributo di ALICE MARTIGNON, *L'esposizione Nazionale Artistica di Venezia(1887)*, in "Lo scrittoio della Biennale" a cura di Francesca Castellani, 2015.

⁶⁰ Si veda: *Le nostre incisioni*. "Ninetta" di Eugenio De Blaas in "L'esposizione Nazionale Artistica Illustrata", Venezia, n. 26, 2 ottobre 1887.

⁶¹ VITTORIO PICA, *L'arte mondiale a Venezia*, L. Pierro, 1897, p. 228.

Meno severo il giudizio di Zuccoli espresso in "L'Illustrazione Italiana" su un ritratto di Eugenio esposto nel 1903:

"Se ancora una volta si esprimono delle riserve a proposito dell'eccesso di zelo dimostrato nell'esecuzione dei dettagli, nel contempo si riconosce al pittore il merito della somiglianza con l'originale e la sua espressività⁶².

Un'unica voce isolata nel 1912 si esprime positivamente su Eugenio, trovando ingiustificato l'atteggiamento della critica del tempo nel non voler ricordare "gli innegabili pregi" dell'artista, dal momento che "Il Blaas soprattutto all'estero è molto festeggiato e pur nel suo ordine d'estetica dà fama all'Italia"⁶³.

Si tratta di Gino Bertolini, non a caso amico e frequentatore dello studio del pittore, che nel suo testo *Le categorie sociali* dedica parecchie pagine a Eugenio, fornendoci preziose informazioni e aneddoti sulle opere più significative dell'artista.

Nel 1922, in occasione della XIII Esposizione Internazionale d'arte della città di Venezia, Eugenio ottiene la sua mostra personale dove vengono esposti più di trenta studi tra schizzi, disegni e acquerelli "In omaggio alla pittura d'un veneto, ormai anziano e quasi rappresentante d'un tempo trascorso"⁶⁴.

Nel 1932 in occasione della mostra sui *Trent'anni d'arte veneziana, 1870-1900*, Eugenio viene scelto tra gli artisti che come spiega Domenico

⁶²LUCIANO ZUCCOLI, *Ritratti femminili*, in "L'Illustrazione Italiana", XXX, 37, 13 settembre 1903, p. 221.

⁶³ GINO BERTOLINI, *Le categorie sociali: Venezia nella vita contemporanea e nella storia*, Istituto veneto di Arti grafiche Editore, 1912, p. 691.

⁶⁴ *Mostra Personale di Eugenio de Blaas*, in Catalogo della XIII Esposizione Internazionale d'arte della città di Venezia, Casa Editrice d'Arte Bestetti & Tumminelli, 1922, p. 29.

Varagnolo nel catalogo della mostra erano stati discepoli di Giacomo Favretto⁶⁵.

La disamina della letteratura conosciuta su Eugenio, ha evidenziato una situazione singolare per cui, malgrado l'artista goda di un alto valore commerciale e di una buona richiesta di mercato, nessuno abbia mai pensato di organizzare una mostra interamente dedicata alla sua produzione artistica.

Di Eugenio, infatti, conosciamo bene solamente singole opere, che sono state esposte in importanti mostre. Si può ipotizzare che, la difficoltà di rintracciare le opere di Eugenio, conservate principalmente in collezione privata e non nei musei, sia una delle ragioni per cui non è mai stata organizzata una mostra interamente dedicata all'artista.

La situazione è ancora più critica per Giulio, terzo componente della famiglia, le cui opere conosciute e documentate reperibili in museo sono pochissime.

La critica del tempo, non ha mai prestato molta attenzione a questo artista, a parte il già menzionato Boetticher e Arpad Weixlgartner che, dopo la morte dell'artista avvenuta nel 1922, decide di organizzare una mostra in suo onore dal titolo *Gedächtnis-Ausstellung Julius Blaas*⁶⁶.

Il catalogo della mostra curato da Weixlgartner ricostruisce in modo esauriente la personalità artistica di Julius, partendo dagli studi accademici avvenuti a Venezia fino alle commissioni ricevute dalla corte asburgica.

⁶⁵ DOMENICO VARAGNOLO, *Trent'anni d'arte veneziana (1870-1900)*, in *Catalogo della XVIII Esposizione Internazionale d'Arte*, Venezia, Premiate Officine Grafiche Carlo Ferrari, 1932, p. 41.

⁶⁶ Il catalogo della mostra curata da Weixlgartner, ospitata nella Künstlerhaus a Vienna, riporta solamente i titoli delle opere esposte in senso cronologico senza purtroppo riportare alcuna immagine. Si veda: ARPAD WEIXLGARTNER, *Gedächtnis Ausstellung Julius Blaas*, Wien, Christoph Reisser's Sohne, 1923.

Nell'introduzione viene segnalata come opera più importante dell'artista *Caccia alla volpe nella campagna romana*, realizzata per il principe Umberto nel 1878. L'opera viene recensita da "L'Illustrazione Italiana" che gli dedica la copertina del 12 dicembre del 1878 con un incisione che indica come autore del quadro "Il signor Blaas" dando origine ad un fraintendimento, durato fino ad oggi, per cui l'opera in questione è ritenuta di Eugenio e non di Giulio⁶⁷.

Giulio diventa famoso in area germanica soprattutto grazie alla corte asburgica che, oltre a commissionargli numerosi ritratti, nel 1888 lo coinvolge nel grandioso progetto, elaborato dal principe ereditario Rodolfo, di illustrare assieme ad altri artisti i testi scritti da importanti scienziati sulla geografia della monarchia dal titolo *Die Österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild*⁶⁸.

A Giulio viene data la responsabilità di contribuire a far conoscere la storia dell'impero austro ungarico illustrandone i confini, le culture e le tradizioni.

L'ultimo contributo su questo artista risale al 2012 quando in occasione della mostra *Oriente e Occidente* organizzata a Vienna nelle sale del Belvedere, viene inserito tra gli artisti austriaci che negli anni Settanta dell'Ottocento, mossi dal desiderio di conoscere altre culture, si spinsero verso terre lontane per immortalare con schizzi e disegni i luoghi e personaggi tipici dei paesi visitati⁶⁹.

⁶⁷ *Caccia alla volpe nella Campagna romana, quadro del signor Blaas*, in "L'Illustrazione italiana", 19 dicembre 1878. In archivio ASAC la fotocopia della pagina de "L'Illustrazione italiana" è conservata nella busta relativa ad Eugenio de Blaas.

⁶⁸ Si parlerà ampiamente di quest'opera nel IV capitolo.

⁶⁹ La mostra curata da Agnes Husslein-Arco e Sabine Grabner, rendeva omaggio soprattutto a Leopold Carl Müller e ad August von Pettenkofen, considerati i maggiori

A conclusione della ricognizione effettuata sulla letteratura dedicata a questa famiglia emerge con evidenza la reale e inspiegata mancanza di pubblicazioni scientifiche soprattutto su Eugenio e Giulio, che ha come diretta conseguenza la difficoltà di identificare le loro opere. Passate in asta provenienti da collezioni private, senza il supporto di documentazione certa, sono spesso oggetto, per quanto è stato possibile constatare, di imbarazzanti fraintendimenti sia per quanto riguarda la datazione sia per quanto riguarda il titolo originale dell'opera e a volte la stessa attribuzione.

A questa lacuna va aggiunta la discutibile decisione degli eredi che nel 2011 hanno organizzato, nel castello di famiglia, una enorme asta che ha irrimediabilmente disperso l'archivio privato dei pittori de Blaas, costituito da foto, opere e documenti.

Risulta perciò fondamentale far chiarezza su molti aspetti della produzione artistica dei De Blaas cercando di ricostruire nel modo più dettagliato possibile le tappe del loro percorso artistico, partendo dai luoghi che gli hanno visti protagonisti dello sviluppo del linguaggio figurativo dell'Ottocento e primo Novecento europeo: Venezia, Roma e Vienna.

Il percorso da intraprendere per entrare nel "mondo" dei De Blaas deve partire necessariamente da Venezia: la città dove avviene la loro formazione artistica, dove insegnano e diventano soci onorari della prestigiosa Accademia di Belle Arti e dove si fanno conoscere dalla critica partecipando a numerose esposizioni nazionali e internazionali che aprono loro, una dopo l'altra, le porte delle più prestigiose committenze europee.

rappresentanti della corrente orientalista in Austria. Si veda: *Oriente & Occidente*, a cura di Agnes Husslein-Arco e Sabine Grabner, Hirmer, Belvedere, 2012.

La città, tuttavia, viene vissuta e interpretata artisticamente in modo estremamente diverso dai vari componenti della famiglia.

Per Carl Venezia è la città dove può coronare il suo "sogno di diventare un pittore", dove può ammirare le opere d'arte che fino a quel momento aveva visto e studiato solamente attraverso stampe e incisioni, come lui stesso ci racconta in un passaggio tratto dalla sua autobiografia dove si legge:

"La Chiesa di San Giovanni e Paolo è una delle più belle e grandi chiese di Venezia, lì per la prima volta ho visto un'opera di Tiziano: San Pietro Martire. Si può dire un capolavoro, è drammatico come Michelangelo ma insuperabile nel colorito"⁷⁰.

Venezia non è la città più amata dall'artista, in quanto è una città che non apprezzerà mai completamente il suo talento, che non riconoscerà il suo insegnamento decennale in Accademia, che ricorderà di lui solamente le sue origini asburgiche e pertanto gli riserverà profonde amarezze e delusioni.

Diversa la percezione della città da parte di Eugenio che invece ama profondamente Venezia al punto da decidere di stabilirvisi per tutta la vita.

È la città dove, a differenza del padre, viene stimato artisticamente, ben inserito nei salotti che contano in città grazie al matrimonio con la contessa Paola Prina, conosciuta a Londra nel 1866.

Eugenio conduce una vita sociale intensa frequentando i circoli artistici e culturali più alla moda dove non viene mai considerato e giudicato come "austriaco" ma come "veneziano" soprattutto dopo aver acquisito la cittadinanza italiana nel 1888.

⁷⁰ *Selbstbiographie*, p. 62.

Eugenio ama tutto di Venezia, la luce, i colori, la gente, diventandone un magnifico interprete. Le opere realizzate a Venezia soprattutto tra il 1880 e i primi anni del Novecento dedicate alla rappresentazione della realtà popolare veneziana e della bellezza femminile verranno esposte in grandi mostre nazionali e internazionali.

È l'unico dei de Blaas ad essere sepolto a Venezia, a S. Michele nella tomba della famiglia Morosini⁷¹.

La città non ricopre alcun fascino per il secondogenito di Carl, Giulio, che arriva a Venezia nel 1856 a seguito dei suoi genitori.

Giulio ha 11 anni quindi non può entrare subito in Accademia e a differenza del fratello non arde dal desiderio di diventare un pittore.

Viene mandato dal padre a studiare in seminario e a prendere lezioni private di francese ma soprattutto di disegno presso lo studio di Michelangelo Grigoletti, professore di Elementi di figura dell'Accademia veneziana⁷².

Pur essendo nato ad Abano Laziale egli si sentirà sempre austriaco, profondamente orgoglioso delle sue origini tirolesi tanto da decidere, una volta conseguito il diploma presso l'Accademia di Venezia, di trasferirsi subito a Vienna e tentare di affermarsi come pittore presso la corte asburgica.

Giulio a differenza del padre e del fratello maggiore sentì fortemente la necessità di spingersi frequentemente verso i confini estremi dell'impero asburgico trovando nella vastità della pianura ungherese il luogo ideale da cui trarre ispirazione per le sue opere dove i protagonisti principali sono contadini e cavalli mentre svolgono il loro duro lavoro quotidiano nelle

⁷¹ Si veda *Necrologio. Prof. Cav. Nob. Eugenio de Blaas pittore* in "Il Gazzettino" 11 -2- 1931. La figlia Agnese si era sposata in prime nozze con il Conte Domenico Morosini da cui aveva avuto un figlio Almorò. Il conte morì nel 1899.

⁷² *Selbstbiographie*, p. 238.

assolate campagne ungheresi. Proprio il cavallo, da quello domestico che aiuta il contadino nei campi a quello selvaggio che corre in pianura, da quello sportivo impiegato nelle corse e nelle battute di caccia a quello impiegato in guerra, costituisce il leitmotiv della sua ricerca artistica grazie al quale egli otterrà fama e considerazione presso le corti europee.

Iniziamo quindi a ricostruire le vicende dei pittori de Blaas partendo dalla loro esperienza sia come studenti sia come insegnanti presso l'Accademia di Belle Arti di Venezia, operando una necessaria premessa sul ruolo giocato da questa istituzione per lo sviluppo dell'arte veneziana prima e dopo l'Unità d'Italia.

2.1 De Blaas a Venezia. Studenti, insegnanti ed espositori. Esperienze a confronto.

2.1. L'Imperial Regia Veneta Accademia di Belle Arti durante la seconda dominazione austriaca (1814-1848) al centro della politica asburgica di riconciliazione tra Vienna e Venezia

Già nel 1814, dopo la sconfitta definitiva di Napoleone e il ritorno di Venezia sotto la dominazione austriaca, il governo asburgico aveva avviato una politica culturale per tentare una riconciliazione tra Vienna e Venezia.

Alexander Auf der Heyde riferendo sugli inizi della Commissione Centrale di Vienna aveva sottolineato come dimostrarsi sensibili nei confronti del patrimonio artistico veneziano, era sempre sembrato agli austriaci un ottimo strumento politico per tentare una riconciliazione tra Vienna e Venezia in nome dell'arte per placare l'ostilità dell'opinione pubblica così ostile agli austriaci⁷³.

Il governo asburgico iniziò quindi ad occuparsi del restauro e della tutela dei monumenti veneziani, a recuperare le opere trafugate dal governo francese, a stringere rapporti più stretti tra l'Accademia di Vienna e quella di Venezia attraverso scambi d'idee sul miglior modo di dirigerle

⁷³ ALEXANDER AUF DER HEYDE, *Gli inizi della Zentral-Commission di Vienna. Un modello di tutela e la sua ricezione in Italia (1850-70)*, in *Conservazione e tutela dei beni culturali in una terra di frontiera: il Friuli Venezia Giulia fra Regno d'Italia e Impero asburgico (1850-1918)*, a cura di Giuseppina Perusini, Rossella Fabiani, Vicenza, Terra Ferma, 2008, pp. 23-38.

ed infine commissionando e acquistando opere di giovani artisti veneti⁷⁴.

Scrivendo il principe Klemens Metternich nel 1814 al presidente dell'Accademia veneziana Leopoldo Cicognara: "Lo studio delle belle arti e la cultura dovevano diventare un nuovo legame, e l'oggetto di una nobile emulazione tra i due popoli che sono fatti per stimarsi"⁷⁵.

Il governo era consapevole che l'Accademia di Belle Arti continuava, nonostante la perdita di prestigio della città, ad esercitare una funzione accentratrice fondamentale per tutti gli aspiranti artisti, nel difficile momento compreso tra la caduta della Serenissima e l'annessione di Venezia al Lombardo veneto sotto la dominazione austriaca.

Così il segretario Galvagna nella sua *Allocuzione* del 1811 sottolineava l'importanza dell'Accademia per la formazione artistica degli aspiranti pittori:

"Ricco e vasto edificio che ogni anno sempre più grandeggia, e si abbellisce, offre libero accesso ai coltivatori di tutte le arti: o piace la viva voce, o limitazione di bravi maestri, o meglio aggradi lo studio dei modelli dell'antichità o sentendosi il bisogno di consultare o di meditare sui libri, e sulle opere dei trapassati, ma istà che a voi scegliere: aperte sono in questo recinto tutte le sorgenti cui attingere le cognizioni, per migliorare le proprie facoltà, libero poi ogni artista di seguire quella strada che più gli giova"⁷⁶.

⁷⁴ Sui rapporti politici, culturali e artistici intercorsi tra Venezia e l'Impero asburgico dalla caduta della Repubblica all'unione del Veneto all'Italia oltre ai testi già citati nel precedente capitolo si vedano gli atti del convegno organizzato alla Fondazione Cini nel 1997, pubblicati in GINO BENZONI E GAETANO COZZI, *Venezia e l'Austria*, Marsilio editori, Venezia, 1999.

⁷⁵ ELENA BASSI, *La R. Accademia di Belle Arti di Venezia*, Firenze, Le Monnier, 1941 p. 47.

⁷⁶ FRANCESCO GALVAGNA, *Allocuzione fatta dal signor commendatore Galvagna all'atto della distribuzione dei premi in Discorsi letti nella Regia Veneta Accademia di belle arti per la distribuzione dei premi il dì IV agosto MDCCCXI*, Venezia, 1811.

L'Accademia, quindi, attraverso il suo presidente Leopoldo Cicognara si trovava a ricoprire un ruolo di grandissima importanza nelle relazioni con il governo austriaco.

Nel "Giornale di Venezia" del 2 maggio 1815 si legge che in occasione della visita dell'arciduca Giovanni, fratello dell'imperatore Francesco I d'Austria, l'Accademia coglie l'occasione di organizzare una mostra in segno di devoto omaggio all'illustre ospite:

"In un salone d'esposizione viene così riunito il fiore delle produzioni dei docenti accademici, degli alunni più distinti e dei migliori artisti, desiderosi di esibire i propri lavori. L'esposizione rimane aperta per l'intera permanenza degli ospiti austriaci, accogliendo tutti i ragguardevoli personaggi che per l'occasione si trovano a Venezia"⁷⁷.

Il 13 dicembre 1815 i quattro cavalli di S. Marco, simbolo dell'identità



VINCENZO CHILONE, *Ritorno dei cavalli a San Marco*, 1815, Palazzo Treves.

⁷⁷Italia in "Giornale di Venezia", n.122. 2 maggio 1815. Sulla visita dell'Arciduca Giovanni si veda: ANTONIO PIAZZA, *Sull'Arrivo e soggiorno in Venezia di S. A. J. Giovanni, Arciduca d'Austria. Ottave*, Venezia, Molinari 1815.

veneziana, trafugati da Napoleone per essere posti sull'Arco di Trionfo a Parigi, grazie all'intervento del governo austriaco approdano nel bacino di S. Marco e vengono restituiti alla città al cospetto di Francesco I, del principe Metternich e alti dignitari. Vincenzo Chilone eterna il momento nella tela ora in Collezione Treves.

Il presidente dell'Accademia Cicognara dedica all'evento una narrazione storica, dove descrive in modo concitato l'enorme partecipazione popolare per il ritorno dei "quattro gloriosi cavalli, ricordanti le gesta di Dandolo, dopo diciotto anni di forzato esilio"⁷⁸.

Pochi anni dopo nella sua celeberrima *Prolusione* accademica del 1817, Cicognara celebra il ritorno, oltre che dei cavalli e delle opere reduci dalla Senna, anche il trasferimento del "patrio gioiello", declamandone l'indescrivibile splendore⁷⁹.

Sempre nella stessa prolusione Cicognara riferisce di un altro episodio che lo vide protagonista quando nel 1817, in occasione delle quarte nozze di Francesco I con Carolina Augusta di Baviera, alle Province Venete è richiesto un tributo in denaro da offrire come dono agli imperatori. L'ingegno e l'abilità di Cicognara fanno sì che il tributo non appaia come un mortificante atto di sottomissione all'Austria dominatrice. Afferma Cicognara: "Mi compiacqui di porre in movimento tutte le nostre officine

⁷⁸ LEOPOLDO CICOGNARA, *Dei quattro cavalli riposti sul pronao della Basilica di S.Marco, Narrazione storica, Venezia, Alvisopoli, 1815.*

⁷⁹ Riguardo alle tele e alle tavole di ritorno da Parigi Cicognara si riferisce alla *Madonna e i Santi* di Giovanni Bellini di San Zaccaria, al *Miracolo di S. Marco* del Tintoretto della Scuola di S. Marco, del *Convitto in casa Levi* di Veronese, riguardo al "patrio gioiello" si riferisce all'*Assunta* di Tiziano che era stata trasferita dalla chiesa dei Frari all'accademia per essere restaurata. Si veda LEOPOLDO CICOGNARA, *Discorsi letti nella grande aula dell'I. R. Accademia di belle arti in occasione della solenne apertura di una delle sue nuove gallerie, e della pubblica distribuzione dei premi fattasi da S.E. il signor conte di Goëss governatore di Venezia, nel 10 agosto 1817, Venezia, Giuseppe Picotti tipografo, p. 13.*

quanto da ogni dedaleo artificio può immaginarsi ed eseguirsi ottenendo di sostituirlo con una serie di opere di artisti”⁸⁰.

L’Accademia redige un programma iconografico sul tema nuziale ed encomiastico affidandone la realizzazione a quindici artisti, tra i quali alcuni richiamati per l’occasione dal pensionato di Roma, riuniti idealmente attorno a Canova con la sua statua della musa *Polymnia* che si presenta come il capolavoro dell’intero omaggio⁸¹.

Cicognara promette di esporre le opere in Accademia prima della loro partenza per l’Austria così il 24 maggio del 1818 la sala maggiore dell’Accademia si apre per ricevervi le produzioni attese dal pubblico ed ammirate fino al 5 luglio dello stesso anno⁸².

Sempre al Cicognara si deve l’incessante denuncia al governo asburgico del continuo depauperamento delle opere confiscate dal governo francese che vanno ad accumularsi nei depositi e rischiano poi di essere rubate, di essere vendute di nascosto, ma soprattutto di espatriare o se ritenute di scarso valore distrutte.

Già nel 1817 Cicognara si era adoperato per far confluire molte opere conservate nei depositi di S. Giovanni Evangelista e l’Ex Commenda di Malta in Accademia per poter inaugurare finalmente la Pinacoteca

⁸⁰ LEOPOLDO CICOGNARA, *Omaggio delle Provincie venete alla Maestà di Carolina Augusta Imperatrice d’Austria*, Venezia, 1818.

⁸¹ *Ibidem*. Gli artisti invitati da Cicognara ad presentare le loro opere sono: Antonio Canova, Giuseppe Demin, Francesco Hayes, Lattanzio Querena, Liberale Cozza, Giuseppe Borsato, Roberto Roberti, Giuseppe Fabris, Luigi Zandomenoghi, Rinaldo Rinaldi, Angelo Pizzi, Antonio Bosa, Bartolomeo Ferrari, Bartolomeo Bongiovanni, Benedetto Barbaria. Si veda Bartolomeo Gamba, LEOPOLDO CICOGNARA, *Omaggio delle Provincie venete alla Maestà di Carolina Augusta Imperatrice d’Austria*, Venezia, 1818

⁸² VITTORIO MALAMANI, *Memorie del conte Leopoldo Cicognara tratte dai documenti originali*, 2 voll., Venezia, I. Merlo, 1888, pp. 107-108.

dell'Accademia prima che la maggior parte delle opere finissero a Milano e a Vienna.

Il 18 luglio 1817 su istanza di Cicognara e dei professori Liberal Cozza, Lattanzio Querena, Antonio Borsato, vengono esaminati più di 3000 quadri valutati di "assoluto scarto" e destinati ad essere alienati mediante pubblica asta o a essere "lavati tutti per venderli", Cicognara salva 500 opere giudicate degne di entrare in Pinacoteca⁸³.

Malgrado il rientro delle opere dalla Francia il governo non s'impegna per restituire le opere che si trovavano a Milano.

Inizia un'aspra polemica tra Cicognara e il governo asburgico e il rapporto di collaborazione inizia ad incrinarsi peggiorando vertiginosamente nel 1821 quando Cicognara riesce a sventare un abuso nella chiesa di S. Marco. Il patriarca Pyrcher voleva abbattere l'Iconostasi per far vedere meglio il coro ma fortunatamente il parere accademico si esprime a viva voce salvando la celebre struttura⁸⁴.

Gli aperti contrasti, tuttavia, con alcuni professori dell'Accademia, la mancata approvazione del progetto di Jappelli per rinnovare il complesso universitario di Padova da lui sostenuto, gettano Cicognara in un profondo sconforto tanto da indurlo a decidere di dare le sue dimissioni.

Proprio lui che, nel 1808, aveva sostenuto con vigore l'importanza di: "Erigere a pubbliche spese degli stabilimenti che emulandosi tra loro venissero in questi insegnati i buoni precetti e [...] vedere ristabilite le Arti

⁸³ Archivio di Stato di Venezia (d'ora in poi ASVe), Governo 1816, b. 719, XXV/54-115; sull'argomento si veda: SANDRA VENDRAMIN, *Le arti a Venezia sotto il governo austriaco: promozione, tutela e collezionismo. Protagonisti e vicende*, Tesi di dottorato in storia dell'arte 2006-2007.

⁸⁴ BASSI, 1941, p. 91; FERNANDO MAZZOCCA, *Arti e politica nel Veneto asburgico, in Il Veneto e l'Austria: vita e cultura artistica nelle città venete, 1814-1866*, Electa, Milano, 1989.

all'antica loro elevatezza"⁸⁵, ora dichiara che le accademie devono essere chiuse in quanto "vero deposito dell'arte morta"⁸⁶.

Prima di dimettersi comunque Cicognara farà in modo che l'imperatore acquisti nel 1822 i disegni della Collezione Bossi incluso l'uomo vitruviano di Leonardo e nel 1824 la raccolta Quarenghi⁸⁷.

Poteva ritenersi soddisfatto, era riuscito a far entrare nel 1819 in Accademia i calchi delle sculture fidiache del Partenone, regalati dal re d'Inghilterra, e nel 1823, a conferma delle buonissime relazioni internazionali di Cicognara, quelli del frontone del tempio di Afaia in Egina, omaggio del principe ereditario Luigi di Baviera⁸⁸.

Nei decenni successivi al periodo aureo di Cicognara l'Accademia si trascina cercando di mantenere una didattica tradizionale basata su regole accademiche rigide, basate sullo studio dei classici greci e romani che venivano studiati dalle stampe e dai calchi in gesso.

A dirigerla viene chiamato Antonio Diedo che condivide pienamente il credo del "bello ideale" di Cicognara rimanendo coerente con i concetti che, in qualità di segretario, egli aveva espresso in una serie di discorsi tenuti in accademia tra il 1812 e il 1815, da cui sono tratti questi passaggi:

⁸⁵ LEOPOLDO CICOGNARA, *Discorso sull'origine delle Accademie*, Venezia, Picotti, 1808, p. 20.

⁸⁶ LEOPOLDO CICOGNARA, *Della istituzione delle Accademie di belle-arti in Europa*, in "Antologia", XXI, Firenze, gennaio 1826, pp. 92-118.

⁸⁷ BASSI, *La R. Accademia cit.*, p. 50; *Venezia nell'età di Canova 1780-1830*, catalogo della mostra a cura di Elena Bassi, Alfieri, Venezia, 1978, pp. 247-251; EVA MARIA BAUMGARTNER, *Leopoldo Cicognara e la tutela del patrimonio artistico veneziano*, in *La Storia dell'arte a Venezia ieri e oggi: duecento anni di studi*, atti del convegno di studi, Venezia 5 - 6 novembre 2012 a cura di Xavier Barral i Altet e Michele Gottardi, Ateneo, 2013, n. 3.

⁸⁸ FERNANDO MAZZOCCA, *La promozione delle arti da L. Cicognara a P. Selvatico in Venezia e l'Austria*, Marsilio, 1999, p. 28.

“Stabilito l’abbozzo, e prima ancora che la paziente matita si dia a lambire amorosamente i contorni, e a dolcemente trattare li chiariscuri; e certo pria che il pennello colla proteiforme fusion delle tinte decida dell’ esito dell’ ancor vergine tela. Accorra opportuno questo consiglio, e ponendo in bocca al suo severo Aristarco le voci del Venosino, qua, ti dica, sopprimi questo ornamento ch' è vano; rinforza qui un'espressione ch' è debole; di là correggi e riforma quella movenza men naturale sostituisci qui una figura che sia più bella; qua rendi più chiaro questo concetto, né tema per ultimo, s'è forza il farlo, d'intimar la sentenza, l’inesorabil sentenza del cangiamento”⁸⁹.

Diedo sottolinea l’assoluta importanza dell’esercizio del disegno eseguito in maniera pulita, senza fronzoli, e il controllo da parte del professore che deve aver la franchezza di far annotare gli errori. Continua affermando che:

“L'idea dell'esposta necessità è strettamente congiunta all'altra non men ragionevole del criterio , che vuoi usar nella scelta di chi consiglia altrettanto importante è la scelta di chi deve correggere senza affidarsi ai più famosi. Qual follia maggiore di quella per cui un cieco attraversando una strada piena d' inciampi si facesse guidar da altro cieco ! Che potria attendersi altro da tal delirio se non che ambedue si smarrissero, per non dir pur che cadessero nel precipizio! Non correbbe sorte men trista chi si lasciasse condurre dal lagrimevole voto di trovar un dannoso panegirista, anziché un utile riprenditore. Purtroppo il pericolo dell’ adulazione è presente, né loc declina talvolta chi di buona fede eziandio dimanda consiglio ; anzi lo incontra a misura che l’ autorità , il grado , la condizione , ed altre tali circostanze di lui che ricorre, dan luogo a sperare, o a temere . Turpe e mal onesta bassezza di chi s' infinge di porgere altrui consiglio,

⁸⁹ ANTONIO DIEDO, *Sul Consiglio*, in *Discorsi letti nella I.R. accademia di belle arti di Venezia in occasione della distribuzione de'premi degli anni 1812, 1813, 1814, 1815*, Venezia, Picotti, 1815, p. 12.

che prostituisce a vili riguardi la santità di quest'atto, e solo norma prendendo dalle bilancie del calcolo , adotta con tranquillità il tradimento”⁹⁰.

Fiducioso nell’operato dei docenti dell’Accademia conclude:

“Grazie però alle mire benefiche del nostro Eccelso Monarca, questo importante presidio, di cui fin qui ho favellato, non manca alle giovanili sperienze de'nostri Alunni . Istrutta l’ alta sua mente che la grandiosità dei locali ispiratrice di nobili ed elevati pensieri , che i modelli e le statue , e ogn' altra lautezza di signorile provvedimento non bastino a crear degli artisti, volle che in questo dottissimo Preside ch'io nomino a titol d'onore, in questi eccellenti Maestri che mi circondano, in questi Membri Accademici , che con tanto studio e valore accrescono il lustro delle Arti Belle sorgesse un drappello eletto ricco di quelle prerogative ch'io cerco , o a meglio dir, sulle quali mi son studiato finora di modellar le sembianze del consigliere”⁹¹.

Diedo ritorna a parlare dell’Accademia anche in una lettera inviata a Francesco Hayez nel 1832, nella quale esprime tutta la sua amarezza causata dal comportamento discutibile di molti professori con queste parole:

“Questa accademia che io ho abbandonata a se stessa e che ho, come sapete edificata è divenuta una sentina di porcherie, una cloaca d’infamità. Si lacerano, si lodano, si vituperano a vicenda. Tutti io ho fatti professori negli anni che l’ho presieduta e tanta è la vergogna che sentono delle loro ribalderie che

⁹⁰ *Ibidem*.

⁹¹ *Ibidem*. I professori cui si riferisce Diedo sono: Ludovico Lipparini docente di Elementi di Figura, Odorico Politi, docente di pittura, Pietro Zandomenighi docente di scultura, Giuseppe Borsato, docente di Ornato, Tranquillo Orsi docente di Prospettiva, Bernardino Trevisini, docente di Anatomia.

nessuno meno due o tre, è mai stato alla mia porta per sentire se io ero vivo o morto. Beati di nascondersi alla luce del giorno come i gufi lavorano in segreto, e dietro le spalle col collo torto come o Gesuiti. Cercano di disfare, mutare, paralizzare ogni cosa da me operata[...]. Il solo Lipparini, Cipriani, Orsi e nessun altro hanno procedere da galantuomo”⁹².

Questi erano gli insegnanti e i concetti guida seguiti da Diedo nella gestione dell’Accademia quando nel dicembre del 1832 arrivò Carl Blaas per coronare il suo sogno di diventare un pittore.

Sogno che Carl aveva coltivato fin da ragazzo quando davanti alla tomba di Massimiliano I a Innsbruck nel 1831 aveva esclamato “Voglio essere un pittore”, e aveva pregato il buon Dio perché esaudisse la sua preghiera⁹³.

Carl era di famiglia molto modesta. Il padre mugnaio doveva mantenere una numerosissima famiglia composta da 10 figli; Carl era il figlio maschio più giovane, di conseguenza appena terminata la scuola superiore era stato mandato a Innsbruck, dove viveva il fratello maggiore per cercare un lavoro. Carl riesce ad ottenere un posto di funzionario presso il tribunale distrettuale. Un lavoro che non gli piaceva ma che era costretto a fare per aiutare la sua famiglia.

L’amore per l’arte l’aveva ereditato dal padre, che avrebbe voluto diventare un pittore o uno scultore e per questo aveva insegnato al figlio ad intagliare il legno per realizzare piccoli oggetti ma soprattutto lo aveva incoraggiato a disegnare qualsiasi cosa.

⁹² La lettera è citata in LUIGI COLETTI, *L’arte dal Neoclassicismo al Romanticismo*, in *La civiltà veneziana nell’età romantica*, Fondazione Giorgio Cini, Firenze, Sansoni, 1960, pp. 149-150.

⁹³ *Selbstbiographie*, p. 38.

A tal scopo gli aveva regalato un libro illustrato su Pompei ed Ercolano, che diventerà una sorta di "Bibbia artistica" per il giovane Carl, che si eserciterà con grande impegno a copiarne le immagini.

Solamente grazie all'intervento dello zio da parte di madre, Franz Preicher von Eschenburg, capo della Corte di Giustizia del Lombardo Veneto a Verona, Carl riuscirà ad entrare all'Accademia di Venezia nel 1832⁹⁴.

Nella sua *Autobiografia* Carl descrive con emozione il momento in cui varcò per la prima volta la soglia dell'Accademia e il professor Lipparini lo registrò nel Registro Matricola il 10 dicembre 1832⁹⁵. Queste le concise parole di Blaas al riguardo:

"Fui condotto dal portiere dal professor Lipparini, che era ancora giovane, esile, un uomo bello, con vivaci occhi neri, gli mostrai i miei disegni e senza perdere tempo mi iscrisse nel registro, ero un allievo dell'Accademia"⁹⁶.

⁹⁴ Ivi, p. 52.

⁹⁵ ASABVE, *Registro Matricola Generale degli allievi iscritti negli anni 1818-1851, Lettera B*, n. 442. Carl può accedere direttamente al corso di Elementi di Figura tenuto dal prof. Lipparini senza frequentare, secondo lo statuto vigente, un primo anno preparatorio essendo già in possesso di sufficiente esperienza tecnica maturata soprattutto a Innsbruck copiando dalle incisioni in rame tratte dalle grandi opere di Raffaello che poteva trovare presso l'antiquario Unterberger. Vedi *Selbstbiographie*, p. 61.

⁹⁶ *Selbstbiographie*, p. 61.

2.2. "IL Giovanetto alunno Carlo Blas"⁹⁷

Dalla consultazione degli Atti della I.R. Accademia veneta di Belle arti pubblicati nel 1833 si evince che, fin dal primo anno di studio Carl si distingue nella scuola di Elementi di figura diretta dal 1831 dal bolognese Ludovico Lipparini, per la sua abilità nel disegno tanto da ricevere un accessit in *Copia dalla figura dalla stampa* e *Copia della testa dalla stampa*⁹⁸. Dalla consultazione degli oggetti esposti in Accademia nello stesso anni si ricava che Blaas si era distinto per il disegno di un *Filosofo*, tratto da un dipinto di Hayez e per il disegno di una *Testa d'angelo* tratto da Le Brun⁹⁹.

Secondo lo statuto dell'Accademia, infatti, la pratica del disegno era al centro della formazione artistica di ogni alunno e doveva essere perfezionata nel corso dei tre anni comuni prima di poter accedere alle scuole speciali¹⁰⁰. Il primo anno l'alunno doveva frequentare un corso di elementi di figura dove si esercitava prima sulla copia dalle stampe di parti del corpo umano e poi sulla copia dal rilievo del busto fino ad arrivare alla figura intera. Il secondo anno consisteva in un corso avanzato di elementi di figura unitamente a un corso di Prospettiva e di Ornato. Il

⁹⁷ Con questo titolo Paolo Lampato pubblicava nelle colonne del "Gondoliere" il suo articolo dedicato alle Belle Arti per introdurre il discorso sulla formazione artistica di Carl Blaas presso l'Accademia di Belle Arti di Venezia.

⁹⁸ *Atti dell'Imp. Regia Accademia di Belle Arti in Venezia*, (d'ora in poi *Atti*) Venezia, 1833, pp. 74-75.

⁹⁹ *Elenco delle opere ammesse alla pubblica esposizione nella I.R. Accademia delle Belle Arti in Venezia per la distribuzione de' Premi dell'anno 1833. Scuola Elementare di figura*, Venezia, 1833.

¹⁰⁰ *Statuti e regolamento interno della I.R. Accademia di Milano Venezia, Milano*, Stamperia Reale 1842.

terzo anno, una volta consolidato l'apprendimento delle varie parti del corpo, l'alunno può passare ad esercitarsi nella sala delle statue a copiare i gessi e nella sala del nudo a copiare i modelli seguendo contemporaneamente un corso di Anatomia¹⁰¹.

Il secondo anno di studi Carl ottiene il primo premio in *Nudo aggruppato in disegno*, il 2 accessit in *Nudo semplice in disegno* e il primo premio in *Disegno del gruppo*¹⁰².

Dall'elenco delle opere d'arte ammesse alla pubblica esposizione nella I. R. Accademia di Belle Arti in Venezia per la distribuzione de' premi dell'anno 1834 si legge: "Nella prima sala nuova due ritratti, primi esperimenti dell'alunno Carlo Blaas di Nanders" e tra le opere eseguite dagli alunni della Scuola di Elementi di figura "Sig. Blaas Carlo di Nandorf. Putto di grandezza naturale tratto da Poussin. Ritratto. Disegni a lapis"¹⁰³. Carl, oltre ad esporre i suoi lavori eseguiti durante le lezioni del prof. Lipparini, presenta al pubblico dei ritratti, puntando su un genere molto richiesto dalla committenza di allora desiderosa di autocelebrazione. Il ritratto è forse il tipo di dipinto che pone maggiormente in gioco un pittore, sia dal punto di vista squisitamente tecnico-stilistico sia da quello emotivo. Nel caso del ritratto l'aspettativa principale consiste nella riconoscibilità dell'effigiato; ed è proprio alle aspettative di quest'ultimo che deve guardare l'artista nel momento in cui è chiamato a dare vita a un'opera capace di unire la resa perfetta dell'aspetto esteriore come del

¹⁰¹ *Ibidem*.

¹⁰² *Elenco degli alunni premiati al finire degli studi per l'anno scolastico 1834-35 nella Imp. E Reale Accademia delle Belle arti in Venezia*, in "Gazzetta Privilegiata di Venezia" n. 172, 4 agosto 1835.

¹⁰³ *Elenco delle opere d'Arte ammesse alla pubblica esposizione nella I.R. Accademia delle Belle Arti in Venezia per la distribuzione de' premi dell'anno 1834. Scuola di elementi di figura*, Venezia, 1834.

ruolo rivestito dall'effigiato all'interno della società. Inoltre il ritratto, rispetto ad un quadro di storia o di soggetto sacro, era normalmente di dimensioni più ridotte, e per questo meno costoso. Esporre dei ritratti poteva rivelarsi una mossa vincente per conquistare l'attenzione del pubblico e trovare un possibile acquirente¹⁰⁴.

Dalla consultazione dell' *Elenco delle opere esposte in Accademia* al finire dell'anno scolastico 1834-35 si legge: "Dell'alunno Carlo Blaas del Tirolo. Due ritratti ad olio e una Sacra famiglia pure ad olio presa da un quadro di Sassoferrato"¹⁰⁵.

Oltre a mettersi in gioco con il ritratto, Carl si cimenta anche in un'opera di soggetto religioso, un genere regolarmente rappresentato nelle esposizioni veneziane con episodi tratti dal Nuovo Testamento, vite di santi e storia biblica¹⁰⁶. Sempre nel 1834 Carl vince anche un premio in *Disegno del gruppo* e il primo premio in composizione nella scuola di pittura con l'opera *Tullia passa con il carro sopra il corpo del padre*, di ubicazione ignota, della quale abbiamo testimonianza nella sua autobiografia dove egli afferma:

"Anche se ero il più giovane la composizione risultava più vivace, più chiara nelle linee. Il professor Zandomeneghi, scultore, mi ha fatto un elogio. Siccome

¹⁰⁴ Si veda, *Scritti d'arte del primo Ottocento*, a cura di Fernando Mazzocca, Milano-Napoli, R. Ricciardi, 1998.

¹⁰⁵ *Elenco delle opere di Belle Arti ammesse all'onore della pubblica esposizione nella I.R.Accademia delle belle arti al finire dell'anno scolastico 1834-35*, Prima sala nuova, Venezia, 1835.

¹⁰⁶ Lo spoglio degli elenchi delle opere esposte nelle sale dell'Accademia in questi primi anni dimostra come il soggetto storico e il soggetto religioso siano i due generi più rappresentati alle esposizioni estive.

avevo ricevuto il primo premio non ho potuto concorrere l'anno seguente per il premio"¹⁰⁷.



La Scuola di Pittura in Statuti e regolamento interno della I.R. Accademia di Milano Venezia, Milano- Venezia, 1842, Biblioteca Museo Correr.

L'anno scolastico 1835-36 segna il passaggio di Carl alle scuole superiori di pittura, dove secondo statuto sono ammessi solamente gli allievi "bastamente istruiti nel disegno del nudo, della prospettiva per

¹⁰⁷ *Selbstbiographie*, p. 85.

cominciare ad esercitarsi nella composizione e nel colorito”, e dove gli studenti imparano:

“A copiare dalla galleria quegli esemplari che il professore giudica più opportuni gli istruisce nella teorica della composizione e nella pratica de’ migliori metodi di dipingere particolarmente ad olio e a fresco”¹⁰⁸.

A dirigere la Scuola pittura era stato chiamato nel 1831 il professor Politi in quanto “Era in possesso della dote che ha sempre distinto e procurato la primazia su tutte le scuole straniere alla nostra: quella del colorito”¹⁰⁹.

Suo preciso compito era quello di far esercitare gli allievi nella copia delle opere presenti in Galleria ma soprattutto doveva eseguire lui stesso delle opere dimostrative su cui far lavorare gli alunni¹¹⁰.

Tramite un’attenta analisi degli elenchi dei disegni degli alunni della scuola di pittura pubblicati sia nella Gazzetta Privilegiata di Venezia tra il 1816 e il 1840 sia negli opuscoli editi in occasione della cerimonia della distribuzione dei premi annuali in Accademia è possibile farsi un’idea della tipologia degli studi che venivano eseguiti nella scuola in questo periodo.

Il dato che emerge da un’attenta disamina di questi elenchi è che dal 1817 in poi, l’opera su cui si cimenteranno tutti gli allievi della scuola di pittura fino agli anni Quaranta, copiandone solamente la testa o riproducendone la figura intera in dimensioni ridotte, sarà *l’Assunta* di Tiziano.

Nell’autobiografia Carl fa riferimento alle esercitazioni da lui fatte su Tiziano e Carpaccio, e la copia de *La famiglia di Caino* del prof. Lipparini di

¹⁰⁸ *Scuola di pittura, Capo X in Statuti e regolamento cit.*, Milano-Venezia, 1842, p. 38.

¹⁰⁹ ASABAVE, Atti 1831-1840, Personale, f. IV, 8 aprile 1831.

¹¹⁰ *Scuola di pittura, Capo X in Statuti e regolamento*, Milano-Venezia, 1842, p. 38.

cui non è molto soddisfatto¹¹¹.

Il 1836 è un anno scolastico costellato di premi nella Scuola di Nudo in *Invenzione in Disegno del nudo aggruppato e Disegno nudo singolo*.

Nell'elenco delle opere ammesse alla pubblica esposizione in Accademia per l'anno scolastico 1836 si legge:

"Del sig. Blas Carlo del Tirolo alunno come sopra. Quadri ad olio, Ritratto di suo padre. Busto. Ritratto di un pescatore, vecchio e copia del quadro del prof. Lipparini rappresentante Alcibiade rimproverato da Socrate¹¹².

Nella "Gazzetta Privilegiata di Venezia" del 22 agosto 1836 si fa riferimento sia al *Ritratto del padre*, con il quale Carl si distingue "Per la franchezza del pennello e verità della tavolozza"¹¹³ sia per il dipinto ad olio *Socrate che rimprovera Alcibiade scoperto nel gineceo*, tratto dal dipinto eseguito dal prof. Lipparini per il Barone Treves nel 1830¹¹⁴ dove si notano "eguali virtù e un imitazione felice del suo originale"¹¹⁵.

Lo stesso Blaas parla di quest'opera nella sua autobiografia raccontando di averla eseguita su commissione di un banchiere di Verona, il Sig. Caris, che aveva visto il quadro di Lipparini a casa Treves a

¹¹¹ *Selbstbiographie*, p. 88.

¹¹² *Elenco degli oggetti d'Arte esposti alla pubblica esposizione nella I.R. Accademia delle Belle Arti in Venezia nell'anno scolastico 1836*, Sala delle Pitture antiche, Venezia, 1836.

¹¹³ *Belle Arti, Pubblica mostra dell'I. R. Accademia*, in "Gazzetta Privilegiata di Venezia", n.187, 22 agosto 1836.

¹¹⁴ L'opera di Lipparini era stata esposta in Accademia nell'agosto del 1830. Si veda *Descrizione degli oggetti di belle arti esposti nelle Sale accademiche secondo l'ordine del loro collocamento nell'Agosto del 1830*.

¹¹⁵ *Belle Arti, Pubblica mostra dell'I. R. Accademia*, in "Gazzetta Privilegiata di Venezia", n.187, 22 agosto 1836.

Venezia¹¹⁶ e ne voleva una copia fedelissima. La tela realizzata da Blaas risulta essere molto vicina all'originale di Lipparini, mantenendone tutti gli elementi distintivi tanto da essere recensita nella "Gazzetta Privilegiata di Venezia" dove si legge: "eguali virtù e un'imitazione felice del suo originale"¹¹⁷, esattamente quello che aveva richiesto il committente.

L'ultimo anno di studi di Carl è contrassegnato da molte assenze, una nota scritta nel registro della Scuola di pittura dal professor Politi ci informa che egli "studia a casa" per mancanza di locali nella scuola e che "preferisce esercitarsi a copiare la *Maddalena* di Tiziano nella Galleria Barbarigo"¹¹⁸.

Siamo arrivati alla fine del suo percorso accademico. Dalla lettura dell'autobiografia relativa a questo periodo veniamo a conoscenza che la decisione di partecipare al concorso per ottenere la borsa di studio per Roma gli viene suggerita dallo zio Franz Preicher von Eschenburg, che gli consiglia di inviare subito un'opera all'Accademia di Vienna per partecipare al concorso.

Carl chiede consiglio al professore Lipparini il quale gli suggerisce di mandare l'opera *Mosè sul monte Sinai*, che Carl aveva abbozzato qualche tempo prima sotto la sua direzione. Egli ricorda con queste parole la

¹¹⁶ *Selbstbiographie*, p. 93.

¹¹⁷ *Belle Arti, Pubblica mostra dell'I. R. Accademia*, in "Gazzetta Privilegiata di Venezia", n. 187, 22 agosto 1836.

¹¹⁸ ASABAVE, *Catalogo Scuola di Pittura*, Anno scolastico 1836-1837. Per statuto gli alunni potevano copiare le opere in galleria o in altre gallerie in città su permesso del professore. Della complessa vicenda della collezione Barbarigo si veda: *Capolavori nascosti dell'Ermitage: dipinti veneti del Sei e Settecento da Pietroburgo* a cura di Irina Artemieva, Giuseppe Bergamini, Giuseppe Pavanello, Electa, 1998; IRINA ARTEMIEVA, *La collezione Barbarigo*, in *Tiziano: l'ultimo atto*, a cura di Lionello Puppi, Skira, 2007, pp. 43-48.

profonda emozione provata nel momento in cui apprese, tramite una lettera inviatagli dallo zio, di aver ottenuto la borsa di studio per Roma:

“Caddi in ginocchio ringraziando Dio. La mia gioia fu così grande che non dormii per tutta la notte perché il desiderio di andare a Roma lo avevo coltivato fin da bambino”¹¹⁹.

Questo episodio conclude per il momento l’esperienza veneziana di Carl ponendo le basi per il rientro in città dell’artista, che dopo aver trascorso quindici anni della sua vita a Roma e alcuni anni a Vienna otterrà nel 1856 la nomina a docente di pittura dell’ I.R. Accademia Veneta di Belle Arti.

¹¹⁹ *Selbstbiographie*, p.103.

2.3. Il ritorno di Carl Blaas a Venezia (1856-1866)

Il 26 aprile 1856 l'Accademia di Belle arti di Venezia indice un concorso per titoli per ricoprire la cattedra di pittura, lasciata vacante dalla morte del professor Lipparini¹²⁰.

I documenti conservati presso l'Archivio dell'Accademia rivelano che l'unico nome registrato nella *Tabella dei concorrenti alla cattedra di pittura* è quello di Carl Blaas di Nauders , professore di pittura presso l'Accademia di Vienna, socio d'arte di questa Accademia"¹²¹.

Per partecipare al concorso era stato chiesto d' inviare un curriculum dove dovevano essere elencate tutte le opere eseguite dal candidato fin a quel momento sia "in fresco" sia "in olio".

L'elenco presentato da Carl, recuperato nell'Archivio storico dell'accademia di Venezia, risulta estremamente denso di opere realizzate per committenti appartenenti ad importanti famiglie europee.

Un curriculum di tutto rispetto da cui emerge la sua grande versatilità nell'esecuzione sia di opere da cavalletto, soprattutto di soggetto sacro e ritratti, sia di due cicli di affreschi per la chiesa di Fòt in Ungheria e la chiesa di Altlecherfeld a Vienna.

Il documento riporta a piè pagina una nota dell'artista che "promette di spedire a Venezia in occasione della prossima Esposizione, vari dipinti ad olio nonchè vari cartoni di freschi".

¹²⁰ Il bando fu pubblicato nella "Gazzetta di Venezia" del 16 aprile 1856.

¹²¹ Carl Blaas era stato nominato docente di pittura a Vienna nel 1851 grazie all'intervento del Principe Metternich che, dopo aver acquistato l'opera realizzata da Carl nel 1839 *Santa Elisabetta d'Ungheria*, nel 1849 gli aveva commissionato una pala d'altare per la sua cappella privata dal titolo *Papa Clemente davanti alla Vergine*. Si veda *Selbstbiographie*, p. 206.

| | |
|--|---|
| <p>1. - Quadro di olio rappresentante l'Assunta di Bologna, eseguita in luogo di Roma, verso l'anno 1839, di S. P. Altieri</p> <p>2. - Quadro di olio rappresentante l'Assunta di Bologna, eseguita in luogo di Roma, verso l'anno 1839, di S. P. Altieri</p> <p>3. - Quadro di olio rappresentante l'Assunta di Bologna, eseguita in luogo di Roma, verso l'anno 1839, di S. P. Altieri</p> <p>4. - Quadro di olio rappresentante l'Assunta di Bologna, eseguita in luogo di Roma, verso l'anno 1839, di S. P. Altieri</p> <p>5. - Quadro di olio rappresentante l'Assunta di Bologna, eseguita in luogo di Roma, verso l'anno 1839, di S. P. Altieri</p> <p>6. - Quadro di olio rappresentante l'Assunta di Bologna, eseguita in luogo di Roma, verso l'anno 1839, di S. P. Altieri</p> <p>7. - Quadro di olio rappresentante l'Assunta di Bologna, eseguita in luogo di Roma, verso l'anno 1839, di S. P. Altieri</p> <p>8. - Quadro di olio rappresentante l'Assunta di Bologna, eseguita in luogo di Roma, verso l'anno 1839, di S. P. Altieri</p> <p>9. - Quadro di olio rappresentante l'Assunta di Bologna, eseguita in luogo di Roma, verso l'anno 1839, di S. P. Altieri</p> <p>10. - Quadro di olio rappresentante l'Assunta di Bologna, eseguita in luogo di Roma, verso l'anno 1839, di S. P. Altieri</p> <p>11. - Quadro di olio rappresentante l'Assunta di Bologna, eseguita in luogo di Roma, verso l'anno 1839, di S. P. Altieri</p> <p>12. - Quadro di olio rappresentante l'Assunta di Bologna, eseguita in luogo di Roma, verso l'anno 1839, di S. P. Altieri</p> <p>13. - Quadro di olio rappresentante l'Assunta di Bologna, eseguita in luogo di Roma, verso l'anno 1839, di S. P. Altieri</p> | <p>Altri quadri dipinti per l'anno 1839, di S. P. Altieri</p> <p>Altri quadri dipinti per l'anno 1839, di S. P. Altieri</p> <p>Altri quadri dipinti per l'anno 1839, di S. P. Altieri</p> <p>Altri quadri dipinti per l'anno 1839, di S. P. Altieri</p> <p>Altri quadri dipinti per l'anno 1839, di S. P. Altieri</p> <p>Altri quadri dipinti per l'anno 1839, di S. P. Altieri</p> <p>Altri quadri dipinti per l'anno 1839, di S. P. Altieri</p> <p>Altri quadri dipinti per l'anno 1839, di S. P. Altieri</p> <p>Altri quadri dipinti per l'anno 1839, di S. P. Altieri</p> <p>Altri quadri dipinti per l'anno 1839, di S. P. Altieri</p> <p>Altri quadri dipinti per l'anno 1839, di S. P. Altieri</p> <p>Altri quadri dipinti per l'anno 1839, di S. P. Altieri</p> <p>Altri quadri dipinti per l'anno 1839, di S. P. Altieri</p> |
|--|---|

Elenco delle opere eseguite in "fresco" e a olio da Carl Blas tra il 1839 e il 1856

Dalla consultazione degli *Oggetti ammessi all'Esposizione nelle sale dell'Accademia nell'agosto del 1856* troviamo: *Una Madonna con bambino*, proprietà del Cardinale Nuzio Viale Prelà, *Gli angeli trasportano il corpo di santa Caterina* proprietà del conte Stefano Karolyi, *Pellegrini montanari*

*romani che si ricoverano durante un temporale, Ritratto dell'autore, Il Redentore e i quattro evangelisti, cartoni*¹²².

La nomina di Carl arriva il 30 agosto 1856 direttamente dal governo che vedendo nel sistema istruttivo e in particolare nell'accademia un potenziale covo di ribellione antiaustriaco, compie una mossa strategica posizionando un professore di fiducia a ricoprire la cattedra più rappresentativa dell'istituzione veneziana. Il 27 settembre 1856 Blaas riceve il primo stipendio di 1300 fiorini¹²³.

Carl Blaas e Pietro Selvatico

Molte cose erano cambiate in Accademia da quando Carl Blaas l'aveva lasciata da studente nel 1837.

A reggere l'Accademia ora c'è il marchese Pietro Selvatico, segretario dell'istituto dal 1849¹²⁴ e facente le veci di presidente dell'Accademia dopo la morte di Francesco Galvagna, che aveva apportato molte riforme all'interno della Accademia soprattutto per quanto riguarda la didattica¹²⁵.

¹²² *Elenco delle opere messe alla pubblica esposizione nella I.R. Accademia delle Belle Arti in Venezia per la distribuzione de' Premi dell'anno 1856.*

¹²³ ASABAVE, Personale, b. 81, f. IV 1/1, Nomine professori e impiegati accademici 1845-1879, f. Carlo Blaas; ASVe, Fondo Luogotenenza b. 313 (1852-1856), f. XVIII 4/26.

¹²⁴ Archivio di Stato di Venezia (d'ora in poi ASVe), Presidenza dell'I.R. Luogotenenza (1852-56), Marchese Pietro Selvatico. Sua conferma a Professore di estetica, ed a Direttore provvisorio dell'Accademia di Belle Arti b. 213, III, 6/2.

¹²⁵ Sulle questione delle riforme da apportare e apportate in Accademia nella seconda metà dell'Ottocento si veda: CONCETTO NICOSIA, *Arte e Accademia nell'Ottocento. Evoluzione e crisi della didattica artistica*, Bologna, Minerva, 2000; TIZIANA SERENA, *Boito e Selvatico: allievo e maestro nel passaggio tra accademia a bottega*, in *Camillo Boito: un protagonista dell'Ottocento italiano*, a cura di Guido Zucconi e Tiziana Serena, Istituto Veneto di Scienze Lettere e Arti, 2002; GIUSEPPINA PERUSINI, *Le tecniche pittoriche la*

L'interesse di Pietro Selvatico nei confronti della didattica più idonea da praticarsi all'interno delle Accademie di belle arti occupa un posto di rilievo nella sua diversificata attività di uomo di cultura.

Sono numerosi i suoi saggi dove analizza lo stato dell'arte italiana individuandone i mali e i rimedi per farla prosperare, come le sue *Considerazioni sullo stato presente della pittura storica in Italia* del 1837, o i suoi pensieri *Sull'educazione del pittore storico italiano* del 1842¹²⁶.

Riflessioni che lo avevano portato ad elaborare nel 1849 un progetto *Sulle riforme da portarsi alle accademie di belle arti in Italia*¹²⁷.

Selvatico dimostra un tempismo perfetto nell'elaborare un progetto di riforma che poteva essere applicato all'Accademia di Venezia proprio nel momento in cui, a Vienna, stavano scegliendo il candidato più idoneo a ricoprire la carica di segretario e professore di estetica dell'istituto veneziano, dopo la morte di Antonio Diiedo avvenuta nel 1847.

formazione artistica a metà Ottocento nelle accademie di Venezia e Vienna, in *Le tecniche pittoriche dell'Ottocento in Friuli e a Trieste. La formazione artistica tra Venezia e Vienna*, (d'ora in poi PERUSINI) a cura di Rossella Fabiani, Giuseppina Perusini, Forum, Udine, 2010, pp. 11-39.; ALEXANDER AUF DER HEYDE, *Didattica, promozione e conservazione delle arti: Selvatico all'Accademia di Venezia (1849-59)*, in ALEXANDER AUF DER HEYDE, *Per "l'avvenire dell'arte in Italia": Pietro Selvatico e l'estetica applicata alle arti del disegno nel secolo XIX*, Pacini, Pisa, 2013, cap. 3, pp. 147-260.

¹²⁶ *Si veda: PIETRO SELVATICO, Considerazioni sullo stato presente della pittura storica in Italia e sui mezzi di farla maggiormente prosperare*, Pirotta, Milano, 1837; *Sull'educazione del pittore storico italiano. Pensieri di Pietro Selvatico*, Coi Tipi del Seminario, Padova, 1842; *Sull'educazione del pittore storico italiano. Pensieri di Pietro Selvatico*, edizione anastatica con indici e postfazione a cura di Alexander Auf der Heyde, Edizioni della Normale, Pisa, 2007.

¹²⁷ PIETRO SELVATICO, *Sulle riforme da portarsi alle Accademie di Belle Arti in Italia*, Biblioteca civica di Padova (d'ora in poi BCPd), Carte Pietro Selvatico Estense, 1848-49, b. 15.

Presso la Biblioteca Civica di Padova tra le buste conservate nell'*Archivio Selvatico* è conservato un documento autografo molto importante si tratta della bozza del *Progetto di un nuovo statuto*¹²⁸, dove Selvatico cerca di stabilire le nuove norme che dovrebbero regolare le aree di competenza degli insegnanti e la metodologia da adottare nelle varie scuole.

Dalla lettura di questo documento si evince che, alla base del suo progetto è la convinzione che tutte le scuole debbano essere, "catenate" tra loro in modo da progredire insieme e permettere agli studenti di eccellere in ogni disciplina sotto la guida di validi insegnanti che più che famosi devono essere competenti e disponibili a seguire passo dopo passo i loro allievi, essere disponibili a collaborare tra di loro per perseguire il bene comune che non può essere che quello di "formare buoni pittori, buoni statuari, buoni architetti"¹²⁹.

Un' Accademia gestita da un direttore che deve essere uomo di grande sapere dell'estetica dell'arte, che deve esercitare una delle tre arti maggiori (scultura pittura e architettura), l'unico a proporre e discutere con il governo questioni che invece ora secondo lo statuto vigente del 1842 potevano essere sollevate anche dagli insegnanti nominati dal governo.

Il discorso tenuto da Selvatico in Accademia nel 1851, in occasione della distribuzione dei premi di quell'anno, riassume quello che lui aveva proposto al consiglio accademico e che gli era stato concesso di sperimentare fino a quel momento¹³⁰:

¹²⁸BCPD, *Carte Pietro Selvatico Estense, Progetto di un nuovo statuto*, b. 15.

¹²⁹ *Ibidem*.

¹³⁰ *Sulle riforme recentemente operate nello insegnamento dell'I. R. Accademia Veneta di Belle Arti. Discorso letto nella stessa il dì 11 settembre 1851*, in *Atti della I. R. Accademia*

- 1 l'inserimento nella didattica degli esercizi di memoria nella scuola di pittura e di ornamenti, dopo aver sperimentato l'efficacia di questo esercizio su sei studenti della scuola di pittura che posti a disegnare a memoria avevano raggiunto buoni risultati.
- 2 l'abolizione delle scuole serali del nudo.
- 3 la sostituzione di modelli veri a manichini.
- 4 lo studio del panneggio su modelli vivi.

Nel dispaccio ministeriale datato 30 maggio 1852 , Selvatico , eletto presidente provvisorio, viene autorizzato a mettere in pratica in via sperimentale le riforme contenute nel suo progetto "col saggio scopo di fissare perennemente quelle che fossero meglio riuscite"¹³¹.

Il dispaccio lascia intendere quindi che vi è l'intenzione da parte del ministro dell'Istruzione di cambiare il regolamento interno dell'accademia per inserire le nuove riforme.

Gli studenti della scuola di pittura perciò, secondo le riforme introdotte, dove devono essere istruiti a disegnare e a dipingere sia l'uomo nudo sia l'uomo con costumi del medio evo per studiare il panneggio per le composizioni storiche e di genere¹³².

e del R. Istituto delle Belle Arti in Venezia, Venezia, Tip. di Giuseppe Grimaldo, 1851, pp. 7-24.

¹³¹ ASVe, I. R. Luogotenenza (1852-56), Lettera della Luogotenenza alla Presidenza dell'Accademia di Venezia, 30 maggio 1852, b. 312, ins. XVIII ¼.

¹³² BCPd, *Progetto di nuovo statuto*, Carte Pietro Selvatico Estense, b.15. Su questo argomento si veda ANTONELLA BELLIN-ELENA CATRA, *La scuola di pittura e di scultura nella riforma di Pietro Selvatico*, Atti del convegno Pietro Selvatico e il rinnovamento delle arti nell'Italia dell'Ottocento, a cura dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti, in collaborazione con: Università IUAV di Venezia, Scuola Normale Superiore di Pisa e Università degli studi di Udine, 2013 (in fase di pubblicazione).

Nel 1854 viene stabilito che per poter accedere alla Scuola del Nudo bisognava aver passato sia un esame di anatomia sia un esame di prospettiva.

A questo punto Selvatico si lamenta che, nonostante il buon esito di queste riforme provato da vari dispacci ministeriali, "esse rimangono ancora nella fase di esperimento"¹³³.

Selvatico manifesta una evidente delusione, destinata ad aumentare quando, nel 1856, comincia ad avere i primi contrasti proprio con Carl Blaas che ha il coraggio di contestare parte delle riforme già messe in atto dal Segretario.

Pensare che all'inizio Selvatico era molto contento dell'arrivo di Blaas, come attesta una lettera datata 29 novembre 1856 indirizzata al "Chiarissimo professore" dove Selvatico gli esprime tutta la sua stima ma, allo stesso tempo, mette le mani avanti e lo avverte delle riforme che erano già state effettuate pregandolo di rispettarle e di metterle in atto come avevano fatto tutti gli altri docenti prima di lui¹³⁴. Selvatico da tempo stava cercando di rafforzare, all'interno del collegio veneziano dei docenti, un gruppo di professori ben disposti nei confronti delle sue proposte di riforma. A tal fine aveva stretto un saldo rapporto con Rudolf Eitelberger von Edelberg che, nella sua qualità di conservatore delle raccolte accademiche e di docente di storia dell'arte a Vienna, poteva caldeggiare i candidati proposti da Selvatico per occupare le cattedre

¹³³ CPd, *Sullo stato in cui fu trovata dal sottoscritto l'Accademia sul cominciare del 1850, sulle sue condizioni attuali e sui bisogni futuri della medesima*, Carte Pietro Selvatico Estense, b. 15.

¹³⁴ ASVe, I.R. Luogotenenza (1852-56), *Lettera di Pietro Selvatico al Chiarissimo professore Carl Blaas*, 29 novembre 1856, b. 312, ins. XVIII ¼.

vacanti¹³⁵.

Selvatico era fermamente convinto che la nomina di Carl Blaas a dirigere la scuola più rappresentativa dell'accademia lo avrebbe aiutato a mettere in pratica il suo progetto didattico e che il professore avrebbe di buon grado seguito le sue direttive.

Carl Blaas, invece, era stato abituato a Vienna a decidere in piena libertà su come istruire i suoi studenti e gestire la sua scuola, quindi non si adegua alle regole di Selvatico e approfittando della sua assenza (da febbraio a maggio 1857) il 23 marzo 1857 chiede alla commissione accademica di riaprire la scuola serale di nudo perché riteneva che gli studenti avessero bisogno di più ore di esercizio¹³⁶.

Al suo rientro Selvatico viene informato dal consiglio accademico dell'accaduto spiegando che più volte Blaas era stato richiamato a rispettare le regole ma si era sempre rifiutato di obbedire.

Selvatico compila la sua relazione su come ha trovato le scuole al suo rientro e riguardo quella di pittura inserisce un fascicolo riservato nel quale censura l'operato di Blaas chiedendo al governo di intervenire al più presto perché ormai "nella scuola di pittura regna l'anarchia"¹³⁷.

Le accuse di Selvatico nei confronti di Blaas possono essere riassunte in 10 punti:

¹³⁵ Eitelberger era redattore della "Wiener Zeitung", ed era stato nominato nel 1850 docente di estetica e conservatore delle raccolte accademiche. Sui rapporti intercorsi tra Selvatico e Eitelberger si veda: ALEXANDER AUF DER HEYDE, *Didattica, promozione e conservazione delle arti: Selvatico all'Accademia di Venezia (1849-59)*, in AUF DER HEYDE, *Per l'Avvenire dell'arte in Italia*, cit., pp.147-260.

¹³⁶ ASVe, I. R. Luogotenenza, 1857-61, b. 962, ins. XXXVII 14/16, Rapporti sull'andamento dell'Accad. di B.A. e rimarchi a carico del prof. di pittura Blaas (1857-1858).

¹³⁷ *Ibidem*.

a) Manca di metodo e di disciplina, fa copiare il pugilatore di Canova invece delle statue antiche o quattrocentesche.

b) I disegni dal nudo eseguiti dai suoi studenti sono una "battaglia di maniere", alcuni sono finiti, altri abbozzati, altri a mezza macchia la maggior parte dipinti alla "pittoresca" indice della totale libertà di azione permessa agli studenti.

c) Non corregge i disegni, ci sono disegni senza alcun segno da parte dell'insegnante il che vuol dire che o non li corregge proprio o lo fa a voce mentre dovrebbe scrivere le correzioni a margine del disegno, unico metodo costruttivo per lo studente

d) Usa fogli troppo grandi per le copie dal nudo e troppo piccoli per la copia delle pieghe

e) Fa portare i disegni a casa dagli studenti invece di lasciarli in accademia.

f) Non fa studiare le plastiche tratte dalle preparazioni anatomiche

g) Non porta più gli studenti a copiare in Galleria

h) Le composizioni dei suoi allievi sono un disperato furiare di linee, artificiose, manieristiche.

i) Non sa insegnare il chiaroscuro, fa eseguire degli abbozzi trascuratissimi quasi neri tanto che quando gli studenti iniziano con la

velatura i piani sottostanti spariscono. Utilizzano il colore che su una preparazione così scura rende questi esercizi "indigesti imbratti"¹³⁸.

Sono accuse pesanti per un insegnante che vantava un elenco di opere così vasto eseguite tra il 1837 e il 1857 a dimostrazione della qualità della sua tecnica in disegno, in affresco e pittura ad olio, spaziando da soggetti storici a soggetti sacri ed anche quei soggetti di genere tanto cari a Selvatico eseguiti per committenti di tutta Europa ed anche oltreoceano. A queste pesanti critiche Selvatico aggiunge un ultimo punto: "Si assenta per lunghi periodi durante l'anno scolastico abbandonando gli studenti proprio nel momento in cui devono preparare i concorsi"¹³⁹.

Tornando alle richieste avanzate da Selvatico, il 28 maggio 1857 arriva la risposta da parte del governo che, impensierito dalla possibilità di ribellioni all'interno dell'accademia, dà ragione a Selvatico per la maggior parte delle sue osservazioni ribadendo però che in definitiva spetta al professore, secondo statuto, la gestione della sua scuola e decidere quale metodologia fosse più idonea per il progresso dei suoi studenti¹⁴⁰.

Poco tempo dopo, in seguito ad un'altra trasgressione da parte del professore che ha fatto passare alcuni studenti alla Scuola del Nudo senza

¹³⁸ ASVe, I.R. Luogotenenza, 1857-61, b. 962, ins. XXXVII 14/16, Rapporti sull'andamento dell'Accad. di B.A. e rimarchi a carico del prof. di pittura Blaas (1857-1858).

¹³⁹ Sono numerosi effettivamente i permessi di assenza concessi a Blaas dal Consiglio accademico documentati nell'Archivio Storico dell'Accademia. Si veda: ASABAVe, Personale. Fasc IV, Supplenze e cattedre, Supplenza del P. Blaas durante il suo permesso d' assenza 1859-1862, b.152, f. 82.

¹⁴⁰ ASAVe, Protocollo Riservato Presidenza 1843-1870, *Personale*, IV, b. 345; ASVe, I.R.Luogotenenza, 1857-61, b. 962, ins. XXXVII 14/16, *Rapporti sull'andamento dell'Accad. di B.A. e rimarchi a carico del prof. di pittura Blaas (1857-1858)*.

avere i requisiti necessari, un Selvatico visibilmente infuriato chiede in un'altra lettera datata 17 giugno 1857 le dimissioni del docente¹⁴¹.

La mancata considerazione delle sue richieste getta Selvatico nella più profonda delusione tanto da constatare che il governo non ha alcuna intenzione di porre mano al regolamento interno e allo statuto dell'accademia malgrado l'approvazione da tempo delle sue riforme. Siamo giunti così alla primavera del 1859. Con la seconda guerra d'indipendenza e l'adesione della Lombardia al Regno di Sardegna, finisce il governatorato dell'arciduca Ferdinando Massimiliano, con il quale Selvatico sperava di poter attuare il suo progetto di riforma dell'accademia che prevedeva l'accorpamento delle società accademiche del Regno Lombardo-Veneto per creare un unico Istituto di Scienze, Lettere ed Arti con sede a Milano. Constatato quindi il fallimento delle sue aspirazioni vede come unica via d'uscita quella di rassegnare le sue dimissioni, formalizzate il 6 maggio 1859¹⁴².

Lasciamo quindi a Carl Blaas il piacere di mettere un punto all'amara vicenda:

"Proprio nei primi tempi [...] dovetti condurre una dura e lunga lotta per la libertà d'insegnamento, che il direttore Ruben non ci aveva mai negato; si arrivò ad un punto tale che stavo per abbandonare il mio incarico, ma infine rimasi vittorioso, sebbene il mio superiore godesse a Vienna di fiducia senza limiti. Il mio comportamento coraggioso fece del bene a tutta l'accademia, mi procurò l'amore degli alunni e il rispetto dei professori"¹⁴³.

¹⁴¹ *Ibidem*.

¹⁴² Sulla complessa vicenda che porta Selvatico a dare le sue dimissioni si veda: ALEXANDER AUF DER HEYDE, *Didattica, promozione e conservazione delle arti: Selvatico all'Accademia di Venezia*, in ALEXANDER AUF DER HEYDE, *Per "l'avvenire dell'arte in Italia"*, cit., pp. 252-260.

¹⁴³ *Selbstbiographie*, p. 237.

I mosaici della volta dell'Apocalisse della Basilica di S. Marco

Superata la *querelle* con Selvatico la situazione in Accademia non migliora per Carl. Intorno al 1860, infatti, egli deve affrontare un'altra situazione difficile che lo vede al centro di un'aspra polemica tra la Luogotenenza, la Commissione Permanente di pittura dell'Accademia e la Fabbriceria della Basilica di S. Marco sulla convenienza o meno del rifacimento dei mosaici della volta dell'Apocalisse della chiesa¹⁴⁴.

É cosa nota che i restauri ottocenteschi della Basilica di S. Marco sono stati caratterizzati da accese polemiche e forti contrasti culturali che hanno indotto diversi autorevoli studiosi ad esprimere il proprio parere al riguardo, come ad esempio Pietro Saccardo nella sua *Memoria*¹⁴⁵ letta all'Ateneo Veneto nel 1864, Alvisè Zorzi nelle sue *Osservazioni*¹⁴⁶ del 1877 e, soprattutto, Ettore Vio¹⁴⁷ ed Irina Andreescu¹⁴⁸ in approfonditi contributi dal 1999 al 2012.

¹⁴⁴ Su questa vicenda si veda: ANTONELLA BELLIN, *A proposito dei mosaici di S. Marco. I cartoni di Carl Blaas*, in *La storia dell'arte a Venezia ieri e oggi: duecento anni di studi*, a cura di Xavier Barral i Altet e Michele Gottardi, Ateneo Veneto, 2012, pp.469-478.

¹⁴⁵ PIETRO SACCARDO, *Saggio d'uno studio storico-artistico sopra i mosaici della chiesa di S. Marco in Venezia: memoria letta al Veneto Ateneo nell'adunanza del 21 luglio 1864 dal socio corrispondente Pietro Saccardo*, Tip. del commercio, Venezia 1864, pp.1-35.

¹⁴⁶ ALVISE PIETRO ZORZI, *Osservazioni intorno ai restauri interni ed esterni della Basilica di San Marco con tavole illustrative di alcune iscrizioni armene esistenti nella medesima*, Libreria Editrice Filippi, Venezia 1877, (pp.1-183).

¹⁴⁷ ETTORE VIO, *Pietro Saccardo (1830-1903) proto di San Marco* in *Atti dell'Istituto veneto di Scienze lettere e Arti*, tomo CXLVII, 1988-1989, Venezia, (pp. 563-566); ETTORE VIO, *Il cantiere marciano: tradizioni e tecniche* in *Scienza e tecnica del restauro della basilica di San Marco: atti del Convegno internazionale di studi*, Venezia, 16-19 maggio 1995, vol. 1, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Venezia 1999, (pp.79-141); ETTORE VIO, *La*

Esiste un cospicuo numero di documenti inediti conservati presso l'Archivio storico dell'Accademia di Belle Arti di Venezia, scoperti da chi scrive, che suggeriscono una lettura più articolata della vicenda e del ruolo giocato da Carl Blaas nell'arco di tempo circoscritto agli anni 1856-1864.

I documenti presi in esame, infatti, si riferiscono agli anni quando il governo austriaco, tramite la Luogotenenza delle Province venete e le Commissioni incaricate sia della conservazione e del restauro della Basilica di S. Marco (Fabbriceria), sia dell'approvazione tecnica e artistica del lavoro di restauro dei mosaici (Accademia di Belle Arti), si confrontano e cooperano per intervenire in modo adeguato e immediato sui mosaici della volta dell'Apocalisse.

I documenti inediti mettono in luce, per la prima volta, il *modus operandi* della Commissione permanente di pittura della Regia Accademia di Belle Arti di Venezia sia sulla scelta della tipologia del restauro più adatto dei mosaici dell'Apocalisse sia sulla scelta degli artisti cui affidare la realizzazione dei nuovi mosaici.

Attraverso la lettura di queste carte, quindi, possiamo ricostruire i passaggi attraverso i quali la Commissione Permanente di pittura, di comune accordo con la Fabbriceria e il Ministero del Culto, arriva ad

Basilica di San Marco da cappella ducale a cattedrale della città: storia, procuratori, protti e restauri in Matematica e cultura 2011, Springer-Italia, Milano 2011, (pp.11-32).

¹⁴⁸ IRINA ANDREESCOU-TREAGOLD, *Salviati a San Marco e altri suoi restauri*, in *Scienza e tecnica del restauro della Basilica di San Marco*, vol. II, Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti, Venezia, 1999, (pp. 467-513); *Prolegomena to a biography of Giovanni Moro, Venetian mosaicist-restorer of the nineteenth century*, estr. da *Atti del VI colloquio dell'Associazione italiana per lo studio e la conservazione del mosaico*, Venezia 20-30 gennaio 1999, Edizioni del Girasole, Ravenna, (pp. 67-80); *Il processo 'per infedeltà' a Giovanni Moro, mosaicista veneziano dell'Ottocento: documenti d'archivio inediti*, intervento al XVIII Colloquio dell'Associazione italiana per lo studio e la Conservazione del mosaico, Cremona, 14-17 marzo 2012.

incaricare il professore Carl Blaas di realizzare i nuovi cartoni necessari per il rifacimento dei mosaici.

Risale al 21 febbraio 1856, infatti, il primo documento preso in esame nel quale, la Luogotenenza, invita il Presidente della Regia Accademia di Belle Arti a formare una Commissione di esperti per valutare lo stato dei mosaici della Basilica¹⁴⁹.

Alcuni giorni dopo la visita della Commissione, l'Ing. Meduna¹⁵⁰, unico responsabile dei lavori della Basilica, prepara un progetto d'intervento segnalando al primo posto l'urgenza del restauro dei mosaici della volta dell'Apocalisse¹⁵¹.

Nonostante l'urgenza segnalata dall'Ing. Meduna, confermata in seguito anche da Pietro Selvatico nel suo rapporto sulla condizione della Basilica di S. Marco del 7 marzo 1858¹⁵² solamente il 12 agosto 1858 la Commissione Permanente di pittura, dopo innumerevoli sopralluoghi e riunioni tecniche, riesce ad esprimere il proprio voto sul progetto da cui estrapoliamo questo passaggio molto importante:

¹⁴⁹ ASABAVe, *I Mosaici di S. Marco*, prot. n. 126.

¹⁵⁰ L'ing. Meduna era stato nominato dalla Fabbriceria a ricoprire l'incarico di unico tecnico responsabile dei lavori della Basilica dopo la soppressione della Commissione Governativa avvenuta nel 1853. Si veda: VIO, *Il cantiere marciano*, p.113.

¹⁵¹ ASABAVe, *I Mosaici di S. Marco*, prot. n.140.

¹⁵² Pietro Selvatico, segretario e facente funzione di Presidente dell'I. R. Accademia Veneta di Belle Arti e Cesare Foucard, ricercatore e professore di Paleologia dell'I. R. Archivio Generale, erano stati incaricati il 3 gennaio 1858 dall'Arciduca Ferdinando Massimiliano, Governatore Generale del Veneto, a redigere un «Prospetto dei monumenti artistici ed istorici meritevoli che il Governo abbia cura della loro conservazione». Si veda PIETRO SELVATICO, CESARE FOUCARD, *Monumenti artistici e storici delle provincie venete*, Milano, Imperiale regia stamperia di stato, 1859, p. 69.

“La Commissione, approvando il progetto Meduna, trova di confermare e raccomandare nuovamente, siccome urgente, il provvedimento di restauro dei mosaici, i quali sono o levati o in grande deperimento e specialmente di quelli già tolti che decorano la volta dell’apocalisse. [...] Siccome però dei mosaici che sarebbero da eseguire e che sono demoliti mancano i cartoni, come si ha rilevato l’Ing. della fabbrica Ing. Meduna, così a garanzia dell’esecuzione di un’opera lodevole e degna della spesa, la Commissione propone come unico espediente l’affidare l’esecuzione dei cartoni di grandezza naturale e colorati con precisione ad un pittore scelto o almeno proposto dalla Commissione Accademica”¹⁵³.

La Commissione Permanente di pittura prendendo atto della mancanza di cartoni originali da utilizzare come modello per il rinnovamento dei mosaici, individua con chiarezza quale sia il primo passo da compiere: la realizzazione di nuovi cartoni da parte di un valido pittore possibilmente scelto dall’Accademia.

Firmatari del voto sono: l’ispettore alle Gallerie dell’Accademia Tagliapietra e i professori Grigoletti e Molmenti.

Il documento in realtà si esprime anche sulla difficoltà della scelta del mosaicista più qualificato che andrà a realizzare i nuovi mosaici in seguito all’esonero del mosaicista della Basilica Giovanni Moro¹⁵⁴ da parte della Luogotenenza a causa di problemi giudiziari.

Tralasciamo volutamente di trattare in questo capitolo le vicende giudiziarie del Moro rimandando al puntuale saggio già pubblicato dalla Andreescu¹⁵⁵.

¹⁵³ ASABAVE, *I Mosaici di S. Marco*, prot. n. 500.

¹⁵⁴ Giovanni Moro, inizia la sua attività in Basilica nel 1822 diventando unico responsabile dei mosaici dal 1842 al 1858. Poi viene allontanato dalla Fabbrica su richiesta della Luogotenenza in seguito alla presunta accusa di aver rubato un mortaio. VIO, *Il cantiere marciano*, nota 61, p. 122.

¹⁵⁵ ANDREESCOU-TREAGOLD, 1999, pp. 67-80.

Stabilita e giustificata quindi, l'assoluta necessità di eseguire nuovi cartoni, ora le commissioni devono interrogarsi sulla scelta del pittore qualificato che andrà a realizzarli.

In osservanza alle disposizioni citate in precedenza, Il 20 aprile 1860 la Fabbriceria invita il prof. Blaas in qualità di membro della Commissione Permanente di pittura a scegliere l'artista più idoneo che dovrà operare "sotto la sorveglianza ed approvazione della Commissione"¹⁵⁶.

Una lettera autografa del professor Blaas, datata 22 aprile 1860, inviata sia alla Luogotenenza sia alla Fabbriceria, rivela la consapevolezza del professore di ricoprire una posizione scomoda all'interno dell'Accademia, il forte imbarazzo nei confronti dei suoi "autorevoli colleghi" che già malvolentieri avevano accettato la sua nomina di docente di pittura. Il professore spiega che:

"Io artista e collega d'artisti scegliere e proporre uno in argomento di tanto rilievo vista l'importanza delle attribuzioni, non così agevolmente comuni ad ogni artista, è rendermi nella condizione pericolosa o di proporre chi potesse meritarlo, o di nominare chi non volesse assumere o non valesse alla grave impresa"¹⁵⁷.

L'imbarazzo è tale da indurre il professore Blaas a rifiutare l'incarico e a demandare alla Fabbriceria la responsabilità della scelta suggerendo una lista di autorevoli artisti¹⁵⁸.

Procedendo nella lettura dei documenti si arriva al momento in cui la Luogotenenza, stanca di aspettare la decisione della Fabbriceria, decide di

¹⁵⁶ ASABAVE, *I mosaici di S. Marco*, prot. n. 180.

¹⁵⁷ Ivi, n. 231.

¹⁵⁸ I pittori suggeriti dal professor Blaas sono: Michelangelo Grigoletti, Felice Schiavoni, Pompeo Molmenti, Antonio Zona e Pietro Roi.

operare la scelta al di fuori della lista proposta da Blaas scegliendo proprio il professore di pittura dell'Accademia¹⁵⁹.

Nel dispaccio dell'11 maggio 1860 la Luogotenenza chiede ufficialmente alla Fabbriceria di comunicare la scelta al professore e a fargli firmare il contratto¹⁶⁰.

Il prof. Blaas accetta l'incarico e prepara subito dei disegni¹⁶¹ che però non vengono accolti benissimo dalle Commissioni in quanto, contrariamente a quanto era stato approvato nel dispaccio del 12 agosto 1858, i disegni proposti da Blaas si distaccano molto dall'iconografia originale dei mosaici della volta.

In effetti, un rapido sguardo ai disegni proposti da Blaas rivela un cambiamento radicale dell'iconografia cinquecentesca.

Le soluzioni proposte dal professore sono molto elaborate, ridondanti di figure e particolari, troppo difficili da tradurre in mosaico.

La Commissione accademica, tuttavia, pur non approvando in pieno i disegni, decide di procedere e chiede a Blaas di eseguire anche delle tele a grandezza naturale come attesta il Dispaccio del 22 settembre 1860 dove si legge:

¹⁵⁹ Andando oltre alle scontate motivazioni politiche che portarono alla scelta di Blaas su cui tutti concordano, è opportuno sottolineare che il professor Blaas oltre ad ricoprire la cattedra più prestigiosa dell'Accademia dal 1856, era stato incaricato dall'imperatore Francesco Giuseppe a decorare la Sala della Fama dell'Arsenale di Vienna per celebrare la gloria dell'impero asburgico e aveva appena terminato una grande decorazione ad affresco nella Chiesa di Altlechenfelder (25 affreschi) sulla vita di Gesù assieme ai maggiori esponenti della corrente nazarena. La qualità artistica delle sue opere, riconosciuta a livello internazionale, costituiva quella garanzia che le Commissioni avevano richiesto per la scelta.

¹⁶⁰ ASABAVe, *I mosaici di S. Marco*, prot. n. 238.

¹⁶¹ Ivi, n. 257.

“Il Ministro del Culto ha approvato l’esecuzione di nuovi mosaici distaccandone le parti ancora rimaste e che sia affidata al prof. Blaas l’esecuzione dei dipinti ad olio con figure grandi per 6000 fiorini”¹⁶².

Le tele realizzate da Blaas, che ora decorano le pareti dello scalone del Palazzo Patriarcale di Venezia, vengono esaminate ed approvate dalle Commissioni il 17 dicembre 1860¹⁶³.

Dopo l’approvazione delle tele da parte delle Commissioni, tutto sembra pronto per l’inizio dei lavori ma, in seguito all’intervento dell’ing. Pietro Saccardo¹⁶⁴, entrato da poco in Fabbriceria, viene di nuovo messo tutto in discussione.

Saccardo, infatti, sostenitore convinto del principio di conservazione di ogni più piccola memoria del passato e quindi della necessità d’intervenire in modo diverso sui monumenti storici della città, riesce a bloccare il progetto di rinnovo dei mosaici.

L’11 febbraio 1864 il Patriarca, su rapporto della Fabbriceria, invita la Luogotenenza a sospendere il progetto di rinnovamento dei mosaici della volta¹⁶⁵.

Da questo momento Il progetto di Blaas non verrà mai più preso in considerazione e tantomeno realizzato mettendo la parola fine alla complessa vicenda.

Una “condanna” necessaria, sperata e inevitabile, come afferma in modo eloquente Saccardo a conclusione del suo discorso in Ateneo:

¹⁶² Ivi, n. 547.

¹⁶³ Ivi, n. 555.

¹⁶⁴ Pietro Saccardo era entrato in Fabbriceria nel 1860, a 31 anni, e si era subito distinto per la sua decisa opposizione a qualsiasi progetto di demolizione. Si veda: VIO, 1988-1989, p.121.

¹⁶⁵ VIO, 1988-1989, p. 547.

“Se adunque la ragione lo suggerisce, la storia e l’arte lo impongono, la patria lo implora, l’autorità lo ammette come indispensabile chi mai vorrà opporsi? Nessuno al certo, poiché nessuno sia veneziano o forestiero vorrà segnare su quelle storiche pareti la propria condanna” ¹⁶⁶.

Siamo arrivati alla conclusione del periodo d’insegnamento di Carl in Accademia e della sua permanenza a Venezia.

In una lettera datata 30 ottobre 1866¹⁶⁷ inviata ad un suo amico a Vienna, Carl riferisce la situazione precaria che sta vivendo in città in seguito alla proclamazione dell’Unità d’Italia e confessa di voler partire il più presto da Venezia.

Egli lascia Venezia senza alcun rimpianto, certo di aver concluso una fase importante della sua vita e della sua carriera artistica, soddisfatto di aver visto i suoi figli completare con successo i loro studi presso l’Accademia grazie ai suoi insegnamenti e di averli guidati nel delicato passaggio tra la fase degli studi e quella dell’inserimento nel mondo dell’arte condividendo con loro l’esperienza di esporre nelle sale della Società Veneta Promotrice di Belle Arti, come vedremo nei prossimi due paragrafi.

¹⁶⁶ SACCARDO, 1864, p. 34.

¹⁶⁷ ÖNB, *Carte Carl Blaas*, archivio manoscritti, n. 277/43-2.

2.4. Eugenio e Giulio in Accademia sotto l'ala protettrice del padre

Dal Registro Matricola della Regia Accademica Veneta di Belle arti Eugenio Blaas risulta iscritto il 19 dicembre 1856 all'età di tredici anni¹⁶⁸.

Essendo già in possesso delle basi tecniche elementari del disegno grazie agli insegnamenti del padre, Eugenio può accedere direttamente ai corsi del primo anno della scuola comune e frequentare il corso di Elementi di figura tenuto dal prof. Grigoletti.

Eugenio si distingue subito per la sua abilità nel disegno e alla fine dell'anno scolastico 1856-57 riceve nel corso di Statuaria un accessit per la *Copia in disegno dal gruppo* e per la *Copia in disegno dalla statua*¹⁶⁹.

L'anno successivo vengono premiati i suoi studi eseguiti nella Scuola di Nudo dove riceve un accessit per *Invenzione storica in cartone*, un accessit per il *Nudo aggruppato in disegno* e vari premi per il *Nudo semplice in disegno* e per la *Copia delle pieghe in disegno*¹⁷⁰.

Anche in Statuaria viene premiato per la *Copia del gruppo in disegno* e *Copia in disegno dalla statua*¹⁷¹.

All'inizio dell'ultimo anno di corso comune Eugenio viene passato dal padre direttamente alla Scuola Superiore di Pittura di cui lui era responsabile, trasgredendo alle regole del regolamento interno dell'Accademia che prevedeva il passaggio alle scuole superiori da parte degli allievi solamente dopo aver superato un esame di anatomia e di

¹⁶⁸ ASABAVe, *Matricola Generale degli Alunni dal 1817-18 al 1852-53 vol. I, n. 126, Blaas Carlo*.

¹⁶⁹ *Atti*, 1856-1857.

¹⁷⁰ *Atti*, 1857-1858.

¹⁷¹ *Ibidem*.

prospettiva¹⁷².

Carl, noncurante dei forti contrasti con Selvatico, sicuro dell'appoggio del governo, si sente in diritto di applicare l'articolo previsto dallo statuto per cui spettava al professore stabilire le regole della sua scuola¹⁷³.

Carl, riconoscendo le doti superiori di Eugenio rispetto agli altri allievi del terzo anno di studi, matura la decisione di passare il figlio al livello superiore affinché possa progredire più rapidamente. Così facendo, egli si viene a trovare in un inevitabile conflitto d'interessi tra la sua funzione di docente che dovrebbe essere imparziale nei confronti dei suoi allievi e il ruolo di padre che sfrutta la sua posizione all'interno dell'Accademia per agevolare il figlio talentuoso.

Eugenio dimostra subito di essersi meritato la fiducia del padre ricevendo un premio per *Invenzione storica in cartone* e il Premio Selvatico per "qualità del disegno, intelligenza del chiaroscuro, lo studio delle pieghe, sicuramente il miglior lavoro di composizione"¹⁷⁴ con l'opera intitolata *Giacobbe riceve la veste insanguinata di Giuseppe*.

Nel registro della Scuola di Anatomia del 1859-1860 ci sono molte note dell'insegnante relative ad una serie di assenze dovute al fatto che l'alunno "ha seguito il padre a Vienna"¹⁷⁵.

È Carl, nella sua autobiografia, ad informarci di aver portato il figlio con sé a Vienna per farsi aiutare con la decorazione della cupola della Sala

¹⁷² *Statuti e regolamento interno della I. R. Accademia di Milano Venezia*, Capo X. Scuola di Pittura, Milano- Venezia, Stamperia Reale, 1842, p. 38.

¹⁷³ Ivi, cap III, 14, p. 30.

¹⁷⁴ *Atti*, 1859-1860.

¹⁷⁵ ASAVEBE, *Registro scuole. Scuola di anatomia 1859-1860*. Carl nella sua autobiografia riferisce di aver portato il figlio con sé a Vienna per farsi aiutare con la decorazione della cupola della Sala della Fama in Arsenale. Si veda *Selbstbiographie*, 1976, p. 244.

della Fama in Arsenale. Il pittore è consapevole del grande impegno assunto, un'impresa che difficilmente avrebbe potuto portare avanti da solo senza aiuti, confida, quindi, nelle doti del figlio per poter portare a termine il lavoro in modo più spedito. Carl si comporta come se fosse a capo di una "bottega" all'interno della quale Eugenio ricopre un ruolo significativo. L'opportunità, quindi, di poter impiegare il figlio nella decorazione della Sala della Fama, fu probabilmente la ragione che spinse Carl a passare Eugenio, un anno prima del dovuto, ai corsi superiori in modo che potesse apprendere più in fretta le tecniche pittoriche tra cui l'affresco. Ovviamente si trattava solamente di lezioni teoriche sull'affresco quelle che venivano impartite in Accademia che ora Eugenio può sperimentare sul campo seguendo le direttive del padre.

Durante la sua permanenza a Vienna Eugenio ha modo anche di realizzare alcune tele che vengono ammesse all'Esposizione annuale in Accademia di quell'anno, si tratta di *Giotto e Cimabue* e *Faust e Margherita*¹⁷⁶.

Il 20 dicembre del 1862 Eugenio viene nominato, a soli 19 anni, Socio onorario dell'Accademia¹⁷⁷ dopo aver esposto *Costume romano* e *Cacciatore con la sua famiglia*¹⁷⁸.

Una volta ottenuto il diploma, visto il brillante percorso di studi, Eugenio fa richiesta, su consiglio del padre, di partecipare per il concorso per l'alunnato di Roma.

Il bando del concorso, uscito il 17 marzo 1863 sulla "Gazzetta di

¹⁷⁶ *Elenco delle opere ammesse alla pubblica esposizione nella I.R. Accademia delle Belle Arti in Venezia per la distribuzione de' Premi dell'anno 1860*. Sale Palladiane, Venezia, 1860.

¹⁷⁷ *Atti*, 1861-1862.

¹⁷⁸ *Elenco degli oggetti d'Arte esposti alla pubblica esposizione nella I.R. Accademia delle Belle Arti in Venezia nell'anno scolastico 1862*. Sale Nuovissime, Venezia, 1863.

Venezia", fissava all'8 di aprile il termine per presentare la domanda di ammissione¹⁷⁹.

Entro quella data l'aspirante doveva produrre alla Segreteria la relativa istanza corredata da una serie di certificati:

1 di aver non solo compiuto in Accademia lo studio dell'arte che professa ma altresì dato prova di non comune attitudine e di costante applicazione.

2 di aver compiuto un numero di opere relative all'arte da lui professata indicando il soggetto.

Nella busta conservata in Archivio relativa all'alunnato di Eugenio vi sono i tutti i documenti presentati dallo studente e il certificato rilasciato dall'Accademia, datato 4 aprile 1863, che riporta tutti i premi vinti e alcune opere eseguite da Eugenio durante gli ultimi anni di studio quali: *Faust e Margherita, Giotto e Cimabue* eseguiti a Vienna nel 1860, *il cacciatore con la sua famiglia* eseguito a Vienna nel 1862, *S. Valentino, una predica* in fase di realizzazione¹⁸⁰.

Un documento della Commissione incaricata di vagliare l'ammissione degli aspiranti pittori datato 14 Aprile 1863 riferisce che Eugenio è l'unico concorrente. La Commissione sottolinea il percorso di studi eccellente dello studente e la qualità delle opere eseguite fino a quel momento "A testimonianza di essere un artista già affermato e da ammirare per La grandiosa tela rappresentante *La Predicazione di San Valentino*, che egli

¹⁷⁹ *Avviso di concorso per l'alunnato di Roma*, in "Gazzetta di Venezia", n.71, 30 marzo 1863.

¹⁸⁰ ASABAVE, Concorso alunnato Roma. Pittura. Blaas, b.166 bis.

giovanissimo d'età sta ultimando"¹⁸¹.

Eugenio viene quindi ammesso al concorso e la commissione stabilisce i temi tra i quali dovrà essere estratto il soggetto dello schizzo ad olio che egli dovrà eseguire¹⁸².

Viene estratto il soggetto proposto dal professor D'Andrade, *Otello presso il letto di Desdemona per ucciderla*, e il 26 maggio 1863 arriva il voto della commissione sul lavoro eseguito da Eugenio, dove si legge:

"Le anteriori opere del Blaas, dimostrano già artista profondamente degno della pensione accordata per il perfezionamento in Roma. Soltanto per seguire le leggi che si volle sottoporlo ai presenti esperimenti grande era l'aspettativa di tutti ma non da meno dimostrarono i lavori da lui condotti a termine in un periodo di tempo assai minore del prescritto anzi sono i migliori per spontaneità di concetto e di esecuzione. Tenuto conto della giovanissima età del Blaas della difficoltà del soggetto di composizione che risulta la commissione riscontra nello schizzo ad olio alcune lacune che peraltro non compaiono nello schizzo a matita per scomparire definitivamente nel dipinto ad olio così pieno di verità"¹⁸³.

A testimonianza del giudizio espresso dai professori è stato possibile recuperare in Archivio proprio il disegno a matita lodato dalla Commissione¹⁸⁴.

¹⁸¹ *Ibidem*.

¹⁸² Ivi, n. 226. Il concorrente per poter essere giudicato doveva eseguire: A) Schizzo ad olio di una composizione secondo un argomento storico estratto a sorte tra quelli proposti dai professori, da eseguire in 30 giorni, B) Una posa dipinta secondo il modello nudo da eseguire in 15 giorni, C) La protagonista della composizione suddetta alla lettera A da eseguire in 8 giorni.

¹⁸³ Ivi, n. 227.

¹⁸⁴ Il disegno accompagna il documento n. 227.

Nella comunicazione ad Eugenio della vincita della borsa di studio viene specificato che l'alunnato potrà iniziare solamente dal 31 marzo del 1864 alla fine del pensionato di Giuliano Zasso¹⁸⁵.

Tra i documenti conservati nella busta troviamo un'istanza datata 4 maggio 1864 presentata da Carl Blaas che interviene a favore del figlio affinché possa posticipare ad ottobre l'inizio del suo alunnato e chiede alla Luogotenenza di concedergli il passaporto per compiere, prima della partenza per Roma alcuni viaggi di studio in Germania, in Belgio e in Olanda.

La richiesta di Carl viene accettata e il 30 ottobre 1864 Eugenio può iniziare ufficialmente il suo alunnato a Roma¹⁸⁶.

Avremo modo di seguire gli anni trascorsi da Eugenio a Roma nel capitolo seguente ora dobbiamo occuparci del fratello, Giulio, che entra ufficialmente in Accademia il 20 febbraio 1860 all'età di quindici anni¹⁸⁷.

Giulio non ha il talento del padre né quello del fratello; lo afferma lo stesso Carl nella sua autobiografia, quando a proposito di Giulio dice che è "cagionevole di salute e meno talentuoso del fratello"¹⁸⁸.

La prima menzione per Giulio arriva solamente al terzo anno di studi quando durante l'anno accademico 1861-62 egli riceve il 2 accessit in *Invenzione* nel corso di Elementi di figura accompagnato da una nota del professore che rimarca il fatto che l'alunno è mancato tutto il II semestre per assecondare la volontà della sua famiglia¹⁸⁹.

La famiglia infatti si era trasferita temporaneamente a Vienna per permettere a Carl di procedere con la decorazione della Sala della Fama

¹⁸⁵ Ivi, n. 330.

¹⁸⁶ Ivi, n. 259.

¹⁸⁷ ASABAVE, *Matricola Generale degli Alunni iscritti nel 1860*, Blaas Giulio, n. 122.

¹⁸⁸ *Selbstbiographie*, p. 180.

¹⁸⁹ *Atti*, 1861-62.

dell'Arsenale.

Dagli oggetti ammessi all'esposizione in Accademia del 1862 troviamo eseguita da Giulio l'opera intitolata *La triste novella*¹⁹⁰ di cui si sono perse le tracce. Da notare la differenza tra le tematiche scelte da Eugenio fino a questo momento, legate alla storia e alla letteratura del passato, e il soggetto scelto da Giulio per la sua tela. Il titolo suggerisce l'appartenenza dell'opera a quel filone di pittura morale tanto in voga in quel momento sia a Venezia che a Milano portata avanti soprattutto da Antonio Rotta, Guglielmo Stella e i fratelli Domenico e Gerolamo Induno incentrata sulla rappresentazione dei drammi famigliari vissuti dalle classi meno abbienti all'interno delle mura domestiche.

L'anno seguente Giulio riceve premi nelle composizioni settimanali in Pittura, Nudo ma soprattutto per lo studio della figura panneggiata¹⁹¹.

Riceve anche un premio di pittura nei corsi speciali con l'opera *Egmont e Clara* che verrà acquistata dal futuro zar Nicola durante il suo soggiorno a Venezia nel 1864¹⁹².

Giulio risulta iscritto per tutto l'anno accademico 1864-65 ma cancellato l'anno successivo, anno di partenza definitiva dei Blaas per Vienna in seguito alla nomina di Carl a docente di pittura di storia presso l'Accademia viennese.

Giulio, da regolamento, a differenza del fratello, non ha la possibilità di aspirare alla borsa di studio per Roma, il suo percorso di studi in Accademia, infatti, non è stato eccellente, e per questa ragione non vi sono documenti relativi ad alcuna borsa di studi conseguita da Giulio come

¹⁹⁰ *Elenco degli oggetti d'Arte esposti alla pubblica esposizione nella I.R. Accademia delle Belle Arti in Venezia nell'anno scolastico 1862*, Venezia, 1862.

¹⁹¹ *Atti*, 1863-64.

¹⁹² WEIXLGARTNER, 1923, p.7. L'opera ora è nei depositi del Museo dell'Hermitage a S. Pietroburgo.

erroneamente riportato in tutti i repertori e nelle schede biografiche compilate sull'artista.

A questo punto della ricostruzione degli studi effettuati dai figli di Carl a Venezia bisogna aprire una parentesi su un altro membro della famiglia Blaas che frequentò l'Accademia negli stessi anni di Eugenio e di Giulio.

Si tratta di Carlo Maria, nipote di Carl, nato a Verona da Giacomo, fratello maggiore di Carl, regolarmente iscritto in Accademia il 17 dicembre 1857 all'età di vent'anni¹⁹³.

Carlo Maria dimostra di avere talento ricevendo subito al primo anno di studi un accessit in Elementi di figura accompagnato da ottimi commenti da parte del professore d'ornato¹⁹⁴.

Il secondo anno 58-59 riceve un premio in *Invenzione storica in cartone*, definito dai professori il miglior lavoro di composizione dell'anno¹⁹⁵.

Una volta completo il percorso dei tre anni di studio comuni, Carlo Maria, decide di non iscriversi alla scuola superiore di pittura a Venezia ma a Vienna divenendo studente di Karl Mayer e di Joseph von Führich¹⁹⁶.

Tuttavia, una volta concluso il suo percorso artistico in accademia, e nonostante gli ottimi risultati, Carlo Maria è costretto, in seguito alla morte del padre avvenuta nel 1864, ad accettare l'incarico come insegnante presso il ginnasio di Stockerau.

Nel 1933 viene organizzata una mostra nel museo di Stockerau dal titolo *Die Maler Carl Blaas Onkel und Neffe* dove viene ricostruita la sua biografia e vengono presentati alcuni studi eseguiti da Carlo Maria in

¹⁹³ ASABAVE, *Matricola Generale degli Alunni iscritti 1857-58, Blaas Carlo Maria*, N. 159.

¹⁹⁴ *Atti*, 1857-58.

¹⁹⁵ *Atti*, 1858-59.

¹⁹⁶ WEIXLGARTNER, 1923, p.10.

Accademia a Venezia¹⁹⁷.

Chiusa la parentesi su Carlo Maria ritorniamo ad occuparci di Carl e dei suoi figli per ripercorrere la loro esperienza presso La Società Veneta Promotrice di Belle arti.

¹⁹⁷ Archivio del Museo di Stockerau, *Carl Moritz Blaas, disegni*.

2.5. Carl, Eugenio e Giulio espositori presso la Società Veneta Promotrice di Belle Arti

Alle difficoltà del sistema dell'arte veneziana in genere nella prima metà del secolo, di cui si è parlato nel precedente capitolo, bisogna aggiungere ora alcune riflessioni sulla già nominata crisi della committenza verso la metà dell'Ottocento.

I segnali a Venezia furono forti e inequivocabili fin dall'inizio dell'Ottocento, a cominciare dal celebre consiglio di Cicognara ad un giovane Hayez di lasciare la città per Milano in cerca di maggior fortuna, dal momento che:

“Ora in Venezia non troverete facilmente commissioni di quadri, ma bensì dipinti di decorazione che vi faranno guadagnare molti denari, ma con ciò non diventerete quell'artista che io ho predetto, né raggiungerete quel grado nell'arte a cui potete aspirare”¹⁹⁸.

Concetto sostenuto anche da un anonimo articolista nel “Giornale di Belle Arti e Tecnologia” del 1833 dove si legge: “Non di rado, onorati e accarezzati artisti, piantano altrove stabilmente i loro focolari né più fan ritorno alla modesta sede delle patrie lagune”¹⁹⁹.

La caduta della Serenissima aveva causato un tracollo finanziario notevole, la nobiltà e l'alta borghesia erano in crisi e il mercato

¹⁹⁸ Brano citato in FERNANDO MAZZOCCA, *L'ideale classico. Arte in Italia tra Neoclassicismo e Romanticismo*, Neri Pozza, Vicenza, 2002, p. 402.

¹⁹⁹ *Accademia di Venezia*, in “Giornale di Belle Arti e Tecnologia”, I, Venezia, 1833, p. 205. La citazione è tratta da F. BERNABEI, C. MARIN, *Critica d'arte nelle Riviste lombardo-venete 1820-1860*, Canova, Treviso, 2007, p. 110.

alternativo, quello dei nuovi ceti abbienti, faticava a decollare.

Pochi committenti dunque con una conseguente stasi del mercato dell'arte a cui le Accademie non sapevano porre rimedio, se non tramite sporadiche azioni di sponsorizzazione private o attraverso le esposizioni annuali.

Lo stesso Cicognara fu il principale tramite tra uno dei più importanti committenti veneziani di quegli anni, il barone Giacomo Treves e gli artisti: è tramite il presidente dell'Accademia che questi acquisì per il proprio palazzo sul Canal Grande le statue canoviane di Ettore e di Aiace e i dipinti *l'Ettore rimprovera Paride per la sua mollezza* di Hayez e il *Socrate scopre Alcibiade nel gineceo* di Ludovico Lipparini²⁰⁰.

Ma a parte questo raro esempio di acquirente privato particolarmente abbiente²⁰¹, il mercato langue da cui l'appello di Pietro Selvatico rivolto a coloro che hanno a cuore lo sviluppo dell'arte veneziana di attivarsi per emulare quelli che in altre città avevano costituito le Società Promotrici con lo scopo di ridare vita al mercato dell'arte:

“Vuol Venezia, o meglio vogliono i molti doviziosi che colà dimorano (giacché ove si tratti d'arti, il discorso bisogna dirigerlo a quelli che hanno il denaro da pagarle bene), avere ricca e fiorente l'esposizione? Il segreto è facile: alloghino molte opere ai loro artisti e la vedranno pari e forse superiore a quelle d'altre città. Ma finché di questi benemeriti doviziosi a Venezia se ne contano soltanto tre o quattro: finché gli altri s'ostinano a non ordinar nulla, è da

²⁰⁰ Sull'argomento si veda: GIUSEPPE PAVANELLO, *Venezia: dall'età neoclassica alla storia del vero*, in *La pittura nel Veneto. L'Ottocento*, a cura di G. Pavanello, N. Stringa, tomo1, Electa, Milano, 2003, p. 26; MARTINA MASSARO, *Giacomo Treves de Bonfilii, profilo di un collezionista*, in *Ateneo veneto, Rivista di scienze, Lettere e Arti*, anno CCI, terza serie, 13/II, 2014.

²⁰¹ Il barone Treves de Bonfilii nel 1845 commissionerà a Carl Blaas l'opera *Rebecca al pozzo* che è ancora conservata a Palazzo Treves a Venezia.

scommettersi uno contro cinquanta che invece di aumentarsi, l'esposizione si impoverirà sempre di più. Che sarebbe mai a tanti opulenti, che hanno patria a la gentile città, spendere un centinaio di Luigi all'anno per fare acquisto d'un qualche quadretto di uno fra que' molti buoni artisti di colà? E anche senza questo, che ci vorrebbe a Venezia per formare una società, non dirò così in grande come la francese *degli Amici delle arti*, ma almeno non dissimile da quella dei filotecnici di Trieste, ovvero dell'altra istituita quest'anno in Piemonte sotto gli auspizii di quello splendido protettore delle arti che è il re Carlo Alberto?"²⁰².

Durante il terzo decennio dell'Ottocento, erano nate molte associazioni in Francia (Avignone e Lione), in Austria e Germania (Amburgo, Colonia, Dresda, Gratz, Monaco) e in Inghilterra con lo scopo di organizzare mostre e l'acquisto, grazie al patrimonio costituito dalle quote sociali, di opere d'arte da sorteggiare tra i soci²⁰³.

Sull'esempio di queste associazioni culturali sorgono in Italia verso la metà dell'Ottocento numerose "Società di Belle Arti" tra cui la prima a Trieste nel 1840, Torino nel 42, Milano nel 44, Firenze nel 45.

Il 26 agosto 1845 viene approvato dall'Eccelso governo il primo statuto della Società Veneta di Belle Arti dove all'articolo I, punto 1 viene dichiarato quanto segue:

²⁰² PIETRO SELVATICO, *Esposizione di Belle Arti in Venezia nell'agosto del 1842*, in "Rivista Europea", V, 4, 1842, p. 47.

²⁰³ P.G.DRAGONE, *Le Promotrici. Un ruolo da riscoprire*, in *Ottocento. Cronache dell'arte italiana dell'Ottocento*, n.16, Milano 1987, p.65. Su questo argomento si veda CARLO D'ARCO, *Delle moderne Società di Belle Arti istituite in Italia*, in "Rivista Europea", V,1847, p. 447; MARIA MIMITA LAMBERTI, *La Società Promotrice di Belle Arti in Torino: fondatori, soci, espositori dal 1842 al 1852*, in «Scuola Normale Superiore. Pisa. Quaderni del seminario di Storia della Critica d'Arte,I, Istituzioni e strutture espositive in Italia. Secolo XIX: Milano, Torino », 1981, pp. 287-408; DONATA LEVI, *Tra vocazione educativa e intenti commerciali: le prime esposizioni triestine dell'Ottocento*, in "Arte Ricerca", 28 febbraio 2012.

“La Società Veneta di Belle Arti ha per iscopo di procacciare lo splendore delle Belle Arti ed il vantaggio degli artisti, sia acquistando per conto proprio, sia cercando la vendita ad altri delle opere esposte nella pubblica mostra annua dell’I. R. Accademia di Belle Arti in Venezia”²⁰⁴.

Queste società, pur con alcune differenze tra loro, avevano in comune l’intento sia di promuovere e diffondere la produzione degli artisti contemporanei, sia l’educazione del pubblico all’arte.

Queste istituzioni private, vedevano riuniti: artisti, amatori, collezionisti, protagonisti di spicco della vita politica ed economica, esponenti d’ogni categoria e classe sociale, rappresentanti di enti locali e istituzioni culturali governative.

Nello stesso ambiente quindi convivevano artisti, tradizionali e innovatori, e cultori dell’arte, contraddistinti da gusti e sensibilità artistiche differenti.

Queste associazioni di natura privata, ma di vasta considerazione pubblica, riconosciute dalle Istituzioni governative, pubblicavano annualmente in occasione delle mostre i cataloghi delle opere esposte.

I cataloghi, pubblicati con i fondi del sodalizio, erano costituiti da pochi fogli contenenti l’elenco degli artisti espositori, delle opere esposte e delle opere vendute, l’elenco dei soci e del consiglio direttivo.

Realizzati in una veste povera e scarsamente illustrata costituiscono una straordinaria testimonianza del fermento artistico che ha caratterizzato la seconda metà dell’Ottocento in cui le committenze assumono nuove fisionomie e diventa impellente da parte degli artisti la necessità d’auto promuoversi.

Spettava agli artisti dichiarare se l’opera poteva essere venduta alla

²⁰⁴ Archivio storico del Comune di Venezia, *Statuto della Società di Belle Arti*, Venezia, 1845, fascicolo n. 3.

Società indicando all'atto della presentazione il prezzo di vendita.

Appare evidente l'aspetto commerciale del meccanismo delle promotrici che trova un'aspra critica nelle parole di Pietro Selvatico che nel 1845, dopo aver visitato la prima esposizione della Promotrice fiorentina, a solo tre anni di distanza dall'intervento citato in precedenza, afferma:

"Intorno al vantaggio di queste benedette Società Promotrici non mi sembra vi sia da sperare moltissimo. Molti terranno questa come eresia, dopo che tanto si magnificarono quelle istituzioni[...]Dall'operosa Germania all'ultima punta d'Italia, queste società non valsero a condurre gli artisti su una via migliore: ad altro non giovarono che ad incoraggiare e a moltiplicare l'arte detta di genere, i paesetti, le vedutine, le fiammingate. È naturale, bisogna comprare molti oggetti per far crescere negli azionisti la probabilità del guadagno, ed i molti oggetti non si possono di certo comperare di grande importanza [...] Quindi è forza buttarsi ad acquistare i quadretti, le cianciafruscole che s'ottengono a buon mercato. Né è già che le Società Promotrici non fossero per portare vantaggio grandissimo all'arte, ma sarebbe necessario che mutassero scopo, e da semplici lotterie, come or sono quasi per tutto, diventassero mezzi attuosì d'incoraggiamento, aprendo Concorsi largamente compensati, sovvenendo ad artisti ingegnosi [...] Ovvero si forgiassero sul sistema delle società prussiane, nelle quali la metà del provento vien consacrato ad alzare monumenti, o ad ornarli con opere grandiose nelle varie città del regno²⁰⁵.

Secondo Selvatico, quindi è impossibile far convivere "mercato" e grande arte, un dissidio intimamente legato all'affermazione di un diverso tipo di acquirente, il piccolo borghese, che in parte sostituisce la storica figura del mecenate.

²⁰⁵ PIETRO SELVATICO, *Della Società Promotrice di Belle Arti in Firenze nell'ottobre 1845*, in "Giornale Euganeo", II, 1845.

La Società Veneta Promotrice di Belle Arti

Il 3 marzo del 1865 con l'approvazione della I. R. Luogotenenza del Regno Lombardo Veneto viene modificato lo statuto della Società Veneta di Belle arti, giudicato più a favore degli interessi dei soci piuttosto che a tutela e vantaggio degli artisti della Società .

Nei *Cenni intorno all'origine della Società Veneta Promotrice di Belle Arti* inseriti nelle *Memorie della Società Promotrice di Belle Arti per l'anno duodecimo (1876)* viene spiegato in modo molto chiaro lo scopo della nuova società indirizzata verso:

"[...] Una meta assai più nobile ed affatto diversa. Si trattava di cangiare affatto l'indirizzo e , invece che invocare unicamente la speculazione in aiuto degli artisti rivolgendosi ad un sentimento più generoso quello dell'amore per il proprio paese onde indurre i cittadini a far sì che l'utilità ed il progresso degli artisti medesimi fosse lo scopo supremo dei loro sforzi benefici"²⁰⁶.

Dalla lettura degli opuscoli pubblicati dalla Società dal 1865 al 1885 e degli articoli riguardanti le opere esposte nelle sale della società pubblicati nella "Gazzetta di Venezia" per gli anni dal 1845 al 1865, si evince che già nel 1860 Carl ed Eugenio sono presenti nelle sale della Società Veneta Promotrice di Belle arti.

Il primo espone *Le dolcezze materne*, un'opera che riscuote un enorme successo tanto da essere scelta dalla Società come *Ricordo*²⁰⁷.

²⁰⁶ *Memorie della Società Veneta Promotrice di Belle Arti per l'anno duodecimo (1876)*, (d'ora in poi SVP), Venezia, 1877, p. 6.

²⁰⁷ Si veda *Elenco dei Ricordi che la Società Veneta Promotrice di Belle arti ha distribuito ai Soci dal 1850 al 1876*, in SVP, *Memorie*, 1877, p. 36. Ogni anno la Società Promotrice pubblicava un *Ricordo* per celebrare le opere degli artisti più meritevoli dell'anno. Questi

Questa la recensione dell'opera pubblicata da Paolo Gallo nella "Gazzetta Ufficiale di Venezia" nel 1860:

"Avezza la di lui mano ai colossali e grandiosi argomenti che va approntando per gli affreschi dell'Arsenale di Vienna, discese egli dai concetti storici e dipinse queste sue dolcezze materne guidato assolutamente dagli impulsi del suo cuore. Questo quadretto è un vero gioiello artistico²⁰⁸.

Eugenio invece espone *Cimabue che scopre Giotto*, recensita dalla "Gazzetta Ufficiale di Venezia" del 10 agosto 1860 Gallo parla di quest'opera affermando:

"Prima prova ad olio del sedicenne Eugenio Blaas che si presenta ad una pubblica mostra di belle arti colla pretesa di tutto trovare eccellente, si fermi alquanto dinanzi questo quadretto smetta per poco la toga dottrinale del critico ed ammira invece la prima produzione di un grande ingegno, che preconizza fino ai primi suoi passi un luminoso avvenire"²⁰⁹.

Nel 1864 Eugenio è presente nelle sale della Società con *Un cacciatore con la sua famiglia*, realizzata a Vienna nel 1862, *Mezza figura di donna e Paggio*²¹⁰.

Nel 1865 Carl diventa Consigliere ordinario della Società mentre Eugenio entra nella Giunta di collocamento della Promotrice ed espone *Un*

Ricordi venivano donati alle altre istituzioni simili, estratti a sorte tra i soci e uno veniva conservato nell'archivio della Società. Si veda SVP, *Statuto*, Art. 4, punto 24, Venezia 1865, pp. 12-13.

²⁰⁸ GIOVANNI GALLO, *Belle Arti*, in *Gazzetta Ufficiale di Venezia*, 31 agosto 1860.

²⁰⁹ GIOVANNI GALLO, *Appendice. Belle Arti. Rivista accademica del 1860*, in "Gazzetta Privilegiata di Venezia", n. 182, 10 agosto 1860.

²¹⁰ SVP, *Memorie*, 1864.

*intrigo ad un ballo mascherato*²¹¹.

L'anno successivo Carl espone²¹² *Consiglio di guerra tenuto dal maresciallo Montecucciolo nella battaglia d' Ungheria l'anno 1664 e Battaglia di Torino vinta dal Principe Eugenio di Savoia nel 1706*.

Eugenio espone²¹³ *Mezza figura di donna, Paggio e Ritratto, copia da Rembrandt*.

Nel 1867 Carl non è più Socio d'arte mentre Eugenio espone un'opera singolare assieme a Federico Zandomeneghi intitolata *Quadro moderno*²¹⁴.

Un'opera, quindi, nata dalla collaborazione dell'artista con il pittore veneziano più all'avanguardia del momento che, nel 1867, era appena rientrato a Venezia dopo aver maturato una significativa esperienza artistica a Firenze a stretto contatto con Giovanni Fattori, Telemaco Signorini, Giuseppe Abbati, Silvestro Lega. I pittori "Macchiaioli", che si erano impegnati a raccontare la vita quotidiana sperimentando nuove potenzialità del colore e della luce. Artisti che anche Eugenio aveva avuto modo di conoscere a Firenze tra il 1866 e il 1867 mentre era impegnato a concludere il suo alunnato in quella città. Il titolo dato all'opera rivela la consapevolezza sia da parte di Eugenio che di Zandomeneghi di proporre un soggetto che andava contro la formula ormai trita e ritrita di rappresentare il "bello morale", indicando una via per rinnovare tematicamente ma soprattutto tecnicamente la pittura veneziana di quel periodo.

²¹¹ SVP, *Memorie*, 1865, n.50. L'opera viene recensita da S. Manfrini nella "Gazzetta" del 22 agosto del 1865.

²¹² SVP, *Memorie*, 1866, n.150 e 151. Si tratta dei due bozzetti ad olio realizzati da Carl nel 1864 come studi preparatori degli affreschi della Sala della Fama dell'Arsenale a Vienna.

²¹³ Ivi, nn. 154, 282, 317.

²¹⁴ SVP, *Memorie*, 1867, n. 210.

Nel 1870 Eugenio espone *Ritratto di donna*²¹⁵, nel 1871 *Il gioco della tombola e Una contadina*²¹⁶. Seguono l'anno successivo *Ragazza alla finestra e Bambina con gatto*²¹⁷.

Nel 1875 troviamo per la prima volta anche Giulio tra gli artisti espositori con cinque opere²¹⁸ quattro *Studi* ad olio di cavalli e un acquerello intitolato *Bufali* che manifestano il suo interesse verso un genere di pittura completamente diverso sia da quello del padre sia da quello del fratello.

L'esecuzione di questi studi, eseguiti subito dopo il rientro di Giulio da un breve viaggio compiuto a Parigi, rivela la conoscenza da parte dell'artista delle opere della pittrice francese Rosa Bonheur²¹⁹ incentrate sulla rappresentazione di animali.

Nel 1876 Giulio vende *Campagna romana o Caccia ai lepri* che aveva esposto in Accademia nel 1870²²⁰ ed Eugenio espone *Nina mezza figura e Sartoria veneziana*²²¹.

Nel 1878 il conte Papadopoli acquista dalla Società Promotrice l'opera di Eugenio intitolata *Le scarpette rosse*, scelta per il "Ricordo" della

²¹⁵ SVP, *Memorie*, 1871.

²¹⁶ SVP, *Memorie*, 1872, n. 32

²¹⁷ SVP, *Memorie*, 1875, nn. 178-179.

²¹⁸ SVP, *Memorie*, 1875, nn. 171-175.

²¹⁹ Maria Rosa Bonheur (Bordeaux 1822-Thomery 1899) figlia d'arte dal gusto eccentrico, viveva nella campagna francese attorniata da animali esotici. Fin dal 1845 aveva esposto ai Salons varie opere legate a temi di soggetto campestre dove i protagonisti erano gli animali e soprattutto i cavalli. Una donna che amava vivere in modo anti convenzionale e per trovare l'ispirazione girava per i mercati di cavalli a Parigi vestita da uomo. Si veda *Rosa Bonheur: The Artist's (Auto)biography*, a cura di Anna Klumpke, tradotta in inglese da Gretchen van Slyke, University of Michigan Press, 2001.

²²⁰ SVP, *Memorie*, 1876, p. 45.

²²¹ Ivi, nn. 137; 141.

Società che verrà pubblicato l'anno seguente²²². Un'opera divertente, di sapore tipicamente veneziano, rivolta ad un pubblico che era stanco di immedesimarsi in drammi famigliari e ricevere precetti moraleggianti.

Alla fine degli anni Settanta Carl ed Julius hanno concluso definitivamente i loro rapporti con la Società Promotrice e con la committenza veneziana mentre nel 1880 Eugenio, in concomitanza con la sua nomina di Professore onorario di pittura in Accademia, entrerà a far parte del Consiglio di Amministrazione della Società fino al 1883.

²²² SVP, *Memorie*, 1879.

2.6. Eugenio tra insegnamento ed affermazione artistica 1880-1895

Il 5 luglio 1880 il professore di pittura Pompeo Molmenti fa un'accurata richiesta al Presidente dell'Istituto di Belle arti di attivarsi presso il Ministero dell'Istruzione affinché vengano accolte le sue dimissioni per questioni di salute. Si veda questo passaggio:

[...] Ora però, avendo ormai accondisceso ai desideri del R.Ministero col sollevarmi un anno di più all'onorifico ma gravoso incarico di professore onorario di pittura, e visto che le ragioni di salute e di famiglia che mi difficoltavano l'anno scorso l'adempimento di questo incarico si sono aggravate per modo da renderlo addirittura impossibile, mi permetto di rinnovare una seconda volta la mia preghiera e di interessare codesta onorevole direzione a voler per tempo interporre i suoi uffici presso la superiorità perché l'implorato esoneri mi sia per l'apertura del nuovo anno scolastico 1880-81, definitivamente accordata²²³.

La risposta da parte del Ministero non si fa attendere e nel dispaccio proveniente da Roma del 9 agosto 1880 il ministro dichiara di accettare le sue dimissioni e nomina Eugenio Blaas docente della Scuola di pittura²²⁴.

La nomina avviene quindi per merito, senza concorso, nell'arco di un mese dalle dimissioni di Molmenti.

Il ministero, infatti, con estrema rapidità decide che non è necessario bandire un concorso dal momento che Blaas ha i titoli per occupare la cattedra. Viene deciso pertanto di applicare l'art. 17 dello Statuto che recita: "I professori e gli aiuti, sono nominati dal Re previo un

²²³ ASABAVe, Personale, b. 81, f. IV 1/1, Nomine professori e impiegati accademici, f. Eugenio Blaas f. 494.

²²⁴ Ivi, N. 675.

concorso per titoli o eccezionalmente per merito”²²⁵.

Blaas risponde alcuni giorni dopo esprimendo la sua sincera gratitudine per l'onorevole incarico che viene ufficialmente accettato in data 11 agosto 1880²²⁶.

Nel rispetto del nuovo Statuto del 1878, secondo il quale la I.R.Accademia di Belle Arti era stata suddivisa in Regia Accademia di Belle Arti con a capo un presidente e in Istituto di Belle Arti con a capo un direttore, l'insegnamento per gli aspiranti pittori rimaneva ripartito in preparatorio, comune e speciale. Oltre allo studio degli insegnamenti già previsti dal vecchio statuto veniva data importanza allo studio delle Lettere italiane e alla Storia applicata alle belle arti. I corsi speciali vengono tenuti da un docente di Disegno di figura per due anni dopodichè gli alunni, dopo aver passato correttamente tutti gli esami di fine corso, potranno passare nello studio del Professore onorario di pittura²²⁷.

Eugenio De Blaas quindi, in qualità di professore onorario di pittura, deve istruire solamente quegli alunni che avevano compiuto con successo il biennio di corsi speciali seguendoli nell'apprendimento pratico delle varie tecniche di composizione. Egli vuole portare avanti la metodologia didattica del suo illustre predecessore riuscendo a svolgere il suo incarico in Accademia nel migliore e più tranquillo dei modi così da potersi concentrare anche sulla sua affermazione artistica.

Gli anni Ottanta segnano la svolta definitiva di Eugenio verso quella pittura di genere che stava ottenendo grande successo attraverso le opere di Giacomo Favretto, di Luigi Nono e di Guglielmo Ciardi.

Il prof. Molmenti aveva realmente traghettato la pittura veneziana

²²⁵ BASSI, *Statuto del 1878. Sezione II*, punti 56-57, p. 203.

²²⁶ ASABAVE, *Personale*, b. 81, f. IV 1/1, *Nomine professori e impiegati accademici*, f. Eugenio Blaas, f. n. 688.

²²⁷ BASSI, *Statuto del 1878. Sezione II*, n. 30, p. 203.

degli anni Settanta dell'Ottocento verso una pittura "moderna" rinnovata sia nelle tematiche che nella tecnica pittorica capace di sciogliere quello che Pietro Selvatico aveva chiamato "il grande enigma del vero".

Grazie ai suoi insegnamenti, artisti come Giacomo Favretto, Luigi Nono e Guglielmo Ciardi, avevano imparato a dipingere fuori dalle aule alla luce naturale del giorno, a scegliere soggetti tratti dalla vita quotidiana e a renderli "veri" grazie all'uso sapiente della luce e del colore.

Dal concetto del "bello morale" introdotto da Pietro Selvatico a metà dell'Ottocento si era passati con Pompeo Molmenti al concetto del "bello del vero".

È possibile scorgere negli scritti di due critici d'arte come Camillo Boito e Pompeo Gherardo Molmenti pubblicati tra il 1870 e il 1880, la progressiva registrazione della nascita della nuova Scuola del Vero veneziana.

Questi due intellettuali, coinvolti nel dibattito del tempo sull'arte contemporanea, molte volte si ritrovano su posizioni comuni.

Molmenti aveva la possibilità di frequentare direttamente il mondo degli artisti dal momento che lo zio era professore di pittura.

La critica militante di Camillo Boito, nasce dall'esperienza veneziana vissuta con Pietro selvatico, del quale condivide le proposte per uno svecchiamento della pittura accademica.

Quindi agli inizi degli anni settanta, quando si sta veramente formando una nuova generazione di artisti, Molmenti e Boito iniziano a scrivere nelle più importanti riviste del tempo.

Molmenti dal 1870 ha la possibilità di scrivere sulle pagine di "L'Arte in Italia", pubblicata a Torino dal 1869 al 1873²²⁸ e Il primo articolo di Molmenti è una recensione dell'Esposizione Permanente della Società

²²⁸ STRINGA, 2006, p. 99.

Veneta Promotrice di Belle Arti dove denuncia apertamente la pittura di genere di Antonio Rotta affermando:

“Il dolore della vedova, il conforto della preghiera, il marito vizioso, sono ormai merce da treccone, sono certi soggetti che vennero cacciati fuori a migliaia dalla fabbrica dei pittori di genere”²²⁹.

Continua sostenendo che “il voler moraleggiare con l’arte è pensiero ormai ripudiato da chi ha fior di senno”²³⁰.

Di pari passo Camillo Boito nelle sue pagine della “Nuova antologia” del 1871 fa un resoconto dell’arte italiana asserendo:

“ La grandezza dell’arte veneziana vecchia è d’impaccio alla bontà dell’arte veneziana nuova. Pochi pittori hanno l’animo di rompere la catena della tradizione; pochi hanno l’animo di guardare il vero in faccia, e di rappresentarlo come lo vedono coi loro occhi per dare corpo ad un’idea o ad un sentimento che, uscendo proprio dal loro cervello e dal loro cuore, sia proprio d’oggi”.

Egli conclude affermando che “Venezia è un poco fuori del mare agitato dell’arte italiana: non ne sente le ondate; sta davvero in laguna”²³¹.

Nel 1876 in “Illustrazione Italiana” Molmenti si dimostra assai scettico sulla situazione della pittura veneziana affermando che:

“Alla mostra della Società Promotrice spopolano i quadretti di genere, un gran brutto genere fede mia. Si passa in rassegna una serie di fantocci da far invidia ad un burattinaio”²³².

²²⁹ POMPEO MOLMENTI, “L’Arte in Italia”(d’ora in poi Molmenti), Maggio 1870, p.78.

²³⁰ Ivi. p.79.

²³¹ CAMILLO BOITO, “Nuova Antologia”(d’ora in poi Boito), 1871, p. 111.

²³² MOLMENTI, 1876, p. 186.

Meno pessimista Boito che in "Nuova antologia" del 1874 annotava:

"Nei veneti ci sono due novellini eccellenti, Giacomo Favretto e Luigi Nono[...] Così a Venezia l'arte, che dianzi tentava di emulare le grandezze antiche, trasformanfole in figuroni senz garbo, o in leccornie sessuali, oggi si contenta di modesti soggetti trattai modestamente e mentre dalla imitazione non poteva venire che una pittura pretenziosa e vana, da codesto avveduto studio della natura potrà nascere forse una pittura moderna, forte di nuova vita"²³³.

Una pittura moderna che nasce con un'opera di Giacomo Favretto esposta a Brera nel 1878 intitolata *Il sorcio*.

Un'opera dal titolo rivoluzionario, un'opera che dà importanza ad un soggetto che mai sarebbe stato preso in considerazione ed apprezzato se non fosse stato nobilitato da una tecnica pittorica eccellente.

Questo ardire nella scelta del soggetto e nel trattare i colori per Boito è "arte tarchiata che invecchiando resterà muscolosa e con i polmoni sani: C'è nel colore un sugo raro, una sostanza effettiva"²³⁴.

Molmenti ribadisce il concetto espresso da Boito nel suo saggio sulla *Pittura veneziana* del 1903 dove riconosce a Favretto il merito di aver compiuto la restaurazione del vero, fortificato dalla tradizione coloristica veneziana del settecento²³⁵.

Come si inserisce Eugenio in questo particolare e delicato contesto della pittura veneziana?

Egli si era formato con il padre secondo le più tradizionali regole accademiche che lo aveva portato ad esercitarsi notevolmente nel disegno

²³³ BOITO, "Nuova Antologia", 1874, p. 127.

²³⁴ BOITO, "Nuova Antologia", 1878 p. 756.

²³⁵ POMPEO MOLMENTI, *La pittura veneziana*, Fratelli Alinari, Firenze 1903, p. 151.

della figura e a realizzare composizioni legate a temi desunti dalla storia antica come abbiamo visto in precedenza.

Dal 1870 Eugenio risiede a Venezia dove sposa la contessa Paola Prina e grazie a questo matrimonio ha la possibilità di affermarsi come elegante ritrattista ricevendo molte commissioni da parte di personaggi altolocati della città.

I *Ritratti di Antonio e Maria Prina* realizzati rispettivamente nel 1870 e nel 1875 rispecchiano ancora la tipologia del ritratto celebrativo basato sulla rappresentazione del carattere dell'effigiato descrivendo i suoi abiti e tutti gli accessori che ci devono far capire la sua posizione sociale.

I ritratti invece del *principe e della principessa Clary Aldringen* del 1879, dimostrano la volontà di Eugenio di voler abbandonare il rigido accademismo per approdare a un ritratto che deve essere un racconto di vita, gli effigiati vogliono essere ritratti nel loro ambiente, circondati dalle loro cose all'interno o all'esterno della loro casa. C'è molta più introspezione psicologica, le pose sono meno statiche e la figura cerca un rapporto dinamico con l'ambiente.

Eugenio, pur vivendo a Venezia, mantiene i contatti con il padre trasferito definitivamente a Vienna che lo aiuta ad affermarsi in quella città iscrivendolo all'Associazione degli artisti viennesi²³⁶ ed esponendo nel suo studio, frequentato da artisti, accademici, collezionisti e mercanti d'arte, anche opere del figlio²³⁷.

In un articolo pubblicato in "Die Presse" nel 1870 si parla di alcune opere di Eugenio presenti nello studio del prof. Carl Blaas quali: *Festa a Murano*, *Dogaressa*²³⁸ e *Introduzione al Decameron*, opera che verrà

²³⁶ Si veda il capitolo 4. 3.

²³⁷ *Ibidem*.

²³⁸ "Die Presse", n. 35, 5 febbraio 1870, p.10 .

esposta in occasione dell'Esposizione Universale di Vienna del 1873²³⁹.

Già nel primo capitolo avevamo segnalato il successo ottenuto da Eugenio con quest'opera, recensita in varie riviste internazionali e riconosciuta dalla critica del tempo di grande talento nella resa del colore, formale nella ricostruzione storica e amabile nelle figure. I periodici tedeschi, tuttavia, non menzionano altre opere eseguite da Eugenio a Venezia ed esposte a Vienna tra il 1873 e il 1877 quali: *La tombola* del 1871, *Al pozzo* del 1872, *In sartoria e il mascheraio* del 1876²⁴⁰ che manifestano l'interesse dell'artista per la pittura di genere veneziana pur rimanendo ancora lontano dalle composizioni che lo renderanno famoso dagli anni Ottanta in poi. Soggetti che evidentemente non incontravano il favore del pubblico di area germanica che preferiva ancora temi storici o temi legati alla letteratura trecentesca, dove i personaggi sono rappresentati in costume.

In questo periodo di transizione, infatti, Eugenio realizza una serie di *Scene al balcone* ambientate a Venezia durante il Carnevale, dove fa interagire tra loro personaggi appartenenti alle classi sociali più abbienti della città ritratti in sontuosi costumi d'epoca mentre dialogano tra loro²⁴¹.

Dal momento in cui Eugenio, nel 1880, viene nominato professore onorario di pittura dell'Istituto di Belle arti di Venezia, egli inizia a sperimentare di più i soggetti tratti dalla vita popolare veneziana dove le protagoniste sono giovani e attraenti popolane, immortalate nei loro scialli

²³⁹ Di quest'opera ne parla il barone Carl von Lutzow nel 1872 in *Zeitung für bildende kunster. Kunst Chronik*, dove viene pubblicata anche l'incisione eseguita da W. Unger. Si veda C. v. L., *Ein bild zum Decamerone, Eugen von Blaas in Zeitschrift für bildende Kunst, Kunst Cronik*, Lipsia, 1872, pp. 17-18.

²⁴⁰ BOETTICHER, 1891-1898, n. 16, 17 e 19, p. 96.

²⁴¹ Nel 1874 realizza *Scena al balcone*, nel 1875 *Scena al balcone*, nel 1876 *Al balcone*, nel 1879 *Giorno di festa a Venezia*.

e grembiuli colorati, mentre attingono l'acqua al pozzo in un campiello, mentre vendono fiori o frutta per le strade, mentre "ciacolando" attraversano un ponte o mentre accettano il corteggiamento di uno spasimante davanti all'uscio di casa.

Sono i temi che la "Scuola del vero" guidata da Favretto, da Ciardi e da Nono stava proponendo con enorme successo nelle sale della Società Veneta Promotrice e nelle mostre nazionali organizzate a Milano nel 1881 e Roma nel 1883²⁴². Anche Eugenio espone a queste importanti esposizioni ma preferisce presentarsi al grande pubblico rispettivamente con *Ritratto intero di Signora*²⁴³ e *Ritratto della Signora N.N.*²⁴⁴. Un genere che aveva coltivato fin dagli anni Settanta e che gli aveva procurato importanti committenze da parte di famiglie appartenenti alla nobiltà veneziana.

L'aver condiviso, tuttavia, con Favretto, queste fondamentali esperienze artistiche fa sì che Eugenio senta sempre di più il desiderio di trarre ispirazione dalla realtà circostante, di rappresentare la vita quotidiana veneziana e soprattutto le "bellezze femminili" tratte dal

²⁴² Dopo l'Unità d'Italia, infatti, si era sentita la necessità di realizzare la stessa unità anche in campo artistico dando origine a un dibattito sul rapporto che deve intercorrere tra arte e istituzioni dominato da due tesi spesso in conflitto tra loro.

Da un lato si auspicava l'intervento dello Stato per favorire non solo la vita artistica ma il costituirsi di un linguaggio nazionale che sapesse tradurre in termini aggiornati le grandi tradizioni italiane.

Dall'altro si chiedeva che le iniziative statali non provocassero un accentramento a discapito della vivacità delle varie scuole regionali.

Tutti si trovarono d'accordo sull'inadeguatezza delle istituzioni esistenti, le Accademie avevano dimostrato di essere troppo conservatrici e le più recenti Società Promotrici si erano rivelate troppo legate alla produzione artistica locale.

²⁴³ *Catalogo dell'esposizione nazionale di Milano 1881*, n.36, sala X p. 114.

²⁴⁴ *Catalogo Generale Illustrato dell'Esposizione di Belle Arti in Roma*, n. 22, sala XI.

popolo.

Nel 1887 all'Esposizione Nazionale Artistica di Venezia²⁴⁵ Eugenio espone *Ninetta*, un vero scandalo, come viene riferito in "L'Esposizione Nazionale Artistica Illustrata" del 2 Ottobre di quell'anno:

"Successe un putiferio, quando codesto quadro del Blaas fu annunciato col titolo La Lavandaia. Una lavandaia? ma ci canzona il sig. De Blaas? Una lavandaia così bella, così fresca, così pulita e messa in posa leggiadramente gentile? Sarà magari una gentildonna vestita da lavandaia, ma una lavandaia autentica e genuina no, per Giove ultore e statore"²⁴⁶.

²⁴⁵ Il Congresso nazionale artistico tenutosi a Roma il 28 gennaio del 1883, subito dopo l'inaugurazione della mostra, aveva deciso che la prossima manifestazione si sarebbe dovuta organizzare a Venezia nel 1885. Per iniziativa dell'Accademia di Belle arti e del Circolo Artistico veneziano il 4 luglio 1885 era stato costituito un comitato promotore presieduto dal conte Nicolò Giovannelli (Presidente della Società Promotrice di Venezia) Il Comitato Promotore decide di far slittare la manifestazione al 1886 per non risultare troppo a ridosso dell'esposizione Industriale ed Artistica di Torino tenutasi nel 1884. Il 29 agosto del 1886 viene costituito il Comitato tecnico dell'esposizione che, constatata la mancanza del tempo necessario all'allestimento delle opere, fa slittare ulteriormente la manifestazione artistica al 2 maggio 1887 Lo stesso Comitato nomina un Giurì artistico per deliberare sull'accettazione delle opere da esporre che doveva essere composto da membri scelti dal suo seno e da artisti veneziani. Il Giurì viene eletto il 29 agosto 1886 e tra gli artisti veneziano chiamati a farne parte troviamo: Giacomo Favretto, Guglielmo Ciardi, Luigi Nono e Antonio Rotta. Vengono ammesse 1142 opere di pittura e 170 di scultura. Si veda: *Congresso Artistico*, in *Gazzetta di Venezia*, 30 gennaio 1883; *Esposizione Nazionale artistica*, in "Gazzetta di Venezia", 4 luglio 1885; *Esposizione Nazionale Artistica* in "Gazzetta di Venezia", 29 agosto 1886; *Esposizione Nazionale Artistica* in "Gazzetta di Venezia", 3 maggio 1887; *Esposizione Nazionale Artistica* in "Gazzetta di Venezia", 29 agosto 1886.

²⁴⁶ Il settimanale "L'Esposizione Nazionale Artistica Illustrata", diretto da Giovanni Antonio Munaro, registrò dal 27 marzo 1887 al 15 luglio 1888 in modo puntuale le opere esposte alla mostra accompagnando i testi con incisioni delle opere ritenute più

La contestazione, quindi, nasceva dal fatto che *Ninetta*, proposta come un ritratto verista, in realtà, metteva in discussione i concetti guida della "Scuola del vero" secondo i quali la rappresentazione doveva essere il più possibile fedele alla realtà e i personaggi raffigurati nelle opere dovevano essere tratti dalla gente comune colta durante lo svolgimento del loro lavoro quotidiano. La lavandaia di Blaas dava invece troppo l'idea di essere una modella in posa, non una popolana vera, cui era stato chiesto di sfoderare tutto il suo fascino femminile per catturare l'attenzione dell'osservatore attraverso sguardi maliziosi e le movenze del corpo.

Gino Bertolini definisce *Nineta*, altrimenti detta la lavandaia, la tela più conosciuta e controversa di Blaas dove:

"la magia del disegno si addormentò non poco; ma non importa: irrompe sulla tela la primavera della visione! E fulgido il raggio di quella giovinezza rigogliosa, giuliva veneziana. L'intuizione prima fu radiosa, felice"²⁴⁷.

Nel 1894 Eugenio ottiene un enorme successo esponendo a Brera *Ritratto di signora*, come viene riferito nell'articolo pubblicato ne "L'Illustrazione Italiana":

"Senza cambiare il suo modello il De Blaas cambia genere e nel Ritratto di Signora la fisionomia della popolana rivive al nostro pensiero; ma quanto mutata! L'eleganza del bianco vestito che stacca vigorosamente dal fondo risponde alla posa aristocratica, mollemente delicata; e il sorriso che illumina il

significative. L'opera di Eugenio, *Ninetta*, occupa la prima pagina del 2 ottobre 1887. Si veda *Le nostre incisioni*. "Ninetta" di Eugenio De Blaas in "L'esposizione Nazionale Artistica Illustrata", Venezia, Tip. dell'Emporio, n. 26, 2 ottobre 1887.

²⁴⁷ BERTOLINI, 1912, p. 156.

bel volto, d'un ovale perfetto, parla di sentimenti gentili: e nonostante la vogoria di bella bruna e la regale maestà del portamento, tutta la sua persona vi canta col poeta:

Tanto gentile e tanto onesta pare...²⁴⁸.

Ancora una volta un ritratto rivolto a soddisfare il gusto della ricca borghesia milanese che, se impressionata favorevolmente, poteva procurargli nuove committenze. L'esigenza di trovare un canale di vendita per le proprie opere continuava ad essere, verso l'ultima decade dell'Ottocento, la massima preoccupazione per tutti gli artisti tanto da spingerli sempre più spesso a cercare nuove avventure all'estero per potersi affermare nei più prestigiosi mercati europei²⁴⁹. La scelta di una giusta strategia di mercato, infatti, era fondamentale per un artista che aveva tre possibilità: autopromuoversi senza l'aiuto di nessuno, collaborare con mercanti d'arte di fama internazionale oppure inviare opere alle mostre tramite colleghi o amici residenti nelle città europee che ospitavano le grandi esposizioni come Vienna, Monaco, Parigi e Londra.

Eugenio non aveva alcun problema a partecipare alle esposizioni di area germanica grazie all'aiuto del padre che essendo residente a Vienna ospitava le sue opere prima nel suo studio e poi le inviava alle varie Esposizioni come avremmo modo di vedere nel quarto capitolo.

Per aprirsi un mercato a Parigi Eugenio inizierà una collaborazione con il mercante d'arte più importante del momento Adolphe Goupil²⁵⁰ ma sarà a Londra che dal 1880 egli troverà fama e successo.

L'interesse del mondo anglosassone per Venezia e la sua tradizione

²⁴⁸ *Nostre Incisioni. Belle Arti* in "Illustrazione italiana", 1894, p.110.

²⁴⁹ Si veda: MARIA MIMITA LAMBERTI, 1870-1915, *I mutamenti del mercato e le ricerche degli artisti*, in *Storia dell'arte italiana*, Einaudi, Torino, 1982.

artistica si era sviluppato già nel Settecento da parte di agiati e colti collezionisti, ma conobbe un momento di particolare popolarità attorno al 1880, quando un gruppo di pittori italiani e stranieri in visita nella città lagunare si cimentarono a illustrare aspetti della vita quotidiana.

Paolo Serafini affronta questo argomento nel catalogo della mostra organizzata su Giacomo Favretto, sottolineando l'influenza di Cecil van Hannen su molti artisti inglesi e affermando che, se non iniziò proprio una moda, certamente l'artista olandese consacrò un filone di pittura destinato a suscitare particolare interesse in Inghilterra per parecchi anni²⁵¹.

A descrivere questo fenomeno le puntuali parole di Arthur Tooth, importante mercante d'arte londinese che nel 1884 decide di organizzare una mostra dedicata a quella che lui definisce la "Neo Venetian school", intesa come:

"Quella scuola molto fiorente di artisti, uniti nel metodo e nella scelta del soggetto, che da qualche anno dipingono Venezia e la vita moderna veneziana. Gli storici dell'arte del futuro si soffermeranno sulla nascita di questa scuola neo veneta, in quanto costituisce uno degli incidenti più curiosi della storia dell'arte dell'epoca moderna. E come se il fascino della Regina dell'adriatico, che fu esercitato in una direzione su Tiziano e su Tintoretto, che diminuì e poi si risuscitò durante la generazione dei Canaletti e dei Guardi, avesse di nuovo cominciato a imporsi durante la nostra era su una moltitudine di artisti, di diversa formazione e condizione sociale, e posseduti soprattutto dal desiderio di rendere i fatti attuali del mondo circostante con tutto il realismo di cui l'arte è capace"²⁵².

²⁵¹ Si veda: PAOLO SERAFINI, *Favretto, Sargent e la Neo-Venetian School* in *Giacomo Favretto*, Roma-Venezia, Silvana editoriale, 2010, pp. 38-44.

²⁵² PAUL NICHOLLS, *Favretto e il collezionismo inglese*, in *Giacomo Favretto. Venezia, fascino e seduzione*, Silvana Editoriale, Venezia, 2010, p. 72.

Il gallerista menziona esplicitamente Van Hannen e Blaas che:

"[...]Verranno in mente a tutti quanti quali istanze di uomini commossi dalla potenzialità di interpretazione artistica propria della più bella città del mondo, e dalla gente che anima le sue piazze e le sue stradine tortuose. Di queste De Blaas, figlio di professore viennese e lui stesso Professore all'Accademia di Venezia, ci ha inviato un paio di dipinti che osiamo credere reggeranno favorevolmente il confronto con qualsiasi opera attraverso la quale si è creata così rapidamente la sua fama"²⁵³.

Eugenio, infatti, si era già fatto notare a Londra tra il 1881 e il 1884 esponendo nelle sale della Royal Academy *Il pitocco* (1881)²⁵⁴, *Sisters*, definita "un quadro intelligente"²⁵⁵, *Flirtation* (1883), "rimarcabile per grazia di colori e buon disegno"²⁵⁶, *Dopo la messa e Segreti* (1884)²⁵⁷.

Dal 1884 al 1893 Eugenio continuerà ad esporre alla Royal Academy alcune tra le opere più conosciute come *A Venetian convent in the eighteenth century*, definito un "quadro degno di particolare attenzione"²⁵⁸. I diritti di riproduzione di quest'opera, unitamente a quelli di *Flirtation*, *Gossip at the well* and *Secrets* vengono acquistati in esclusiva da Goupil²⁵⁹ che non ama molto la Neo Venetian School, ma fa un'eccezione per Blaas acquistando tra il 1881 e il 1896 alcune opere

²⁵³ *Ibidem*.

²⁵⁴ *Current Art* in "The magazine of art", 1881.

²⁵⁵ "Academy Notes", Chatto & Windus, May 1883, n. 26, p. 9.

²⁵⁶ *Ivi*, n. 208, p. 22.

²⁵⁷ "Academy Notes", Chatto & Windus, May 1884, N. 423, p.124, N. 839, p. 148.

²⁵⁸ "Academy Notes", Chatto & Windus May 1888, N. 370 p. 371.

²⁵⁹ *Il mercato dell'arte. I rapporti tra la Maison Goupil e mercanti, antiquari, agenti, francesi, inglesi, tedeschi e americani*, in PAOLO SERAFINI, *La Maison Goupil*, Rovigo Silvana editoriale, 2013, p. 43.

dell'artista documentate nel Libro mastro della Maison²⁶⁰.

Sono anni di intenso lavoro per Eugenio che non può muoversi da Venezia come vorrebbe per via del suo incarico in Accademia. È a questo punto della sua carriera artistica che matura la decisione di dare le dimissioni da docente onorario di pittura per dedicarsi completamente alla sua affermazione artistica.

Blaas formulerà le sue dimissioni l'8 agosto 1890 tramite una lettera inviata al Direttore dell'Istituto Luigi Ferrari spiegando i motivi della sua decisione:

“È già decorso un decennio dacchè ebbi l'onore di essere nominato Professore onorario di Pittura e durante questo periodo ho cercato di corrispondere con tutta la premura alla fiducia che il Ministero e codesta Onorevole Direzione vollero in me riporre. Ma ora le molte mie occupazioni più non mi permettono di attendere colla necessaria assiduità all'importante insegnamento affidatomi e perciò vengo a presentare al Ministero le mie dimissioni che colla presente rassegno”²⁶¹.

Finalmente libero dagli impegni accademici Eugenio si getta a capofitto nella sua promozione artistica invadendo il mercato nazionale e internazionale di “venditrici di fiori e di frutta”, di “scene di corteggiamento” tra giovani popolane e aiutanti pescatori o gondolieri ma soprattutto “comari” intente a “ciacolare” mentre attraversano un ponte, mentre attingono l'acqua al pozzo, o semplicemente mentre passano il

²⁶⁰ Dalla lettura dei registri della Maison si vede che si tratta principalmente di *Teste* di giovani popolane. I registri sono conservati presso il Getty Research Institute e sono consultabili sul sito web dell'istituto:

www.getty.edu/research/conducting_research/provenance_index/goupil_cie/index.html.

²⁶¹ ASABAVe, b. 81, f. IV 1/1, Nomine professori e impiegati accademici, f. Eugenio Blaas, N.624 8 agosto 1890.

tempo con le amiche sul terrazzo di casa. Sono questi gli anni in cui Eugenio si afferma sia a livello nazionale che internazionale come un autorevole rappresentante della corrente verista attraverso una produzione artistica di chiara matrice favrettiana. Un periodo di grande soddisfazione artistica che precede la sua partecipazione all'Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia dal 1895 al 1922.

2.7. Eugenio e Giulio alla Biennale di Venezia

A dieci anni di distanza dall'Esposizione Nazionale Artistica del 1887, il 30 aprile 1895 , tra polemiche, proclami e progetti espositivi, apre al pubblico la I Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia per ricordare in modo perpetuo con un'istituzione di pubblica utilità e di beneficenza il venticinquesimo anniversario delle nozze dei Sovrani d'Italia Umberto e Margherita di Savoia²⁶².

Il Comune s'impegna nella promozione di un evento internazionale di conseguenza, fin da subito, gli organizzatori s'interrogano su quali provvedimenti prendere per evitare che l'iniziativa si trasformi in un evento localistico, ma piuttosto garantisca un equilibrio tra la presenza degli artisti veneziani e la partecipazione di artisti stranieri.

A questo fine, il regolamento definisce fin dall'inizio che gli artisti in mostra siano in parte invitati da un Comitato di patrocinio e in parte selezionati sulla base di libere autocandidature. In particolare, gli artisti veneziani avrebbero dovuto umilmente sottoporsi alla selezione degli organizzatori:

“ Per un sentimento che sarà facilmente apprezzato, il Comitato ordinatore si astiene dal rivolgere speciale invito agli artisti veneziani, veneti, o italiani dimoranti a Venezia, i quali dovranno pertanto assoggettarsi al verdetto della

²⁶² Nell'adunanza del 19 aprile 1893 era stato deliberato che ogni biennio doveva essere organizzata un' Esposizione Nazionale Artistica per devolvere una parte degli utili all' Orfanotrofio maschile a favore di figli di operai veneziani morti per infortuni sul lavoro o figli di marinai veneziani periti in mare. Vedi ROMOLO BAZZONI, *La Biennale di Venezia. Storia e statistiche*, Grafiche Fantoni &c., Venezia 1932.

giuria di accettazione”²⁶³.

In occasione della I Biennale gli “ordinatori”, a cui spetta la decisione sulla collocazione delle opere all’interno delle sale espositive costruite per l’occasione pressì i giardini napoleonici, sono: Guglielmo Ciardi, Pietro Fragiaco, Luigi Nono, Ettore Tito, Bartolomeo Bezzi, Antonio dal Zotto, Emilio Marsili, Augusto Sezanne e Alessandro Zezzos. Sono loro a curare la pubblicazione del catalogo illustrato e il loro lavoro risulterà così efficace che saranno confermati anche nella II e III Biennale.

Le opere sono raccolte per nazioni e c’è chi avrebbe voluto che gli italiani fossero distribuiti un po’ per regioni almeno a grandi linee, sottolineando così la validità di tante tradizioni locali difficilmente unificabili entro un contenitore nazionale indifferenziato. Veniva a mancare quindi un confronto diretto tra le opere degli artisti di diversa nazionalità ma si cercava piuttosto un raffronto tra le diverse tendenze o scuole proprie di ogni singolo paese.

L’esposizione, come è noto, fu caratterizzata dal trionfo del gusto

²⁶³ Ivi, Articolo 5 del Regolamento generale. Ampia la bibliografia relativa alle origini della Biennale; per non appesantire eccessivamente l’apparato di note del presente studio, i riferimenti a saggi precisi verranno esplicitati solo in caso di particolari annotazioni rimandando invece generalmente, per una puntuale ricostruzione dell’evento, a interventi come quelli contenuti in *Venezia e la Biennale. I percorsi del gusto*, catalogo della mostra di Venezia, Palazzo Ducale e Galleria Internazionale d’Arte Moderna Ca’ Pesaro, Milano, Fabbri, 1995; NICO STRINGA, *Venezia dalla Esposizione Nazionale Artistica alle prime Biennali: contraddizioni del vero, ambiguità del simbolo*, in *La pittura nel Veneto. L’Ottocento*, I, a cura di G. Pavanello, Milano 2003, pp. 95-126; GIOVANNI BIANCHI, *Le prime Biennali: pittori veneti e pittori foresti a confronto 1895-1899*, in *La pittura nel Veneto. L’Ottocento*, II, a cura di G. Pavanello, Milano 2003, pp. 573-592; NICO STRINGA, *La Biennale di Venezia, tracce per un secolo di storia*, in *La pittura nel Veneto. Il Novecento*, II, a cura di G. Pavanello, N. Stringa, Milano 2008.

borghese, limitata la presenza di giovani e in generale di quelle opere considerate espressione di nuove sperimentazioni artistiche. Gli artisti che espongono sono per la maggior parte anziani o già affermati. Le opere degli artisti italiani occupano quattro sale tra cui la sala centrale dove prevalgono scene campestri, ritratti e qualche accenno al realismo sociale.

All'interno della componente italiana i pittori veneti costituivano il gruppo più consistente.

Eugenio, come italiano dimorante a Venezia, è escluso dall'invito e quindi deve sottoporre le sue opere alla giuria di accettazione che decide di accettare l'opera intitolata *l'Attesa* che viene presentata nel catalogo della mostra con una breve biografia dell'artista²⁶⁴.

È un'opera che sottolinea un cambiamento artistico da parte di Eugenio che sembra prendere le distanze dalla pittura di genere di matrice favrettiana per proporsi in una veste diversa avvicinandosi ai temi e ai modi pittorici di Ettore Tito, di Cesare Laurenti e delle opere della maturità di Alessandro Milesi. *L'attesa* è la prima di una serie di opere realizzate tra il 1895 e il 1914 dove Eugenio va al di là del ritratto popolare verista, immortalando giovani donne ai margini della città colte in un particolare stato d'animo.

La seconda esposizione si presenta con alcune sostanziali novità per quanto riguarda il regolamento dopo il clamore suscitato dall'opera *Il supremo convegno* esposta da Giacomo Grosso nella prima edizione, per cui l'articolo 5 del regolamento ora prescrive che:

“Non si accoglieranno nella mostra di Venezia se non le opere informate a quella nobiltà e gentilezza d'arte che il comitato ordinatore ebbe sempre di mira e dalla quale è suo risoluto proposito di non scostarsi”²⁶⁵.

²⁶⁴ *Catalogo della I Esposizione Internazionale d'arte della città di Venezia, 1895, Sala C.*

²⁶⁵ *Ibidem.*

Viene ampliato lo spazio espositivo e questa volta accanto a sale dedicate ad uno o più paesi partecipanti vengono istituite alcune sale internazionali che favoriscono il confronto immediato tra gli artisti di diversa nazionalità.

Come si era verificato nel 1895 la maggior parte degli artisti italiani partecipanti all'esposizione è ancora veneta. Questo aspetto non sfugge a Mario Morasso che esprime alcune *Note critiche sull'Esposizione* affermando:

"I veneti fanno parte a sè fanno molta parte così da dar essi soli la rappresentazione dell'arte italiana[...]quasi tutti hanno approfittato dell'insegnamento dell'esposizione passata si sono messi a lavorare con ardore cercando di far propri gli elementi contenuti nei grandi modelli stranieri"²⁶⁶.

Fra i più arditi ricorda Pietro Fragiaco, Cesare Laurenti, Ettore Tito e Alessandro Milesi, e tra i soliti: Luigi Nono, Egidio Lancerotto, Alessandro Zezzos, Vittorio Emanuele Bressanin ed Eugenio de Blaas.

Eugenio, infatti, non propone niente di nuovo esponendo l'opera *Pierrot e Pierrette*, sulla quale esprime il suo giudizio Pica che non sopporta i soggetti leziosi di Blaas affermando:

"Quest'anno però diciamolo pure, il soggetto del suo quadro, due bambini aristocratici vestiti da pierrot e pierrette che infantilmente flirtano assai bene si accorda con la sua speciale arte ingiulebbatrice. E' all'orquando dipinge delle popolane e degli straccioncelli da teatro lirico che egli diventa addirittura insopportabile"²⁶⁷.

²⁶⁶ MARIO MORASSO, *Note critiche sull' Esposizione*, in "Natura ed arte: rivista illustrata quindicinale italiana e straniera di scienze, lettere ed arti", n. 18, 1897, pp. 178-179.

²⁶⁷ VITTORIO PICA, "L'arte mondiale a Venezia"(d'ora in poi Pica), L. Pierro, 1897 p. 2; 228.

Pica mal sopporta i soggetti leziosi di Blaas dando la preferenza ad una pittura dal tocco impressionista che mantiene una matrice sostanzialmente naturalista.

Le novità della terza esposizione del 1899 furono l'abolizione del Comitato ordinatore, la sostituzione dell'invito all'artista con l'invito all'opera e l'istituzione di mostre personali. Formula che avrebbe incontrato larga fortuna negli anni a seguire e che nell'edizione di quell'anno fu dedicata a Giacomo Favretto morto nel 1887.

L'esposizione conferma il successo dei veneti, come al solito assai numerosi, che vengono posti a confronto con gli artisti stranieri e questo per alcuni critici è deplorabile. Così scrive Beduschi nel 1901 in "L'arte e la Critica":

"La considerazione universale è questa: che le precedenti esposizioni hanno imbastardito il gusto dei nostri artisti in genere e che la scuola scozzese in particolare ha fatto smarrire alla pittura veneziana quasi tutte le proprie caratteristiche simpatiche e ataviche sia come scelta di soggetto, sia come traduzione idealista del modernismo che come colore e come tecnica"²⁶⁸.

Nonostante queste considerazioni egli ritiene che "I veneti sembrano forti ma traviati e dimentichi specialmente dei pregi e delle simpatiche virtù della loro tradizionale tavolozza"²⁶⁹. Eugenio, per il momento, è completamente estraneo a qualsiasi tipo di convolgimento "nordico" tanto da proporre un'opera indicata semplicemente come *Ritratto* che viene esposto nelle sale italiane, viene recensita da Pica che la liquida con poche parole: "Il de Blaas con una delle solite sue figurine femminili

²⁶⁸ BEDUSCHI-MAZZINI, *Considerazioni generali e esame critico della IV Esposizione Internazionale d'arte della Città di Venezia*, Verona, Remigio Cabianca Edit., 1901, p. 18.

²⁶⁹ Ivi, p. 127.

oleograficamente leziose²⁷⁰. L'interesse , infatti, mostrato da Eugenio verso nuovi modi espressivi mutuati da Laenti e Tito comunque, non lo aveva distolto, almeno per il momento, dall'eseguire numerosi ritratti di personaggi appartenenti alla classi più abbienti della città.

Dalla consultazione dei cataloghi delle esposizioni emerge con evidenza il fatto che Il ritratto pittorico, non aveva conosciuto crisi di committenza confermandosi anzi come uno degli status symbol di assoluto prestigio per l'alta borghesia di fine secolo.

Una lettera di Luigi Nono indirizzata all'amico Mazzoni datata 18 febbraio 1901 apre una finestra sulla spaccatura verificatasi all'interno del mondo artistico italiano tra coloro che avevano fondato una Corporazione di pittori e scultori italiani²⁷¹ e quelli che volutamente erano rimasti fuori da questa Corporazione.

I due gruppi si confrontano duramente sui nomi degli artisti da proporre per far parte della giuria di accettazione senza riuscire ad accordarsi.

Nono riferisce di una riunione alla quale aveva partecipato dove i voti dei partecipanti convergevano su Blaas e su di lui ma dal momento che egli non voleva accettare anche Blaas subordinava la sua decisione alla risposta di Nono. Alla fine fu il comitato stesso a decidere che Blaas non era l'artista più idoneo da far entrare nella giuria²⁷².

²⁷⁰ PICA, 1901, p. 82.

²⁷¹ Si era formata una specie di "aristocrazia di privilegiati, che pretendeva di imporre in base al suo statuto la sua presenza a dispetto delle opere presentate e di godere di una corsia preferenziale. I pittori erano Bezzi, Mario de Maria, Michetti, Milesi, Sartorio, Segantini. Si veda sull'argomento DANIELE CESCHIN, *La voce di Venezia*, Padova, Il poligrafo, 2001, pp.134-138.; SERAFINI, 2006, pp.41-46.

²⁷² *Lettera di Luigi Nono a Mazzoni*, Venezia 18.2.'901, in *La mostra antologica di Luigi Nono alla IV Biennale di Venezia*, 1901, p. 44.

Eugenio, non solo non viene chiamato a far parte della giuria, ma viene anche scartato come espositore assieme a Beppe Ciardi, Italo Brass, Emanuele Brugnoli e molti altri.

In seguito a questo incidente con la successiva Esposizione scomparve la clausola che escludeva dall'invito i veneziani. La novità della V Esposizione fu l'accentuazione della divisione delle opere per regione, una scelta coraggiosa da parte di Fradeletto che rischiò di snaturare il significato dell'esposizione.

Il successo ottenuto nel 1899 e nel 1901 dalle mostre retrospettive di Giacomo Favretto e Roberto Fontanesi induce il comitato direttivo veneziano a dare più larga parte nelle sale italiane dell'odierna esposizione agli artisti defunti, o che colpiti da qualche malore che non perdona, possono considerarsi tali.

Pica intitola *La lotta tra i vivi ed i morti* il capitolo della sua rassegna interrogandosi se ciò sia bene o sia male dichiarando che la verità sta nel mezzo:

"Se è utile che in una mostra d'arte accanto alla produzione recentissima, riappaiano per ricordo , per ammonimento od anche soltanto per istruttivo termine di confronto, opere di un periodo antecedente, è però necessario che tali siano di particolare eccellenza, di caratteristica importanza e formino possibilmente un complesso, il quale o riveli al pubblico un artista non abbastanza conosciuto e non ancora giustamente apprezzato"²⁷³.

L'esposizione del 1903 risulta essere uno degli anni più significativi per la ritrattistica. Al di là di un'effettiva maggiore presenza di ritratti tanto nelle sale internazionali quanto in quelle regionali italiane, l'esposizione dedica una mostra speciale al Ritratto moderno. Un'iniziativa

²⁷³ PICA, 1903, cap. IV.

tesa a indicare il riconoscimento tributato a questo tipo di pittura ma che, nella specifica di moderno, vuole anche sottolineare le peculiarità del ritratto contemporaneo, legato alla rappresentazione della vita mondana e dei suoi protagonisti più noti. I protagonisti sono nobili o teste coronate, con una netta prevalenza di immagini femminili che meglio si prestano a evocare la raffinatezza e l'eleganza tipiche della Belle Époque. Pica sottolinea il fatto che delle cinquecento opere di pittura presentate all'esposizione ben novanta sono ritratti. Decisamente troppi per il critico, anche se deve ammettere che tra tanti ve ne siano alcuni di grande qualità. Ovviamente non parla di Blaas che espone un *Ritratto*²⁷⁴ apprezzato invece da Zuccoli in "L'illustrazione italiana" dove fa il nome dell'effigiata, la Contessa Elena Papadopoli, affermando che:

"Se ancora una volta si esprimono delle riserve a proposito dell'eccesso di zelo dimostrato nell'esecuzione dei dettagli, nel contempo si riconosce al pittore il merito della somiglianza con l'originale e la sua espressività; e così, se «la virtuosità dell'artista ha ucciso la freschezza dell'impressione» si nota come «la testa piccola e vibrante della dama, la carnagione calda, i grandi archi sopraccigliari, lo sguardo vivo e pensoso, vi esprimono qualche cosa d'un'anima». In definitiva «Lo psicologo fu in questo ritratto soverchiato dal pittore, che cercava gli effetti e che pur troppo li ottenne; ma non si può negare al De Blaas una sufficiente forza d'intuizione per non arrestarsi ai particolari esterni»²⁷⁵.

Nel 1905 Eugenio presenta ancora due ritratti, questa volta del figlio

²⁷⁴ *Catalogo della V Esposizione Internazionale d'arte della città di Venezia, 1903, n. 22, p. 66.*

²⁷⁵ LUCIANO ZUCCOLI, *Ritratti femminili*, in "L'illustrazione Italiana", XXX, 37, 13 settembre 1903.

e della figlia, che a differenza dei precedenti vengono esposti in Sala Veneta. Pica, ritornando sul discorso della cospicua presenza di "Ritratti di dame e di damigelle, dipinti ad olio, ad acquerello ed a pastello", all'esposizione, sottolinea come "la solenne effigie del Ritratto di mia figlia di Eugenio De Blaas, fosse roseo e levigato per soddisfare l'apprezzamento del pubblico"²⁷⁶.

Se da un lato Blaas, in qualità di pittore italiano, condivide la scelta di molti artisti suoi connazionali di proporsi in campo internazionale attraverso un ritratto "contemporaneo", come pittore veneziano è pienamente consapevole che la pittura di genere assieme al paesaggio, continuavano ad essere i soggetti più rappresentativi della produzione artistica tipicamente veneta, da cui forse la decisione di presentare nel 1907 l'opera *Ragazze di Campalto*²⁷⁷.

Nel 1909 ritorna ad esporre due ritratti: il *Ritratto della signora Lecreton Antonini* e il *Ritratto di Nicola Papadopoli*²⁷⁸. Ancora un ritratto l'anno seguente esposto in sala veneta, si tratta del *Ritratto di Alberto Lebreton*²⁷⁹.

Da questo momento in poi Eugenio, che ormai ha raggiunto una posizione economica molto soddisfacente, non ha più bisogno di tante committenze private, può dedicarsi liberamente alla sperimentazione di nuove tematiche e nuovi modi espressivi. Nascono dal suo pennello nel

²⁷⁶ PICA, 1905, p. 130; per le opere di Blaas si veda *Catalogo della VI Esposizione Internazionale d'arte della città di Venezia*, 1905, n. 13, p. 101 e n. 15, p. 96.

²⁷⁷ *Catalogo della VII Esposizione Internazionale d'arte della città di Venezia*, 1907, n. 43 p. 95, sala XXIII.

²⁷⁸ *Catalogo della VIII Esposizione Internazionale d'arte della città di Venezia*, 1909, N. 6-7, sala 27, p. 110.

²⁷⁹ *Catalogo della IX Esposizione Internazionale d'arte della città di Venezia*, 1910, n. 5 Sala Veneta, p. 116.

1912 *La donna in lilla, In spiaggia, Raccogliatrici di vongole, Semper vivit amor* e nel 1914 *In acqua*, che segnano il suo avvicinamento ai modi pittorici di Cesare Laurenti, di Ettore Tito e delle opere della maturità di Alessandro Milesi sia per le scelte cromatiche che per la pennellata sempre più spesso sfrangiata e filamentosa. Da questo momento Eugenio comincia a soffrire di gravi problemi alla vista, esattamente come era successo al padre, che lo costringono nel 1920 a smettere di dipingere e a ritirarsi a vita privata.

Nel 1922 il comitato organizzatore decide di dedicare una saletta ad Eugenio dove vengono esposti i disegni, gli studi, gli acquerelli delle sue opere più importanti. Nel catalogo della mostra viene spiegato il motivo della scelta fatta dal comitato organizzativo:

“In omaggio alla pittura d’un veneto, ormai anziano e quasi rappresentante d’un tempo trascorso, è stato ordinata la saletta di disegni, studi e abbozzi che giovarono ad Eugenio de Blaas pe’ i suoi quadri”²⁸⁰.

Un omaggio dovuto quindi ad un anziano pittore considerato un degno discepolo di Giacomo Favretto, un segnale di quanto fosse ancora forte il legame tra la Biennale e la pittura veneta dell’Ottocento.

L’11 febbraio del 1931 Eugenio de Blaas²⁸¹ muore e il giorno seguente vien pubblicato nel “Gazzettino” un articolo dove viene ricordato come un grande artista “veneziano”, che ebbe come principale cura

²⁸⁰ *Mostra Personale di Eugenio de Blaas*, in Catalogo della XIII Esposizione Internazionale d’arte della città di Venezia, Casa Editrice d’Arte Bestetti & Tumminelli, p. 29.

²⁸¹ *Necrologio Prof. Cav. Nob. Eugenio de Blaas pittore* in “Il Gazzettino”, 11 febbraio 1931.

“quella di ambientare le sue popolari figure nel più puro, nel più aperto, nel più caratteristico colore locale. I suoi gondolieri, le sue perlere, i suoi pescatori, le bigolanti i venditori ambulanti, tutti questi personaggi egli pose nella precosa e chiara intonazione di venezianità per ciascuno d’essi voluta; in quella intonazione che la sensibilissima anima del pittore non veneziano aveva assorbito come e più ancora di un veneziano autentico[...] questo afflato di venezianità costituiti appunto la ragione prima della popolarità delle sue tele²⁸².

Il “Gazzettino illustrato” del 1 marzo 1931 dedica un lungo articolo al pittore accompagnandolo con le immagini delle opere che secondo la critica del tempo lo avevano reso famoso: *Ninetta, Ragazze di Campalto, Donne al pozzo e l’Attesa*²⁸³.

In occasione della mostra *Trent’anni d’arte veneziana, 1870-1900*, organizzata nel 1932 per rievocare “in una discreta rassegna di opere l’intimo carattere e lo spirito ricercatore e realizzatore della pittura veneta di allora”, gli organizzatori della mostra decidono di esporre alcune opere di Eugenio. Egli, infatti, meritava di essere ricordato in quanto “aveva contribuito soprattutto con i suoi ritratti femminili a rendere quel trentennio un periodo particolarmente significativo per l’Ottocento veneziano”²⁸⁴.

Per quanto riguarda Giulio, egli sarà presente per la prima e unica volta nelle sale austriache dell’Esposizione del 1912 con l’opera *L’ultimo solco*²⁸⁵.

²⁸² *Il pittore Eugenio de Blaas* in “Il Gazzettino”, 12 Febbraio 1931.

²⁸³ *Eugenio de Blaas* in “Gazzetta illustrata”, 1 marzo 1931, p. 2.

²⁸⁴ DOMENICO VARAGNOLO, *Trent’anni d’arte veneziana (1870-1900)*, in *Catalogo della XVIII Esposizione Internazionale d’Arte*, Venezia, Premiate Officine Grafiche Carlo Ferrari, 1932, p. 4.

²⁸⁵ *Catalogo della X Esposizione Internazionale d’arte della città di Venezia*, 1912, n. 38, p. 105.

Si chiude con questo paragrafo l'analisi delle esperienze vissute dai de Blaas a Venezia per proseguire, come già anticipato nel primo capitolo, a Roma, la città dove i De Blaas hanno modo, in tempi diversi e con modalità differenti, di approfondire i propri studi, dove hanno modo di incontrare artisti di varie nazionalità che influenzeranno le loro scelte artistiche e committenti facoltosi che garantiranno loro successo economico e fama internazionale.

2.8 Catalogo ragionato di una selezione di opere realizzate ed esposte dai pittori de Blass a Venezia

Opere di Carl Blaas

2.8.1

Carl Blaas, *La famiglia di un pescatore prima del temporale*

Acquarello su carta

1835

Firmato in basso a destra *Carl Blaas 1835*

Collezione privata

Bibliografia: *Selbstbiographie* 1876, p. 15; BOETTICHER 1891-1898, n. 5; DOROTHEUM, 2 maggio 2012, lot. 241.



Questo acquerello è lo studio preparatorio per una tela commissionata all'artista, come ci riferisce lui stesso nell'autobiografia, dal Sig. Kiesele di Bolzano grazie all'interessamento di Pietro Giovannelli. Il committente aveva richiesto *Una tempesta di mare*, un soggetto molto comune nella prima decade dell'Ottocento sull'eterna lotta dell'uomo contro le forze della natura. L'artista più che descrivere la forza violenta del mare si concentra maggiormente sul gruppo di figure per raccontare attraverso i loro gesti il dramma che stanno vivendo.

Un pescatore, ormai anziano, indica alla figlia un'imbarcazione in difficoltà tra le onde del mare in tempesta, lei incrocia le dita delle mani sul petto in atto di preghiera, il suo giovane volto è di un pallore mortale, il vento è fortissimo le gonfia la gonna, scompiglia i capelli della figlioletta che cerca di ripararsi dietro alla madre. Una luce metallica fredda che filtra attraverso il cielo plumbeo avvolge le figure raggelando la scena. L'artista realizza un piccolo racconto di affetti familiari, un dramma dove i protagonisti sono tratti dal popolo dimostrando simpatia per quel filone di pittura di genere che si stava sviluppando a Venezia grazie ad Eugenio Bosa. Sono evidenti, infatti, in questo acquerello, i rimandi ai disegni e agli acquerelli sui *Costumi popolari veneziani* realizzati da Eugenio Bosa negli anni Trenta.

2.8.2

Carl Blaas, *Socrate che rimprovera Alcibiade scoperto nel gineceo*,

Olio su tela

1836

Firmato e datato in basso a destra *C.Blaas Venezia 1836*

Collezione privata

Bibliografia: *Selbstbiographie* 1876, p. 37; *Elenco degli oggetti d'arte ammessi alla pubblica esposizione nella I.R. Accademia delle Belle Arti in Venezia nell'anno scolastico 1836*; "Gazzetta Privilegiata di Venezia", n. 187, 22 agosto 1836; "Il gondoliere", n. 76, 21 settembre 1836, p.303; PAVANELLO, 1990; *19th Century European Paintings Drawings and Watercolors* by Sotheby's March 25, 1999, New York, NY, USA. lot.16.



La scena di Socrate che rimprovera il giovane Alcibiade, sorpreso all'interno di un postribolo, fu un tema molto amato dalla pittura accademica d'ambito Neoclassico. Dall'affresco di Hayez in Palazzo Papadopoli a Venezia all'affresco di Politi a Udine, dal disegno di Giovanni Demin ora al Louvre, alla tela di Cosroe Dusi ora al Museo Revoltella ma soprattutto alla tela di Ludovico Lipparini eseguita per il barone Treves de Bonfili nel 1830²⁸⁶.

Carl riceve questa commissione da parte di un banchiere di Bolzano, il "Sig. Caris" che aveva visto a casa del barone Treves la tela eseguita da Lipparini e gli era piaciuta immensamente tanto da volerne "una copia fedelissima"²⁸⁷.

La tela di Blaas, in verità, è molto vicina all'originale di Lipparini, ne mantiene tutti gli elementi distintivi a cominciare dalla soluzione prospettica con la luce che taglia in diagonale la scena da sinistra verso destra, la posizione dei vari personaggi, la loro postura e i loro atteggiamenti, i riferimenti archeologici, l'intensità della tavolozza facendo mostra di tutti quei precetti accademici che l'artista aveva acquisito negli anni della sua formazione proprio grazie al prof. Lipparini.

L'opera viene recensita nella "Gazzetta Privilegiata di Venezia" dove si legge: "eguali virtù e un'imitazione felice del suo originale", esattamente quello che aveva richiesto il committente.

²⁸⁶ Sulla rappresentazione di Socrate in pittura si veda: KENNETH LAPATIN, *Picturing Socrates*, in SARA AHBEL RAPPE, RACHANA KAMIEKAR, *A Companion to Socrates*, John Wiley & Sons, New York, 2009, pp. 145-155.

²⁸⁷ *Selbstbiographie*, p. 37.

2.8.3

Carl Blaas, *Ritratto di Carolina Ungher*,
litografia

1836

Archivio fotografico Musei Civici di Venezia

Bibliografia: *Selbstbiographie* 1876, p. 88.



Notizia di quest'opera ci viene dall'artista che ne parla nel IV capitolo della sua *Autobiografia*. È il capitolo relativo agli ultimi anni di studio in Accademia nel quale l'artista ci racconta di quanto difficile fosse la sua situazione economica e quindi della necessità in cui si era trovato di realizzare delle piccole composizioni da poter vendere. Non c'è dato sapere la circostanza della committenza. Carolina Unger(1803-1877), di origini ungheresi, era una celebre soprano che si era esibita nei teatri più importanti d'Europa. Il 4 febbraio 1836 in occasione dell'apertura del Carnevale veneziano, era stata chiamata ad interpretare la protagonista dell'opera *Belisario* di Donizetti che veniva rappresentata per la prima volta a Venezia al Teatro la Fenice. Il pittore la ritrae con gli abiti di scena.

2.8.4

Carl Blaas, *Arrivo degli ambasciatori*, da *Le storie di Sant'Orsola* di Carpaccio

olio su tela

1836

Archivio eredi Blaas

Bibliografia: *Selbstbiographie* 1876, p. 87.



Questa tela fa parte di una serie di studi fatti dal pittore mentre frequentava i corsi speciali di pittura in Accademia sotto la direzione del Prof. Politi.

Lui stesso ne parla nell'*Autobiografia* raccontando: "ho disegnato e dipinto per me una serie di studi su Carpaccio, Tiziano e Bonifacio". Si tratta del telero di Carpaccio, tratto dal ciclo di Sant' Orsola, che descrive l'arrivo degli ambasciatori inglesi presso il re di Bretagna per chiedere la mano di Orsola. Non è una copia fedele dell'opera quattrocentesca, ma solamente un abbozzo, dove Blaas riproduce solamente la parte centrale del telero perdendo tutto l'effetto scenografico e il ritmo della narrazione che caratterizzano la tela di Carpaccio.

2.8.5

Carl Blaas, *Mosè sul monte Sinai*

1837

Disegno a matita su carta

Firmato in alto a sinistra C. Blaas

Archivio eredi Blaas

Bibliografia: *Selbstbiographie* 1876, p. 102, BOETTICHER 1891-1898, n. 7.



Nel IV capitolo dell'autobiografia si legge che fu lo zio di Carl, Franz Preicher von Eschenburg, a convincere il nipote, che aveva appena completato i suoi studi accademici, ad inviare un'opera all'Accademia di Vienna per ottenere l'alunnato di Roma. Carl chiede consiglio al professore Lipparini, cui è legato da profonda stima e amicizia, il quale gli suggerisce di realizzare una tela tratta da un disegno che lo studente aveva abbozzato qualche tempo prima sotto la sua direzione avente come

soggetto *Mosè sul monte Sinai*.

Il disegno in questione, conservato nell'archivio della famiglia Blaas, descrive il momento in cui Mosè, trasgredendo alle istruzioni del Signore, che gli aveva chiesto di "parlare" alla roccia non di "percuoterla" con un bastone, fa scaturire l'acqua per dissetare il popolo ebraico. L'artista vuole immortalare il momento in cui Mosè ha già compiuto il suo atto di ribellione nei confronti del Signore e, con determinazione, ha percosso la roccia con tutta la forza del suo braccio che tiene ancora in alto il bastone che ha provocato una grande cascata d'acqua. Non si può non cogliere nella scena descritta da Blaas precisi rimandi alla magnifica tela eseguita da Tintoretto per il soffitto della Scuola di S. Rocco con lo stesso soggetto. Simile la costruzione della scena sviluppata in senso circolare con Mosè al centro, simile la gestualità di alcuni personaggi e il modo di rappresentare la cascata dell'acqua. Grazie alla tela ad olio realizzata da questo disegno, di cui si sono perse le tracce, Blaas otterrà la borsa di studio per Roma.

2.8.6

Carl Blaas, *Donne di Albano*

Olio su tela

1857

Firmata e datata in basso a destra *C. Blaas 1857*.

Trieste, Castello di Miramare

Bibliografia: CIMINO FOLIERO DE LUNA 1875, p. 52; *Selbstbiographie* 1876, p. 238; BOETTICHER 1891-1898, n. 69; SEMPER 1910, IV, pp. 77-79, II, pp. 298-300; *Il Sogno di Massimiliano e Carlotta, Miramare 1860*, Castello di Miramare, 2010, p. 40; PERUSINI 2010, p. 11.



Dalle informazioni estrapolate dall'autobiografia e da alcuni documenti conservati nell'Archivio Storico di Trieste veniamo a conoscenza che il dipinto fu commissionato dall'Arciduca Ferdinando Massimiliano e che il titolo originale dell'opera era *Le donne di Albano che escono dalla chiesa*. L'opera, infatti, raffigura tre donne romane vestite a festa mentre escono dalla chiesa dopo aver assistito alla messa. Non sappiamo se il soggetto scelto per quest'opera risponda ad una particolare richiesta fatta dall'Arciduca o invece sia un modo per l'artista di rievocare uno dei tanti momenti di vita vissuta con la sua famiglia ad Albano Laziale. La figura in primo piano è immortalata mentre sta per scendere il gradino della scalinata antistante la chiesa, probabilmente il Duomo di Albano, e per questo solleva con la mano destra l'orlo dell'ampia gonna di seta rossa per non inciampare. La donna indossa un abito molto elegante impreziosito da un' ampia stola di merletto che le copre le spalle scendendo poi sul davanti dove viene fermata da una cinta bianca. Non è assolutamente un vestito tradizionale di Albano, manca de la "camisiola", del corpetto ma soprattutto della "mantila" il copricapo tipico delle donne d'Albano costituito da un rettangolo di stoffa inamidato, generalmente bianco bordato di merletto, da appoggiare sopra la testa. Indossa però i tradizionali "campanacci" gli orecchini in oro pendenti e gli "curagli" la collana di corallo normalmente a due file con fermaglio in oro. La figura femminile alla sua destra invece indossa un vestito meno elegante ma più vicino al costume tradizionale di Albano con un corpetto rosso profilato di fettuccia dorata, la mantila fissata sulla testa bruna che fa risaltare bene gli orecchini tipici a goccia. Nella penombra s'intravede una terza figura intenta a fare l'elemosina a una bambina dagli abiti sdruciti e a piedi scalzi. Anche lei indossa una preziosa mantila di pizzo.

La scena è tutta giocata su tonalità del rosa e del rosso con qualche punta di verde data dal breviario che la donna in primo piano tiene in mano.

Una luce fredda taglia la scena in diagonale lasciando in ombra le uniche figure che stanno dialogando tra di loro, la donna sullo sfondo e la mendicante, per mettere in risalto la figura in primo piano, la più elegante del gruppo che distoglie lo sguardo dall'osservatore mostrando il profilo nobile del volto, bianco come porcellana. Si nota una grande attenzione da parte dell'artista nello studio delle pieghe del vestito e nella resa della trasparenza della stola di merletto.

2.8.7

Carl Blaas, *Rapimento delle spose veneziane da parte dei pirati istriani*

Olio su tela

1858

Firmato in basso a sinistra *C.Blaas 1858*

Innsbruck, Museo Landesmuseum Ferdinandeum

Bibliografia: *Selbstbiographie* 1876, p. 243; BOETTICHER 1891-1898, n. 72.



È lo stesso artista a parlarci di questo dipinto nell'ultimo capitolo della sua autobiografia spiegando il perché della scelta di questo soggetto:

“Nell'autunno del 1858 ho iniziato un quadro ricco di personaggi che aveva come soggetto una storia del 5° secolo. Il rapimento delle spose veneziane per mano dei pirati dell'Istria. Dopo tutti quei quadri di santi mi ha fatto bene questa scena molto viva, drammatica, tanto che trovo di aver più talento per queste scene piuttosto che per quelle tranquille e religiose”.

L'opera in questione viene vista nello studio dell'artista dall'Arciduca Massimiliano in visita a Venezia che gli suggerisce di mandarla all'Esposizione d'arte dell'Accademia di Vienna. Il dipinto ha un enorme successo, vince la medaglia d'oro, viene particolarmente ammirato dall'Imperatore che decide di affidare proprio a Blaas il compito di celebrare le glorie asburgiche nella Sala della Fama dell'Arsenale di Vienna. L'episodio storico scelto dall'artista come soggetto della tela si riferisce ad una tra le più importanti feste veneziane che si tenevano in laguna sin dai primi secoli di vita della comunità veneziana nota con il nome di “Festa delle Marie”. Ogni anno 12 fanciulle di irreprensibile condotta e scelte tra le famiglie più povere delle isole, dovevano essere condotte all'altare dallo stesso doge in una sontuosa e ricchissima cerimonia. Le fanciulle, infatti, ricevevano per l'occasione da parte dello Stato preziose collane, corone e ricchi monili d'oro da porre sul capo e al collo salvo restituire il tutto a cerimonia finita quando alle spose restava solo una piccola dote custodita in una piccola cassa chiamata “arcella”. La cerimonia si svolgeva presso la cattedrale di San Pietro di Castello alla presenza del vescovo. I documenti storici raccontano che durante la cerimonia le giovani spose vengono rapite dai pirati istriani che le trascinano a bordo delle loro imbarcazioni assieme al ricco bottino.

L'intento di Carl, come dice bene nell'autobiografia, era quello di

immortalare sulla tela il momento cruciale della vicenda quando i pirati afferrano violentemente le giovani spose per trascinarle via con loro.

Egli poteva trarre ispirazione da una serie di opere già realizzate su questo tema, come ad esempio *I pirati narentani che avevano rapito le loro spose* (Venezia, Palazzo Treves) esposta a Venezia nel 1850 da Vincenzo Giacomelli²⁸⁸ oppure dall'opera di Francesco Zanotto, che nel 1852 aveva pubblicato *La Storia veneta espressa in centocinquanta tavole in-ventate e disegnate da Giuseppe Gatteri sulla scorta delle cronache e delle storie e secondo i vari costumi del tempo*. Poteva anche trarre ispirazione da tutti quei dipinti aventi come soggetto *La strage degli innocenti*, come quella di Poussin²⁸⁹, artista che Carl aveva imparato a riprodurre mentre era in Accademia e naturalmente la tela di Tintoretto della Scuola di San Rocco. Ma soprattutto poteva contare, come lui stesso afferma nell'autobiografia, sull'opera di Lèon Galibert *Histoire de la République de Venise* corredata da 24 tavole incise, pubblicata a Parigi nel 1847²⁹⁰. L'artista opta per una struttura compositiva articolata con diversificati gruppi di figure al fine di ottenere un effetto scenografico notevole caratterizzato da corpi che si sovrappongono, si tendono, giacciono a terra mutilati. Egli elabora un sapiente gioco di luce e ombra per evidenziare parti specifiche della scena e rafforzare la percezione dei sentimenti contrastanti che agitano le varie figure, passando da quelli animaleschi degli avidi pirati, a quelli di paura e di terrore delle fanciulle e dei loro familiari che si contorcono nel tentativo di fuga.

Esiste anche il disegno preparatorio della tela che risulta interessante al fine di capire quale fosse il primo approccio dell'artista nei confronti

²⁸⁸ Su Vincenzo Giacomelli si veda: VALERIA PIERMATTEO, *Giacomelli Vincenzo*, in *L'Ottocento. La pittura nel Veneto*, 2003, pp. 739-740.

²⁸⁹ NICOLAS POUSSIN, *Strage degli innocenti*, 1628-1629, Chatilly, Musée Condé.

²⁹⁰ L'opera fu pubblicata in diverse edizioni fino al 1856.

dell'opera che intendeva realizzare. Predilige l'uso di fogli grandi quadrettati in modo che il disegno possa poi essere ingrandito e adattato in modo proporzionale alle dimensioni della tela. Il disegno è conservato nell'archivio degli eredi della famiglia Blaas.

2.8.8

Carl Blaas, *Disegni preparatori per i mosaici dell'Apocalisse*

Matita su carta

1860

Collezione privata

Bibliografia: BELLIN 2012, p. 474.



Il 12 agosto 1858 la Commissione permanente di pittura dell'accademia di Venezia, prendendo atto della mancanza di cartoni originali da utilizzare come modello per il rifacimento dei mosaici della

Volta dell'Apocalisse della Basilica di San Marco, individua con chiarezza che il primo passo da compiere per l'attuazione del progetto sia la realizzazione di nuovi cartoni da parte di un valido pittore. L'11 maggio 1860 Carl Blaas viene ufficialmente incaricato da parte della Fabbriceria di San Marco di realizzare i cartoni da sottoporre alle Commissioni esaminatrici il più presto possibile.

I disegni a matita presentati da Blaas non vengono accolti benissimo dalle Commissioni in quanto si distaccano molto dall'iconografia cinquecentesca dei mosaici che decorano la volta. Le soluzioni proposte da Blaas sono molto elaborate, ridondanti di figure con molto particolari, troppo difficili da tradurre in mosaico.

Tuttavia la Commissione accademica, pur non approvando in pieno i disegni, decide di procedere ed anzi di commissionare a Blaas anche delle tele ad olio a grandezza naturale prima di passare allo stacco dei mosaici originali dalla volta.

2.8.9

Carl Blaas, *Il Padre in trono tra i simboli dei quattro evangelisti*

Olio su tela

1860

Firmato in basso a destra *C.Blaas 1860*

Venezia, Scalone del Palazzo Patriarcale

Fonti manoscritte: ASABAVE, *Atti d'ufficio*, 1841-1860, n. 93.

Bibliografia: BELLIN 2012, p. 475.



Il dipinto in questione è la prima tela eseguita dall'artista come proposta per il rifacimento dei mosaici dell'Apocalisse della Basilica di San Marco.

La tela trae ispirazione dal capitolo IV dell'*Apocalisse* traducendo in immagine i seguenti passi: "E colui che sedeva era nell'aspetto simile a una pietra di diaspro e di sardio²⁹¹" e "In mezzo al trono e attorno al trono c'erano quattro esseri viventi²⁹²".

L'artista quindi per rimanere fedele al testo sacro decide di rappresentare la figura del Padre seduta in trono su una nuvola puntando su un acceso cromatismo giocato sui toni del rosso e del verde interpretando alla lettera le indicazioni date dal primo passo citato. Per tradurre in immagine il secondo passo l'artista concepisce delle figure che interagiscono tra di loro e con lo spazio circostante. Così gli esseri viventi, rappresentati come i simboli dei quattro evangelisti, si muovono attorno alla figura del Padre ritratto con le gambe divaricate, con le braccia alzate verso il cielo. Questo atteggiamento del Padre rimanda al mosaico di Raffaello eseguito nella Cappella Chiggi a Roma, mentre gli animali rappresentati come simboli degli Evangelisti richiamano gli animali della *Visione di Ezechiele* di Palazzo Pitti. La tela fu esposta a Monaco nel 1864 per poi tornare a Venezia dove ora è visibile lungo le pareti dello scalone del Palazzo Patriarcale.

²⁹¹ Capitolo IV, 5.

²⁹² Ivi,6.

2.8.10

Carl Blaas, *Alpha e Omega*

Olio su tela

1860

Venezia, Scalone del Palazzo Patriarcale

Fonti manoscritte: ASABAVE, *Atti d'ufficio*, 1841-1860

Bibliografia: BELLIN 2012, p. 476.



Questo tela fu eseguita da Blaas su richiesta delle Commissioni non per essere utilizzata per la volta dell'Apocalisse, ma per l'arco del Paradiso, che era stato recentemente restaurato ma il risultato non era soddisfacente e quindi andava rifatto. L'opera traduce in immagine il passo tratto dal libro XXII dell'Apocalisse "E colui che sedeva sul trono disse: Io sono l'Alfa e l'Omega, il primo e l'ultimo, il principio e la fine"²⁹³.

Anche in questo caso il richiamo a Raffaello è evidente soprattutto nelle figure della Madonna e di S. Giovanni che sembrano essere stati tolti dalla *Disputa del Sacramento*.

²⁹³ Capitolo XXII, 13.

2.8.11

Carl Blaas, *Gli arcangeli in ginocchio davanti al candelabro ardente*

Olio su tela

1860

Firmato in basso a sinistra *C.Blaas 1860*

Venezia, Scalone del Palazzo Patriarcale

Fonti manoscritte: ASABAVE, *Atti d'ufficio*, 1841-1860, n. 93

Bibliografia: BELLIN 2012, p. 474.



La seconda tela proposta per il rifacimento dei mosaici dell'Apocalisse della Basilica di San Marco traduce in immagine il passo tratto dal libro IV dell'Apocalisse "E davanti al trono c'erano sette lampade ardenti che sono i sette Spiriti di Dio"²⁹⁴. Giovanni sta descrivendo la corte celeste e riferisce della presenza dei sette arcangeli raccolti davanti al trono celeste. Il più antico riferimento al sistema dei sette arcangeli compare nel Libro di Enoch²⁹⁵ dove sono nominati: Michele, Gabriele, Raffaela, Uriel, Raguel, Zerachiel e Remiel. In questa tela riconosciamo in primo piano l'arcangelo Gabriele con il giglio e l'arcangelo Michele con la spada e la bilancia. Gabriele è l'arcangelo dell'Annunciazione, mentre Michele è l'arcangelo a capo delle milizie celesti. Sullo sfondo si riconoscono l'arcangelo Raffaele con il bastone da viandante, in quanto egli è colui che accompagna, protegge e guarisce e Uriel con le mani giunte da cui esce il fuoco della conoscenza essendo lui "luce e fiamma di Dio".

²⁹⁴ Capitolo IV, 6.

²⁹⁵ Il libro di Enoch, definito testo apocrifo, fu tradotto in tedesco a metà dell'Ottocento da diversi autori tra cui l'edizione *Das Buch Henoch, übersetzt und erklärt*, Leipzig 1853.

2.8.12

Carl Blaas, *Agnello Pasquale*

Olio su tela

1860

Venezia, Scalone del Palazzo Patriarcale

Fonti manoscritte: ASABAVE, *Atti d'ufficio*, 1841-1860, n. 93.

Bibliografia: BELLIN 2012, p. 474.



Questa tela proposta dall'artista per il rifacimento dei mosaici dell'Apocalisse della Basilica di San Marco è la più complessa sia da un punto di vista iconografico sia per l'abbondanza di personaggi e particolari e per questo fu la più criticata dalle Commissioni in quanto difficilissima da tradurre in mosaico. Unisce in un'unica immagine due capitoli diversi del

libro dell'Apocalisse: "E i quattro esseri viventi e i ventiquattro anziani si prostrarono davanti all'Agnello, avendo ciascuno una cetra e coppe d'oro colme di profumi, che sono le preghiere dei santi"²⁹⁶ e "Questi stavano i piedi davanti al trono e davanti all'Agnello, coperti di vesti bianche e aveano delle palme nelle mani"²⁹⁷.

L'artista decide di rappresentare, al posto degli animali e dei ventiquattro anziani, le anime che hanno raggiunto la beatitudine eterna grazie al loro martirio. Esse sono riconoscibili dalle stole bianche che scendono dalle loro spalle e dalla palma del martirio che tengono in mano. Le anime beate rendono omaggio all'agnello divino posato sopra il rotolo con i sette sigilli. Rendono omaggio a colui che detiene il destino degli uomini, la conoscenza della storia degli eventi umani rappresentata dal rotolo con i sette sigilli che solamente lui è in grado di aprire.

²⁹⁶Capitolo V, 6.

²⁹⁷Capitolo VII, 9.

2.8.13

Carl Blaas, *Dolcezze materne*

stampa

1860

Venezia, Archivio fotografico Museo Correr

Bibliografia: *Elenco dei Ricordi che la Società Veneta Promotrice di Belle arti ha distribuito ai Soci dal 1850 al 1876*, in *Memorie*, 1877, p. 36.



Dalla lettura degli opuscoli pubblicati dalla Società Veneta Promotrice di Belle arti dal 1865 al 1885 e degli articoli riguardanti le opere esposte nelle sale della Società pubblicati nella "Gazzetta di Venezia" dal 1845 al 1865, si evince che già nel 1860 Carl è presente nelle sale della Società Veneta Promotrice di Belle arti con l'opera *Le dolcezze materne*, che riscuote un enorme successo tanto da essere scelta dalla Società come *Ricordo*. Si tratta di una scena familiare raccontata all'interno delle mura domestiche dove una madre amorosa è ritratta assieme ai suoi figli in un momento di vita quotidiana. Traspare una grande tenerezza nel gesto della bambina che con affetto bacia il suo fratellino sotto lo sguardo amoroso della madre. Siamo all'interno di una casa signorile con la stoffa alle pareti e con vari complementi d'arredo. La donna seduta è ritratta come se fosse una delle tante Madonne realizzate da Carl negli anni Quaranta su modelli di Raffaello, con il bambino e san Giovannino in piedi accanto a loro. Il volto della madre emana una dolcezza infinita che colpisce molto la sensibilità di Paolo Gallo che nella "Gazzetta Ufficiale di Venezia" nel 1860 scrive:

"Aveva la di lui mano ai colossali e grandiosi argomenti che va approntando per gli affreschi dell'Arsenale di Vienna, discese egli dai concetti storici e dipinse queste sue dolcezze materne guidato assolutamente dagli impulsi del suo cuore. Questo quadretto è un vero gioiello artistico"²⁹⁸.

²⁹⁸ "Gazzetta Ufficiale di Venezia", 1860.

2.8.14

Carl Blaas, *Santo Stefano offre la corona alla Vergine Maria*

Olio su tela

1863

Firmato in basso a sinistra *CBlaas 1863 Venedig*

Nagycekk, Chiesa parrocchiale cattolica romana

Bibliografia: *Selbstbiographie* 1876, p. 247; BOETTICHER 1891-1898, n. 74.



Nel 1860 il conte István Széchenyi (1791-1860), uomo di grande cultura, uno dei più grandi statisti d'Ungheria, aveva incaricato l'architetto ungherese Nicholas Ybl di elaborare un progetto per una chiesa che custodisse la tomba di famiglia. Il conte István muore prima dell'inizio della costruzione della chiesa e il progetto viene portato avanti dalla vedova e dal figlio che nel 1863 commissionano a Blaas la pala d'altare in onore dell'amato defunto. La chiesa fu consacrata il 20 agosto 1864.

Sopra la porta d'ingresso della chiesa di stile romanico, c'è il motto di famiglia "Si Deus pro nobis, quis contra nos" (Se Dio è con noi, chi sarà contro di noi) che riappare sull'altare maggiore che ospita la tela di Blaas.

La pala di grandi dimensioni raffigura il santo in ginocchio davanti all'altare mentre offre la corona del Regno d'Ungheria alla Vergine con il bambino seduta su una nuvola attorniata da cherubini e angeli.

Stefano, fondatore e primo re cristiano d'Ungheria, prima di morire aveva offerto il suo regno alla Vergine Maria, facendo dell'Ungheria un "Regnum Marianum". Il pittore segue uno schema tradizionale comune a tante pale d'altare dedicate al Santo realizzate nella prima metà dell'Ottocento di matrice nazarena. Arricchisce, tuttavia, l'architettura dell'altare dedicato alla Madonna con un bassorilievo dove si riconosce la figura di Mosè facilmente riconoscibile dagli attributi iconografici delle "corni" e delle tavole della Legge. Ma soprattutto la personalizza giocando sull'intensità dei colori dando particolare importanza ai toni dei rossi, degli azzurri e dell'oro, i colori della famiglia Széchenyi committente dell'opera.

2.8.15

Carl Blaas, *Cristo benedicente*

Olio su tela

1864

Firmato e datato sul lato destro *C Blaas 1864*

Bratislava, Museo Nazionale slovacco-Museo Cristiano (Slovenské národné múzeum- Múzeum Červený Kameň).



Opera molto danneggiata è conservata nel Museo Cristiano di Bratislava. Realizzata da Blaas su commissione del conte Aloys Palfy (1801-1876), generale al servizio dell'esercito austro-ungarico e Governatore del Veneto nel 1848.

2.8.16

Carl Blaas, *Consiglio di guerra tenuto dal maresciallo Montecucciolo nella battaglia d' Ungheria l'anno 1664*

Olio su tela

1864

Firmato in basso a destra *C.Blaas 1864*

Vienna, Museo del Belvedere.

Bibliografia: "Gazzetta di Venezia", n. 161, 17 luglio 1865; *Memorie*, 1866, n. 150.



Questo bozzetto fu realizzato a Venezia nel 1864 come studio per la grande decorazione ad affresco della Sala della Fama dell'Arsenale di Vienna. Fu esposto nelle sale della Società Veneta Promotrice assieme a *Battaglia di Torino vinta dal Principe Eugenio di Savoia nel 1706*.

Entrambi i bozzetti vengono recensiti da Vincenzo Mikelli nella "Gazzetta di Venezia" del 1865 quando sono ancora nello studio del

pittore. Mikelli introduce il suo articolo citando un verso del canto XV del *Purgatorio* di Dante: “.....aveder queste cose non ti fa grave, ma bel diletto”²⁹⁹.

Mikelli sottolinea le grandi doti artistiche di Carl, pittore di grande personalità per “ la varietà delle composizioni, la vivezza ed espressione del colorito”. Sottolinea soprattutto la bravura di Carl di cimentarsi con queste opere che sono “quaranta piedi larghe e venti alte” dove egli deve rendere l’idea del movimento, della varietà delle forme ed espressioni che caratterizzano una battaglia.

L’episodio storico narrato in questa tela si riferisce ad un fase della guerra condotta da Montecuccioli, comandante supremo di tutte le armate imperiali, contro i Turchi che stavano avanzando per conquistare Vienna . L’artista non vuole descrivere la concitazione della battaglia, ma il momento cruciale in cui viene stabilita la strategia più adatta per combattere il nemico in territorio ungherese.

²⁹⁹ VINCENZO MIKELLI, *Belle Arti. Una visita allo studio del pittore Carlo Blaas*, in “Gazzetta di Venezia”, n.161, 17 luglio 1865.

2.8.17

Carl Blaas, *Battaglia di Torino vinta dal Principe Eugenio di Savoia nel 1706*

Olio su tela

1864

Firmato in basso a destra C.Blaas 1864

Vienna, Museo del Belvedere

Bibliografia: "Gazzetta di Venezia", n. 161, 17 luglio 1865 ; Memorie, 1866, n. 151.



Studio ad olio su tela eseguito dall'artista nel 1864 per decorare i lunettoni della sala della Fama dell'Arsenale di Vienna. L'argomento storico trattato si riferisce ad un episodio della Guerra di successione spagnola quando l'esercito, comandato dal Principe Eugenio e dal duca Vittorio Amedeo II costrinse l'esercito franco-spagnolo a una precipitosa ritirata. Questa tela fu recensita da Mikelli nella "Gazzetta di Venezia" del 1865 assieme *Consiglio di guerra tenuto dal maresciallo Montecuccio nella battaglia d'Ungheria l'anno 1664*

2.8.18

Carl Blaas, *San Michele Arcangelo sconfigge il drago*

Olio su tela

1865

San Candido, Chiesa parrocchiale di San Michele

Bibliografia: Archivio parrocchiale S. Michele, *Inventario degli Oggetti d'arte*, N. INNSMI211 / 01, 08.10.93.



La pala è posta sull'altar maggiore della Chiesa Parrocchiale di San Michele a San Candido. Non è ne firmata ne datata ma nell'archivio della chiesa è conservata una scheda relativa alla costruzione e alla descrizione dell'altare barocco che la ospita dove viene chiaramente citato come autore dell'opera Carl Blaas. Dovrebbe essere stata realizzata dall'artista nel 1865, periodo in cui egli realizza anche la pala d'altare per la chiesetta parrocchiale di Sillian datata 1865.

Nella sua autobiografia, l'artista accenna alla realizzazione di alcune pale d'altare eseguite per diverse chiese del Tirolo intorno agli anni 65-66 senza tuttavia specificare quali. L'arcangelo Michele, a cui la chiesa è dedicata, è situato al centro della composizione con in mano la lancia con la quale ha sconfitto il demonio rappresentato da un orribile drago che giace sotto i suoi piedi. Colori cupi, bagliori infernali, caratterizzano tutta la parte inferiore dell'opera in corrispondenza del drago- Satana andando via via schiarendosi attraverso la figura del santo fino a raggiungere la parte più alta della pala dove regna la luce divina. Accanto all'Arcangelo Michele ci sono le figure dell'Arcangelo Gabriele e dell'Arcangelo Raffaele con Tobio. Opera non particolarmente felice nella figure dei santi caratterizzati da colori forti ma molto piatti che dimostrano come l'artista sia ancora legato ad un ormai anacronistico stile nazareno.

Opere di Eugenio de Blaas

2.8.19

Eugenio de Blaas, *Giacobbe riceve la veste insanguinata di Giuseppe*

Olio su cartone

1860

Archivio eredi Blaas

Bibliografia: *Atti*, 1859-1860.



Dalla lettura degli *Atti* accademici relativi all'anno scolastico 1859-60, si evince che Eugenio, al primo anno di corso speciale di pittura, riceve un premio per *Invenzione storica in cartone* per la "qualità del disegno, intelligenza del chiaroscuro, lo studio delle pieghe". Il soggetto dell'opera si riferisce ad un episodio della Storia di Giuseppe e i suoi fratelli tratto dalla Genesi.

La composizione descrive il momento drammatico quando Giacobbe riceve la veste, che lui stesso aveva donato a Giuseppe, sporca di sangue come prova della morte del figlio.

Questa composizione rivela quanto Eugenio avesse appreso dagli insegnamenti ricevuti dal padre per quanto riguarda la cura del disegno e la caratterizzazione dei personaggi. Eugenio riesce in modo convincente a comunicare la drammaticità del momento attraverso un accentuato dinamismo che coinvolge tutte le figure e in particolare Giacobbe. Dalla scena rappresentata da Eugenio capiamo, infatti, come la tragica notizia abbia colto l'anziano padre di sorpresa e quanto forte sia stato il dolore da lui provato. Giacobbe si contorce, ruota di scatto la testa da un lato scompigliando i capelli, porta le braccia al petto nel gesto di volersi strappare i panni di dosso. Per questo tipo di gestualità la figura di Giacobbe risulta essere molto vicina ad alcune figure di profeti che Carl stava eseguendo in quel periodo a Vienna per la chiesa di Altlerchenfeld.

2.8.20

Eugenio de Blaas *Il cacciatore e la sua famiglia*

Olio su tela

1862

Firmato sul retro *Eugenio Blaas*

Collezione privata

Fonti manoscritte: ASABAVE, *Concorso alunnato Roma. Pittura. Blaas, b.166.*

Bibliografia: *Elenco degli oggetti d'Arte esposti alla pubblica esposizione nella I.R. Accademia delle Belle Arti in Venezia nell'anno scolastico 1862. Sale Nuovissime, Venezia, 1863; Cristhie's London, South Kensington, 25 November 2004, lot. 225.*



Questa tela è passata nel 2004 nel mercato antiquario con il titolo *The musicians*.

Si tratta di una tela non datata e firmata sul retro. Si tratta sicuramente di un'opera giovanile di Eugenio visto la natura del soggetto legato a tematiche molto in voga fino agli anni Sessanta dell'Ottocento.

L'opera presenta una famiglia composta da un padre, una madre e due figli mentre trascorrono serenamente la loro giornata presso la sponda di un lago. Non vi è alcun dubbio che il padre sia un "musician" visto che sta suonando un tamburello per intrattenere la sua famiglia e soprattutto il figlioletto che si agita nella cesta.

Il figlio più grande, invece, ascolta in piedi la musica senza suonare alcun strumento, rivolge lo sguardo verso l'osservatore come se volesse comunicargli qualcosa.

Osservando attentamente la figura del ragazzo ci si accorge che egli porta una spadina con la punta insanguinata sul fianco sinistro e regge sulla spalla sinistra un lungo bastone che termina con una lama. Questi particolari, riscontrati nell'opera, ci portano a riconoscere in questa tela giovanile di Eugenio un dipinto ad olio citato in un documento datato 4 aprile 1863, conservato nell'Archivio dell'Accademia. Questo documento riporta tutte le opere eseguite da Eugenio dal momento dell'iscrizione nel 1856 fino al conseguimento del diploma nel 1863 e, tra le opere citate, vi è una tela realizzata nel 1862 dal titolo *Il cacciatore e la sua famiglia*.

Il documento parla esplicitamente di questa tela ad olio riferendo che fu eseguita a Vienna nel 1862, che fu esposta a Venezia nello stesso anno e che al momento del rilascio del documento era di proprietà del Principe Clary. Alla luce di quanto scoperto si può affermare con certezza che l'opera in questione è una testimonianza importante della prima fase dell'evoluzione artistica di Eugenio, mai studiata fino ad ora, che sottolinea ancora una volta come la mancanza di documentazione porti a facili fraintendimenti da cui il titolo "Musicians"

2.8.21

Eugenio de Blaas, *San Valentino predica ai Reti*

Olio su tela

1863

Firmata e datata in basso a sinistra *Eugenio Blaas 1863*

Bolzano, Domus Mercatorum

Bibliografia: BOETTICHER 1891-1898, n.1; RASMO 1998, p. 245; Archivio fotografico Domus Mercatorum , scheda n.18203.



Si tratta di un'opera eseguita da Eugenio nel 1863 per la chiesa di San Valentino-della parrocchia di Maia a Merano.

La monumentale tela gli era stata commissionata dalla contessa Maria Anna Esterházy de Galántha (1795–1866), una nobildonna che oltre ad essere una vera e propria mecenate del suo tempo, con questo gesto volle compiere un atto d'amore verso i suoi cari, dedicando il dipinto a suo marito e a suo figlio. Entrambi si chiamavano Valentino ed entrambi erano morti in giovane età. Nel 1978 il dipinto è stato rimosso dalla sua sede originale e dal 2003 è conservato nella Domus Mercatorum di Bolzano.

Eugenio riceve questa commissione mentre stava completando il suo percorso di studi in Accademia come attesta il documento datato 4 aprile 1863 relativo alla richiesta fatta da Eugenio di essere ammesso al concorso per ottenere la borsa di studio per Roma. Nel documento la Commissione esaminatrice sottolinea il percorso di studi eccellente dello studente e la qualità delle opere eseguite fino a quel momento. "A testimonianza di essere un artista già affermato e da ammirare per la grandiosa tela rappresentante *La Predicazione di San Valentino*, che egli giovanissimo d'età sta ultimando".

Una commissione importantissima per un giovane artista ottenuta sicuramente grazie alle conoscenze del padre che non ha dubbi sulle qualità artistiche del figlio che aveva dato prova del suo talento già nel 1860 collaborando con lui nella realizzazione della decorazione della cupola della Sala della Fama dell'Arsenale di Vienna.

La lunetta rappresenta al centro il santo nella sua funzione di missionario mentre proclama a gran voce la verità del Vangelo innanzi alla popolazione dei Reti. Eugenio, grazie all'esperienza maturata a Vienna con il padre, sa che per poter rendere la scena storicamente convincente deve documentarsi bene sulle tradizioni e sui culti di questa popolazione così vicina alla cultura celtica in modo da curarne ogni dettaglio iconografico.

La scena rappresentata perciò si svolge nel bosco dove solitamente i Celti praticavano i loro culti, nel luogo sacro chiamato Nemeton, dove la popolazione si riuniva guidata dai druidi, i loro sacerdoti.

La società celtica infatti, era formata dai guerrieri che difendevano la popolazione secondo la volontà del re, da artigiani e da agricoltori che dovevano provvedere al bisogno della popolazione e dai druidi che erano i ministri del culto, custodi di ogni sapere e consiglieri militari del re.

San Valentino viene rappresentato in piedi sopra una pietra che prima della sua evangelizzazione sosteneva ciò che ora giace abbattuto sulla sinistra della composizione. Si tratta della rappresentazione del dio della

guerra celtico Nuarda caratterizzato da grandi corna.

Valentino si è sostituito quindi come ministro di Dio sia alla divinità pagana sia a colui che fino a quel momento era stato incaricato di officiare il culto pagano, il druide, rappresentato a fianco della divinità abbattuta mentre fugge portando con sé gli strumenti del suo sapere.

I guerrieri, facilmente riconoscibili dalle chiome fluenti e dalle vesti di pelli di montone ascoltano le parole del Santo con gli scudi e le armi abbassate, segno della loro conversione.

Oltre alla caratterizzazione dei personaggi l'artista vuole dare risalto anche alla natura così importante per la società dei Reti riconosciuta come colei in grado di offrire loro splendidi doni grazie ai quali possono sfamarsi e dissetarsi. Eugenio non ha difficoltà in questo senso in quanto fin da bambino era stato stimolato dal padre a riempire il suo taccuino di disegno di innumerevoli schizzi di paesaggi per imparare a rendere gli sfondi e i giochi di luce e ombra.

2.8.22

Eugenio de Blaas, *Otello e Desdemona*

Matita su carta

1863

Porta in basso al centro il logo dell'Accademia di Venezia

Venezia, Archivio Storico Accademia di Belle Arti

Fonti manoscritte: ASABAVe, *Concorso alunnato Roma. Pittura. Blaas*, b.166 bis.



Una volta ottenuto il diploma, Eugenio fa richiesta, su consiglio del padre, di partecipare al concorso per ottenere la borsa di studio per Roma.

La Commissione incaricata di vagliare l'ammissione degli aspiranti pittori riferisce in un documento datato 14 Aprile 1863 che Eugenio è ammesso al concorso e che dovrà eseguire uno schizzo ad olio su un tema proposto dalla commissione incaricata.

La commissione sceglie il tema proposto dal professor D'Andrea *Otello presso il letto di Desdemona per ucciderla*. Eugenio deve eseguire prima un disegno a matita e poi passare dal disegno allo schizzo ad olio. Il 26 maggio 1863 arriva il voto della commissione sul lavoro eseguito da Eugenio dove si legge:

"Tenuto conto della giovanissima età del Blaas della difficoltà del soggetto di composizione, la commissione riscontra nello schizzo ad olio alcune lacune che peraltro non compaiono nello schizzo a matita"³⁰⁰.

Il disegno in questione, ritrovato in Archivio, è quindi la prova a matita giudicata positivamente dalla commissione che difatti è concorde nel concedergli la borsa di studio.

³⁰⁰ ASABAVE, *Concorso alunnato Roma. Pittura. Blaas*, b.166 bis.

2.8.23

Eugenio de Blaas, *Quadro moderno*

Olio su tavola

1867

Collezione privata

Bibliografia: *Memorie*, 1868.



L'opera in questione è passata nel mercato antiquario con il titolo generico *Giovane donna in piedi nell'acqua*. Dalla consultazione degli elenchi delle opere esposte nelle sale della Società Veneta Promotrice nel 1867 possiamo ricavare il titolo originale di questa tavola in quanto troviamo Eugenio come espositore assieme a Federico Zandomeneghi con un olio dal titolo molto significativo: *Quadro moderno*. Un'opera, quindi, nata dalla collaborazione dell'artista con il pittore veneziano più all'avanguardia del momento che, nel 1867, era appena rientrato a Venezia dopo aver maturato una significativa esperienza artistica a Firenze a stretto contatto con Giovanni Fattori, Telemaco Signorini, Giuseppe Abbati, Silvestro Lega. I pittori "Macchiaioli", che si erano impegnati a raccontare la vita quotidiana sperimentando nuove potenzialità del colore e della luce. Artisti che anche Eugenio aveva avuto modo di conoscere a Firenze tra il 1866 e il 1867 mentre era impegnato a concludere il suo alunnato in quella città. Il titolo dato all'opera rivela la consapevolezza sia da parte di Eugenio che di Zandomeneghi di proporre un soggetto che andava contro la formula ormai trita e ritrita di rappresentare il "bello morale", portata avanti con successo da Antonio Rotta e da Guglielmo Stella, indicando una via per rinnovare tematicamente ma soprattutto tecnicamente la pittura veneziana di quel periodo. Indicazione che in quegli stessi anni stava cogliendo alla lettera Guglielmo Ciardi proponendo poetiche immagini della laguna e dell'entroterra lagunare.

L'opera in questione rivela strettissime affinità con molti studi dal vero fatti dai macchiaioli dove lo scopo primario è quello di cogliere la variazione della luce nelle diverse ore del giorno e la molteplicità degli effetti cromatici che ne conseguono, dove il colore è steso puro, accostando, secondo un attento studio scientifico, i toni bruni ai bianchi sui quali devono risaltare i tocchi di rosso e di azzurro.

Blaas e Zandomeneghi ci presentano uno studio dal vero dove la luce

diffusa di una splendida giornata di sole fa risaltare nell'ora meridiana le case e il tratto di terra sassosa che si protende verso l'acqua della laguna.

Una giovane donna è immortalata con i piedi nell'acqua fissata nel gesto di alzarsi la gonna con le mani per non bagnarsi. La figura, inondata di luce, proietta nell'acqua cristallina la sua ombra. L'artista riprenderà questo soggetto nel 1874 per realizzare un olio su tavola ambientato nella stessa zona lagunare, dovrebbe essere Mazzorbo, dove la protagonista ora condivide la scena con la figlia mentre dà da mangiare alle anatre da cui il titolo con cui l'opera è passata nel mercato antiquario "Feeding the ducks".

2.8.24

Eugenio de Blaas, *La tombola*

Olio su tela

1871

Firmato in basso a destra *Eugenio de Blaas.1871. Venezia*

Collezione privata

Bibliografia: *Memorie*, 1872, n. 32, BOETTICHER 1891-1898, n. 16;
Christie's 19th Century European Art, 20 giugno 2002, lotto 83;
WASSIBAUER 2005, n. 71.



La curiosità e il desiderio di rappresentare la vita quotidiana che poteva essere colta lungo le strade, nei campi e nei campielli della città spingono l'artista a cimentarsi nel racconto di una divertente tranches de vie della vivace corallità veneziana. Un momento ludico che coinvolge un'intera famiglia in un giorno di festa.

Ci sono bambini, anziani, donne e uomini ritratti mentre osservano, gesticolano, "ciacolano" tra di loro attorno a una grande tavola da osteria mentre giocano alla tombola sotto il pergolato. Una giovane donna si alza di scatto dallo sgabello, che sta per cadere, per gridare la sua vincita, ha fatto "quaterna" come indica chiaramente con le dita della mano sinistra. L'anziana donna seduta accanto a lei è incredula e controlla la cartella mentre un vecchio pescatore, forse suo marito, non presta alcuna attenzione al gioco preferendo gustarsi un bicchiere di vino appoggiato mollemente sul muro dell'osteria. Non mancano le solite "comari" che preferiscono spettegolare piuttosto che impegnarsi nel gioco. L'opera non viene accolta bene dalla critica del tempo, così scrive Boito in "Nuova Antologia":

"Un giovane artista quasi veneziano vorrebbe interpretare la natura. C'era di suo nella mostra veneziana certa gente campagnuola che intorno ad una grande tavola da osteria giuoca alla tombola. Questi quadri hanno parecchi meriti, ma sono lisci ed oleosi. Il vero sembra in essi azzimato, profumato, cincinschiato: vi s'indovina dentro come il belletto e il cosmetico"³⁰¹.

³⁰¹ BOITO, *Rassegna Artistica*, in "Nuova Antologia", Firenze direzione della Nuova Antologia, 1871, vol.18, p. 879.

2.8.25

Eugenio de Blaas, *Un pozzo a Venezia*,

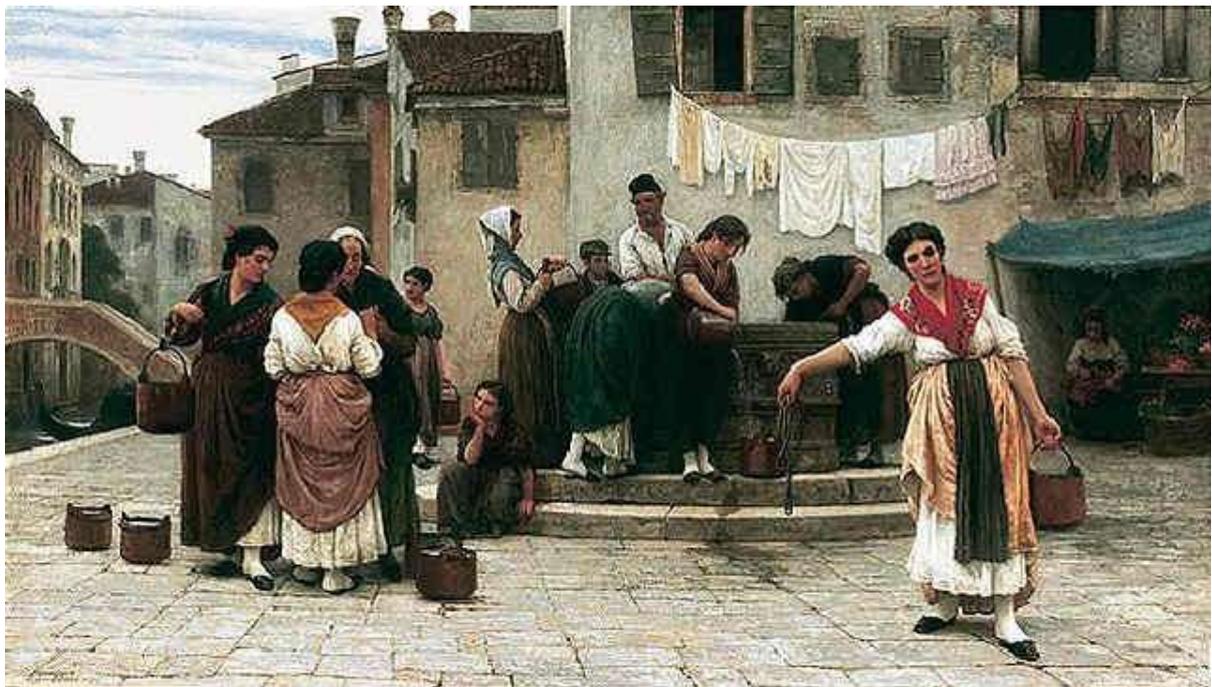
olio su tela

1872

Firmato in basso a sinistra *Eugenio de Blaas 1872*

Collezione privata

Bibliografia: BOETTICHER 1891-1898, n.19; Sotheby's, London,19,11,2001;
WASSIBAUER 2005, n. 13, p. 38.



Quest'opera è un'ulteriore testimonianza di come l'artista agli inizi degli anni Settanta sia sempre più incline a rappresentare la vita popolare veneziana di tutti i giorni così come si presentava ai suoi occhi. Possono essere venditrici di frutta o di fiori ad attirare la sua attenzione oppure

lavandaie che stendono i panni al sole o come in questo caso le donne riunite attorno ad un pozzo per attingere l'acqua. Difficile capire quale sia l'angolo di Venezia rappresentato nella tela dove si vede solamente una parte del campo che si apre sul canale. La scena è animata da numerose donne accorse con i loro secchi di rame per attingere l'acqua, alcune di loro sono "bigolanti" riconoscibili dal bigol, il bastone ricurvo da portare sulle spalle su cui venivano appesi i secchi: i "rami". L'atmosfera che caratterizza questa scena è malinconica come se l'artista oltre a rappresentare la città volesse sottolineare la fatica che compiono queste donne. Ecco, infatti, la popolana in primo piano ritratta mentre sta camminando tutta inclinata da un lato con il braccio destro alzato per bilanciare il peso del secchio. L'espressione del volto è cupa in aperto contrasto con la vivacità cromatica dei suoi abiti, praticamente l'unica nota di colore del quadro. Attingere l'acqua al pozzo non è ancora un pretesto per ritrovarsi con le amiche a scherzare o per fare incontri interessanti. Siamo ancora lontani dalle note allegre e spensierate di "Ragazze al pozzo" del 1887 o "Corteggiamento al pozzo" del 1902.

2.8.26

Eugenio de Blaas, *Al balcone*

Olio su tela

1875

Firmato e datato *Eugenio Blaas 1875.*

Collezione privata

Bibliografia: BOETTICHER 1891-1898, n. 24; WASSIBAUER 2005, n. 18, p. 42;
Cristhie's, 7 luglio 2009.



Il tema di rappresentare delle figure al balcone o su una terrazza viene affrontato dall'artista in diverse fasi della sua carriera artistica. Egli ricorre spessissimo a questi elementi architettonici per trasformarli in un palcoscenico dove far interagire tra loro personaggi appartenenti a tutte le classi sociali. Tra il 1875 e il 1877 l'artista preferisce rappresentare le classi sociali più abbienti della città, gentildonne e gentiluomini ritratti in preziosi abiti mentre assistono, come in questo caso, ad una delle tante feste che si svolgevano a Venezia in quel periodo. L'importanza dell'occasione è sottolineata oltre che dagli abiti delle gentildonne anche dal tappeto orientale posto sulla balaustra che, secondo Wassibauer, "Era una pratica diffusa in Austria nei principali giorni di festa, era un modo di sfoggiare la ricchezza della famiglia e dimostrare la partecipazione della famiglia alla celebrazione"³⁰². Difficile credere che Eugenio si sia ispirato per l'addobbo del balcone alle feste viennesi, visto che aveva trascorso pochissimi anni della sua vita a Vienna quando era un bambino, più facile che l'ispirazione derivi dalle usanze veneziane di abbellire i davanzali dei palazzi durante il carnevale, le regate in Canal Grande o le visite ufficiali di personaggi importanti. La struttura dell'opera è articolata in due gruppi protagonisti di due racconti diversi. Le tre donne in primo piano stanno partecipando attivamente alla festa, ognuna di loro sta guardando attentamente in basso verso coloro che stanno passando sotto il balcone ai quali una di loro sta per lanciare dei fiori. Alle loro spalle, in penombra, un uomo e una donna, noncuranti della festa preferiscono flirtare tra loro. Cinque figure in uno spazio estremamente ristretto dove risaltano i valori cromatici del tappeto, dei broccati e delle sete indossate dalle dame.

³⁰² WASSIBAUER, 2005, p. 16.

2.8.27

Eugenio de Blaas, *Secrets*

Olio su tela

1876

Firmato in basso a destra *Eugenio Blaas 1876*

Collezione privata



Il tema dello scambio di "confidenze" è uno dei temi più ricorrenti nelle opere appartenenti al filone della pittura di genere veneziana di stampo verista dove non ci sono luoghi o momenti particolari in cui non si possano fare delle "ciacole" o confessarsi dei segreti. Il pettegolezzo, infatti, non ha distinzioni sociali, è fonte di divertimento sia per le dame che per le popolane e per questo verrà scelto spesso da Eugenio fin dagli anni Settanta come pretesto per rappresentare situazioni curiose.

La confidenza, in quest'opera, avviene all'interno di una casa signorile in una stanza arredata con profusione di stoffe, tappeti e di piante dove due gentildonne sono sedute su un divanetto. La dama sulla destra è ritratta mentre ascolta con attenzione ciò che la sua amica non vede l'ora di raccontarle. Una confidenza speciale che deve rimanere un segreto e quindi cerca di nascondere la bocca con la mano. La cosa più divertente è la scenetta che si svolge dietro la tenda che maschera l'ingresso della stanza dove si sono appostati i mariti delle due gentildonne che le tengono sotto controllo e forse vorrebbero scoprire anche loro di che segreto si tratti.

L'artista dimostra grandi doti nel rendere la preziosità e le pieghe dei vestiti di seta indossati dalle dame ma soprattutto una grande ironia nel descrivere i gesti e le espressioni dei volti dei quattro protagonisti.

2.8.28

Eugenio de Blaas, *Le scarpette rosse*.

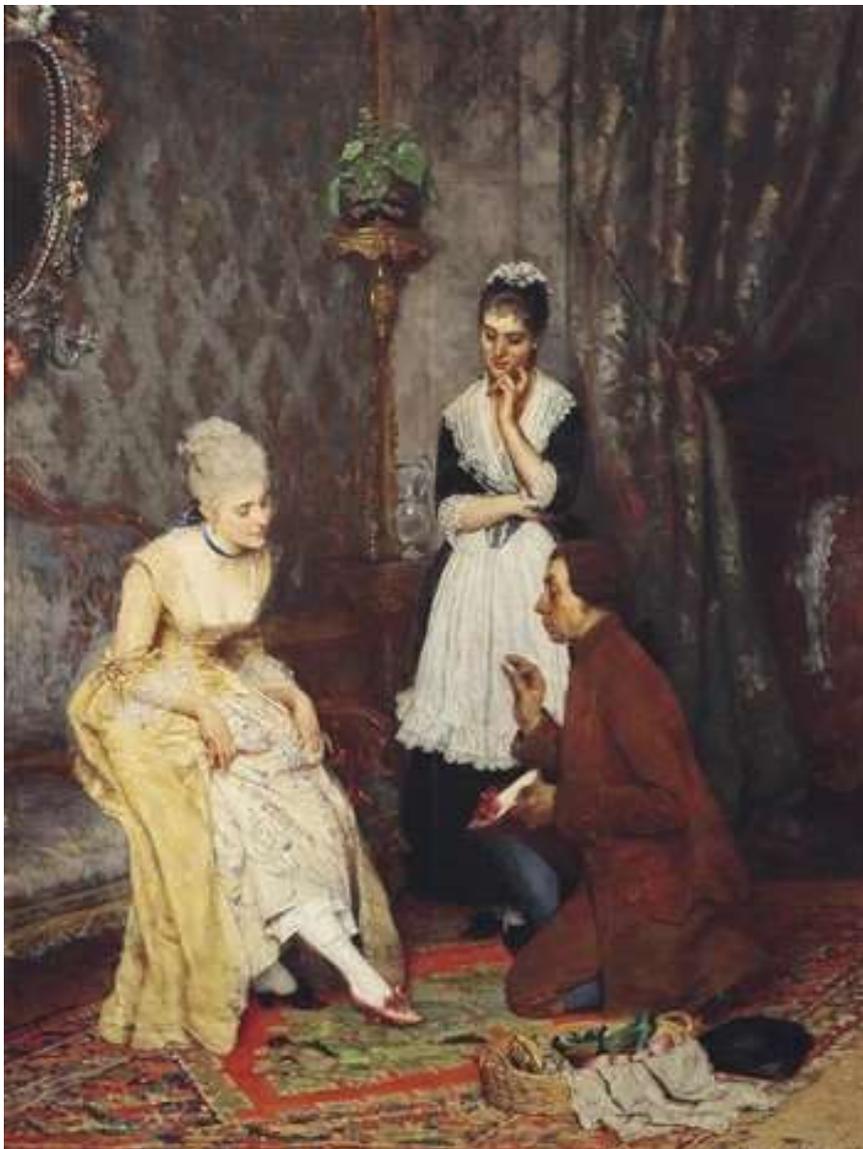
Olio su tela

1877

Firmata e datata in basso a destra *Eugenio de Blaas 1877*.

Collezione privata

Bibliografia: BOETTICHER 1891-1898, n. 32; *Memorie*, 1879.



Nel 1878 il conte Papadopoli acquista dalla Società Promotrice l'opera di Eugenio intitolata *Le scarpette rosse*, che era stata scelta l'anno precedente per realizzare il "Ricordo" della Società. Siamo all'interno di una stanza di un palazzo veneziano vista la preziosità delle stoffe che rivestono il divanetto e le pareti, della tenda che guarnisce il passaggio nella stanza attigua e del tappeto steso sul pavimento dove brilla come un prezioso gioiello la vera protagonista dell'opera: una scarpetta di raso rossa. La giovane dama, che ha il privilegio di indossarla, è colta mentre ascolta con attenzione le parole del venditore di scarpe che sicuramente sta elogiando la qualità della manifattura della scarpetta che solamente un piedino delicato come il suo poteva indossare. La domestica vestita di tutto punto con grembiule e crestina di pizzo in testa partecipa al dialogo tra l'artigiano e la dama portandosi una mano sulla guancia sinistra per sostenere la testa leggermente inclinata. Un sorrisetto compiaciuto le ingentilisce il volto. Una luce particolarmente intensa colpisce le figure mettendo in evidenza l'espressione dei loro volti, la naturalezza dei loro gesti e il cromatismo delle loro vesti.

2.8.29

Eugenio de Blaas, *Dopo la messa*

olio su tela

1884

Firmato in basso a destra *Eugenio De Blaas*

Collezione privata

Bibliografia: "Academy Notes", May 1884, N. 839, p. 148; BOETTICHER 1891-1898, n. 44.



Sono passati quasi trent'anni dall'esecuzione delle *Donne di Albano* licenziata da Carl nel 1856. Ora però non siamo più ad Albano ma a Venezia all'uscita della Chiesa dei Gesuaiti alle Zattere dove Eugenio abitava con la sua famiglia. La struttura della composizione concepita da Eugenio è più articolata rispetto a quella del padre, è costruita su tre piani diversi dove sono poste in risalto le varie figure. Come il padre tanti anni prima l'artista decide di porre in primo piano una giovane donna caratterizzata da un abito elegante con pizzi preziosi, bracciali di perle, collana di corallo.

La somiglianza di questa figura femminile con quella dipinta da Carl è evidentissima, indossano la stessa gonna di seta rosa, compiono gli stessi gesti con le braccia, quello destro alza la gonna per scendere i gradini e quello sinistro è piegato con la mano aperta e girata esattamente come la protagonista del quadro di Carl. Anche la stola di pizzo che avvolge le spalle della giovane è portata nella stessa maniera, non essendo però una donna di Albano, non indossa i tipici orecchini ma due grandi vere d'oro e al posto della mantila sfoggia un fiore rosso tra i capelli bruni. Anche lei non volge lo sguardo verso l'osservatore. In secondo piano troviamo una coppia formata da un ragazzino che non è un mendicante, colto mentre si sta posizionando il berretto sulla testa dopo essere uscito dalla chiesa. Un gradino dietro a lui viene ritratta una donna anziana con gli occhi abbassati, uno scialle nero le copre la testa, una profonda tristezza le segna il volto a differenza del terzo gruppo di figure costituito da due comari che, dopo essere state in silenzio durante la messa, ora finalmente possono riprendere il loro passatempo preferito.

Pur avvalendosi del modello del padre Eugenio amplia la scena per articolare meglio il racconto di un episodio di vita reale dove a differenza del padre viene data molta importanza alla rappresentazione della psicologia dei personaggi.

2.8.30

Eugenio de Blaas, *Ninetta*

Olio su tela

1887

Firmato e datato *E. de Blaas 1887*

Collezione privata

Bibliografia: BOETTICHER 1891-1898 n. 48; "L'esposizione Nazionale Artistica Illustrata", Venezia, n. 26, 2 ottobre 1887; BERTOLINI 1912, p. 156.



Nel 1887, in occasione dell'Esposizione Nazionale Artistica di Venezia, Eugenio riesce a catturare l'attenzione della critica del tempo esponendo *Ninetta*, la lavandaia, la più famosa tra tutte le sue "bellezze veneziane". L'opera crea scompiglio, agitazione nei visitatori che si dividono tra chi rimane piacevolmente colpito dallo sguardo malizioso della giovane popolana e chi ritiene di essere stato preso in giro in quanto la donna ritratta non poteva con quello sguardo e quelle movenze essere una comune lavandaia.

Ecco l'articolo pubblicato ne "L'Esposizione Nazionale Artistica Illustrata" del 2 Ottobre di quell'anno dove si legge:

"Successe un putiferio, quando codesto quadro del Blaas fu annunciato col titolo La Lavandaia. Una lavandaia? ma ci canzona il sig. De Blaas? Una lavandaia così bella, così fresca, così pulita e messa in posa leggiadramente gentile? Sarà magari una gentildonna vestita da lavandaia, ma una lavandaia autentica e genuina no, per Giove ultore e statore"³⁰³.

Tra le varie *Lisa*, *Camilla*, *Richetta*, *Ninetta* è sicuramente il ritratto femminile più popolare di Eugenio dove egli riesce ad esprimere il suo piacere personale nell'esaltare la bellezza femminile con limpida e ricercata levigatezza formale. *Ninetta* è di una bellezza magnetica, come tutte le giovani donne ritratte da Eugenio esprime la sua gioia di vivere, la freschezza della sua giovane età ma soprattutto la consapevolezza della sua bellezza. Appoggiata al muro della porta d'acqua di una casa con la mano sul fianco, cerca di coinvolgere con uno sguardo malizioso l'osservatore ad interagire con lei. Colori cangianti valorizzano la figura in ogni singolo dettaglio.

³⁰³. Si veda *Le nostre incisioni*. "Ninetta" di Eugenio De Blaas in "L'esposizione Nazionale Artistica Illustrata", Venezia, n.26, 2 ottobre 1887.

Gino Bertolini definisce *Nineta*, altrimenti detta la lavandaia, la tela dove:

“La magia del disegno si addormentò non poco; ma non importa: irrompe sulla tela la primavera della visione! È fulgido il raggio di quella giovinezza rigogliosa, giuliva veneziana. L'intuizione prima fu radiosa, felice”³⁰⁴.

³⁰⁴ BERTOLINI, 1912, p. 156.

2.8.31

Eugenio de Blaas, *Pulcinella al convento*

Olio su tela

1887

Firmato e datato in basso a sinistra *Eugene De Blaas. 1887. Venice*

Collezione privata

Bibliografia: BOETTICHER 1891-1898, n. 45; BERTOLINI 1912, p. 694; CHRISTIE'S, Londra 30 Marzo 2001, lotto 65; WASSIBAUER 2005, n. 84, p. 127; *La maison Goupil*, 2013, n. 36, p. 146.



Gino Bertolini ci informa che nel 1887 Eugenio realizzò due opere con lo stesso soggetto, una doveva essere esposta a Parigi e la seconda a Londra. La prima, un olio su tela, finì negli Stati Uniti e la seconda, un olio su tavola, fu comprata a Vienna. L'opera che è stata esposta nella mostra organizzata sulla Maison Goupil nel 2013 è la tela con il titolo francese

Polichinelle au Couvent, ma non è l'opera venduta in asta a Londra nel 2001 come indicato dalla scheda del catalogo. L'opera venduta a Londra da Christie's è la tavola che era stata comprata a Vienna nel 1888 con il titolo *The puppet show in the Convent*³⁰⁵. Il dipinto in questione è la tavola realizzata nel 1887 dall'artista per essere esposta a Londra da cui la decisione di porre firma e luogo d'esecuzione scritto in inglese: *Eugene Blaas.Venice 1887*. Bertolini ci rivela anche che questa è l'opera cui Blaas era più affezionato, un quadro "senza leziosità di forma, nessuna insistenza di colore"³⁰⁶. Riferisce anche di un aneddoto legato a quest'opera, di una conversazione avvenuta tra Blaas e un critico in merito al fatto che il soggetto rappresentato dall'artista ricordava molto *Il parlatorio delle monache* del Guardi. Blaas rispose semplicemente che aveva visto quel quadro solamente dopo aver realizzato il suo e quindi "se l'avessi saputo probabilmente non avrei tentato"³⁰⁷.

È un'opera tutta giocata su un sapientissimo uso delle sfumature del bianco che dai toni estremamente cangianti dei vestiti delle educande si smorza verso un grigio perlato sulle pareti e le decorazioni a stucco della stanza dove le fanciulle stanno assistendo allo spettacolo dei burattini. Alcune sono estremamente divertite, e per questo ridono in modo sguaiato tanto da essere rimproverate subito dalla monaca, altre invece sul fondo della stanza siedono composte come delle vere signorine come è stato loro insegnato. Alcune di loro ignorano completamente lo spettacolo e preferiscono trascorrere del tempo con i loro famigliari che non potendo entrare nella sala sono costretti a rimanere al di là della grata.

³⁰⁵ WASSIBAUER, 2005, Scheda n. 84, p. 127.

³⁰⁶ BERTOLINI, 1912, p. 694.

³⁰⁷ *Ibidem*.

2.8.32

Eugenio de Blaas, *Donne al pozzo*

Olio su tavola

1887

Firmato in basso a destra *E. De Blaas. 1887*

Collezione privata

Bibliografia: WASSIBAUER 2005, n. 91, p. 128.



L'opera affronta un tema tipico della pittura di genere di matrice favrettiana, già affrontato da Blaas in precedenza. La scena si svolge in un campiello veneziano attorno ad un pozzo dove due lavandaie e un acquaiola danno vita ad una animata discussione davanti agli occhi divertiti di alcuni passanti, di un pescatore e di altre popolane intente a rammendare dei panni. Un secchio rovesciato da cui esce l'acqua appena attinta al pozzo sembra essere il fattore scatenante dell'accesa discussione. L'acquaiola è infuriata, si è tolta una scarpa e con gesto eloquente minaccia di lanciarla contro la giovane lavandaia che le sta davanti a braccia conserte per niente impaurita dal suo gesto. Anzi, la deride, affrontandola con un sorrisetto beffardo, mentre la seconda lavandaia interrompe per un momento il suo lavoro per suggerire a colei che le sta minacciando di togliersi di torno. Quest'opera, per il tema trattato, per la ricostruzione realistica del luogo dove avviene la scena, per l'intensità cromatica della tavolozza ma soprattutto per la caratterizzazione dei personaggi, testimonia la definitiva appartenenza di Eugenio alla "Scuola del vero".

2.8.33

Eugenio de blaas, *Venditrice di meloni*

Olio su tela

1891

Firmata e datata in basso a destra *Eugen Von Blaas 1891*

Vercelli, Municipio

Bibliografia: "Magazine of art" 1896, p. 334; *Inventario Antonio Borgogna, Catalogo delli oggetti di belle arti, di collezione e parte del mobilio*, 1/07/1903, sala X, p. 51 n. 171 bis.



L'opera, di discrete dimensioni, fu acquistata dal collezionista vercellese Antonio Borgogna (1822-1906) a Berlino nel 1891³⁰⁸. Fu schedata nel 1903 come

“Grande quadro a olio su tela rappresentante un signore in antico costume veneziano che dice qualche scherzo ad una giovane fruttaiola contrattando un melone. Del pittore Blaas di Venezia”.

Blaas ritorna ad inserire figure legate al mondo del Settecento veneziano ma con una variante. Ora il gentiluomo in costume non è ritratto sul balcone di un palazzo o all'interno di una casa signorile mentre dialoga con personaggi appartenenti alla sua stessa classe sociale. La conversazione si svolge tra un gentiluomo e una giovane e attraente popolana nel fiore dei suoi anni. Il gentiluomo cerca di circuirlo per contrattare il prezzo, le rivolge complimenti, visto l'evidente rossore che compare sulle gote della giovane donna che sorride al cavaliere appoggiandosi con la mano sinistra sulla bancarella.

È una scenetta divertente giocata su un acceso cromatismo, sulla cura dei particolari nel descrivere l'abito del gentiluomo e le ceste ricolme di frutta e verdura ma più di tutto emerge ancora una volta l'abilità dell'artista nel rendere la psicologia dei personaggi. La scheda rivela che la fruttivendola ritratta nella tela è la figlia del pittore.

³⁰⁸ Negli anni '70 Antonio Borgogna aveva maturato la decisione di formare una propria collezione artistica e per questo frequentava abitualmente mostre d'arte contemporanea organizzate nelle più importanti Accademie italiane e visitava le Esposizioni Nazionali e Universali. Durante gli anni Ottanta acquista un consistente numero di dipinti contemporanei. Si veda: ANTONIO BORGOGNA, *Catalogo degli oggetti*, 1903, Archivio Museo Borgogna, Vercelli.

2.8.34

Eugenio de Blaas, *L'Attesa*,

olio su tela

1895

firmato e datato *E. De Blaas 1895*.

Collezione privata

Bibliografia: *Catalogo della I Esposizione Internazionale d'arte della città di Venezia, 1895*; WASSIBAUER 2005, n. 119, p. 132.



Opera esposta



Opera ritenuta quella esposta



Foto della sala

Quest'opera fu esposta alla prima Esposizione Internazionale Artistica della città di Venezia del 1895. Secondo il regolamento, Eugenio, come italiano dimorante a Venezia, era stato escluso dall'invito e quindi aveva sottoposto la sua opera alla giuria di accettazione. Il dipinto viene accettato e viene presentato nel catalogo della mostra con una breve biografia dell'artista. Tra i documenti conservati nell'Archivio della Biennale è emersa una foto della sala dove l'opera fu esposta che si è rivelata estremamente importante per rilevare che la tela passata nel mercato antiquario con il titolo *Daydreaming*, non è l'opera esposta alla Biennale, ma una replica leggermente diversa³⁰⁹. Nella versione presentata all'Esposizione la donna indossa una sottogonna bianca semplicissima che cade dritta senza balze che invece appaiono nella replica, ma soprattutto la differenza sta nella posizione delle ceste che nella versione della Biennale sono a terra al suo fianco mentre nella replica sono davanti a lei. Anche il contenuto delle ceste è diverso, nella replica si notano delle galline oltre alla frutta. Si notano delle differenze anche nelle scelte cromatiche, colori più spenti nella prima versione e più accesi nella seconda con l'inserimento di alcuni tocchi di rosso nei panieri e del fisciù indossato dalla popolana. Le curve del litorale bagnato dalla laguna sono più marcate nella versione della Biennale rispetto alla replica.

L'opera in questione è quella originale esposta alla Biennale che ritrae una giovane donna ai margini della laguna mentre sta aspettando il rientro di una persona cara. Nell'attesa si appoggia al bastone ricurvo normalmente usato per portare i secchi d'acqua, l'espressione del volto non tradisce apprensione ma attenzione nel cogliere ogni piccolo segnale che possa provenire dall'acqua. È vestita con zoccoli, grembiule e fisciù,

³⁰⁹ L'opera è stata venduta da Christie's a New York il 13 febbraio del 1981 ed è firmata *E. de Blaas 1895*.

un corpetto ben stretto le segna la vita e i fianchi. La folta capigliatura bruna è raccolta sulla nuca ma dei riccioli scomposti le scendono sulla fronte. Siamo all'ora del tramonto, il cappello per ripararsi dal sole ormai non serve più e perciò ricade legato al collo sulla schiena. Una luce fredda dovuta al cielo coperto di nubi sottolinea lo stato d'animo della giovane donna colta nella sua silenziosa ed estenuante attesa.

2.8.35

Eugenio de Blaas, *Pierrot e pierrette*

1897

Stampa

Archivio eredi Blaas

Bibliografia: VITTORIO PICA 1897, pp. 2;228.



Di quest'opera presentata dall'artista alla seconda edizione della Biennale del 1897 esiste solamente una foto e questa stampa conservata nell'Archivio della famiglia Blaas. Non possono essere i suoi figli come ritenuto dalla critica in quanto la figlia di Eugenio, Agnesina, nasce nel 1871 e quindi nel 1897 avrebbe avuto 26 anni e Giulio(Lulo) avrebbe avuto nove anni essendo nato nel 1888. Si tratta di due bambini aristocratici, forse figli di amici di famiglia, all'interno del loro palazzo decorato come si vede da preziosi stucchi e arredato con mobili laccati. Questo il giudizio di Pica dell'opera nella sua recensione dell'Esposizione:

"Quest'anno però diciamo pure, il soggetto del suo quadro, due bambini aristocratici vestiti da pierrot e pierrette che infantilmente flirtano assai bene si accorda con la sua speciale arte ingiulebbatrice. E' all'orquando dipinge delle popolane e degli straccioncelli da teatro lirico che egli diventa addirittura insopportabile"³¹⁰.

³¹⁰ VITTORIO PICA, 1897 pp. 2; 228.

2.8.36

Eugenio de Blaas, *Ritratto di mia figlia*

1905

Olio su tela

Firmato in alto a destra *Eugenio de Blaas*

Collezione privata

Bibliografia: *Catalogo della VI Esposizione Internazionale d'arte della città di Venezia*, 1905, n. 15, p. 96.



Quest'opera fu esposta alla Biennale del 1905 . L'artista ritrae la figlia, Agnesina, che molte volte si era prestata come modella per vestire i panni di una fruttivendola , di una venditrice di fiori o di un' acquaiola. Con questa tela il pittore vuole uscire dal ritratto aneddótico per esaltare i lineamenti aristocratici di una giovane donna nel pieno della sua giovinezza. Eugenio ritrae la figlia di profilo dando risalto al naso sottile e dritto, agli occhi grandi e vivi ma soprattutto al delicato incarnato. Un ritratto tutto giocato su tonalità fredde di grigio che dallo sfondo monocromatico più scuro grazie ad una sapiente modulazione del colore assume toni perlacei che culminano nella preziosissima bordura dell'abito e dell'orecchino indossato dalla giovane donna. Una massa di capelli scuri raccolti morbidamente dietro la nuca scendono con delle ciocche a formare dei boccoli sul collo e ai lati dell'orecchio ad incorniciare la grossa perla che brilla nella penombra del collo. L'orecchino con perla del quadro e la bordura della scollatura del vestito catturano la centralità della luce di cui è pervaso il dipinto. La perla è dipinta utilizzando poche pennellate circolari separate l'una dall'altra: è l'occhio umano che ha l'illusione di vederla intera.

2.8.37

Eugenio De Blaas, *La donna in lilla con fiori*

Olio su tavola

1911

Firmato in basso a destra *Eug. de Blaas 1911*

Collezione privata

Bibliografia: Dorotheum, *19th Century Paintings*, 12.04.2011, lot.n.10.



Per un sentiero di campagna s'avvia una giovane popolana in mezzo ad una radura caratterizzata da esili arbusti e prati fioriti che permettono allo sguardo di sconfinare sino alla linea dell'orizzonte. Porta una cesta e un mazzo di fiori di vari colori, non indossa il grembiule e il fisciù di pesante cotone dai colori sgargianti, ma una gonna di stoffa leggera di color lilla che ondeggia seguendo il movimento dei suoi passi. Una pennellata sfrangiata e filamentosa sottolinea la vaporosità del tessuto così come il vento leggero gonfia il foulard che la giovane porta al collo. L'osservatore è colpito dalla sua leggiadria mentre avanza verso di lui guardandolo negli occhi per comunicargli che la primavera è arrivata portando con sé il risveglio della natura. È un'opera che sottolinea come l'evoluzione artistica iniziata dall'artista con *l'Attesa*, esposta alla prima Biennale nel 1895, stia raggiungendo dei risultati straordinari. Blaas è riuscito, infatti, a prendere decisamente le distanze dalla pittura di genere di matrice fravettiana per proporsi in una veste più moderna. Ha smorzato i valori cromatici, ha eliminato il contesto cittadino per immortalare la popolana in aperta campagna dove non è più solamente la protagonista di un racconto di vita quotidiana ma assurge a simbolo di una particolare stagione dell'anno. Un cambiamento deciso secondo i modi pittorici di Cesare Laurenti che con *Armonie verdi* presentata alla Biennale del 1895 ma soprattutto con il *Ritratto della Baronessa Ortensia Treves de' Bonfili* presentato alla Biennale del 1899, aveva indicato la strada agli artisti veneti per rinnovare tematiche e modi espressivi. La pittura veneta che era già riuscita a rinnovarsi passando dal "bello morale" al "bello del vero" negli anni Settanta dell'Ottocento ora è in grado di compiere un ulteriore passaggio verso la modernità di primo Novecento cedendo al fascino dell'idea.

2.8.38

Eugenio de Blaas, *Semper vivit amor*,
olio su tela

1912

Firmato e datato in basso a destra *Eugenio de Blaas*.

Collezione privata

Bibliografia: Sotheby's, London June 12, 1996, lot. 56.



Letteralmente sarebbe "Amor dei gratia semper vivit". L'amore vive per sempre grazie alla grazia del Signore.

Il dipinto appartiene alla stagione più matura del pittore, quando egli si allontana dalle scene aneddotiche della pittura di genere per giungere a una rinnovata attenzione nei confronti della vita popolare veneziana e dei sentimenti che la animano. I rimandi alle opere *Sospiri* e *Pope* di Alessandro Milesi o a *Lutto* di Cesare Laurenti sono evidenti. Non è dato sapere la circostanza che ispirò quest'opera. Nel dipinto in questione la giovane vedova con i suoi due figli sembrerebbe ritratta a San Michele, in quanto sullo sfondo si vede una grande lapide con una croce e una corona di fiori. La giovane vedova è pensierosa, tiene stretto a sé con tutte e due le braccia il figlio in fasce che appoggia teneramente la testina sul petto della madre. La figlioletta cammina a fianco della madre, forse vorrebbe essere presa per mano ed essere rassicurata, ma si accontenta di tenersi stretta all'ampio scialle nero che avvolge completamente la figura della donna. La bambina non piange, non è disperata, è colta mentre rivolge uno sguardo quasi di sfida all'osservatore. È lei che sta portando la corona di fiori freschi che di lì a breve andrà a deporre sulla tomba probabilmente del padre defunto.

Non vi è drammaticità, non vi sono lacrime o gesti plateali, ma un grande senso di rassegnazione da parte della madre al suo destino di vedova e un senso quasi di rabbia da parte della bambina che non ha invece accettato il lutto che l'ha colpita.

2.8.39

Eugenio de Blaas, *In acqua*.

Olio su tela

1914

Firmato e datato in basso a sinistra *Eug.de Blaas 1914*

Collezione privata

Bibliografia: Christie's, New York, 1 November 1999, lot 180.



L'artista, prima di uscire completamente di scena e ritarsi a vita privata, affronta per la prima volta il tema del nudo, un tema difficile che era stato presentato in occasione della prima Biennale del 1895 dall'artista tedesco Whalter Firlé con *Guarigione*, dall'inglese Eduard Robert Hughes con *Biancabella e Samaritana* ma soprattutto da Cesare Laurenti con *Fioritura Nuova* nel 1897. Blaas si confronta con questi artisti per realizzare un'opera completamente nuova, in grado di coniugare le novità tematiche mostrate dagli artisti stranieri con la tradizione veneta della luce e del colore. Decide quindi di collocare la figura in un ambiente naturale tipicamente veneziano giocando su sfumature di azzurro chiaro tendenti al grigio perlato per fondere cielo e acqua in una perfetta armonia di colori attraverso pennellate orizzontali per l'acqua del mare e oblique per le nubi del cielo. Una linea sottile più scura segna la linea dell'orizzonte. La giovane donna è ritratta mentre sta uscendo dall'acqua cercando di mantenere l'equilibrio e per questo allarga le braccia chinando la testa in avanti per osservare bene dove posare i piedi. Seguendo l'esempio di Laurenti Blaas realizza un nudo che non ha niente di sensuale, che non vuole essere provocatorio. È una figura aggraziata, casta nell'atteggiamento delle gambe, del busto e delle braccia. Le parti nude sono modellate da un colore luminoso in modo da ottenere quell'effetto di "carni gessose"³¹¹, mutuato dall'opera di Laurenti. Blaas, con quest'opera, conclude la sua carriera artistica lasciando nel suo studio l'immagine di una bellezza spogliata di ogni tratto aristocratico e della sensualità popolare, in modo che il corpo nudo possa risplendere per la sua perfezione e comunicare all'osservatore l'idea della bellezza dell'innocenza.

³¹¹ Termine utilizzato da Martinelli in *Emporium* a proposito dei modi pittorici inglesi e tedeschi. Si veda: G.Martinelli, *Le grandi esposizioni internazionali: L'Esposizione Artistica di Venezia*, in "Emporium", vol. VI, n. 32, agosto 1897, p.139.

opere di Giulio Blaas

2.8.40

Giulio Blaas, *Egmont e Clara*

Olio su tela

1864

Firmato in basso a sinistra *Giulio Blaas 1864*

San Pietroburgo, Deposito Museo Hermitage

Bibliografia: *Atti*, 1863-64; WEIXLGARTNER 1923, p. 7.



Dalla consultazione degli Atti dell' Accademia dell'anno 1863-64 si evince che nell'agosto del 1864 Giulio riceve un premio con l'opera Egmont e Clara. Il dipinto, esposto nelle sale dell'Accademia di quell'anno, viene visto dal futuro zar Nicola in visita a Venezia che decide di acquistarlo. Ora l'opera è conservata nei depositi del Museo dell'Hermitage a San Pietroburgo.

Il soggetto della tela è tratto dal dramma storico di Goethe *Egmont* che s'ispira alla guerra di secessione dei Paesi Bassi (1556-1598).

Il racconto storico fa da cornice al tragico amore tra Egmont, un nobile patriota olandese che si batte per difendere i suoi ideali fino a morire per questi e Clara una giovane borghese che si ucciderà dopo aver perso per sempre il suo amato.

La scena rappresentata da Giulio si riferisce all'ultimo incontro tra i due innamorati prima che Egmont venga arrestato ed imprigionato.

La luce entra dal lato sinistro della composizione rispetto all'osservatore illuminando parzialmente la stanza arredata secondo il gusto borghese imperante a Bruxelles a metà del Cinquecento. Sono soprattutto le stoffe che rendono l'interno di questa stanza molto signorile a cominciare dal tappeto che copre il tavolo, dal rivestimento dai colori sgargianti della sedia imbottita, dalla grande tenda di velluto rosso che chiude la scena con una decisa nota di colore.

La luce entrando inonda letteralmente la figura di Clara che indossa un abito di raso colorato con maniche a sbuffo, non eccessivamente prezioso, infatti lei non è nobile, al contrario di Egmont che invece appare elegantissimo nelle suo abito di seta nero costituito da farsetto e da calzoncini corti a sbuffo. Per completare l'eleganza dell'abito maschile, secondo la moda del tempo, non potevano mancare la gorgiera bianca finemente plissettata e inamidata, il mantello dal risvolto di raso rosso e il cappello a larghe tese nero ornato da un pennacchio. Egmont si china verso la sua innamorata per guardarla bene negli occhi e ascoltare le sue

parole. Clara lo guarda intensamente gli stringe la mano sinistra con entrambe le mani implorandolo di soffocare i suoi ideali per aver salva la vita. Il volto, il braccio destro piegato portato sul cuore esprimono con forza il suo stato d'animo, la sua angoscia . L'atteggiamento di supplica di Clara con gli occhi rivolti verso l'alto e la mano destra appoggiata sul cuore, ricorda quello della *Maddalena* di Tiziano, una tra le opere più studiate dagli studenti dell'accademia compreso Giulio che si era esercitato a copiarla molte volte su suggerimento del padre. Il giovane artista, neanche ventenne, dimostra di sapersi destreggiare con maestria nel trattare un soggetto storico non contemporaneo ma soprattutto risulta convincente nell'utilizzo dei colori e nei ricercati effetti di chiaroscuro.

2.8.41

Giulio Blaas, *Caccia ai lepri*

olio su tela

1870

Firmata e datata in basso a sinistra *Giulio Blaas*

Collezione privata

Bibliografia: *Atti*, 1870; *Memorie*, 1876; BOETTICHER 1891-1898, n. 45.



Dalla consultazione della lista delle opere vendute dalla Società Promotrice nel 1876 troviamo la tela realizzata da Giulio nel 1870 dal titolo *Campagna romana* o *Caccia ai lepri*. L'opera era stata esposta in Accademia nel 1870 e aveva riscosso molto successo tanto da indurre la Commissione Permanente di pittura ad includerla tra le opere che dovevano partecipare all'Esposizione Nazionale organizzata a Parma nello stesso anno. L'artista, che è all'inizio della sua carriera, decide di

cimentandosi in un genere di pittura diversa sia da quella del padre sia da quella del fratello caratterizzata da grandi paesaggi dove i veri protagonisti sono i cavalli. La passione di Giulio per questi animali è documentata da infiniti studi che li ritraggono mentre pascolano, mentre si abbeverano ad un pozzo o, come in questo caso, mentre galoppo durante una battuta di caccia. In quest'opera l'artista vuole descrivere il momento più concitato ed emozionante di una battuta di caccia alla lepre come veniva praticata nella Campagna romana.

La caccia alla lepre era considerata una tra le caccie più dilettevoli per i signori che soggiornavano in villa. Veniva praticata in Francia , in Inghilterra e in altre regioni d'Europa su vaste superfici di terreno verso la metà di novembre. Si effettuava a cavallo, alle prime luci dell'alba quando la lepre che ha passato fuori tutta la notte sta per rientrare in tana. I cacciatori per catturare la lepre hanno bisogno di una muta di cani che, nel momento in cui l'animale selvatico esce allo scoperto, siano in grado di ingaggiare una gara di velocità e di astuzia con la preda per riuscire a bloccarne la fuga e consentire al cacciatore di catturarla con le reti. Giulio decide di rappresentare la fase che precede la cattura della lepre quando la muta di levrieri è appena stata lanciata dal cacciatore a cavallo sulla sinistra che tiene in mano la "lassa", il guinzaglio, che fino ad un attimo prima teneva i cani stretti vicino a sé. Una specie di guinzaglio che doveva essere corto affinché i cani procedessero al fianco e non davanti al cavallo ma che soprattutto doveva sganciarsi con estrema facilità per poter liberare velocemente i cani.

I cacciatori, a differenza di quelli che praticano la caccia alla volpe, sono vestiti di scuro e portano in capo una specie di bombetta, non il cilindro. Una luce bianca illumina il paesaggio caratterizzato da colori freddi giocati sui toni dei bianchi e dei grigi, solamente sullo sfondo s'intravede una sfumatura di giallo ad indicare il sorgere del sole.

Opere di Carlo Maria Blaas

2.8.42

Carlo Maria Blaas, *Studio da bassorilievo*

1858

Matita su carta

Firmato in basso a destra *C.M.Blaas Venezia 1858*

Riporta in basso un appunto dell'artista dove è scritto: "Da un bassorilievo presente in Accademia a Venezia".

Stockerau, Bezirksmuseum

Bibliografia: *Die Maler Carl Blaas Onkel und Neffe*, Stockerau 1933.



La copia da bassorilievo costituiva un esercizio specifico del corso di Ornato che gli allievi dell'Accademia iniziavano a seguire dal secondo anno di studi. La data 1858 riportata dall'autore sul disegno corrisponde proprio al secondo anno di studi di Carlo Maria in Accademia.

2.8.43

Carlo Maria Blaas, *Studi di teste*

Matita su carta

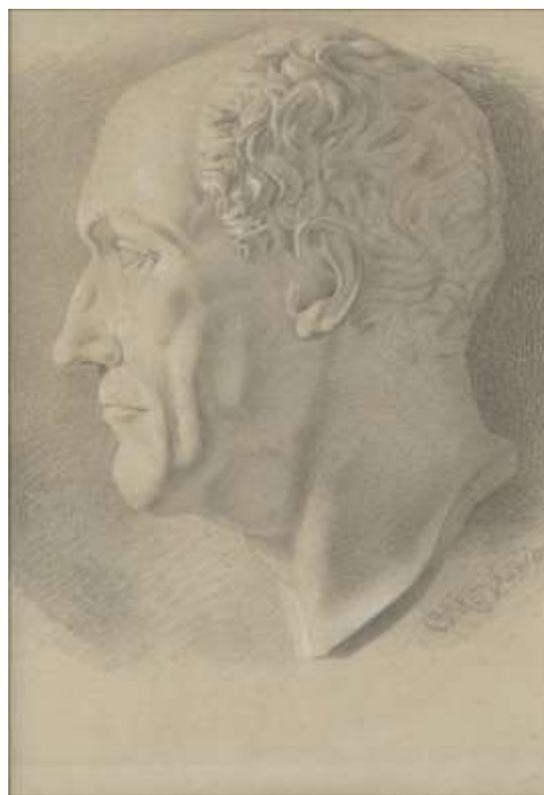
1859

Firmati in basso a destra *C.M. Blaas*

Solo una *Testa* riporta la data 18/1/59.

Stockerau, Bezirksmuseum

Bibliografia: *Die Maler Carl Blaas Onkel und neffe*, Stockerau 1933



Una volta consolidato l'apprendimento delle varie parti del corpo durante i primi due anni di studio gli allievi, al terzo anno, potevano passare ad esercitarsi nella sala delle statue a copiare i gessi. Queste teste, infatti, furono eseguite da Carlo Maria durante il suo terzo anno di studi come attesta la data riportata sul disegno.

2.8.44

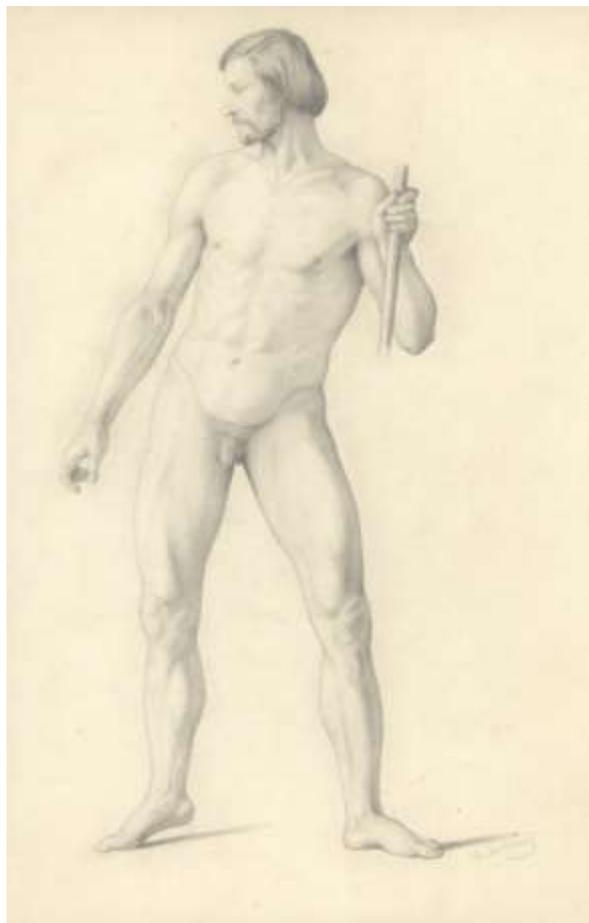
Carlo Maria Blaas, *Studio di nudo*

Matita su carta

Firmato in basso a destra *C.M.Blaas*

Stockerau, Bezirksmuseum

Bibliografia: *Die Maler Carl Blaas Onkel und Neffe*, Stockerau 1933.



Durante il terzo anno di studi gli allievi oltre ad esercitarsi nella sala dei gessi dovevano seguire un corso di anatomia per esercitarsi al meglio nella sala del nudo a copiare da modelli vivi

3. I De Blaas a Roma. Studi committenze ed esposizioni.

3.1. L'alunnato di Carl e l'incontro con i Nazareni. La svolta artistica 1837-1842

Riprendiamo il discorso che avevamo lasciato nel capitolo precedente su Carl e precisamente torniamo al momento in cui egli lascia Venezia per recarsi a Roma ed iniziare il suo alunnato nella capitale.

Grazie alle informazioni contenute nell'autobiografia e alcuni documenti consultati in Archivio dell'Accademia di Venezia è stato possibile ricostruire il percorso di studi fatto da Carl a Roma. Tra i documenti relativi al suo alunnato si è rivelata di fondamentale importanza una lettera inviata da Blaas al Collegio Accademico datata 17 settembre 1842 dove egli ricostruisce le esperienze artistiche vissute a Roma nel periodo compreso tra il 1837 e il 1842.

Una lettera dalla quale traspare con evidenza la convinzione maturata dal giovane artista che il percorso di studi effettuato a Venezia non era stato completo e di quanto ancora dovesse studiare soprattutto i grandi maestri del Trecento e primo Quattrocento italiani considerati "quei sublimi modelli antichi che sono le guide più sicure nell'arte"³¹².

L'incontro, infatti, avvenuto nel 1837 con Friedrich Overbeck, esponente della corrente "nazarena" a Roma lo aveva costretto a riflettere sull'importanza della spiritualità nell'opera d'arte.

Integrando, quindi, le informazioni contenute in questa lettera con le memorie dell'artista, veniamo a conoscenza che, dopo l'incontro con

³¹² ASABAVe, *Lettera di Carl Blaas al presidente dell'Accademia 17 settembre 1842*, in *Atti d'Ufficio, 1841-1860, Fascicolo IX, n.417*.

Overbeck, Blaas inizia un difficile percorso di purificazione della sua anima, che lo porterà a mettere in discussione il suo credo artistico e a cercare di liberarsi, almeno in un primo momento, della sua propensione verso il naturalismo grazie allo studio degli antichi maestri del Trecento e del Quattrocento italiano che fino a quel momento non aveva mai conosciuto.

Un percorso fatto di grandi aspettative e cocenti delusioni, di sofferenze fisiche e mentali, alla fine del quale però Blaas finalmente verrà accettato all'interno del gruppo dei Nazareni ma soprattutto riuscirà ad individuare con chiarezza quale avrebbe potuto essere il suo contributo per superare lo schematico dell'ormai superata pittura religiosa tedesca della metà dell'Ottocento: sposare il rigore e la spiritualità dell'antica arte cristiana con la bellezza delle forme e dei colori della tradizione veneziana.

Tornando quindi alla parte centrale della lettera di Blaas dove parla della sua formazione artistica egli ammette quanto segue:

“Io riconosco d'essere debitore all'accademia dell'uso del pennello e di tutti i mezzi necessari all'ornamento delle idee dell'artista, ma mi mancò ancora la parte più essenziale. Arrivato a Roma quanto grande, fu la mia costernazione quando per mezzo della conversazione con valenti artisti e per mezzo dello studiare de quei capi d'opera del XIX e XV secolo dovevo conoscere l'immensa distanza del mio sapere e di quel che mi mancava ancora d'imparare. Bene conobbi non esser ancora artista, essendo soltanto impadronito per parte di mezzi per l'arte”³¹³.

Blaas afferma che, dopo l'incontro con “valenti artisti”, si rende conto di quanto gli mancasse ancora d'imparare.

³¹³ ASABAVE, *Lettera di Carl Blaas al presidente dell'Accademia 17 settembre 1842*, in *Atti d'Ufficio, 1841-1860, Fascicolo IX, n.417*

A quali artisti si sta riferendo? Sicuramente quei pittori tedeschi che facevano parte della Confraternita di S. Luca fondata nel 1809 a Vienna da un gruppo di studenti dell'Accademia che insofferenti alle rigide regole didattiche avevano preferito allontanarsi dall'Accademia e si erano uniti in un sodalizio intitolato a San Luca. Capo spirituale del gruppo era Friedrich Overbeck.

I membri della confraternita erano animati da un profondo fervore religioso, volevano fare della propria storia e del rinnovamento dell'arte cristiana il proprio vessillo.

Nel 1810 la Confraternita si era trasferita a Roma, intesa non più come capitale del mondo classico ma capitale del mondo cristiano, della grande tradizione artistica medievale e rinascimentale.

Gli artisti facente parte del sodalizio vogliono vivere insieme per condividere lo studio e la ricerca artistica, per questo si stabiliscono nel monastero abbandonato dei cappuccini di San Isidoro dove conducono uno stile di vita di tipo monastico che ritengono sia il giusto modo per recuperare quella purezza dell'anima propria degli antichi maestri. Vestono in modo antico, portano i capelli lunghi, e per questo vengono soprannominati "Nazareni"³¹⁴.

Essi si sentivano investiti di una missione, depurare l'arte dalla corruzione del tempo attraverso lo studio dei "primitivi" italiani e tedeschi per recuperare uno stile semplice, ingenuo ma carico di forza evocativa.

Il disegno realizzato da Overbeck nel 1810 conservato all'Albertina, esemplifica la loro visione ideale dell'arte che ha come protagonisti Raffaello e Dürer inginocchiati dinanzi al trono neogotico dell'arte cristiana alla quale essi si consacrano.

³¹⁴ A volte il termine nazareno viene usato in senso dispregiativo, Goethe ad esempio li considerava "religiosi neotedeschi patriottardi".



F. Overbeck, *Dürer e Raffaello dinanzi al trono dell'arte*, 1810, Vienna, Graphische Sammlung Albertina.

L'arte, con la croce sul petto, accetta da Dürer una *Crocifissione* e da Raffaello una *Madonna*, Raffaello porge la mano destra a Dürer in segno di adesione al concetto dell'arte come servizio divino. Appena accennati in lontananza si vedono gli edifici di Norimberga e di Roma.

Il disegno indica chiaramente il percorso da compiere per rinnovare l'arte contemporanea, bisogna ritrovare la strada perduta che dai grandi del Trecento aveva condotto a Raffaello. Bisognava rifiutare la sofisticazione della maniera e adottare gli stilemi dei pittori primitivi quali

i colori piatti, l'assenza di chiaroscuro, la sobrietà degli sfondi per recuperare il valore spirituale e morale dell'opera d'arte.

Blaas, quindi, ha modo di confrontarsi con Overbeck su quale fosse la vera arte e i modelli cui ispirarsi per metterla in pratica.

Per Carl l'unico modello da seguire fino a quel momento era sempre stato Tiziano, soprattutto per la potenza del colore e la perfezione delle forme, mentre per Overbeck l'unica cosa importante è l'idea, la spiritualità e la purezza degli antichi maestri.

Nella lettera Blass ci informa che in seguito allo scambio di idee con Overbeck comincia a riflettere sulla formazione artistica ricevuta in accademia a Venezia che ora gli sembra incompleta e in qualche modo troppo legata alla moda del tempo di ricercare inutili virtuosismi.

Abbiamo visto nel secondo capitolo quale formazione avesse avuto Carl in Accademia, uno studio rigoroso del disegno, delle forme ed un accurato studio della composizione, dell'uso dei colori nella pittura ad olio ed a fresco sotto la guida del prof. Politi, cercando di rimanere fedele ai grandi maestri veneziani del Rinascimento.

Quando Blaas arriva a Roma e si confronta con lo stile pittorico dei nazareni così' semplice e rigoroso, comincia a disprezzare tutti quegli artisti moderni che

"S'impegnano di caricare le loro opere soltanto con tutti quei fregi esteriori facendo spiccare la loro destrezza o nel disegnare o nel dipingere ma senza penetrare l'idea del soggetto e di trattarlo con quella grava semplicità con quello stile sublime che gli antichi ci dimostrano"³¹⁵.

Quindi grazie ai Nazareni:

³¹⁵ ASABAVE, , *Lettera di Carl Blaas al presidente dell'Accademia 17 settembre 1842*

“Imparai, a distinguere il vano fasto e l’ampollosità nell’arte moderna dalla vera semplicità e gravità dagli antichi e il superficiale dal profondo mi sforzai d’appropriarmi questa indispensabili qualità dell’arte, di sottomettere i fregi all’idea, e di non compor mai l’idea secondo i fregi”³¹⁶.

In sostanza Blaas comincia a riflettere sul fatto che un’opera d’arte sacra debba guardare con attenzione non tanto al decoro e alla solennità ma all’ ispirazione che l’ha generata e alle finalità che persegue: suscitare devozione, stimolare pietà e indurre alla preghiera.

È lo stesso Blaas nell’autobiografia a descriverci il momento in cui per la prima volta avvertì il desiderio di mettersi in discussione. Quando, durante il suo viaggio verso Roma, si era fermato a Firenze e aveva incontrato un pittore nazareno, Paul Deschwanden, che lo aveva portato a vedere:

“I tesori d’arte della scuola fiorentina antica custoditi in chiese e palazzi che io vedevo per la prima volta, mi hanno fatto una grande impressione nonostante le forme così rigide e infantili. Mi sono trovato a riflettere sul fatto che forse avevo sbagliato tutto. I’ idealismo era scoppiato in me”³¹⁷.

Da questo momento il suo conflitto interiore aumenta di giorno in giorno specialmente dopo essere arrivato a Roma e aver iniziato a frequentare il Caffè Greco dove si riunivano tutti gli artisti tedeschi residenti a Roma in quel periodo immortalati dal bozzetto realizzato da Fohr nel 1816 che ritrae: Overbeck, Schnorr, Veit, Koch, Pforr e Cornelius.

³¹⁶ *Ibidem*.

³¹⁷ *Selbstbiographie*, p. 116.



C. P. Fohr, *Bozzetto per il ritratto di gruppo degli artisti tedeschi al Caffè Greco*, 1816, Francoforte, Städelches Kunstinstitut

Quando Blaas arriva a Roma, fatta eccezione per Koch, tutti gli altri nazareni erano già andati via dalla città, però avevano lasciato prova delle loro capacità in due luoghi, a Palazzo Zuccari³¹⁸ e a Villa Massimo³¹⁹.

³¹⁸ Overbeck, Veit, Shadow e Cornelius avevano affrescato nel 1815 le pareti del salone centrale di Palazzo Zuccari su commissione del console prussiano Bartholdy con alcune storie di Giuseppe in Egitto. Si veda KEITH ANDREWS, *The Nazarenes: a brotherhood of German painters in Rome*, Clarendon Press, 1964; *I nazareni a Roma*, catalogo della mostra tenuta presso la Galleria Nazionale d'Arte Moderna a Roma, De Luca editore, 1981.

³¹⁹ Nel 1817 il marchese Carlo Massimo affidò a Cornelius e Overbeck un incarico che entrambi accettarono con entusiasmo: dovevano decorare due sale del Casino del suo parco con scene tratte dalla Divina commedia e dai poemi epici dell'Ariosto e del Tasso. Si veda: Monica Minati, *Il Casino Massimo Giustiniani al Laterano*, Edizioni Terra Santa, Milano, 2014; *I Nazareni a Roma*, catalogo della mostra tenuta presso la Galleria Nazionale d'Arte Moderna a Roma, De Luca editore, 1981.

Blaas apprezza molto la scelta dei soggetti, le ambientazioni ma è molto critico nei confronti delle figure "troppo legnose e senza vita". Per non parlare poi del colore così lontano dalla tradizione veneziana che rende le immagini di Cornelius secondo Carl "incomprensibili"³²⁰.

Dopo aver visto le loro opere egli afferma: "Io non faccio parte di questo gruppo ma forse un giorno darò il mio contributo su questa forma di pittura"³²¹. È una riflessione importante che preannuncia quello che effettivamente accadrà intorno agli anni Cinquanta quando riuscirà a coniugare il senso del colore veneziano con la spiritualità dei maestri del quattrocento.

Sono quindi Friedrich Overbeck, Paul Deschwanden³²² e Gebhard Flatz³²³ i Nazareni che influenzeranno la sua evoluzione artistica. Prima tra tutti Overbeck che inizia a suggerirgli i libri da leggere per nutrire il suo spirito come la storia di Santa Elisabetta d'Ungheria e di Santa Caterina, e lo convince anche ad andare con lui a messa tutte le domeniche tanto che Blaas scrive:

"Il sermone domenicale, i libri e le nuove conoscenze hanno risvegliato in me una grande devozione che mi ha portato ad andare a visitare molte chiese che non avrei mai visitato prima, ho iniziato a pregare ad ogni angolo, mi sono inginocchiato mattina e sera, disteso come Mosè sul monte Sinai per pregare. Dopo la messa andavo con 5 o 6 pii artisti a visitare gallerie e chiese, discutevamo d'arte e mi sentivo sempre più vicino a loro ma sempre in conflitto, le forme di Tiziano per me erano ancora le più belle non riuscivo ad accettare la rigidità delle loro forme"³²⁴.

³²⁰ *Selbstbiographie*, p. 100.

³²¹ Ivi, p. 56.

³²² Si veda: Paul Melchior Deschwanden in SIKART Lexikon zur Kunst in der Schweiz.

³²³ Si veda HELMUT SWOZILEK, *Gebhard Flatz und Nazarener in Vorarlberg*, Bregenz, 2000.

³²⁴ Ivi, p. 118.

I Nazareni, infatti, propugnavano l'ideale dell'artista-monaco, essendo fermamente convinti che un artista che produce arte sacra debba essere inevitabilmente animato da una profonda fede.

Sempre dalla sua autobiografia veniamo a conoscenza che nel 1839 egli compone la sua prima opera in seguito alla lettura del libro di Montalembert sulla storia di Santa Elisabetta d'Ungheria, trovando molta difficoltà a definire lo spirito religioso³²⁵.

L'opera, infatti, non riceve l'approvazione di Overbeck in quanto le figure rappresentate nella tela sono troppo belle ed eleganti, c'è troppo paesaggio, insomma ci sono troppi particolari che oscurano l'idea.

Overbeck aveva individuato chiaramente nel suo scritto *Le tre vie dell'arte* (1810) quali fossero per un pittore i percorsi principali da percorrere, la via della *Natura* delineata da Dürer, la via del *Sublime* delineata da Michelangelo e la via del *Bello*, una felice mediazione tra le prime due portata alla massima sintesi da Raffaello³²⁶.

La rilettura del Rinascimento proposta da Overbeck per ridefinire le funzioni e le finalità dell'arte sacra, risente dei concetti espressi dal filosofo e critico tedesco Friedrich Schlegel che nel *Dialogo sulla Poesia*(1800) e soprattutto nelle *Pagine su Raffaello*(1803) aveva affermato che Raffaello doveva essere considerato il più alto

³²⁵Ivi, p. 120. Charles Forbes Renè, conte de Montalembert, fu un acceso sostenitore dell'arte religiosa in Francia e nel 1835 pubblicò un libro sulla Storia di Santa Elisabetta d'Ungheria che ottenne molto successo presso la cultura italiana per tutto l'Ottocento in seguito alla traduzione fatta nel 1837 dall'abate Nicola Negrelli. È lo stesso Negrelli a darne l'annuncio nel periodico milanese "Biblioteca Italiana". Si veda: NICOLA NEGRELLI, *Storia di Santa Elisabetta d'ungheria, langravia di Turingia(dal 1207-1231) del conte di Montalembert*, in "Biblioteca Italiana", LXXXVI, 1837, pp.143-144. Si veda anche la recensione dell'opera in "Biblioteca Italiana", XC, 1838, pp.112-117.

³²⁶ Si veda: LAURA FALQUI, *Ascoltare l'incenso: Confraternite di pittori nell'Ottocento, Nazareni, Preraffaelliti, Rosa-croce, Nabis, Alinea, Firenze, 1985, p. 52.*

rappresentante della pittura intesa come “poesia”, l’ultimo dei primitivi e il primo dei moderni, la sintesi perfetta di tutta l’arte precedente³²⁷.

L’opera di Blaas, nonostante le critiche di Overbeck, viene inviata a Vienna come prova del progresso dei suoi studi a Roma, dove viene molto apprezzata dal Principe Metternich che decide di acquistarla per la sua galleria privata³²⁸.

L’Accademia di Venezia chiede a Carl di fare una replica da poter esporre nelle sue sale in occasione della cerimonia di consegna dei premi di fine anno dove ottiene molto successo³²⁹.

È questa la versione della *Santa Elisabetta* recensita da Pietro Selvatico in “Rassegna artistica” nel 1840, dove partendo dalla descrizione dei pregi dell’opera, egli lancia un messaggio forte e chiaro ai giovani pittori che vogliono dedicarsi alla pittura di storia ma soprattutto agli esperti d’arte che

“In mancanza del fare largo, e delle piazze, e del colorire de’ Veneti: troveranno il disegno vicino troppo ai quattrocentisti, le movenze fredde, minuto il pennello; seguita troppo dappresso la presente da essi derisa scuola

³²⁷ Si veda MASCIA CARDELLI, *I due purismi: la polemica sulla pittura religiosa in Italia 1836-1844*, Tipografia del Polirafò, 2005, pp. 39-42; FRIEDRICH SCHLEGEL, *Dialogo sulla poesia*, a cura di A. Lavagetto, Torino, Einaudi, 1991; *Pagine su Raffaello*, a cura di Rosario Assunto, Urbino, Accademia Raffaello, 1973.

³²⁸ *Selbstbiographie*, p.100.

³²⁹ *Elenco delle opere esposte nelle sale della accademia di belle arti in Venezia nell’anno 1840. Seconda stanza palladiana del sig.Blaas Carlo Santa Elisabetta regina d’Ungheria. Quadro ad olio per commissione del Mons.nob Eberle di Bolzano*, Venezia, 1840; *Selbstbiographie*, p. 143. Sulle recensioni di quest’opera si veda il Capitolo 1.

tedesca”³³⁰.

Selvatico si sta riferendo ai pittori Nazareni che si erano formati grazie agli insegnamenti di Overbeck e Cornelius che non trovavano larghi consensi di critica e di pubblico in Italia ma erano molto supportati dalla critica e dalla pubblicistica di area germanica³³¹.

Nonostante la *Santa Elisabetta* avesse così impressionato l’ambiente culturale italiano, la mancata approvazione da parte di Overbeck del dipinto getta Blaas in uno stato di grande sconforto che aumenta di giorno in giorno, tanto da portarlo alla decisione che l’unico modo per migliorare il suo stile fosse quello di compiere dei viaggi di studio in Umbria e in Toscana alla scoperta degli antichi maestri³³².

Blaas decide, quindi, di seguire l’esempio di alcuni artisti e intellettuali di varia provenienza e collocazione accademica che nelle prime decadi dell’Ottocento avevano aperto un dibattito sulla rivalutazione della pittura religiosa auspicando il costituirsi di una moderna arte cristiana in territorio europeo. Intellettuali ed artisti come il tedesco Carl Friedrich von Rumohr e il francese Alexis François Rio, che avevano deciso di studiare

³³⁰ Ivi, p. 110. Artisti che Selvatico aveva fortemente sostenuto in diversi saggi tra cui PIETRO SELVATICO, *Dell’arte moderna a Monaco e Dusseldorf. Pietro di Cornelius* in “Rivista Europea”, n. 3, 1845, I, pp. 177-196, 519-535.

³³¹ Sono moltissimi gli articoli pubblicati da “Kunstblatt” che riferiscono sullo sviluppo e l’affermazione di questi artisti. Si veda la puntuale analisi fatta su queste pubblicazioni da Alexander Auf Der Heyde in ALEXANDER AUF DER HEYDE, *Una storia dell’arte italiana a più mani? Dibattiti e forme di dissertazione storico artistica sul “Kunstblatt”*, in “Annali di critica d’arte”, 2, 2006, pp. 425-451.

³³² Sulla scelta dei luoghi dove poter apprendere meglio l’arte dei pittori italiani del Trecento e del Quattrocento si veda la puntuale ricostruzione fatta da Alexander Auf der Heyde in *Una storia dell’arte italiana a più mani’ dibattiti e forme di dissertazione storico-artistica sul “Kunstblatt”*, in “Annali di critica d’arte”, 2, 2006, pp. 425-451.

dal vivo i grandi maestri italiani del Trecento e del Quattrocento per poter scrivere il primo, una Storia dell'arte italiana, che verrà pubblicata in 3 volumi tra il 1827 e il 1831 con il titolo *Italienische Forschungen*, e il secondo, un trattato di storia della pittura cristiana italiana, che verrà pubblicato in Francia nel 1836 con il titolo *De la poésie chrétienne. Forme de l'art*³³³.

Entrambi puntavano ad una rivalutazione della storia dell'arte da Giotto a Raffaello sostenendo che l'apice della pittura italiana non era costituito dal Rinascimento ma dalla Scuola senese, umbra e fiorentina del Trecento e del Quattrocento.

Sicuramente Blaas conosceva l'opera di Rio che era stata tradotta da Cesare Cantù e pubblicata a Venezia nel 1836 quando Carl stava completando il suo percorso di studi in accademia.

Seguendo, quindi, le orme di Rumohr e Rio Carl, nell'estate del 1839, lascia Roma per recarsi prima a Perugia, dove rimane affascinato da alcune opere di Raffaello e del Perugino, per proseguire poi verso Assisi dove vede l'opera di Overbeck realizzata nella *Porziuncola* della Chiesa di S. Maria degli Angeli e gli affreschi della Basilica di S. Francesco. Blaas capisce perché i Nazareni abbiano preso a modello questa chiesa per intraprendere il loro cammino artistico e spirituale in quanto gli affreschi

“Mostrano l'infanzia della formazione tecnica e un grande imbarazzo nelle forme, ma sono senza pari nel senso religioso. È evidente che il contenuto spirituale ha trionfato in modo sublime e commovente sulla tecnica artistica”³³⁴.

³³³ Si veda CARL FRIEDRICH VON RUMOHR, *Italienische Forschungen*, 3 voll., Berlin-Stettin, Nicolai'schen Buchhandlung, 1827-1831; ALEXIS FRANÇOIS RIO, *De la poésie chrétienne dans son principe, dans su matière et dans ses formes: forme de l'art; peinture*, Paris, Debecourt Librairie Editrice, 1836.

³³⁴ BLAAS, *Selstbiografie*, p. 140.

Gran parte dei disegni e degli schizzi realizzati da Carl durante questi viaggi ad Assisi, Prato, Pisa e Firenze sono conservati presso l'archivio privato della famiglia Blaas. Sono fogli zeppi di schizzi, disegni a matita, acquerelli, note autografe dell'artista, alcune volte difficili da decifrare; documenti estremamente importanti per scoprire quali artisti e quali soggetti colpivano la sensibilità artistica di Carl tanto da indurlo a copiarli. Per la maggior parte si riferiscono ad opere di Giotto, Pietro Lorenzetti, Nardo di Cione, Bernardo Daddi, Beato Angelico, Filippo Lippi e Raffaello. Questi disegni non sono mai stati studiati prima d'ora e quindi vengono messi per la prima volta in relazione sia alle opere originali da cui sono stati tratti sia in relazione ad alcune opere realizzate dall'artista in quel periodo.



P. LORENZETTI, *Deposizione dalla croce*, ca 1310-1319, fresco,(particolare), Assisi, Transetto sinistro della Basilica Inferiore di San Francesco

Particolarmente interessante il foglio dove sono riconoscibili due schizzi tratti dagli affreschi della Basilica Inferiore di S. Francesco. Si tratta della *Deposizione di Gesù dalla croce* e della *Sepoltura di Gesù*, particolari degli affreschi realizzati da Pietro Lorenzetti nel transetto sinistro della Basilica Inferiore di San Francesco



P. LORENZETTI, *Seppellimento di Cristo*, particolare, Assisi, Transetto sinistro della Basilica Inferiore di San Francesco.

Blaas, che si riteneva un abile disegnatore grazie al costante esercizio praticato in Accademia, davanti a questi affreschi rimane profondamente colpito dalla semplicità del tratto dell'artista che li ha realizzati (che per Blaas è Pietro Cavallini)³³⁵ che pur mancando di precisione riesce a comunicare una forte emozione.

Un secondo foglio invece riporta diversi studi di Madonne in trono con il Bambino tra cui riconosciamo la parte centrale del polittico realizzato dal Beato Angelico per la chiesa di San Domenico a Perugia e lo studio del polittico di Bernardo Daddi per la Chiesa di Santa Maria Novella a Firenze ed anche diversi schizzi tratti da Raffaello come il S. Giovannino della Madonna Giardiniera e la copia della Madonna Esterhazy³³⁶

³³⁵ Il disegno porta una nota autografa di Blaas che recita: *Pietro Cavallini, S. Francesco in Assisi*.

³³⁶ Blaas conosceva bene Raffaello attraverso le stampe che aveva avuto modo di copiare quando da ragazzino viveva a Innsbruck e frequentava la galleria dell'antiquario Unterberger.



BEATO ANGELICO, *Polittico Guidalotti*, particolare, 1438, Galleria Nazionale Perugia.



BERNARDO DADDI e bottega, *Madonna in trono col Bambino e quattro santi*, 1344, Chiesa di S. Maria Novella, Cappellone degli Spagnoli.



Raffaello, *Madonna Esterhazy*, 1508, Szépművészeti Múzeum, Budapest

La *Madonna con Bambino e S. Giovannino* realizzata da Blaas nel 1841, scoperta da chi scrive nel Museo Cristiano di Esztergom, è uno straordinario esempio di come Carl avesse recepito lo spirito dei grandi maestri³³⁷.

³³⁷ Il Museo Cristiano di Esztergom fu voluto dal cardinale e primate d'Ungheria Janor Simor che decise di realizzare una galleria d'arte esclusivamente composta da opere di soggetto sacro dando molto spazio agli artisti nazareni attivi in Europa tra gli anni sessanta e gli anni Ottanta dell'Ottocento. Era convinto che il miglior modo di riavvicinare i fedeli alla Chiesa fosse di riportarli al passato, al periodo storico che lui considerava il secolo più religioso e maggiormente cristiano, il medioevo, che aveva avuto la sua massima espressione artistica nell'arte Gotica. Simor acquista da Blaas la *Madonna* durante un viaggio a Vienna. L'opera è pubblicata nel catalogo realizzato in occasione dei 125 anni della Fondazione del Museo Cristiano di Esztergom. Si veda: *The 125th Anniversary of the Foundation of the Christian Museum*, 2001, Esztergom, p. 28.



I rimandi a Raffaello sono evidentissimi, la posizione della Madonna in ginocchio viene dalla Madonna Esterhazy, come pure il fantastico paesaggio sullo sfondo, ma la postura della Madonna con la schiena eretta, il volto leggermente piegato da un lato, il capo coperto e il bambino ancora in braccio ricordano la solennità delle Madonne dei polittici citati in precedenza.

Un altro foglio di disegni eseguiti a Firenze all'interno della chiesa di Santa Maria novella rivelano come, a differenza dei Nazareni, Blaas nutrisse molto interesse per la resa precisa del pannello delle vesti delle figure nel momento in cui queste si muovono e iniziano ad interagire con lo spazio circostante.

Risulta alquanto singolare che davanti al grandioso *Paradiso* di Nardo di Cione Blaas sia stato catturato solamente dalla figura della Maddalena

situata nella parte bassa a sinistra dell'affresco, rappresentata mentre porge con il braccio sinistro il vaso degli unguenti.

Carl probabilmente vuole fissare nel suo taccuino come l'artista abbia tentato di rendere l'idea del movimento di questa figura, prima di tutto ritraendola di profilo e non in posizione frontale, poi assecondando il gesto del braccio proteso in avanti con un elegante gioco di pieghe della veste.



NARDO DI CIONE, *Paradiso*, (particolare), 1360, Firenze, Cappella Strozzi, Santa Maria Novella.

Questi studi trovano la loro giustificazione nell'opera *Visitazione* realizzata da Blaas nel 1842 dove la resa del drappeggio del manto azzurro bordato di fettuccia d'oro che avvolge la Madonna è una precisa citazione di quello della Maddalena di Nardo di Cione.

Un altro disegno effettuato da Blaas all'interno della chiesa di S. Maria Novella a Firenze dimostra il suo interesse per Filippo Lippi, un artista che Rio aveva definito "materialista" non "mistico", colpevole come Masaccio e lo stesso Giotto, di aver indirizzato l'arte sulla strada dell'imitazione della natura sviandola dalla rappresentazione dell'idea.

Blaas sembra prendere le distanze sia da Rio che dai Nazareni, prestando molta attenzione alla resa dei particolari delle vesti, soprattutto delle pieghe che devono rendere la cadenza del movimento delle figure .



FILIPPINO LIPPI, *San Giovanni Evangelista resuscita Drusiana*, 1487, (particolare), Firenze, Cappella Strozzi, Santa Maria Novella.

L'opera *Santa Caterina trasportata dagli angeli sul monte Sinai*, realizzata da Blaas nel 1841, tutta giocata sulla resa del movimento, ma capace di esprimere anche una grande spiritualità, ottenne la completa approvazione da parte di Overbeck. Il traguardo che Carl si era prefissato, di riuscire ad essere accettato all'interno del gruppo dei pittori nazareni, era stato finalmente raggiunto. Siamo nel 1841 proprio nel momento in cui era in corso una dura polemica a Roma tra l'ambiente accademico e i sostenitori dell'arte pura dei primitivi che sfocia nella pubblicazione nel 1842 di un pamphlet polemico intitolato *Del purismo delle arti*, redatto dall'intellettuale Antonio Bianchini e firmato da tre artisti: Friedrich

Overbeck, Pietro Tenerani e Tommaso Minardi.³³⁸

I firmatari del documento respingevano le critiche che in quegli anni gli erano state rivolte dal mondo accademico: di essere regrediti all'infanzia, di mancare di tecnica, di utilizzare colori piatti e realizzare figure legnose.

Blaas non aderisce al movimento anzi da questo momento inizierà a maturare l'esigenza di prendere parzialmente le distanze da Overbeck e dagli schemi entro i quali i nazareni residenti a Roma verso la metà dell'Ottocento erano caduti. Gli stessi pittori che si erano allontanati dalle accademie per non sottostare a regole e a schemi, ora erano divenuti per Blaas schiavi degli schemi che loro stesso si erano imposti e rischiavano di cadere in un vuoto citazionismo. La loro pittura appariva impeccabile ma inesorabilmente fredda e poco comunicativa.

Sono anni in cui l'artista s'innamora perdutamente di una donna, che di lì a poco tempo diventerà sua moglie, l'amore fa riaffiorare in lui il desiderio mai assopito di esprimere la sua gioia di vivere, un desiderio che è fatto di luce e colore. È in questa fase della sua vita che Blaas arriva a prendere coscienza, che la sua diversa indole, che aveva cercato di domare con tanta determinazione durante i quattro anni del suo alunnato, non doveva più essere considerata un difetto, ma piuttosto un valore

³³⁸ Sin dal 1838 il classicista Antonio Bianchini, aveva coniato il termine di Purismo in riferimento a quei pittori che intendevano rifarsi agli artisti primitivi italiani da Cimabue al primo Raffaello, in analogia con quanto avveniva in ambito letterario, dove si riproponevano forme linguistiche ispirate al Trecento toscano..Pietro Tenerani(1789-1869) era uno scultore, allievo di Bertel Thorvaldsen, divenne il maggior rappresentante della reazione anticlassica a Roma mentre Tommaso Minardi (1787-1871) divenne un interprete importante del movimento purista sotto l'influsso dell'opera e delle teorie dei nazareni. Si veda: FERNANDO MAZZOCCA, *Scritti d'arte del primo ottocento*, Milano, 1998, pp. 182-190.

aggiunto, rispetto alla monotonia cromatica dei nazareni.

È il momento in cui Blaas sente di essere in grado di produrre qualcosa che possa meglio esprimere la sua personalità artistica. Questa consapevolezza trova la sua formulazione teorica nello scritto di Ferdinando Ranalli intitolato *Della pittura religiosa: dialogo di Ferdinando Ranalli da servire di confutazione al misticismo e idealismo odierno*, pubblicato a Firenze nel 1844³³⁹. Ranalli sostiene che l'arte cristiana oltre al misticismo e all'idealismo ha un'altra strada da percorrere che è la via della natura, perché il Cristianesimo è la religione in cui Dio ha preso sembianze umane e i misteri si sono rivelati sotto forme naturali e riconoscibili. Condanna sia quelli che vorrebbero raffigurare i soggetti religiosi in modo imperfetto sia quelli che attribuiscono loro una bellezza più perfetta di quella naturale. Ridicolizza la presunzione degli spiritualisti più intransigenti che giudicano "eretici" artisti del calibro di Masaccio, di Paolo Uccello, di Filippo Lippi, di Botticelli e tutto il Rinascimento pagano. Affermare che sarebbe stato meglio che Michelangelo non fosse mai esistito o che Raffaello dopo la Disputa fosse un pessimo pittore, queste, per Ranalli, erano le vere eresie. Egli sostiene che bisogna rappresentare la fisionomia dei volti, la passione degli animi, aggiungendo però al vero la grandezza e la bellezza. Bisogna essere in grado di unire cuore e ingegno che uniti e solamente uniti formano il genio. È giusto quindi ritornare alla purezza dei primitivi unitamente alla grandezza del Cinquecento, l'idea più schietta deve essere congiunta alla forma più bella. Ranalli indica a Blaas la strada che avrebbe dovuto percorrere. Carl mette splendidamente in pratica le idee espresse da Ranalli nella decorazione ad affresco della

³³⁹ 1813-1894 fu un letterato, storico, critico letterario, fervente purista attivo a Pisa e Firenze, autore di vari saggi di teoria letteraria tra cui *Della pittura religiosa: dialogo di Ferdinando Ranalli da servire di confutazione al misticismo e idealismo odierno*, Firenze, Società editrice fiorentina, 1844.

chiesa di Fòt in Ungheria dove la comunicazione chiara e diretta del messaggio di fede avviene attraverso la resa psicologia dei personaggi e il recupero dei colori ricchi e preziosi della tradizione veneziana.

3.2. La vita ad Albano Laziale tra famiglia e lavoro 1842-1851.

Nel maggio del 1841 Carl viene invitato dal dottor Millingen, figlio di un noto archeologo inglese che aveva conosciuto qualche tempo prima a Roma, a passare la domenica con la sua famiglia ad Albano Laziale³⁴⁰. Carl rimane incantato dal paesaggio e dall'aria salubre che si respirava in quei luoghi a cui egli rimarrà legato per tutta la sua vita come si evince da questo passaggio tratto dalla sua autobiografia quando all'età di sessant'anni è a Vienna e rievoca quel "paradiso naturale" affermando:

"Lunghe passeggiate nei dintorni di Albano e di Castel Gandolfo dopo Ariccia attraverso boschi ombrosi al lago, per monte cavo e in particolare nella cosiddetta galleria, vale a dire la strada di montagna con le sue curve. Quante vale per me il meraviglioso ricordo di questo paradiso naturale" e dice:

Ad Albano conosce Agnese Auda, la figliastra del dottor Millingen, con la quale si sposerà il 24 ottobre 1842 iniziando il periodo che nell'Autobiografia Carl definisce: "Nella felicità e godimento. Da questo matrimonio nasceranno Eugenio nel 1843, Giulio nel 1845 e Cornelia nel 1848³⁴¹. Grazie all'intermediazione del dottor Millingen Carl riceve la commissione del ritratto di Don Miguel di Braganza a cui faranno seguito numerosi ritratti di persone altolocate che avevano scelto Albano come luogo di villeggiatura come egli afferma nella sua autobiografia:

³⁴⁰ Il Dottor Augusto Millingen era figlio di un famoso numismatico e archeologo inglese, nel 1835 si era sposato con la vedova Giacomina Auda, che aveva avuto una figlia dal defunto marito di nome Agnesina.

³⁴¹ ASDA, Fondo Capitolare della Cattedrale S. Pancrazio Martire. Matrimonio Carl Blaas Agnese Auda, 24 Ottobre 1842, b. 16.

“Nell’estate del 1843 Ho dipinto i ritratti del vecchio principe Corsini e il Principe Conti[...]Ho dipinto un tondo per il conte di Shewsbury(Talbot) che divenne ben presto un protettore molto amichevole. Attraverso di lui ho conosciuto il principe Doria suo genero. Egli mi ha ordinato un ritratto della giovane principessa e mi sono sentito molto felice di essere in grado di dipingere una delle donne più belle di Roma. Sì ho avuto a dipingere l’immagine due volte, ed anche la figlia Teresina, una bella bambina bionda di quattro anni a figura intera. Dipinto che ho replicato per il nonno. Questo mi ha portato in buona reputazione come ritrattista e presto ho avuto più ordini, in particolare dalla Gran Bretagna”³⁴².

Pur essendo impegnato in diverse committenze nella capitale Carl mantiene i contatti con Venezia tanto che dall’*Elenco delle opere esposte nelle sale dell’Accademia di Belle Arti dell’anno 1845* troviamo “Del sig. Carlo Blaas *Rebecca al pozzo*. Quadro ad olio commissione del cav. Jacopo Treves de Bonfili”³⁴³. L’opera, tuttora conservata a Palazzo Treves, viene recensita da Domenico Pulissi ne “Il vaglio” dove si legge che “Il dipinto del signor Blaas, è uno di quei lavori che usciti una volta dal pennello di un giovane artista gli assicurano una fama indubitata e non mai peritura”³⁴⁴.

La fama di Carl nella capitale ormai è nota, tanto da essere frequentemente invitato ai ricevimenti organizzati dagli ambasciatori di Russia e d’Ungheria che gli commissionano ritratti e opere di soggetto

³⁴² *Selbstbiographie*, 1876, p. 181. Si sta riferendo alla commissione da parte di Lord Buffiere di alcuni angeli per una chiesa in Inghilterra dei quali sono rimasti solamente alcuni disegni.

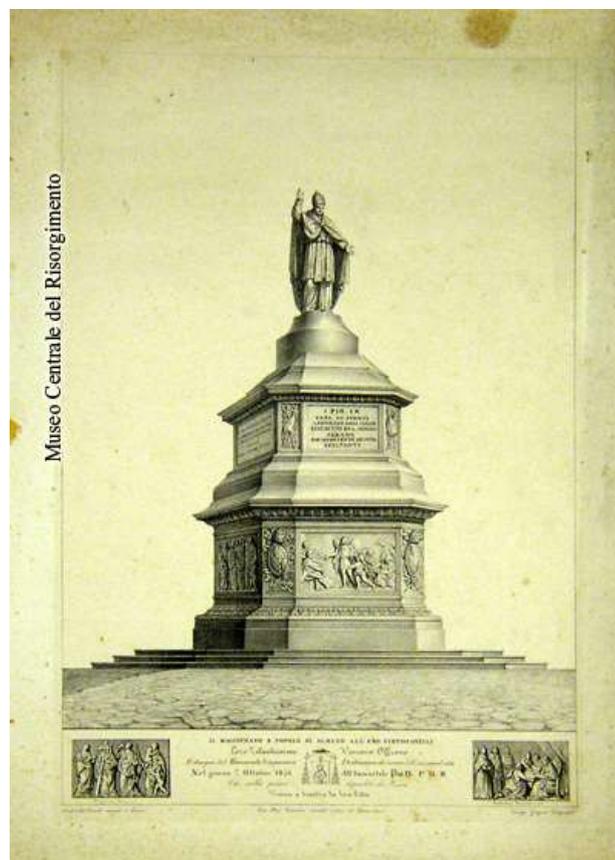
³⁴³ *Elenco delle opere ammesse alla pubblica esposizione nella I.R. Accademia delle Belle Arti in Venezia dell’anno 1845*, Venezia, 1845.

³⁴⁴ Domenico Pulissi, *Rebecca figliuola a Bathuele disseta Eliezer servo di Abramo*. Opera del Piemonte signor Blaas, in “ Il Vaglio, Giornale di Scienze, lettere e Arti”, *Quadri Storici*, Venezia 9 agosto 1845, n. 32.

sacro.

L'opera più prestigiosa realizzata da Carl in questo periodo è la decorazione del monumento fittizio in onore di Pio IX nella sua prima visita ufficiale fuori Roma il 7 Ottobre 1846.

Di quest'opera e dei festeggiamenti avvenuti in onore della visita di Pio IX ne dà un ampio resoconto Cesare Contini, cittadino di Albano, in un folio pubblicato a Roma nel 1846 dove viene ampiamente descritto il monumento³⁴⁵.



Monumento temporaneo a Pio IX ad Albano , 7 Ottobre 1847. Litografia. Istituto del Risorgimento Italiano.

³⁴⁵ Si veda CESARI CONTINI, *Ragguaglio delle feste nella città di Albano all'arrivo del sommo pontefice Pio IX nel dì 7 ottobre 1846*, Roma, Tip. Angelo Ajani, 1846.

L'opera viene eretta nella Piazza delle Monache (Piazza della Cattedrale o Piazza Pia), ed era costituito da un basamento architettonico, decorato d'immagini e iscrizioni, sostenente una colossale statua del Papa³⁴⁶.

I finti bassorilievi bronzei che ornano la base furono realizzati da Ferdinando Cavalleri, da Leonardo Massabò, dallo stesso Carretti e da Carl Blaas, mentre la gigantesca statua in stucco alta cinque metri che sovrastava la struttura, fu realizzata da Antonio Della Bitta³⁴⁷.

Le immagini rappresentate nei bassorilievi sono: Le quattro Virtù cardinali, Papa Pio IX che concede la Costituzione e l'approvazione dei Progetti della ferrovia pontificia.

E' lo stesso Blaas a ricordare questa committenza , magnificandosi del suo operato e puntualizzando su un incidente che l'aveva investito proprio durante l'esecuzione dei lavori, e che l'aveva reso momentaneamente inabile:

"Ad Albano è stato anche annunciato la sua visita, e dato che ero l'unico artista nell'estate del 1847 presente in albano, sono stati il Gonfaloniere e due anziani a chiedermi di organizzare la solenne accoglienza. Ho battuto prima, un monumento di legno da costruire sulla Piazza del Duomo: un basamento architettonico, decorato d'immagini e iscrizioni, sostenente una colossale statua del Papa. Le immagini dovrebbero rappresentare: le quattro virtù Cardinali, Papa Pio IX che concede la Costituzione e l'approvazione dei Progetti della ferrovia pontificia. Gli uomini che mi furono affiancati nell'impresa erano uno scultore e tre pittori di Roma[...] la prima immagine l'ho dipinta io stesso, e alla vigilia del

³⁴⁶ Ideato da Giovan Battista Caretti, architetto, pittore e decoratore, già attivo negli anni 35-40 nella decorazione del casino Benucci (poi Ferrajoli), residente in quegli anni ad Albano ed impegnato nel disegno architettonico della chiesa del Suffragio per conto di Monsignor Innocenzo Sannibale.

³⁴⁷ *Ibidem*.

giorno in cui il Santo Padre doveva venire, tutto era pronto. Ma quando sul palco è salito un putore è caduto giù per le scale al di sotto di me e mi si è bloccato in modo infelice colpendo la mano sinistra[...]Questa è la mia memoria del Papa ad Albano nella celebrazione del mese di settembre 1847. Poi ho dovuto iniziare le cure e solamente dopo tre mesi sono stato in grado di muovere le dita, ma la mano non ha mai più avuto la forza precedente”³⁴⁸.

Nello stesso anno in occasione della visita dello Zar a Roma viene organizzata una mostra in piazza di Spagna recensita da “Kunstblatt” dove si legge che Carl Blaas espose “Una Madonna di antichi tempi”³⁴⁹. Purtroppo non viene specificato il titolo, neanche l’autobiografia ci aiuta in quanto l’episodio viene solamente menzionato senza scendere nei particolari.

Durante gli sconvolgimenti politici del 1848 che portano alla dichiarazione della Repubblica Romana, Carl ottiene dal conte Stefano Karolyi una commissione molto importante, l’esecuzione di tre pale d’altare per la chiesa di Fòt in Ungheria fatta erigere dal conte per ospitare la tomba di famiglia dopo la morte della moglie.

Nell’autobiografia Carl sottolinea il fatto che l’andare via da Roma durante un momento molto difficile per gli austriaci che dimoravano in città si era rivelato importante sia per la sicurezza della sua famiglia sia perché non vi era molto lavoro in quel momento di grande tensione politica.

Blaas quindi si trasferisce con la famiglia a Fòt nella casetta adiacente la chiesa per eseguire *l’Assunzione della vergine* da collocare sull’altar

³⁴⁸ *Selbstbiografie*, p. 204.

³⁴⁹ OSTEN, *Mostra romano-russa a Porta del Popolo*, Roma, gennaio 1846, in MARIA LUISA SCHIAVONE, *Cronache italiane da Kunstblatt 1820-1849*, 2001, p. 372.

maggiore, *Santa Francesca romana* sull'altare della cappella laterale di sinistra e il *San Giorgio che sconfigge il drago* sull'altare della cappella laterale di destra. Le pale, terminate nel 1849, rappresentano il primo intervento di Carl all'interno di questa chiesa dove tornerà nel 1851 per decorare l'abside centrale e le pareti della navata centrale con venticinque affreschi.

Tra le tre pale realizzate da Carl quella meno convincente è senza dubbio quella dedicata alla Vergine Immacolata posta sull'altar maggiore ancora molto legata ai modi nazareni. La Madonna è rappresentata al centro della tela in una mandorla di luce a significare la sua ascesa al cielo, ma è una figura statica, non c'è movimento nella veste della Vergine che di fatto non sta ascendendo al cielo ma è già arrivata al cospetto del padre lasciando ai suoi piedi gli apostoli che ormai non la possono più raggiungere. È una pala eseguita secondo lo spirito nazareno che non doveva dare risalto alla resa naturalistica del corpo e dell'espressione dei sentimenti. La seconda pala raffigurante la santa *Francesca Romana* fu commissionata a Blaas per onorare la memoria della defunta moglie del conte Stefano, Francesca Romana Esterhazy avvenuta nel 1844. In quest'opera Blaas preferisce concentrarsi nella descrizione dell'ambiente dove viveva la Santa dando importanza alle espressioni dei volti e dei gesti, attraverso l'uso di colori intensi.

L'ultima pala con *San Giorgio che sconfigge il drago* merita invece una particolare attenzione in quanto la rappresentazione del Santo fatta da Blaas, sicuramente su richiesta del committente, si discosta dall'iconografia tradizionale suggerendo una singolare chiave di lettura che ci porta a sostenere la tesi che il cavaliere a cavallo rappresentato nella tela sia il committente della pala, il conte Stefano Karolyi.

San Giorgio e il drago



La pala viene commissionata a Blaas dal Conte Stefano Karolyi nel 1848, anno di grande fermento politico in tutta Europa ma soprattutto in Ungheria. L'Ungheria, avendo perso la sua autonomia nazionale, si trovava a ricoprire un ruolo di provincia periferica del regno asburgico.

Nel 1848 il popolo guidato dalle nobili famiglie ungheresi organizzano una sanguinosa rivoluzione che portò al riconoscimento dell'Ungheria come monarchia facente parte del Regno Austro Ungarico con una propria autonomia.

Tra le famiglie che organizzarono e guidarono la rivoluzione, vi fu la famiglia Karolyi, la famiglia del conte Stefano committente dell'opera.

Il conte porta illo stesso nome del primo Re d'Ungheria, che in

moltissimi ritratti viene effigiato con la corona che è facilmente riconoscibile in quanto porta al centro una croce leggermente obliqua. Osservando attentamente la figura del Santo nella rappresentazione di Blaas notiamo la mancanza di alcuni attributi distintivi del Santo. Nell'iconografia tradizionale san Giorgio viene rappresentato su un cavallo bianco nel duplice ruolo di nobile cavaliere in armatura che salva una principessa da un orribile drago e di *miles* cristiano che combatte contro il paganesimo e per questo porta sul petto una croce rossa su sfondo bianco.

Il santo raffigurato nella pala in questione non è un *miles* cristiano, non ha alcuna croce sul petto e non porta alcun vessillo con la croce ma è sicuramente un nobile cavaliere che è riuscito a trafiggere con la sua lancia un enorme drago. È un soldato, indossa l'armatura, è munito di lancia e di spada e da buon soldato è anche munito di elmetto dove è chiaramente visibile una croce inclinata al centro, esattamente come la corona di Re Stefano.

Questo particolare iconografico ci porta a credere che celato sotto le sembianze del santo ci sia il committente della pala, il conte Stefano Karolyi. I riccioli biondi che escono dall'elmetto e i piccoli baffi biondi che si scorgono a malapena sul volto del cavaliere sono un'ulteriore prova del fatto che la persona raffigurata nella pala non sia S. Giorgio ma il conte Stefano Karolyi che nel 1848 aveva combattuto per la libertà della sua patria contro l'Austria, un nemico forte e potente come l'enorme drago dipinto da Carl nella pala. Una richiesta, quindi, precisa del committente che Carl deve elaborare con attenzione e grande maestria, in modo che il riferimento alla figura del conte, ritratto come vincitore sull'impero asburgico, non fosse troppo esplicito, onde evitare di inimicarsi l'imperatore e precludersi la possibilità di poter lavorare per la corte asburgica.

Il risultato è di grande effetto, Blaas conferisce grande dinamismo

alla composizione, sia attraverso il cavallo in corsa che affronta il drago alzando le zampe anteriori, sia attraverso il mostro che trafitto dalla lancia si contorce a terra dal dolore alzando in un gesto disperato la zampa destra che assomiglia tanto ad un ossuto braccio umano.

Blaas utilizza un colore deciso, giocato principalmente sui toni del rosso e del verde, crea ricercati giochi di luce sull'armatura del cavaliere aprendo uno squarcio nel cielo plumbeo affinché una luce fredda, metallica vada ad illuminare l'elmetto e il gambale indossati dal cavaliere. Siamo lontanissimi dall'astratto linearismo dei nazareni, il colore in questa pala non è steso piatto ma denso, non ci sono contorni chiari e definiti, ogni particolare è studiato per far percepire all'osservatore la violenza della lotta. L'osservatore viene coinvolto a riflettere sul valore del cavaliere che con coraggio ha affrontato un nemico sicuramente più forte di lui e per il suo nobile gesto è stato premiato con la vittoria.

Paraddossalmente, proprio grazie alle pale eseguite a Fòt, Carl nel 1851, riceverà dall'imperatore l'offerta di ricoprire la cattedra di professore di storia di pittura presso l'Accademia di Vienna.

3.3. Il ritorno di Eugenio e di Giulio a Roma

La presenza dei Blaas ad Albano, come abbiamo visto nel paragrafo precedente, durò quindi fino al 1851 quando tutta la famiglia si trasferisce a Vienna a seguito del padre. Tutti e tre i Blaas torneranno in periodi diversi della loro vita a Roma, a cominciare da Carl che vi si recherà per un brevissimo periodo nel 1857 come agente d'arte su incarico dell'arciduca Massimiliano d'Asburgo il quale voleva acquistare alcune opere appartenenti alle collezioni Albani e Campana³⁵⁰.

Eugenio e Giulio ritorneranno invece nella capitale per completare i loro studi rispettivamente nel 1864 e nel 1875.

Il primo a ritornare a Roma quindi è Eugenio che nell'ottobre del 1864, dopo aver completata la sua formazione in Accademia, può iniziare il suo alunnato grazie alla borsa di studio erogata dal governo asburgico per i suoi notevoli meriti accademici.

La durata della borsa era triennale, con la possibilità di richiedere un quarto anno se "nei primi due anni era stata data prova di straordinario progresso"³⁵¹.

Una lettera datata 31 agosto 1865 inviata dalla Luogotenenza alla Presidenza dell'Accademia, annuncia l'approvazione del programma secondo il quale Eugenio potrà continuare a godere dello stipendio di viaggio, già concessogli da sua maestà per gli anni 1856-66, anche per gli anni 66 e 67, e fissa le date di pagamento delle rate semestrali della

³⁵⁰ Sull'attività di Carl Blaas come agente d'arte si veda il contributo di Laura Zanella *Karl Blaas, pittore e docente nelle Accademie di venezia e Vienna*, in *Le tecniche pittoriche dell'Ottocento in Friuli e a Trieste*, a cura della Soprintendenza per i beni storici artistici ed etnoantropologici del Friuli Venezia Giulia, Forum, Udine 2010, p. 56-57.

³⁵¹ *Avviso di Concorso per l'Alunnato di Roma*, in "Gazzetta Ufficiale di Venezia", n.13, 17 gennaio 1863.

pensione specificando che la quarta rata del il 1 aprile 1866 sarà pagata a Parigi dall'ambasciata per conto della cassa dell'Accademia di belle arti come richiesto dall'alunno³⁵².

In realtà la richiesta era stata inoltrata nel giugno del 65 da Carl Blaas che tutelando gli interessi del figlio aveva richiesto che il pagamento fosse effettuato a Parigi in modo da permettere ad Eugenio di proseguire il suo viaggio di studio fino a Londra.

Si legge inoltre che Eugenio viene esonerato dal presentare i saggi annuali che normalmente gli alunni dovevano inviare in Accademia come attestazione dei progressi compiuti. Dovrà solamente alla fine del triennio presentare un quadro storico.

Una lettera datata 4 giugno 1866 inviata da Eugenio da Londra al padre pubblicata da Wassibauer nel monografia dedicata all'artista, dimostra che Eugenio era passato effettivamente da Parigi per poi procedere fino a Londra dove aveva fatto visita al pittore Morris con il quale Eugenio aveva condiviso lo studio a Roma l'anno precedente³⁵³.

Proprio Morris suggerisce ad Eugenio di chiedere al padre di mandargli a Londra un'opera da far vedere al mercante d'arte Gambert che stava organizzando una mostra sugli artisti italiani del momento³⁵⁴.

Di quale opera si tratti non è dato sapere, potrebbe essere il ritratto che Eugenio aveva fatto dello stesso Morris nel 1865³⁵⁵ ma è più probabile

³⁵² ASABAVE, Concorso alunnato Roma. Pittura. Blaas, b.166 bis.

³⁵³ *Lettera di Eugenio De Blaas al padre*, Londra 4 giugno 1866, in WASSIBAUER, *Eugen Von Blaas*, pp. 26-27.

³⁵⁴ *Idem*. Il Gallerista citato nella lettera era stato mandato da Goupil a Londra per dirigere una filiale. In seguito si apre una propria galleria dando preferenza agli artisti francesi e meno agli artisti inglesi ed europei. Nella lettera di Eugenio si fa riferimento ad un'esposizione di artisti francesi e quindi della possibilità di poter esporre la sua opera nella mostra successiva.

³⁵⁵ Il Ritratto eseguito a Roma ora è conservato nella Galleria dei ritratti a Londra.

pensare all'opera intitolata *Un intrigo ad un ballo mascherato*, opera che Eugenio aveva realizzato a Roma che era stata presentata alla Società Veneta Promotrice nell'agosto del 65³⁵⁶.

La vendita di quest'opera avrebbe permesso ad Eugenio di passare a Londra tutta l'estate. Nello stesso anno Eugenio espone in Accademia anche tre ritratti che vengono recensiti male nella "Gazzetta di Venezia" dal Manfrini che li trova molto freddi e pesanti nelle tinte.

I ritratti cui il critico fa riferimento sono : *Mezza figura di donna* del 1864 *Paggio* del 1865 e una *Copia* da Rembrandt, il critico salva *Mezza figura di costume di sonnino*, dove riscontra queste qualità "Bello e corretto il disegno, trasparente, sebbene forte la tinta della carne ed armonici i toni delle vestimenta"³⁵⁷.

Due lettere successive una del novembre del 1867 e l'altra del 1 gennaio 1868, quando ormai Eugenio aveva ultimato il suo alunnato a Roma, confermano il rientro di Eugenio da Londra a Firenze.

Proprio mentre è a Firenze Eugenio riceve dal padre la notizia che ha vinto un premio. Anche in questo caso non viene citato il titolo dell'opera ma è sicuramente *Introduzione al Decameron* esposta da Eugenio a Vienna nel 67. Si tratta dell'opera di soggetto storico realizzata da Eugenio a conclusione del suo alunnato che riscuote grande successo presso la critica del tempo.

Dal 1870 troviamo Eugenio trasferito definitivamente a Venezia e residente alle Zattere dopo aver sposato la nobildonna Paola Prina che aveva conosciuto durante l'estate trascorsa a Londra.

Difficile la ricostruzione dei tre anni vissuti da Giulio a Roma dal 1875

³⁵⁶ *Società Veneta Promotrice di Belle arti* , in "Gazzetta Ufficiale di Venezia",n. 191, 22 agosto 1865.

³⁵⁷ MANFRINI, *Appendice. Belle arti. Pubblica mostra dell'I.R. Accademia* in "Gazzetta Ufficiale di Venezia", n. 191, 22 agosto 1865.

al 1877 non essendoci documenti al riguardo.

Le uniche notizie in nostro possesso si evincono dal catalogo della mostra organizzata subito dopo la morte dell'artista avvenuta nel 1922 da parte di Arpad Weixlgartner.

L'autore del catalogo ricostruisce tutta la carriera artistica di Giulio facendo riferimento anche al breve periodo vissuto a Roma dal pittore.

Quando Giulio arriva a Roma ha trent'anni, è reduce da un lungo viaggio intorno al mondo effettuato tra il 1873 e il 1874 che lo ha portato lontano per soddisfare la sua sete di conoscenza di altri mondi, di altri stili di vita³⁵⁸.

La sua produzione artistica negli anni precedenti al suo arrivo a Roma si era limitata come abbiamo ricordato nel primo capitolo ad alcune opere esposte in Accademia a Venezia come *Caccia ai lepri*, che era stata esposta nel 1870 e che era stata inviata dalla stessa Accademia a Parma in occasione dell'Esposizione Nazionale del 1870³⁵⁹.

Sempre *Caccia ai lepri* era stata successivamente esposta anche all'Esposizione universale di Vienna del 1873.

Un'opera che lo rende famoso per questo genere di pittura tanto che il principe ereditario Umberto di Savoia nel 1876 invita Giulio nella casa reale a Monza³⁶⁰ per commissionargli quella che diventerà l'opera più famosa dell'artista *Caccia alla volpe nella campagna romana*.

La caccia alla volpe era uno dei divertimenti più alla moda a quei tempi importato dall'Inghilterra da Lord George Stanhope che fin dal 1842

³⁵⁸ Si veda il capitolo 4.

³⁵⁹ L'opera viene esposta nel corridoio superiore della mostra con il titolo *Caccia al lepri*, olio di Giulio Blaas di Vienna, residente a Venezia. Vedi : *Catalogo delle opere esposte nella mostra italiana d'Arte Belle in Parma*, Parma 1870, tipografia di Pietro Grazioli, p. 46.

³⁶⁰ WEIXLGARTNER, 1922, p. 9.

iniziò la caccia alla volpe nella Campagna romana insieme con alcuni amici inglesi e con il principe Livio Odescalchi.³⁶¹ Scrive Rodolfo Lanciani in *Passeggiate nella Campagna Romana che da 1860* queste riunioni furono disciplinate con la creazione della "Società Romana per la caccia alla volpe".

Queste battute di caccia erano dei veri e propri salotti eleganti all'aria aperta ai quali anche le signore amavano partecipare. Ciò è testimoniato dalle tante foto che ritraggono persone appartenenti all'alta borghesia, all'aristocrazia e personaggi famosi, non solo italiani, ritratti in sella, impegnati nel salto di un ostacolo oppure mentre conversano nei momenti di pausa della battuta di caccia.

In molte foto si possono ammirare, infatti, amazzoni sorprese dall'obiettivo in sella o in attesa del ritorno dei cacciatori o ancora, fanciulle ed eleganti dame di ogni età a passeggio per i prati della Campagna Romana.

Giulio, che ha modo di seguire personalmente queste attività in quanto invitato dal principe Umberto, annota su un quadernetto di schizzi le varie fasi della caccia ritraendo i partecipanti nelle loro eleganti giubbe rosse.

L'abito era importante, gli uomini dovevano indossare una giacca scarlatta, un berretto da fantino di velluto nero, stivaloni di coppale che giungevano a mezza gamba mentre le donne dovevano essere vestite di scuro.

La caccia alla volpe diventa ben presto un rituale di gran moda per l'alta borghesia e l'aristocrazia. Nell'opera di Giulio si riconoscono il Principe Umberto scortato dal Grande scudiere di corte Clemente Origo, seguito da un gruppo di cacciatori tra i quali i duchi Mario e Giulio Grazioli

³⁶¹ RODOLFO LANCIANI, *Passeggiate nella Campagna Romana*, Ed. Quasar, Roma, 1980.

e la contessa Giulia Macchi di Cellere mentre affrontano una staccionata³⁶².

Quest'opera verrà esposta l'anno successivo all' *Esposizione Nazionale* del 1877 a Napoli e recensita in "Roma artistica" dove si legge: "Di Giulio Blaas vedemmo una notevole *Campagna romana*³⁶³.

L'opera conquista la copertina de "L'Illustrazione italiana" del 1878³⁶⁴ e successivamente viene donata dal Re Umberto II al Circolo della Caccia di Roma dove è tuttora conservata³⁶⁵.

Una volta terminato il periodo di studio a Roma Giulio ritorna a Vienna dove dal 1878 troverà fama e committenze presso la corte asburgica.

³⁶² I nomi sono tratti dagli elenchi dei soci pubblicati nel libro *Cento anni del circolo della caccia*, Venezia, Stamperia di Venezia, 1969, p. 49.

³⁶³ *Esposizione nazionale*, in "Roma artistica", 1877.

³⁶⁴ Si veda l'incisione dell'opera in *L'illustrazione italiana artistica*", 19 dicembre 1878.

³⁶⁵ MASSIMO MAGISTRATI, *Il circolo della caccia di Roma nel primo cinquantennio dell'unità italiana(1874-1922)* in *Cento anni del circolo della caccia. Roma 1869-1969*, Venezia, Stamperia di Venezia, 1969, p. 49.

3.4. Catalogo tagionato di una selezione di opere realizzate dai pittori De Blaas a Roma

Opere di Carl Blaas

3.4.1

Carl Blaas, *Disegno preparatorio per Il Miracolo delle rose di Santa Elisabetta*

Matita, penna su carta.

1839

Firmato in basso *Carl Blaas a Paul Deschwanden Roma 29 giugno 1839*

Archivio Blaas



Questo disegno fu eseguito da Blaas a Roma dopo aver letto il libro di Montalembert sulla storia di Santa Elisabetta d'Ungheria.

È lo stesso Blaas a parlare di questo disegno nella sua autobiografia raccontando di averlo dedicato a Paul Deshwanden, pittore nazareno che aveva conosciuto a Firenze mentre stava andando a Roma per iniziare il suo alunnato.

Grazie a questo pittore Blaas si avvicina per la prima volta agli artisti del Trecento e del Quattrocento umbro e toscano che egli prenderà come guida per attuare un profondo percorso spirituale ed artistico che lo porterà alla fine del suo alunnato ad abbracciare la corrente nazarena capeggiata da Overbeck. Da questo disegno verrà tratta la prima versione della tela ad olio *Il miracolo delle rose di Santa Elisabetta* che entrerà a far parte della collezione del Principe Metternich nel 1839.

3.4.2

Carl Blaas, *Miracolo delle rose di Santa Elisabetta*

Olio su tela

1839

Firmato e datato in basso a destra *Carl Blaas 1839*

Castello di Kynzsvart (Repubblica Ceca)

Bibliografia: *Selbstbiografie* 1876, p. 120; "Der Adler: Allgemeine Welt und National-Chronik" 1840; BOETTICHER 1891-1898, N. 8; SAUR, AKL, vol 11, p. 298.



L'opera viene eseguita da Carl come prima prova da mandare a Vienna a conferma del progresso dei suoi studi nella capitale. Il dipinto riscuote molto successo tanto da indurre il principe Metternich ad acquistarla per la sua galleria privata. L'opera invece viene bocciata da Overbeck che la trova troppo ricca di particolari, troppa preziosità nelle vesti, esuberanza inaccettabile degli elementi naturali. Lo stesso Carl confessa di aver avuto molte difficoltà nel rendere la religiosità del momento. L'opera in questione trae spunto da un episodio della vita di Santa Elisabetta d'Ungheria, che non appare nel testo di Montalembert, nè in alcun documento duecentesco relativo alla vita della santa, ma è frutto delle leggende che sono state create intorno alla vita di questa santa, per evidenziare aspetti importanti della sua personalità.

Si tratta del miracolo per cui Elisabetta, sorpresa dal marito Ludovico di Turingia mentre sta offrendo da mangiare ai poveri, prima di essere rimproverata vede i pani miracolosamente trasformarsi in rose rosse e bianche.

Carl, quindi, si serve del testo di Montalembert solamente per ricostruire l'ambientazione della scena che si rifà al 1225 quando, in seguito a una gravissima carestia, la principessa Elisabetta decide di prodigarsi nell'aiuto dei poveri dando loro da mangiare, provvedendo alle cure mediche, procurando loro vestiti. Poiché il castello di Wartburg si ergeva su una collina molto ripida ed era disagiata per i poveretti raggiungere la cima, Elisabetta fece costruire un ospedale ai piedi della montagna dove lei si recava regolarmente per offrire la sua assistenza.

Sia il castello, che si staglia sulla sommità della roccia, sia l'ospedale ai piedi del sentiero, che conduce al castello sono rappresentati nella composizione. Carl descrive il momento in cui è già accaduto il miracolo, i pani si sono già trasformati in rose davanti agli occhi esterefatti dei poveri che vedono svanire il pasto e dell'ancella che aveva accompagnato Elisabetta. Nessun stupore invece per Elisabetta, nessuna angoscia

traspare dal volto di Elisabetta di essere stata sorpresa dal marito a compiere un atto caritatevole, come non c'è rimprovero da parte del marito, ritratto vicino a lei. c'è solamente tanta delicatezza nei gesti e nelle espressioni, eleganza degli abiti e dei particolari, un vero clima da favola.

Dalla lettura del testo di Montalembert si evince infatti che Elisabetta non avesse alcun motivo per nascondere il suo gesto al marito che approvava le sue scelte di fare opera di carità, ponendo il quesito sul significato del miracolo cioè della vera motivazione dell'intervento divino.

La trasformazione dei pani in rose bianche e rosse deve essere vista infatti non come l'intervento di dio per proteggere Elisabetta dalle ire del marito ma piuttosto come la benedizione di Dio che si manifesta per sottolineare la santità del suo gesto. Secondo questa lettura il colore delle rose ha la sua importanza. Il rosso è sicuramente riferito alla regalità essendo lei principessa d'Ungheria, ma allo stesso tempo simbolo della passione del Cristo, di una vita di sofferenza fatta di spine come le rose, vita che lei aveva deciso di intraprendere.

Il bianco è il simbolo della purezza della santità di colei che rifiuta le ambizioni mondane, il frastuono della corte, le comodità, le ricchezze, gli abiti di lusso preferendo a tutto questo servire i disprezzati e i feriti. Il rosso la rappresenta come principessa e il bianco come santa.

Non essendo il miracolo riportato nel testo di Montalembert Blaas si rifà alle raffigurazioni della santa che a cominciare dal Trecento compare sia nei cicli pittorici, come nelle vetrate nella splendida basilica gotica a lei dedicata a Marburgo, dove viene raffigurata con i costumi tradizionali dei principi magiari mentre nasconde sotto il mantello un fascio di rose.

3.4.3

Carl Blaas, *Miracolo delle rose di Santa Elisabetta* (seconda versione)

Olio su tela

1839

Firmato in basso a destra *Carl Blaas 1839*

Collezione privata

Bibliografia: *Selbstbiografie* 1876 p. 143; BOETTICHER 1891-1898, n. 8; "Gazzetta" 1840; "Il gondoliere" 1840; "La moda, giornale dedicato al bel sesso" 1840; "Rivista europea" 1840.



Dopo il grande successo della prima versione, l'Accademia di Venezia chiede a Carl di poter esporre nelle sue sale la seconda versione dell'opera che egli aveva realizzato per Mons. Eberle di Bolzano sempre nel 1839.

Blaas, cercando di fare tesoro delle critiche ricevute dai nazareni in merito alla prima versione cerca di semplificare la parte centrale della composizione. Decide di mantenere uguale lo sfondo con il castello e le figure dei poverelli inginocchiati davanti alla principessa cercando di concentrarsi solamente sulla coppia di sposi così criticata dai nazareni.

La principessa comunque risulta molto simile alla prima versione, mantiene la sua angelica espressione con il capo leggermente piegato a sinistra coperto da un velo trasparente sul quale è posata una semplicissima corona. Più semplificata risulta invece la figura del principe Ludovico sia nei calzari che nel cappello ma è soprattutto l'ancella ritratta accanto ad Elisabetta ha subire il cambiamento maggiore. Ora è presentata con un abito e un copricapo decisamente più modesto. Cambiano moltissimo la luce e i colori, la scena non è più inondata da una luce incantata da favola, ma da un luce meno invadente, vengono utilizzati colori più tenui sui toni pastello per il cielo e colori più spenti per le vesti. L'opera viene recensita dalla rivista "La moda giornale dedicata al bel sesso" dove si legge: "Un miracolo, diremo noi di soavità e di grazia, un piccolo quadretto, ma sì caro da innamorarsene, una delizia e d'arte e di sentimento"³⁶⁶

Anche Pietro Selvatico è entusiasta di quest'opera e la cita in "Rivista europea" dove riconosce a Blaas di saper "rifuggere dall'aberrante pittura pagana legata alla mitologia" tanto in auge in quegli anni da cui è estrapolato questo passaggio

³⁶⁶ *Dei Grandi Concorsi e dell'Esposizione di Belle arti in Venezia. Miracolo di Santa Elisabetta* in "La moda .giornale dedicato al bel sesso" 31 agosto 1840.

“Purtroppo a togliere dal suo agonizzante letargo la pittura italiana non basta cambiare i soggetti, bisogna cambiare la maniera di rappresentarli; [...] Voglia Dio che non sia lontana l’ora in cui i nostri pittori, nel figurare i sacri soggetti, non si dilunghino dal puro sentiero, seguito dal Blaas nel quadretto che abbiamo sott’occhio, rappresentante un fatto di Santa Elisabetta regina d’Ungheria³⁶⁷.”

³⁶⁷ PIETRO SEVATICO, *Rassegna critica di belle arti. Pittura di storia*, in “Rivista Europea: giornale di scienze lettere e arti e varietà”, Milano, Stella, 1840, p. 109.

3.4.4

Carl Blaas, *Madonna con bambino e S. Giovannino*

Olio su tela

1841

Firmato in basso a sinistra *C.Blaas*

Esztergom, Museo Cristiano



L'opera in questione entrò a far parte della collezione del primate d'Ungheria János Simor tra il 1852 e il 1855 quando l'arcivescovo era stato chiamato a Vienna dal governo come consulente per la gestione degli affari ecclesiastici ed era entrato in stretto contatto con i professori dell'Accademia tra cui Blaas. È a Vienna che l'arcivescovo inizia ad attuare il suo grandioso progetto di raccogliere opere di soggetto sacro eseguite da artisti tardo nazareni austriaci, tedeschi e ungheresi con l'intento di creare in Ungheria il primo Museo Cristiano d'Europa. Il Museo verrà realizzato a Esztergom dopo la nomina dell'arcivescovo a Primate d'Ungheria nel 1875³⁶⁸.

La *Madonna* in questione fu realizzata da Blaas nel 1841 dopo gli studi da lui effettuati in Umbria e in Toscana tra il 1839 e il 1840 dei grandi maestri italiani del Trecento e del Quattrocento.

Dai numerosissimi schizzi e disegni realizzati da Blaas a Perugia, a Pisa e a Firenze, conservati nell'Archivio della famiglia Blaas, si evince che a incuriosirlo erano state le opere di Giotto, di Pietro Lorenzetti, di Bernardo Daddi, di Beato Angelico, di Andrea Orcagna ma anche di Perugino e di Raffaello.

Quest'opera mostra precise citazioni sia della *Madonna Esterhazy* di Raffaello per quanto riguarda il paesaggio e la posizione della Vergine ritratta in ginocchio, sia della *Madonna del Polittico Guidalotti* del Beato Angelico per la postura della Madonna con la schiena eretta, per la dolcezza del viso appena reclinato e la preziosità del manto.

³⁶⁸ Sulla nascita del museo si veda, DORA SALLAY, *The 125th anniversary of the foundation of the Christian Museum, Ildikò kontsek, Esztergom, 2001.*

3.4.5

Carl Blaas, *VISITAZIONE*

olio su tela

1842

Firmato in basso al centro *CARL BLAAS ROMA 1842*

Innsbruck, Ferdinandeum

BIBLIOGRAFIA: *Selbstbiografie* 1876, p.144, BOETTICHER 1891-1898, n. 11; "KUNSTBLATT", 1843.



alunnato dove egli cerca di mettere a frutto gli studi da lui effettuati sugli artisti del Trecento italiani e su alcune opere di Overbeck, tra cui un disegno del 1814 dal titolo *Annunciazione e Visitazione*. L'artista decide di riproporre la soluzione compositiva adottata da Overbeck descrivendo l'incontro tra Maria e sua cugina Elisabetta sotto un pergolato. Le colonne che sostengono il pergolato e il gioco di prospettiva creato sulla destra con

la casa di Zaccara, danno il senso della profondità portando l'occhio dell'osservatore a sconfinare nel paesaggio rappresentato in lontananza. A condividere la scena con Maria ed Elisabetta, ci sono Giuseppe e Zaccaria, il primo è collocato a fianco di Maria in primo piano mentre Zaccaria è nascosto dietro la colonna. Confrontando la posizione di queste due figure con quelle presenti nel disegno di Overbeck si nota come Blaas abbia completamente invertito il ruolo di Giuseppe e Zaccaria all'interno della composizione. Overbeck vuole dare più risalto alla coppia Elisabetta-Zaccaria che solamente nel preciso momento in cui le due donne si stringono capiscono la grandezza dello Spirito Santo che ha reso madre Elisabetta e che si manifesta loro facendo sobbalzare Giovanni nel grembo della madre. Per questo Zaccaria ringrazia Dio allargando le braccia in segno di preghiera. Carl vuole invece dar risalto alla coppia Maria-Giuseppe descrivendo una dolcissima Maria, che saluta la cugina manifestandole la sua gioia di diventare presto madre. Maria è simbolo perfetto della fede cristiana in quanto a differenza di Elisabetta ha creduto subito alle parole dell'angelo e per questo viene benedetta tra tutte le donne. Carl, nell'autobiografia, afferma di essere soddisfatto della composizione trovando ben riuscita la descrizione del sentimento di felicità delle due donne durante il loro saluto. Egli si era adoperato molto per infondere alla composizione quel senso di chiarezza, di linearità richiesto dai Nazareni pur mantenendo un gusto personale per quanto riguarda l'intensità dei colori e la precisione del disegno nel rendere i dettagli.

3.4.6

Carl Blaas, *La cacciata di Elisabetta dal castello*

Olio su tela

1843

Archivio Blaas

Bibliografia: *Selbstbiografie*, p.143.



A distanza di quattro anni dalle precedenti versioni, Blaas ritorna ad affrontare il tema della Santa Elisabetta su commissione della famiglia Salviati che aveva visto lo schizzo della prima versione del 1839 nello studio dell'artista. L'artista, che ormai è entrato in una nuova fase artistica che lo ha portando ad allontanarsi da Overbeck e dal rigore nazareno, decide di operare dei cambiamenti radicali.

Innanzitutto cambia il titolo che non è più *Il miracolo delle rose* ma *La cacciata di Elisabetta dal castello*. La povera Elisabetta, rimasta vedova dopo pochi anni di matrimonio è costretta a fronteggiare le pretese dei fratelli del defunto marito che non intendono più assistere alla dilapidazione del loro patrimonio da parte della cognata per aiutare i poveri.

Elisabetta è sola, non c'è più Ludovico a difenderla e i successori del marito le impongono di smettere di fare la carità ai poveri altrimenti dovrà abbandonare per sempre il castello.

La scelta di Elisabetta non poteva essere che quella di continuare ad essere caritatevole verso i suoi amici ai quali da molto tempo ormai aveva dimostrato la sua generosità che era diventata la sua fonte di vita, quello che, oltre ai suoi figli, dava valore e significato alla sua vita. Inevitabile quindi la sua cacciata dal castello.

Carl ritrae Elisabetta con delle vesti umili, non è più principessa, non ha velo nè corona, china la testa senza protestare accettando la volontà del cognato passivamente, per lei non è un peso vivere priva di ricchezze esattamente come i suoi protetti.

A differenza di Elisabetta, i suoi figli e la sua ancella sono terrorizzati dal gesto perentorio del cavaliere, la paura è leggibile nei loro volti come nei loro gesti, il bambino in primo piano si aggrappa alle gambe della madre con la bocca spalancata, anche l'ancella che segue ha la bocca aperta segue Elisabetta ha la bocca aperta, porta in braccio l'altro figlio dell'ex principessa, ignaro di quello che sta succedendo.

Un cielo minaccioso sottolinea l'effetto drammatico della scena.

Una composizione del tutto differente dalle due versioni precedenti dove l'artista ha volutamente abbandonato il rigore di rendere la spiritualità dei nazareni per descrivere un fatto terreno, non un miracolo.

Il messaggio da trasmettere non è più legato alla santità di Elisabetta, ma alla sofferenza umana di una famiglia, la sofferenza di Elisabetta in quanto madre che da questo momento deve diventare questuante per dar da mangiare ai suoi figli.

La scena vuole toccare le corde del cuore dell'osservatore, che prova pietà verso la giovane principessa e i suoi figli e riflette sul dramma rappresentato traendo un insegnamento morale.

Se l'ambientazione è ancora medievale, il messaggio dell'opera realizzata nel 1843 è di grande attualità, in quanto esprime la volontà da parte dell'artista di rappresentare temi legati alla famiglia, situazioni di estrema sofferenza, quel "vero morale" di cui aveva parlato Selvatico l'anno precedente nel suo saggio *Scopo morale nella scelta de' soggetti* in cui spingeva gli artisti a guardare le opere di Ary Sheffer e di Leopold Robert³⁶⁹.

³⁶⁹ PIETRO SELVATICO, *Scopo morale nella scelta de' soggetti* in PIETRO SELVATICO, *Sull'educazione del pittore storico. Pensieri di Pietro selvatico*, Padova, Coi tipi del Seminario, 1842, Parte V, p. 419.

3.4.7

Carl Blaas, *Ritratto di Teresa Jacobini*

1845

Olio su tela

Collezione privata

Bibliografia: *Selstbiografie* 1876, p. 185; BOETTICHER 1891-1898, n. 21.



Quest'opera, ritenuta dalla critica come il ritratto di Guendalina Doria Pamfili, in realtà è il ritratto di Teresina Jacobini, una delle cinque figlie di Vincenzo Jacobini, nobile di Genzano che Blaas aveva avuto modo di conoscere ad Albano Laziale. Carl nell'autobiografia ricorda con molto

affetto questa famiglia e riferisce sull'opera in questione³⁷⁰. Teresina, la più bella tra le figlie di Jacobini, viene ritratta in costume di Albano con la manticella, il classico copricapo a forma di piccolo rettangolo di stoffa bianca di lino, ricamato e tenuto per mezzo di spilloni, la camicia dalle ampie maniche, la collana di corallo, i "curagli", e il grembiule "zinalu".

É ritratta con la testa leggermente ruotata per non incrociare lo sguardo dell'osservatore. Il suo sguardo è assente, forse è troppo stanca per le lunghe ore di posa a cui era stata sottoposta dall'artista. È un ritratto che per soddisfare il committente doveva essere molto curato nei dettagli, per rendere l'appartenenza sociale della giovane.

Il costume di Albano che indossa la bambina, infatti, non è di cotone grossolano ma è di stoffa preziosa, oltre alla collana di corallo Teresina porta una collanina d'oro con un piccolo crocefisso.

³⁷⁰ *Selstbiografie*, p. 186.

3.4.8

Carl Blaas, *Doppio Ritratto*

Olio su tela

1846

Collezione privata

Bibliografia: *Selstbiografie* 1876, p. 187.



Grazie all'autobiografia, dove Blaas riferisce di tutte le committenze ricevute durante il suo soggiorno ad Albano Laziale dal 1842 al 1852 è stato possibile dare un nome alla coppia effigiata. Si tratta di Filippo Andrea Doria Pamphili e della moglie Mary Althea Beatrix Talbot, figlia di Lord John Talbot.

La cittadina di Albano era frequentata da numerose famiglie illustri durante l'estate tra cui la famiglia Doria Pamphili, antica famiglia nobile

romana, che possedeva uno splendido palazzo nella capitale e una villa ad Albano vicino alla dimora dei Blaas.

L'artista realizza numerosi ritratti per questa famiglia tra cui quello di Lord Talbot con i nipoti e della nipote più piccola Guendalina.

La contessa Althea è ritratta di tre quarti, seduta in modo composto ed elegante su una poltrona rivestita di una preziosa stoffa damascata di color rosso acceso. Indossa un abito nero che le lascia scoperte le spalle impreziosito da una splendida bordura di merletto con perline che a va contornare lo scollo del vestito. Indossa anche una stola di seta policroma che ricorda le fascie colorate tipiche dei costumi di Albano. Molto curata l'acconciatura e le mani poste in primo piano dove è possibile notare la fede al dito a sottolineare che è una donna sposata, non porta altri gioielli, la sua bellezza è tale che non ne ha bisogno.

Lui, Filippo, è ritratto alla finestra del suo palazzo da dove è possibile vedere parte della campagna romana con vestigia classiche.

È un nobile, ma anche un notaio per cui è ritratto con la toga per far capire all'osservatore il suo ceto sociale e di cosa si occupa. Un panciotto di velluto rosso interrompe la monotia del nero dell'abito e della toga accordandosi al tono di colore della tenda posta dietro di lui. Guarda fiero l'osservatore senza tradire alcuna espressione, molto rigido nella sua postura l'unico movimento è dato dal braccio destro che tiene chiusa la toga.

3.4.9

Carl Blaas, *Papa Clemente davanti alla Vergine*

Olio su tela

1848

Firmato in basso a destra *Carlo Blaas Roma 1848*

Castello di Kynzvalt(Repubblica Ceca).

Bibliografia: *Selstbiografie* 1876, p. 206, BOETTICHER 1891-1898, n. 36.



È lo stesso artista a parlare di quest'opera nella sua autobiografia riferendo che l'opera gli fu commissionata dal Principe Metternich dopo che questi aveva già acquistato *La Santa Elisabetta*. Il Principe voleva una pala da porre sull'altare della sua cappella privata. Blaas elabora una composizione tradizionale, una struttura piramidale con le figure di Papa Clemente e di San Paolo nella parte bassa e la Vergine con il Bambino al centro nella parte più alta. Papa Clemente è raffigurato in ginocchio, davanti alla Vergine con il simbolo del suo martirio, una grossa ancora. La Madonna in trono è Dexiocratousa (Che ha la Potenza a destra) ed infatti sostiene il Bambino con il braccio destro anziché con il sinistro, riconoscendone così la preminenza. San Paolo è riconoscibile dalla spada, "La spada dello Spirito, cioè la parola di Dio", "La più tagliente di ogni spada"³⁷¹ e dal rotulo che tiene con la mano sinistra simbolo del suo titolo di Apostolo e Dottore delle genti. La Vergine e gli angeli rientrano pienamente nella tipologia delle figure sacre realizzate dai pittori nazareni con cui Blaas era in contatto in quel periodo come Gebhard Fatz e Paul Deschwanden. Le figure, invece, del Papa e di San Paolo tradiscono la volontà dell'artista di conferire maggior espressività alle figure, di rendere il volume dei corpi attraverso le pieghe delle vesti che assecondano il movimento del corpo e una resa più decisa del colore giocato soprattutto sui toni del rosso.

³⁷¹ Efesini 6, 17; Lettera agli Ebrei 4, 12.

Opere di Eugenio Blaas

3.4.10

Eugenio Blaas, *Ritratto di Richard Morris*

Olio su tela

1865

Firmato in basso a sinistra *EBlaas*

Londra, Museo del ritratto



Eugenio aveva conosciuto il pittore Richard Morris a Roma durante il suo alunnato. Erano diventati buoni amici e grazie a Morris Eugenio riuscirà ad esporre alla Royal Academy a Londra e nelle gallerie più importanti della capitale inglese dove otterrà grande successo. Questo ritratto, che appartiene alla produzione giovanile dell'artista, non vuole essere un ritratto celebrativo tradizionale realizzato per far conoscere lo stato sociale dell'effigiato. Si tratta di un ritratto tipicamente romantico dove Blaas vuole dare importanza all'espressione del volto caratterizzato da occhi penetranti, alteri quasi di sfida. Sembra seduto con le braccia appoggiate sui braccioli di una sedia, non è vestito in modo elegante, senza panciotto, con un foulard annodato sul davanti di colore scuro che si armonizza con i toni della giacca indossata dal pittore. Non ci fa capire esplicitamente che è un pittore ma l'idea che sia un uomo che vive al di fuori delle convenzioni della classi più abbienti della società. Tutta la composizione risulta giocata su toni scuri che ben si accordano con i capelli e la barba rossiccia dell'effigiato, solamente il bianco cangiante della camicia interrompe la sequenza delle sfumature dei bruni conferendo luce alla composizione. Non ci sono contorni netti e precisi a definire i lineamenti del volto a separare lo sfondo monocrom dalla figura, tutta la composizione è realizzata attraverso tocchi veloci e pennellate dense di materia.

3.4.11

Eugenio Blaas, *Introduzione al Decamerone*

litografia eseguita da William Unger

1867

Haarlem, Teylers Museum

Bibliografia: BOETTICHER 1891-1898, n. 2; K. von Lützow, "Zeitung für bildende Künste" 1872.



Questa incisione costituisce l'unica testimonianza rimasta dell'opera *Introduzione al Decameron* realizzata da Eugenio come prova finale del suo alunnato a Roma ed esposta a Vienna sia nel 1867, dove ottiene la

medaglia d'oro, sia nel 1873, in occasione dell'Esposizione universale di Vienna.

L'opera di Blaas si riferisce ad un episodio tratto dalla celebre opera di Boccaccio precisamente all'introduzione del libro ove viene spiegato che nel 1348 a causa di una terribile peste che stava causando centinaia di morti a Firenze sette giovani donne e tre giovani uomini, tutti di elevata condizione sociale, decidono di scappare dalla città e trovar rifugio in campagna presso la villa di una di loro.

L'artista descrive il momento in cui, mentre le fanciulle sono riunite all'interno della Chiesa di S. Maria Novella per decidere se fosse opportuno allontanarsi da sole dalla città, entrano per caso i tre giovani che si offrono di accompagnarle.

Tutti i personaggi sono rappresentati in costume d'epoca, sicuramente broccati e velluti a sottolineare il loro stato sociale.

Opere di Giulio Blaas

3.4.12

Giulio Blaas, *Bozzetto della Caccia alla volpe nella campagna romana*

Olio su carta

1877

Collezione privata

Bibliografia: DOROTHEUM 2007; ANTONACCI 2007.



Il bozzetto apparteneva assieme ad un album di ventotto schizzi, tra disegni e acquerelli, agli eredi della famiglia Blaas che nel 2005 hanno organizzato una grande asta nel castello di famiglia per cui ora questi studi sono dispersi tra vari collezionisti privati.

Il bozzetto in questione riesce a rendere chiaramente l'idea compositiva del dipinto su tela ora conservato al Circolo della Caccia di Roma.

3.4.13

Giulio Blaas, *Caccia alla volpe nella campagna romana*

Olio su tela

1877

Firmato in basso a destra *Giulio Blaas*

Roma, Circolo della caccia

Bibliografia: BOETTICHER 1891-1898, n. 8; "L'Illustrazione Italiana" 1878; "Roma artistica" 1877.



Quest'opera viene commissionata a Giulio dal Principe Umberto nel 1877 dopo aver visto la tela intitolata *Caccia ai lepri* che Giulio aveva esposto a Parma nel 1870.

La scena descritta in questo dipinto ritrae il principe Umberto e il suo maestro di caccia, che si distinguono dagli altri partecipanti in quanto indossano la giacca nera, mentre partecipano con numerosi cavalieri e amazzoni a una battuta di caccia alla volpe. La caccia alla volpe ai tempi

dell'esecuzione dell'opera era diventata un rituale di gran moda per l'alta borghesia e l'aristocrazia in quanto le battute di caccia erano dei veri e propri salotti eleganti all'aria aperta ai quali anche le signore amavano partecipare come si vede nell'opera.

Una moda testimoniata dalle tante foto che ritraggono appartenenti all'alta borghesia, all'aristocrazia e personaggi famosi, non solo italiani, in sella, impegnati in un salto dell'ostacolo oppure in conversazione durante le diverse fasi delle battute di caccia. In queste immagini si possono ammirare, infatti, amazzoni sorprese dall'obiettivo in sella o in attesa del ritorno dei cacciatori o ancora, fanciulle ed eleganti dame di ogni età a passeggio per i prati della Campagna Romana.

L'abito era importante, i gentiluomini dovevano portare una giacca scarlatta, cilindro nero, gli stivaloni di coppale che giungevano a mezza gamba, frustino e guanti.

Le donne indossavano un abito scuro formato da un corpetto attillato, di linea molto semplice, con collo in velluto risvoltato, spesso accompagnato da gilet, e una gonna molto ampia, soprattutto molto lunga, in modo da poter nascondere le gambe quando si cavalcava, cilindretto nero con velo e naturalmente da frustino e guanti.

La battuta di caccia descritta in questa tela si svolge in un tratto della campagna romana riconoscibile dalle arcate degli antichi acquedotti che delimitano sulla destra il paesaggio e a sinistra da un tipico fontanile.

L'opera in questione verrà esposta all'Esposizione Nazionale di Napoli del 1877 e recensita in "Roma artistica" dove si legge: "Di Giulio Blaas vedemmo una notevole Campagna romana". L'opera conquista anche la copertina de "L'Illustrazione italiana" del 1878 dove viene indicato solo il cognome dell'autore "Blaas" senza specificare che si trattava di Giulio e non del più famoso Eugenio dando origine a un clamoroso fraintendimento per cui l'opera, ancora oggi, è ritenuta da molta critica di Eugenio.

4. I De Blaas a Vienna. Gli Asburgo e il fascino della cultura mitteleuropea.

4.1 Carl Blaas insegnante presso l'Accademia di Vienna

Dopo aver ricostruito la formazione e l'evoluzione artistica dei de Blaas a Venezia e a Roma, la ricerca trova il suo giusto epilogo a Vienna, la capitale dell'impero asburgico, dove soprattutto Carl e Giulio raggiungono quel successo e quella fama per cui ancora oggi sono ricordati.

Un successo costruito tramite sapienti relazioni sia pubbliche che private, frutto della stima e dell'ammirazione da parte della corte asburgica e di importanti famiglie mitteleuropee.

È a Vienna che vengono a crearsi soprattutto per Carl e Giulio quelle fortunate congiunture che porteranno il primo a ottenere nel 1859 la commissione più importante della sua vita e il secondo a viaggiare per il mondo per soddisfare la sua sete di conoscenza di altre culture e la definitiva affermazione artistica a cavallo tra Ottocento e Novecento.

Al contrario del padre e del fratello, Eugenio non si trasferisce a Vienna ma mantiene stretti rapporti con il padre e la società viennese in modo da poter sfruttare tutte le opportunità artistiche che questa città poteva offrirgli.

Vienna negli anni Sessanta dell'Ottocento non era solamente il centro politico dell'impero, ma stava diventando anche il centro culturale dell'Europa centrale grazie ad una fulminea espansione urbanistica che aveva portato alla realizzazione del magnifico viale della Ringstrasse, inaugurato dall'imperatore Francesco Giuseppe il 1 maggio 1865, e alla progettazione

dei monumentali palazzi che lo avrebbero costeggiato³⁷².

Un grande progetto elaborato dall'Imperatore che voleva allineare in bella vista i principali luoghi del potere e della cultura.

Cominciamo quindi ad occuparci del primo periodo vissuto da Carl a Vienna compreso tra il 1852 e il 1856 quando inizia il suo incarico di docente di pittura di storia presso l'Accademia viennese.

Non era la prima volta che Carl si recava nella capitale asburgica, l'anno precedente, infatti, era stato costretto a raggiungere Vienna per incontrare il conte Stefano Karolyi, che non aveva ancora saldato il suo debito con l'artista in merito alle tre opere eseguite per la chiesa a Fòt.

Il conte Stefano, infatti, era stato accusato di alto tradimento dopo essersi battuto nel 1848 per l'indipendenza della sua patria, per cui tutti i suoi beni erano stati confiscati e Blaas non aveva ricevuto alcun compenso³⁷³.

Non trovando soddisfazione presso il conte Karolyi, Blaas decide di rivolgersi direttamente all'imperatore per risolvere la questione e tramite l'interessamento del principe Metternich che, dopo aver acquistato da Blaas *Il miracolo delle rose di S. Elisabetta*, gli aveva commissionato anche una pala d'altare per la sua cappella privata³⁷⁴, Blaas ha modo di fargli vedere gli studi delle tre pale eseguite per la Chiesa di Fòt.

Essendo in quel momento vacante in Accademia la cattedra di pittura

³⁷² ANNALISA MAURI, *La Ringstrasse: Vienna e le trasformazioni ottocentesche delle grandi città europee*, atti del Seminario internazionale, Politecnico di Milano, 2 dicembre 1998, Officina, 1999.

³⁷³ *Selbstbiographie*, p. 217.

³⁷⁴ Metternich nel 1849 commissiona a Carl la pala *Papa Clemente dinanzi alla Vergine*, oggi conservata nel castello di Metternich a Kynzsvart.

di storia, in seguito alle dimissioni di Carl Rahl³⁷⁵, l'imperatore propone a Blaas di sostituirlo.

Dopo il conferimento della borsa di studi per Roma questa era la seconda dimostrazione di stima da parte dell'Imperatore Francesco Giuseppe. Stima che l'imperatore dimostrerà a Carl nel corso di tutta la sua vita commissionandogli numerosi ritratti e scegliendo proprio lui, tra tanti artisti meritevoli, come pittore ufficiale delle glorie asburgiche.

Nella sua autobiografia Carl scrive che l'incarico gli viene comunicato tramite una lettera inviata dal ministro Leo Thun, nella quale gli veniva spiegato che la nomina era stata voluta dall'imperatore, sinceramente impressionato dalle opere di carattere religioso che l'artista aveva realizzato a Roma tra il 1840 e il 1850³⁷⁶.

Blaas entra ufficialmente in Accademia il 10 gennaio 1852, due anni dopo la proposta di riforma presentata dal ministro Leo Thun il 30 settembre 1850 e approvata dall'imperatore Francesco Giuseppe l'8 ottobre 1850³⁷⁷. L'intero progetto di riforma, pubblicato nel "Deutsches Kunstblatt" del 25 novembre del 1850, in sostanza dichiarava che:

1. l'accademia non dovrà più essere un ente preposto alla gestione del patrimonio artistico.
2. la scuola elementare del disegno dovrà essere separata

³⁷⁵ Si veda: H. Schöny, *Karl Rahl*, in *Austrian Biographical Enciclopedia 1815-1950*, Volume 8, p. 390.

³⁷⁶ Le opere in questione sono: *Il miracolo di Santa Elisabetta*, *La Visitazione della Beata vergine*, *Santa Caterina trasportata dagli angeli sul monte Sinai* e le tre pale eseguite per la Chiesa di Fòt.

³⁷⁷ALEXANDER AUF DER HEYDE, *Selvatico, Rudolf Eitelberger e l'ambiente viennese*, intervento al convegno *Pietro Selvatico e il rinnovamento delle arti nell'Italia dell'Ottocento*, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 22-23 ottobre 2013.

dall'accademia.

3. l'accademia dovrà essere frequentata soltanto dagli allievi più dotati, ragion per cui bisognerà istituire un corso preliminare con un test d'ingresso per verificare le reali capacità degli aspiranti in modo che solo i più dotati possano accedere all'insegnamento accademico.
4. nella formazione superiore vi saranno tre settori principali quello della scultura della pittura e dell'architettura e in ciascuno di essi saranno trattati soltanto gli argomenti storici e religiosi.

L'Accademia perciò doveva comprendere:

1. La formazione iniziale che includerà la modellazione, il disegno e la pittura desunti da modelli naturali e specialmente dal corpo umano, a cui andranno aggiunte le lezioni d'anatomia, prospettiva e storia dell'arte.
2. corsi di perfezionamento con celebri pittori e scultori.

In conclusione venivano tolte all'Accademia le funzioni di organo amministrativo per la promozione e la tutela delle opere d'arte e d'associazione di artisti e degli amatori, lasciando sussistere soltanto la sua funzione di scuola per la formazione artistica superiore. Ciò avrebbe comportato l'abolizione del corso elementare di disegno che sarebbe dovuto rientrare nei programmi delle scuole elementari e medie.

L'accademia dunque avrebbe avuto il compito di formare soltanto gli allievi più dotati mentre la tutela del patrimonio artistico passava di competenza alla Commissione Centrale fondata nel 1850.

A dirigere l'Accademia di Vienna c'è Christian Ruben, discepolo di Peter Cornelius e sincero sostenitore "dell'arte rigorosa in contrasto con il realismo emergente". Idee ampiamente condivise da Blaas e dagli altri

professori come lui stesso afferma nell'autobiografia, dove sottolinea il proficuo rapporto instaurato con i colleghi e soprattutto con Carl Mayer, professore di Elementi di figura³⁷⁸.

Non appena arrivato a Vienna, Carl aveva aperto uno studio nell'Annagasse, nel centro della città, dove poter ricevere artisti, mercanti d'arte, e possibili committenti.

Ben presto lo studio diventa meta di molti rappresentanti dell'aristocrazia viennese soprattutto nobili ungheresi, russi e polacchi che gli commissionano numerosi ritratti e pale d'altare per le cappelle di famiglia. Così il principe Dietrichstein nel 1852 gli commissiona una pala d'altare per la cripta di famiglia a Mikulov, purtroppo scomparsa, il Primate d'Ungheria Scitovsky gli commissiona nel 1853 il suo ritratto, l'arciduchessa Sofia sempre nel 1853 una *Madonna con il bambino*, il conte Stefano Karolyi nel 1854 una nuova versione della *Santa Caterina trasportata dagli angeli sul monte Sinai*.

Non si conosce invece il committente dell'opera *Carlomagno rimprovera gli studenti negligenti* presentata all'Esposizione Universale di Parigi del 1855, con la quale Carl vince il secondo premio³⁷⁹.

Le committenze più significative ed importanti di questo periodo sono senza ombra di dubbio la decorazione ad affresco della Chiesa Cattolica Romana a Fòt, la decorazione del *Libro di preghiere* per l'imperatrice Elisabetta, il *Messale* per papa Pio IX e gli affreschi della chiesa di Altlerchenfeld; opere che, eccettuato il *Libro di preghiere* donato alla regina Elisabetta, non sono mai state oggetto di studio.

³⁷⁸ *Selbstbiographie*, p. 225

³⁷⁹ Grazie a quest'opera molto apprezzata dall'Imperatore Blaas otterrà l'incarico di ricoprire la cattedra di pittura dell'Accademia di Venezia nel 1856.

Gli affreschi della Chiesa di Fòt (1851-1855)



Affreschi dell'abside, particolare, Chiesa Cattolica Romana, Fòt.

Il conte Stefano Karolyi, una volta superati i problemi economici di cui si è parlato all'inizio del capitolo, commissiona nel 1852 a Carl la decorazione ad affresco dell'abside e delle pareti della navata della Chiesa di Fòt per la quale l'artista aveva già realizzato le tre pale d'altare.

Carl scrive nella sua autobiografia che era molto contento di mettersi in gioco finalmente con l'affresco, una tecnica così cara a tutti i pittori nazareni, in quanto rientrava nella loro ideologia di recupero di un'arte antica che richiedeva grande impegno e grande competenza da parte

dell'artista nella scelta e nella resa dei colori.

Lo stesso Vasari aveva parlato di questa tecnica nell'introduzione alle *Vite* sottolineandone le difficoltà³⁸⁰.

L'artista che si cimenta con l'affresco deve essere un pittore esperto, completo, buon disegnatore, ritrattista, scenografo, regista, architetto e paesaggista. La pittura ad affresco non accetta pentimenti. La Chiesa di Fòt, realizzata da Miklós Ybl tra il 1848 e il 1854³⁸¹, di grandi dimensioni è molto sviluppata in altezza, ma scarsamente illuminata, un problema grave da tener presente nella fase di progettazione della decorazione. Blass decide di ricorrere all'aiuto della tradizione veneziana e, ricordando gli effetti luministici dei mosaici della Basilica di S. Marco, concepisce una decorazione grandiosa che demanda all'oro e a colori molto intensi il compito di rendere leggibili gli affreschi che interessano l'abside e le pareti laterali della navata centrale della chiesa.

Suddivide la superficie dell'abside in tre fasce, nella parte più alta rappresenta al centro la figura del *Cristo Salvatore* e ai lati i quattro

³⁸⁰ "Di tutti gli altri modi che i pittori facciano, il dipingere in muro è più maestrevole e bello, perchè consiste nel fare in un giorno solo quello che negli altri modi si può in molti ritoccare sopra il lavorato. Vuole ancora una mano destra risoluta e veloce, ma sopra tutto un giudizio saldo et intero; perchè i colori, mentre che il muro è molle, mostrano una cosa in un modo, che poi in secco non è più quella. E però bisogna che in questi egli abbia per guida sua una pratica più che grandissima, essendo sommamente difficile il condurlo a perfezione". Si veda: VASARI, *Del dipingere in muro: come si fa e perché si chiama lavorare in fresco* in *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, cap.XIIII, Firenze, 1550.

³⁸¹ Miklós Ybl (1814–1891) fu l'architetto ungherese più famoso della metà del XIX secolo, ricordato per le opere realizzate a Budapest come: il Teatro dell'opera, il Parlamento e la Chiesa di S.Stefano. Nel 1845 fu incaricato dal conte Stefano Karolyi di rinnovare il castello di famiglia e pochi anni dopo nel 1848 di erigere la Chiesa di Fòt. Si veda: ANTAL KAMPIS, *The History of art in Hungary*, Wellingborough, Collets, 1967, p. 220.

evangelisti con i loro simboli mentre nella parte centrale affresca alcune scene dedicate alla vita della Vergine e alla vita di Gesù.

Nell'ultima fascia in basso dietro all'altar maggiore decide di non rappresentare nulla lasciando all'oro l'incarico di dare risalto e luce alla pala dell'*Immacolata Concezione* cui la chiesa è dedicata posta sull'altare.



Luca e Matteo, particolare degli spicchi dell'abside

Le figure di Gesù Salvatore e dei quattro evangelisti realizzate all'interno degli spicchi dell'abside poligonale sono di dimensioni enormi, il Cristo al centro regge con la mano sinistra il globo celeste e con la destra benedice, gli Evangelisti sono rappresentati sia in posizione frontale sia di profilo.

L'evangelista Luca è rappresentato di profilo mentre è intento a scrivere il suo Vangelo, Matteo è raffigurato con la penna in mano in posizione frontale ma con gli occhi abbassati rivolti verso l'angelo come se

tra loro fosse in atto una conversazione, Giovanni alza gli occhi al cielo mentre Marco è ritratto di profilo immerso nella lettura. Sono figure possenti, vive che si muovono all'interno dei loro spazi, molto caratterizzate nei volti.

Anche in queste figure Blaas dimostra una grande attenzione nella resa del pannello delle vesti e nelle scelte cromatiche.



Giovanni e Marco, particolare degli spicchi dell'abside

La parte centrale, di carattere narrativo, si sviluppa da sinistra verso destra, per chi guarda, con la raffigurazione della *Consegna del pastorale da parte di Gesù a Pietro*, cui segue *l'Annunciazione della Vergine*, *l'Incoronazione della Vergine*, *La nascita di Gesù* e in chiusura sulla destra *la Conversione di Saul*.

In queste scene Blaas sperimenta diverse soluzioni cromatiche che variano da intensi azzurri a rossi accesi.

La prima scena si riferisce all'episodio narrato da Giovanni di quando, dopo la pesca miracolosa, Gesù chiama in disparte Simone Pietro e per tre volte gli chiede se lo ama. Pietro gli risponde di sì che è pronto a dare anche la sua vita per lui.



Consegna del pastorale da parte di Gesù a Pietro, particolare degli affreschi della seconda fascia dell'abside, primo comparto da sinistra.

Pietro, quindi, su sollecitazione di Gesù è pronto a trasformarsi da "pescatore" a "pastore" per guidare i suoi agnelli e soprattutto è pronto ad imitarlo nel dono della vita annunciando la sua morte. Colori molto vivaci contraddistinguono le figure di Pietro e di Gesù che si stagliano su uno sfondo caratterizzato da un cielo minaccioso forse ad indicare il tragico destino cui Pietro sta andando incontro accettando il pastorale.

Segue la scena dedicata all'Annunciazione dove Blaas dà largo spazio alla rappresentazione del paesaggio che infonde respiro e luce alla scena

delimitata da una semplice tenda rossa e da un muretto.

Più interessante la parte alta del comparto affrescato, dove la figura del Padre ricorda nei colori, nella resa del volto e soprattutto nella postura con le braccia aperte la parte superiore dell'*Assunta* di Tiziano.



Annunciazione e Incoronazione della Vergine, particolare degli affreschi della seconda fascia dell'abside, secondo e terzo comparto da sinistra.

Abbiamo molte volte sottolineato quanto Tiziano fosse presente nella produzione artistica di Carl anche dopo la sua conversione alla corrente nazarena. Tuttavia è anche importante ricordare che proprio nello stesso anno di realizzazione degli affreschi di Fòt, Michelangelo Grigoletti stava ultimando la sua *Assunta* nella cattedrale di Esztergom³⁸². Una felice

³⁸² Si veda: GIUSEPPE MARIA PILO, *Michelangelo Grigoletti e il suo tempo*, Electa, Pordenone, 1971.

coniuntura che può aver influito sulle scelte iconografiche di Carl.

Difficilissimo leggere il comparto con l'affresco dedicato *all'Incoronazione della vergine* praticamente nascosto dalla pala posta sull'altar maggiore. Si nota sola la parte più alta caratterizzata da un acceso cromatismo giocato sui toni del rosso e un largo uso dell'oro.

Più agevole leggere il comparto con *La nascita di Gesù* dove la Sacra famiglia è rappresentata in primo piano, dando ancora una volta ampio spazio alla descrizione dello sfondo caratterizzato da un paesaggio dominato da imponenti rovine. La parte superiore presenta una terna di angeli posti su una nuvola mentre reggono il cartiglio che celebra la nascita del Salvatore del mondo con i seguenti versi: *Glória in excelsis Deo et in terra pax.*



La Nascita di Gesù e La Conversione di Saul, particolari della seconda fascia dell'abside, quarto e quinto comparto da sinistra.

L'ultima scena che occupa il comparto più esterno della seconda fascia si riferisce all'episodio raccontato negli Atti degli Apostoli che riguarda Saul, nome ebraico di Paolo, che durante il suo viaggio per Damasco cade a terra colpito da una luce improvvisa che gli impedisce di continuare il suo cammino. È la luce tramite la quale si manifesta Gesù che deve far riflettere Saul su quello che sta facendo.

Gesù non deve convertire Saul nel senso di portarlo dall'idolatria alla conoscenza del vero Dio. Saul già credeva e serviva Dio con zelo. Ciò che Saul deve cambiare è il modo, la prospettiva dalla quale guardare quella verità in cui credeva fin dalla giovinezza.

Cristo quindi si manifesta con forza attraverso un fascio di luce affinché possa illuminarlo ed infondergli la verità, e trasformarlo da Saul, il persecutore dei nemici del Tempio, a Paolo l'apostolo delle genti.

Il racconto di questi cinque comparti vuole quindi celebrare la Chiesa, la Vergine immacolata cui la chiesa è dedicata e Gesù Salvatore del mondo.

La zona più bassa dell'abside è caratterizzata da fondi d'oro con cornici geometriche, in modo da non interferire nella lettura del messaggio veicolato dalla pala posta sull'altar maggiore.

Nel 1855, per ultimare la decorazione ad affresco della chiesa, Blaas dipinge i tabernacoli dei tre altari e affresca i busti degli Apostoli all'interno di cornici circolari ai lati delle pareti della navata centrale.

Ogni Apostolo è caratterizzato dal proprio nome e reca un segno distintivo. Così i due fratelli Pietro e Andrea sono contraddisti rispettivamente dalle chiavi del Paradiso e dalla croce a forma di x simbolo del suo martirio. Giovanni contrariamente all'iconografia tradizionale che lo ritrae sempre con il Vangelo e l'acquila in questo caso viene identificato dal calice da cui esce un serpente a ricordo dell'episodio in cui egli, costretto a bere un veleno per non aver sacrificato agli dei, benedì il calice da cui uscì un serpente. Simone è rappresentato con la sega simbolo del

suo martirio.

Anche per gli apostoli Blaas sperimenta soluzioni cromatiche accese giocate sui toni del giallo, dell'arancione e del rosso.



Andrea e Pietro, particolare degli affreschi della navata



Giovanni e Simone, particolare degli affreschi della navata

Con la decorazione della chiesa di Fòt la luce e il colore della tradizione veneziana ritornano ad avere un ruolo determinante all'interno della composizione, senza intaccare la spiritualità dei temi trattati.

Questo deve essere considerato il contributo singolare di Blaas per lo sviluppo della corrente nazarena che tanto aveva insegnato a lui e che ora poteva trarre insegnamento da lui per uscire dal vuoto schematico in cui era caduta a metà dell'Ottocento.

Sappiamo dall'autobiografia che la decorazione della Chiesa di Fòt viene compiuta da Blaas tra il 1851 e il 1855 usufruendo solamente dei periodi estivi quando poteva assentarsi dall'Accademia e si trasferiva a Fòt

con tutta la sua famiglia. Gli impegni di lavoro, infatti, all'interno e all'esterno dell'accademia erano molto intensi in quel periodo. Si trattava soprattutto di opere che Blaas stava realizzando in collaborazione con i colleghi dell'Accademia, mantenendo in vita quello spirito nazareno della condivisione di vita e lavoro che aveva contraddistinto l'attività a Roma dei loro illustri predecessori nelle prime decadi dell'Ottocento³⁸³

Il *Libro di preghiere* regalato ad Elisabetta il giorno delle sue nozze con Francesco Giuseppe, il *Messale* donato a Papa Pio IX dall'imperatore e la decorazione ad affresco della Chiesa di Altlechenfeld sono la testimonianza preziosa di questa collaborazione, che ora andremo ad analizzare in modo approfondito.

Il libro di preghiere per l'imperatrice Elisabetta

Nell'imminenza delle nozze tra l'imperatore Francesco Giuseppe ed Elisabetta di Baviera, i professori dell'Accademia si cimentano in una preziosa opera di collaborazione miniando un *Libro di preghiere* da donare alla futura imperatrice.

Non sappiamo dove sia conservata l'opera ma fortunatamente a parlare del breviario e della sua decorazione rimane un articolo apparso nel "Deutsches Kunstblatt" di Berlino, nel numero introduttivo di Natale del 21 dicembre del 1854.

L'articolista, F. Baagen, ci fa sapere che il direttore dell'Accademia di Vienna Christian Ruben aveva deciso di regalare alla futura imperatrice un libro di preghiere che doveva essere realizzato dagli artisti membri

³⁸³ Il riferimento è rivolto ai pittori nazareni che avevano partecipato alla decorazione del Casino Massimo e di Palazzo Zuccari dei quali si è parlato nel capitolo precedente.

dell'Accademia come omaggio speciale dell'istituto alle nozze reali. Gli artisti coinvolti dal direttore furono: Josef Fürich, Carl Blaas, Paul Kupelweiser, Karl Mayer, Johann Nepomuk Geiger, Leopold Shulz, Eduard van der Nüll e Karl Radnitzky



Specchio anteriore e posteriore della copertina del *Libro di preghiere per l'imperatrice Elisabetta*.

Si legge nell'articolo che il breviario è scritto su pergamena e decorato con miniature secondo i modelli dei breviari del 1400, splendidamente rilegato in cuoio con decorazioni in oro, argento dorato, smalti, perle e pietre preziose con al centro l'immagine del Salvatore morente con la Vergine Maria e S. Giovanni. All'interno vi è la dedica ideata da Eduard Van der Nüll ed eseguita da Carl Mayer, che recita: "A sua Maestà Elisabeth Amalia Eugenia, imperatrice d'Austria in ricordo della sua e nostra gioia 24 aprile 1854, con profondo rispetto e fedeltà l'Accademia Imperiale delle Arti di Vienna".

Dopo la dedica segue il titolo dell'opera *Il piccolo officium della santissima Vergine Maria*, ovvero la traduzione tedesca dell'*Officium divino della chiesa cattolica romana* diviso in sette parti: una preghiera notturna,

il canto delle lodi, la prima orazione della giornata cui segue la terza, la sesta, la nona e i vespri.

Il breviario è composto da pagine riempitive, da testi di meditazione e una sezione corrispondente ai dodici mesi dell'anno. Descrivendo il messale Baagen sottolinea il fatto che fu eseguito sicuramente su modello di un breviario tardo medievale ma essendo gli artisti esecutori contemporanei, il passato viene reso con lo spirito del presente. Non si tratta quindi assolutamente di una copia di un'opera antica; le illustrazioni figurali e ornamentali, la scrittura, la splendida rilegatura sono una creazione completamente originale.

Il contenuto è stato elaborato sotto la supervisione del direttore dell'Accademia Ruben senza servirsi di alcuna consulenza teologica esterna. Sono dunque i professori dell'Accademia che guidano attraverso immagini e parole, la preghiera e la meditazione dell'imperatrice dove l'artista del 19 secolo è dunque non solo l'esecutore ma anche colui che concepisce l'opera.

Dall'autobiografia veniamo a conoscenza che a Blaas spetta la prima pagina della prima orazione, con *l'Adorazione dei pastori e dei magi*, e l'illustrazione del mese di *Aprile* nella sezione dedicata ai mesi dell'anno.

Riferendosi all'opera così scrive Carl nell'autobiografia:

"Il testo è ben scritto in gotico con miniature dipinte dai professori. Della mia mano sono l'Adorazione dei re magi alla capanna santa e alcune iniziali di capitolo. La copertina eseguita su disegno del prof Van der Nüll in avorio oro e argento con diamanti. Un lavoro magnifico"³⁸⁴.

Dello stesso avviso Baagen in "Kunstblatt" da cui sono tratti questi Passaggi

³⁸⁴ *Selbstbiographie*, p. 234.

“È difficile trovare un’opera che eguagli per accoglienza entusiastica e concorde questo breviario..[...] Esso si pone come un’opera paragonabile ai modelli medievali cristiani, ma è contemporaneamente degnissima impresa dell’accademia e dell’arte tedesca del presente.[...] Le rappresentazioni che il direttore Ruben e i professori Blaas, Fürich, Geiger, Kupelweiser, Mayer e Schulz hanno creato sono così attraenti, che anche colui al quale i simboli della chiesa siano sconosciuti viene elevato da queste composizioni e gode del virtuosismo tecnico dell’esecuzione[...] Desideriamo che l’intero mondo artistico tedesco veda quest’opera. Si ammetterà a nostro avviso, che niente di più perfetto di questo genere è stato creato in questo secolo. L’accademia ha portato agli onori l’ottava arte, l’arte tedesca”³⁸⁵.

L’immagine della pagina miniata da Blaas ci è pervenuta grazie a Rupert Feuchtmüller che nel 1970, in seguito alle sue ricerche su Leopold Kupelwieser, ritrova il Messale in collezione privata e ha modo di studiarlo³⁸⁶.

Anche Feuchtmüller è colpito dalla particolarità del breviario così moderno nel fare costantemente riferimento alla realtà. Egli sottolinea come i colori siano accesi in tutte le pagine anche se gli artisti differiscono tra loro nell’affrontare e rappresentare la spiritualità dell’argomento.

Blaas colpisce moltissimo Feuchtmüller, sia per la forza del colore sia per la scelta operata dall’artista di rappresentare due episodi, solitamente trattati in modo distinto, in un’unica immagine dal titolo *L’adorazione dei magi e dei pastori*. La pagina miniata da Blaas descrive una “Sacra Conversazione” che deve far riflettere sul significato della nascita di Gesù Salvatore del mondo.

³⁸⁵ *Das Gebetbuch der Kaiserin Elisabeth* in “Deutsches Kunstblatt”, Berlino, 21 dicembre 1854, n. 51.

³⁸⁶ R. FEUCHTMÜLLER , *Das Gebetbuch der Kaiserin Elisabeth*, in “Alte und moderne Künste”, 1978, n. 160-161, vol. 23, pp. 1-8.



Carl Blaas, *Adorazione dei Magi e dei pastori*, f. 85, collezione privata.

La Madonna in trono presenta il bambino in piedi alla sua destra, con le braccia aperte per poter abbracciare tutta l'umanità. Alla conversazione infatti non sono invitati solamente i Re Magi ma anche i pastori rispettivamente a sinistra e a destra della Vergine per chi osserva l'opera.

Due angeli reggono con la mano sinistra un nastro nel quale si legge: GLORIA IN EXCELSIS DEO E IN TERRA PAX (Glória in excélsis Deo et in terra pax homínibus bonæ voluntátis) e con la destra indicano il bambino salvatore del mondo cui il cartiglio si riferisce. L'espressione contenuta nel

cartiglio, risale ad un antichissimo Inno cristiano usato per lodare Gesù Cristo, acclamato come Signore, Agnello di Dio, Figlio del Padre, invocato affinché abbia misericordia del suo popolo. Ed infatti troviamo l'agnello al centro ai piedi della Madonna a preannunciare il sacrificio del Cristo per salvare entrambi i popoli pagani ed ebrei.

In questa rappresentazione, vengono così a convergere due linee diagonali su Gesù: quella che partendo dall'angolo inferiore destro rappresenta gli Ebrei, raffigurati come pastori guidati dal patriarca Giacobbe con il pastorale a destra della Vergine per chi guarda, e quella che partendo dall'angolo inferiore sinistro rappresenta i pagani, i Magi, convenuti all'incontro col Bambino. Prende forma, in tal modo, una "lettura sinottica" dei Vangeli di Matteo e di Luca, che riferiscono rispettivamente dell'adorazione dei Magi e dei Pastori. In questo modo il Cristo si manifesta (epifania) a tutta l'umanità. I colori dominanti in questa composizione sono tutti giocati tra il rosso, il blu e il bianco simboli dei colori asburgici e bavaresi.

Purtroppo non ci sono immagini relative alla seconda pagina miniata da Blaas. Dall'autobiografia sappiamo che nella realizzazione di questa pagina aveva dovuto seguire uno schema ben preciso, utilizzato anche dagli altri artisti per rappresentare i vari mesi dell'anno. Ogni mese doveva essere introdotto dal suo segno zodiacale e dalla figura dell'apostolo celebrato in quel mese, per poi passare alla rappresentazione di un episodio legato alla Vergine Maria.

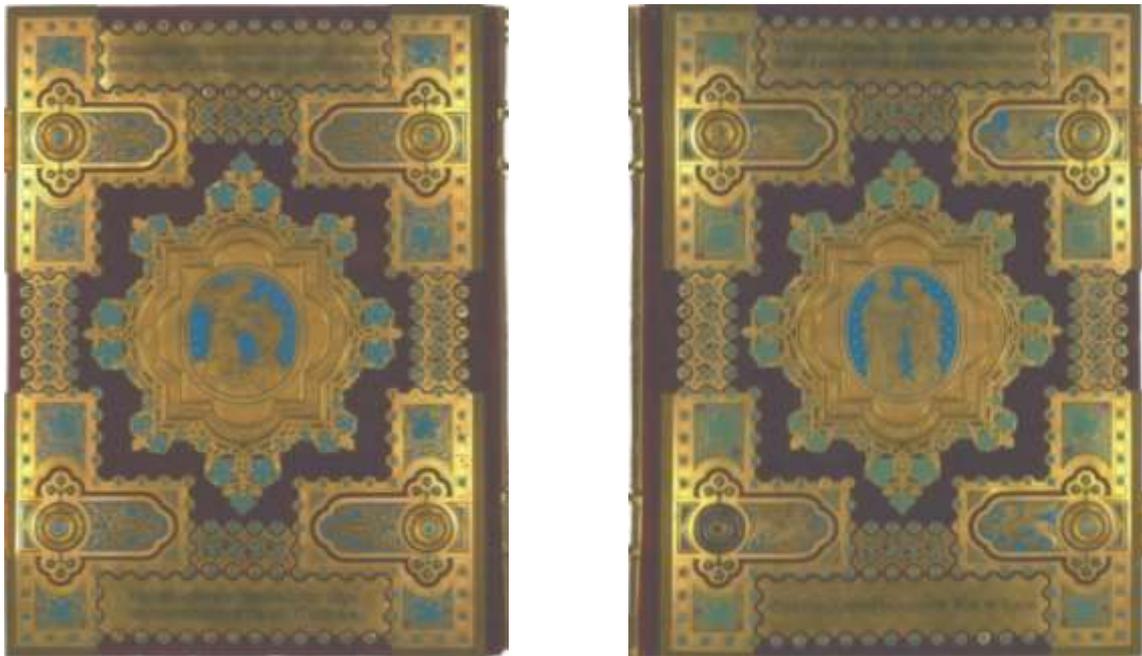
Blaas realizza la decorazione del mese di *Aprile* che viene introdotto dall'immagine del *Toro*, segno zodiacale del mese, dall'apostolo *Andrea* e dalla *Nascita di Gesù* come episodio relativo alla Vergine. L'imperatore Francesco Giuseppe apprezzò così tanto il regalo ricevuto dai professori da decidere di commissionare agli stessi un secondo messale, per donarlo a Papa Pio IX in seguito alla proclamazione del Dogma dell'Immacolata Concezione di Maria, avvenuta l'8 dicembre 1854.

Il Messale per Papa Pio IX

A differenza del breviario di Elisabetta, di cui non si conosce il luogo di conservazione, *Il Messale* donato a Pio IX è conservato nell'Archivio della Biblioteca Vaticana, presso il quale è stato possibile visionarlo con estrema cautela visto la preziosità dell'oggetto.

Il Messale si presenta maestoso con la copertina rivestita di velluto rosso impreziosito da smalti, turchesi e una decorazione in oro costituita da tralci di vite e grappoli d'uva simboli di vita eterna.

Sulla copertina anteriore, al centro, c'è la raffigurazione di Gesù che conferisce le chiavi a Pietro e agli angoli i simboli dei quattro evangelisti.



Specchio anteriore e posteriore della copertina del *Messale*, Archivio Biblioteca vaticana(Vat.Lat. 13080).

L'immagine centrale è accompagnata da alcuni versi tratti dal vangelo di Matteo: "Tu es Petrus, et super hanc petram aedificabo ecclesiam meam, et portae inferi non praevalerunt adversus eam" (tu sei Pietro, e sopra questa pietra edificherò la mia chiesa, e le porte dell'inferno non prevarranno contro di essa) e "et tibi dabo claves regni caelorum (a te darò le chiavi del Regno dei Cieli)³⁸⁷.

La Copertina inferiore porta al centro l'immagine di Pietro salvato dalle acque accompagnata dai versi: "Petrus cum coepisset mergi clamavit dicens Domine salvum me fac. Et continuo Jesus extendens manum apprehendit eum" (Pietro principiando a sommergersi gridò e disse: Signore salvami. Gesù stesa tosto la mano)³⁸⁸ e "Et ecce ego vobiscum sum omnibus diebus usque ad consummationem saeculi" (Ed ecco, io sono con voi fino al compimento del secolo).³⁸⁹

Evocazione diretta dell'origine del manoscritto si trova nel folio 75v, interamente occupato da una grande miniatura rappresentante la festa dell'Immacolata Concezione con la Madonna al centro su uno spicchio di luna mentre nella parte bassa a sinistra è rappresentato Pio IX in ginocchio davanti alla Vergine e a destra S. Giovanni evangelista con l'acquila.

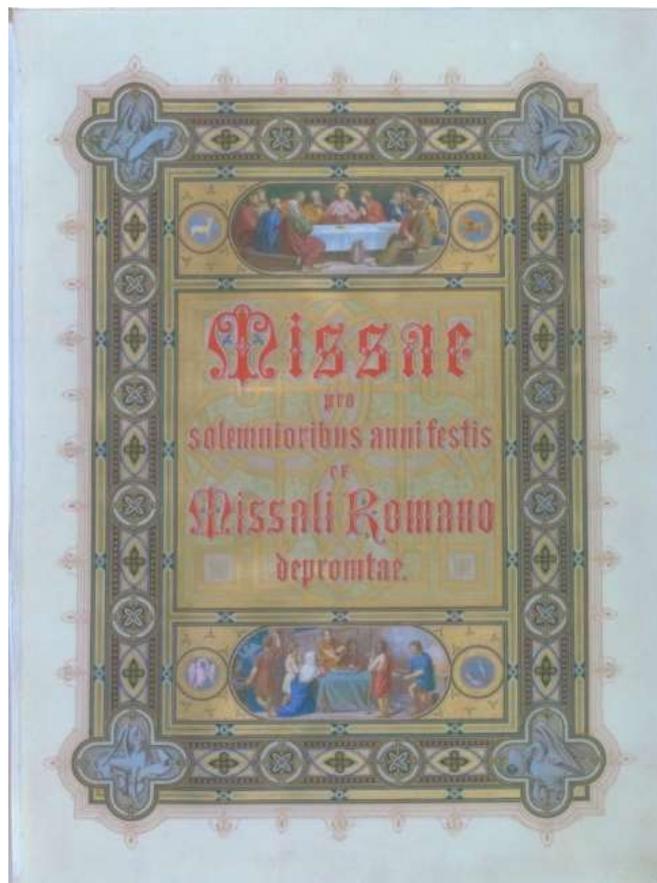
La prima pagina del *Messale* contiene la dedica fatta dall'Imperatore Francesco Giuseppe al Papa accompagnata dal ritratto dell'Imperatore.

Nella seconda pagina, eseguita dal direttore dell'Accademia Christian Ruben, compare il titolo dell'opera scritto in rosso porpora su fondo d'oro *Missale pro solemmnibus anni festis et, missali romano depromtae*. Un fascio ornamentale incornicia la pagina con agli angoli i simboli degli evangelisti.

³⁸⁷ MATTEO XVI, 18-19.

³⁸⁸ MATTEO XIV, 30-31

³⁸⁹ MATTEO XXVIII, 19-20.



C.Ruben, *Frontespizio Messale*, ABV (Vat.lat.13080).

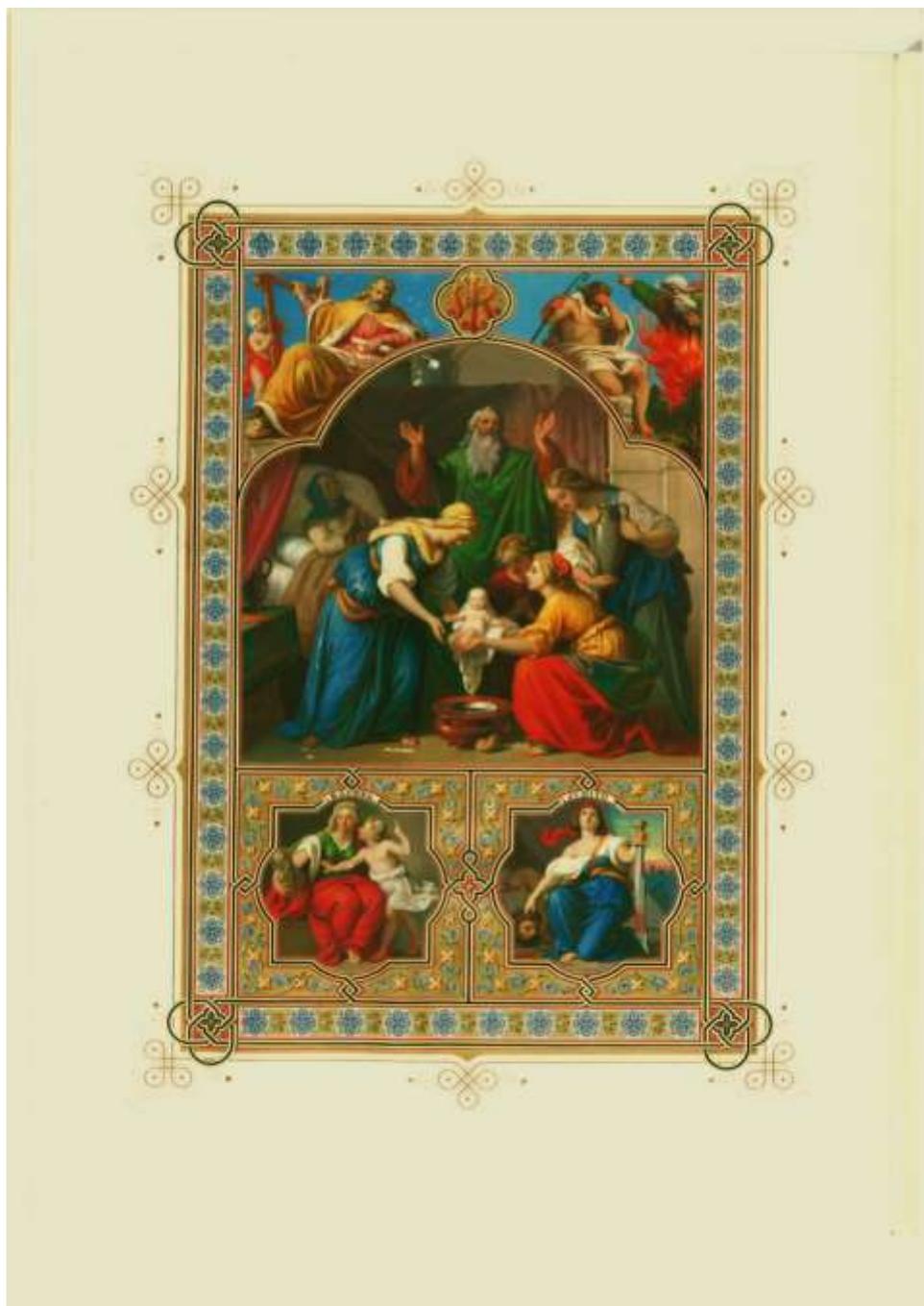
Come il breviario donato ad Elisabetta anche questo messale è scritto in caratteri gotico moderni ed è splendidamente decorato e illustrato; oltre alle grandi iniziali, infatti, contiene ventiquattro miniature a piena pagina destinate a celebrare il testo delle messe relative alle principali feste dell'anno liturgico.

Tutte le decorazioni a piena pagina sono state realizzate da professori e membri dell'Accademia di Belle arti di Vienna: Christian Ruben, Leopold Schulz, P.J.N. Geiger, Karl Mayer, Joseph Matthias Trenkwald, Carl Blaas, Bonaventura Emler, Joseph Fürich, Leopold Kupelwieser e C.G.Jacob Madjera.

Carl Blaas realizza le pagine dedicate alla celebrazione della *Nascita*

della Vergine, della Presentazione di Maria al Tempio e della Pentecoste.

Iniziamo con la prima pagina miniata che si riferisce alla Nascita della Vergine Maria.



C.Blaas, *La nascita della Vergine*, f.88, ABV (Vat.Lat.13080)

Entro una cornice trilobata viene rappresentato l'interno della casa di

Gioacchino ed Anna che giace a letto pregando mentre Gioacchino alza le braccia al cielo per ringraziare il Signore del miracolo della nascita di Maria. Le ancelle accudiscono la neonata che viene lavata con cura e presentata al mondo.

Nella parte superiore della pagina nel comparto a sinistra è rappresentato Re Davide con l'arpa in qualità di re che darà origine alla stirpe dalla quale nascerà il salvatore del mondo, di profeta ma anche musico e poeta autore di molti Salmi

Negli *Atti degli apostoli* Pietro ricorda il giuramento fatto da Dio a Davide "Metterò sul tuo trono uno del tuo sangue"³⁹⁰.

Nel comparto a destra viene ricordato l'episodio di Mosè davanti al roveto ardente, il roveto che Mosè contemplò sul monte Sinai e che vide ardere rimanendo intatto.

L'episodio viene messo in relazione con la Vergine Maria nella terza *Antifona* della liturgia delle ore del mese di gennaio che recita: "Come il roveto, che Mosè vide ardere intatto, integra è la tua verginità, Madre di Dio noi ti lodiamo, tu prega per noi"³⁹¹.

Nella parte inferiore Blaas rappresenta due donne Rachele e Giuditta.

Già nell'Antico Testamento troviamo prefigurata la fortezza della Vergine Maria nella persona di Giuditta, che si fa ardita e virile nella lotta contro il nemico Oloferne e salva un popolo ormai vicino alla resa disperata. Tagliando coraggiosamente la testa al terribile Oloferne, capo dell'esercito nemico, ella è figura di Maria santissima che schiaccia la testa al serpente, generando colui che salverà il genere umano.

Rachele come la Vergine Maria è donna bellissima, la vergine Maria è "la più bella tra tutte le donne", la più amata da Giacobbe sulle altre mogli

³⁹⁰*Atti degli Apostoli*, 2, 29.

³⁹¹ *Liturgia delle ore, 3 Antifona dei II Vespri del 1 Gennaio.*

come la Vergine è la più amata tra tutte le donne da Dio. Entrambe diventano madri grazie all'intervento di Dio, entrambe madri inconsolabili, Matteo nel suo vangelo racconta di Rachele che piange i suoi figli in riferimento alla strage degli innocenti ³⁹².

La seconda pagina miniata da Blaas riguarda la *Presentazione di Maria al tempio*, una memoria liturgica della Chiesa cattolica di origine devozionale, celebrata il 21 novembre di ogni anno.

La Chiesa, fin dai primi tempi, ha venerato la santità di Maria e ha riferito a lei numerosi passi biblici dell'Antico Testamento dove Maria è presentata come Tempio di Dio, quindi non solo Madre del Salvatore, ma anche come mediatrice tra Dio e gli uomini grazie allo Spirito Santo.

L'episodio della Presentazione della Vergine al Tempio, impone quindi una riflessione sul legame strettissimo che esiste tra Maria e la Chiesa.

Guardare alla Vergine vuol dire guardare al modello più fulgido della vita cristiana, che non solo ubbidisce alla Legge, ma diventa punto di riferimento per il cammino del cristiano nel Tempio del Signore, che è la Chiesa. Lo dice il Concilio:

"I fedeli del Cristo si sforzano ancora di crescere nella santità per la vittoria sul peccato; e per questo innalzano gli occhi a Maria, la quale rifulge come modello di virtù davanti a tutta la comunità degli eletti"³⁹³.

Blaas decide di rappresentare al centro l'episodio relativo alla Vergine ma di allargare il discorso inserendo altri episodi e personaggi che esemplificano il legame di Maria con la Chiesa.

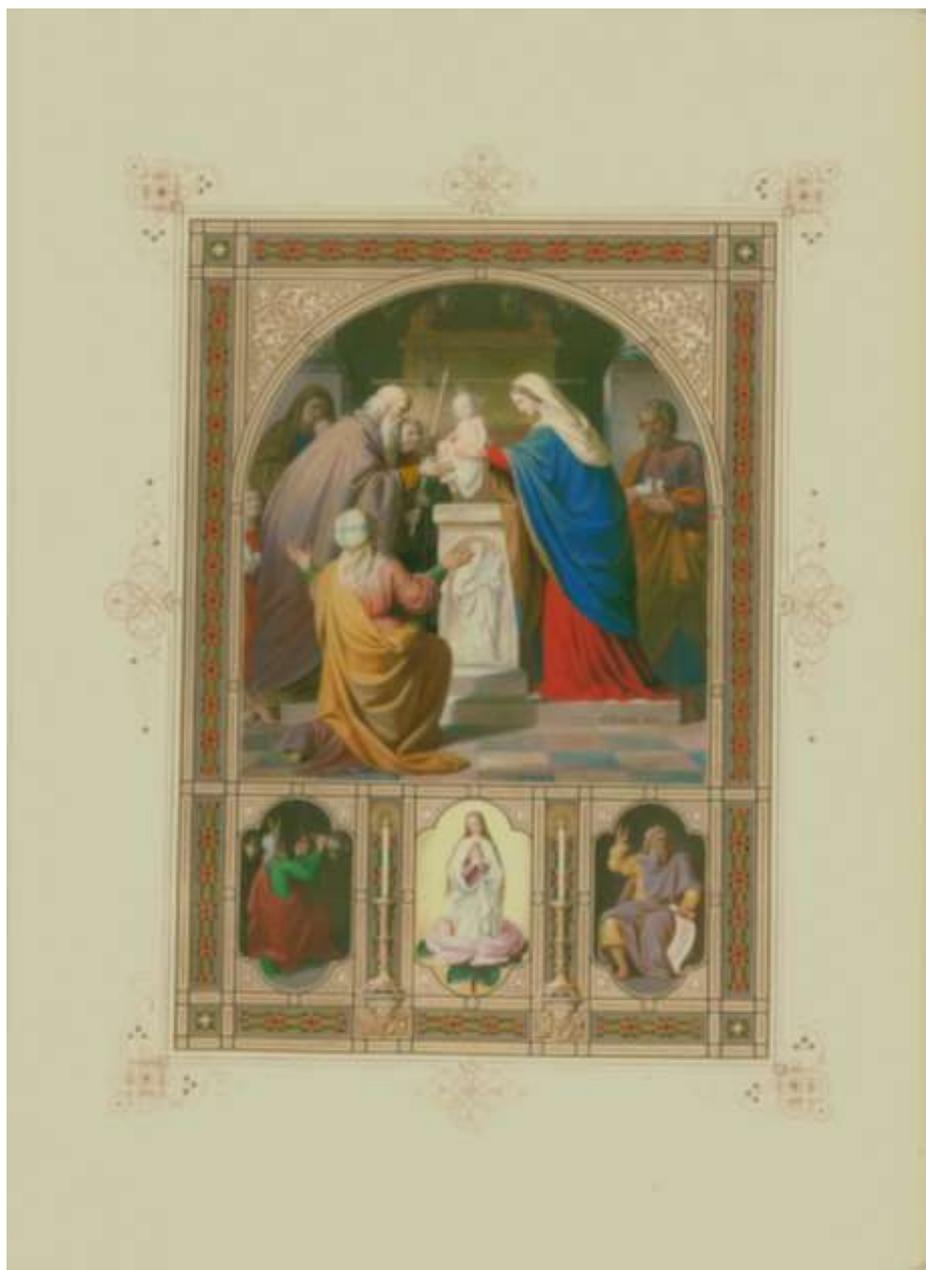
Per questo motivo aggiunge nella parte inferiore della pagina la figura di Pietro, di Santa Elisabetta e del profeta Malachia.

³⁹² MATTEO, 2, 18.

³⁹³ *Lumen Gentium*, 65.

Rivolgendosi alla massima autorità in campo religioso Blaas può permettersi di introdurre figure e messaggi densi di significato che solamente un profondo conoscitore delle Sacre Scritture può capire in pieno.

Cominciamo con l'analisi della scena centrale relativa alla Vergine Maria.



C.BLAAS, *Presentazione di Maria al tempio*, 1857, f.78, ABV(Vat.Lat.13080)

Le Sacre Scritture ci dicono che Maria viene portata al tempio dal padre all'età di tre anni per compiere la sua istruzione fino all'età di dodici anni.

Ed è proprio a questa età che la Vergine Maria era stata rappresentata da artisti come Tintoretto e Tiziano che in modo magistrale avevano descritto il momento in cui la giovanetta saliva la scalinata che la conduceva verso la luce, indicando con la scala il percorso di conoscenza che lei avrebbe dovuto percorrere da sola senza i suoi genitori.

Rifacendosi al Protovangelo di Giacomo Blaas descrive il momento in cui Anna consegna all'anziano sacerdote del Tempio, Zaccaria, la giovanissima figlia che vivrà nel tempio come una colomba immacolata" tra uno stormo di colombe" vale dire con sette giovani fanciulle ebreo, anch'esse vergini, che avevano accompagnato Maria al tempio con le loro fiaccole.

Nella parte inferiore viene rappresentato Pietro mentre innaffia le fiammelle dello Spirito Santo che hanno infiammato il suo spirito rendendolo in grado di affrontare le grandi responsabilità conferitegli da Gesù Cristo di prendersi cura della Chiesa.

Al centro invece è rappresentata S. Elisabetta, riconoscibile dalla rosa posta ai suoi piedi di cui abbiamo parlato in modo esaustivo nel precedente capitolo. La santa è posta come esempio di una perfetta adesione al volere di Dio e di conformità al Cristo essendosi privata di tutti i suoi averi per prendersi cura dei suoi sudditi.

Il concetto di carità cristiana, di cui Elisabetta e Maria sono uno splendido esempio, viene rafforzato dall'inserimento della figura del profeta Malachia per poter allargare il discorso a tutta la chiesa che deve prendersi cura dei suoi fedeli.

Malachia più di tutti aveva scritto sul comportamento dei sacerdoti e

aveva profetizzato la venuta di colui che “purificherà i figli di Levi”³⁹⁴ stando a significare che anche coloro che rispettavano la legge di Mosè avrebbero avuto bisogno di purificazione attraverso il sangue del Salvatore.

Con questa miniatura quindi si vuole sottolineare l’evento della nascita di colei che è stata scelta a divenire la casa di Dio, a nutrire la fede dei cristiani, a soccorrerli nelle loro necessità divenendo quell’esempio di carità e d’ amore verso il prossimo che tutta la chiesa deve seguire.

La terza pagina rappresenta la Pentecoste. Siamo all’interno del Cenacolo dove la Madonna è solita riunirsi con gli apostoli per pregare ed attendere la venuta dello Spirito Santo. La Madonna è seduta in trono con le mani incrociate sul petto mentre rivolge lo sguardo verso l’alto da dove scendono le fiammelle che vanno a posarsi sulla testa degli apostoli riuniti attorno a lei. La parte superiore della composizione è dominata da una nuvola di luce bianca abbagliante nella quale s’intravede la colomba simbolo dello Spirito Santo. Attorno alla Vergine si contano undici apostoli, manca Giuda.

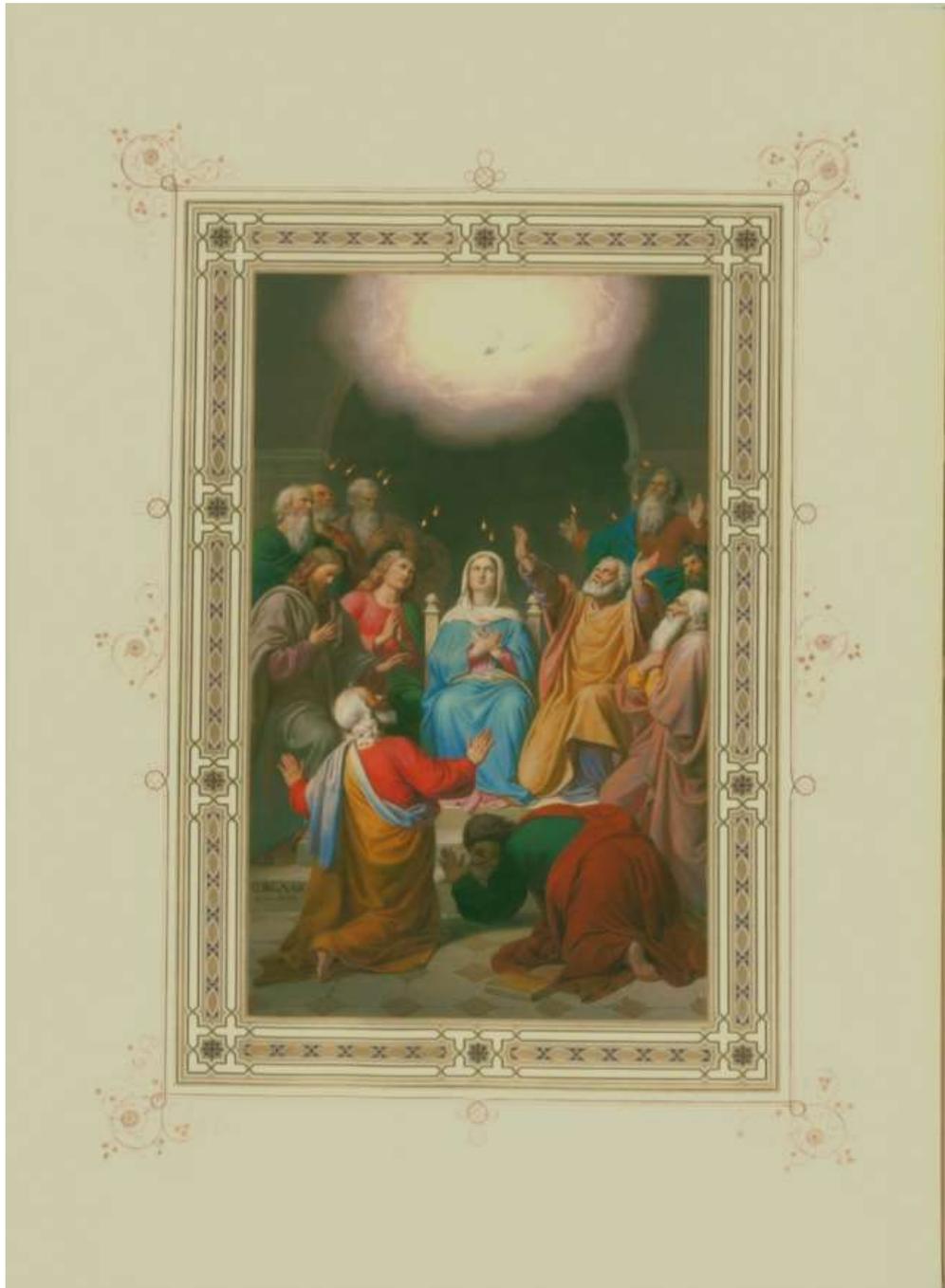
Dai testi biblici sappiamo che la discesa dello Spirito Santo sugli apostoli avviene dopo l’elezione del dodicesimo apostolo, Mattia, quindi in questa raffigurazione Blaas opera una licenza artistica antepoendo la Discesa dello Spirito Santo all’elezione del dodicesimo apostolo.

Gli apostoli sono rappresentati mentre vengono colti all’improvviso dalla luce divina e dalla discesa delle fiammelle che:

“A guisa di lingue di fuoco andarono a posarsi sopra il capo di ciascun di loro. Erano quelle fiamme simbolo del coraggio e dell'infiammata carità con cui gli Apostoli avrebbero dato mano alla predicazione del Vangelo”³⁹⁵.

³⁹⁴ *La profezia di Malachia*, vol.3.

³⁹⁵ *Atti degli Apostoli* 2, 30-31



C. BLAAS, *La Pentecoste*, f. 65, 1856, Archivio Biblioteca vaticana

La venuta dello Spirito Santo viene vissuta in modo diverso dagli apostoli c'è chi allarga le braccia alzando gli occhi al cielo per ringraziare Dio, c'è chi invece ritiene di doverlo ringraziare pregando intensamente

con il capo chino e gli occhi chiusi, c'è chi si inginocchia come Pietro e chi si butta ai piedi della Vergine come Giovanni, c'è anche chi si limita ad osservare quello che stanno facendo gli altri come l'apostolo sullo sfondo.

Blaas gioca su un forte contrasto cromatico tra le figure in primo piano caratterizzate da colori accesi e lo sfondo quasi nero che ha il preciso compito di far risaltare al massimo la luce divina.

Contemporaneamente alla decorazione del *Messale* per Pio IX, Carl, deve attendere alla decorazione ad affresco dell'interno della chiesa di Altlerchenfeld, un nuovo ed importante banco di prova per i professori dell'Accademia, che sotto la direzione di Josef von Fürich ora devono dar prova del loro talento creando una vastissima decorazione che coinvolge tutte le superfici interne della chiesa.

Gli affreschi della Chiesa di Altlerchenfeld (1854-1858)



Navata centrale della chiesa di Altlerchenfeld, Vienna.

La Chiesa di Altlerchenfeld, dedicata ai Sette rifugi³⁹⁶, iniziata nel 1848 con l'intento di edificare una chiesa di stile rinascimentale dall'architetto Paul Wilhelm Eduard Sprenger, fu completata e inaugurata nel 1861 da Johann Georg Müller sotto la direzione dell'architetto Eduard Van der Nüll.

Müller concepì una chiesa che doveva diventare un esempio unico di "collaborazione" tra le varie arti, un tempio dove la pittura, l'architettura e la scultura si completano e si esaltano.

Il progetto iconografico degli affreschi che decorano completamente l'interno della chiesa viene affidato al prof. Fürich che concepisce il programma ambizioso di rappresentare gli episodi principali della Bibbia cominciando con la creazione del mondo e la perdita del Paradiso a causa di Adamo ed Eva, proseguendo con la nascita e la vita di Gesù, fino ad arrivare alla sua glorificazione nel Regno dei cieli.

L'intero apparato decorativo viene commissionato ad otto artisti tra docenti e membri onorari dell'Accademia di Vienna: Leopold Kupelwieser, Leopold Schulz, Carl Blaas, Carl Mayer, Franz Josef Dobiaschofsky, Eduard von Engerth, Josef Binder e Joseph Schönmann³⁹⁷.

A Blaas e a Mayer, viene data la responsabilità di decorare la volta e le pareti della navata centrale, a Kupelwieser il presbiterio con l'ottagono della cupola e parte del vestibolo, a von Engerth l'abside centrale e la navata laterale sinistra a Schönmann la navata laterale destra³⁹⁸.

Si parte quindi dal vestibolo, dove viene rappresentato il mito della creazione, il peccato originale e la cacciata dal Paradiso per poi passare

³⁹⁶ I Sette rifugi sono: la *Trinità*, *Cristo crocifisso* come segno di salvezza, il *Santissimo Sacramento*, la *Vergine Maria*, gli *Angeli* (di solito gli arcangeli Gabriele, Michele), i *Santi* e le *Povere anime del Purgatorio*.

³⁹⁷ *Selbstbiographie*, p. 237.

³⁹⁸ *Ibidem*.

alla navata centrale con il racconto della vita di Gesù.

Blaas e Mayer realizzano le loro scene all'interno di quattro grandi bifore inscritte in un arco a tutto sesto. Blaas realizza *l'Annunciazione, la Nascita di Gesù, il Battesimo di Gesù e il Discorso della montagna* mentre Mayer prosegue con *Il monte degli olivi, La Resurrezione, L'Ascensione e La Pentecoste*.

Ai lati delle immagini di Carl vengono rappresentati i profeti *Osea, Michea, Amos e Gioele* e quattro rappresentazioni di Gesù: *Gesù pastore, Gesù giardiniere, Gesù pellegrino e Gesù samaritano*.

Blaas realizza anche sei dei sedici medaglioni che campeggiano nella volta stellata dell'abside centrale: *L'innocenza, la pazienza, la saggezza, la forza, la purezza e la giustizia*.



C. Blaas, *L'annunciazione e la Nascita di Gesù*, particolare navata sinistra.



C.Blaas, *Battesimo e Preghiera della montagna*, particolare navata sinistra

Tra gli affreschi realizzati da Blaas tra il 1854 e il 1858 merita alcune riflessioni la scena relativa alla *Nascita di Gesù* firmata e datata 1854.

Confrontando infatti questa immagine con quella che Blaas aveva realizzato nella chiesa di Fòt si nota chiaramente la somiglianza tra i soggetti rappresentati tanto che la scena affrescata a Vienna risulta essere una sorta di "copia" dipinta in controparte. Ritroviamo la stessa struttura compositiva con lo sfondo caratterizzato dalle rovine di un edificio davanti alle quali sono raccolti in preghiera e adorazione Giuseppe e Maria mentre gli angeli sostenuti dalla nuvola celebrano la gloria del Salvatore mostrando il cartiglio dove è scritto *Glória in excélsis Deo et in terra pax*.

Dalle informazioni raccolte fin d'ora risulta evidente che il 1854 è un anno di intenso lavoro per Blaas che sta finendo gli affreschi a Fòt, sta miniando il libro di preghiere di Elisabetta ed ha iniziato il lavoro ad Altlechenfeld.



C. Blaas, *Nascita di Gesù*, studio preparatorio, collezione privata

L'opportunità di poter utilizzare lo stesso cartone per entrambe le chiese poteva essere un modo per sveltire il lavoro.

La parte superiore dell'affresco in questione dove sono rappresentati gli angeli sulla nuvola mentre reggono il cartiglio viene utilizzato ben tre volte da Blaas, non solamente nell'abside della chiesa di Fòt e a Altlechenfeld ma anche nella parte superiore della pagina miniata de *L'Adorazione dei magi e dei pastori* del libro di preghiere dell'imperatrice Elisabetta.

Per quanto riguarda invece le figure dei profeti e le immagini allegoriche di Gesù che incorniciano le scene principali esse sono state

realizzate su fondo oro, stessa soluzione impiegata a Fòt, in modo da risolvere almeno in parte il problema della mancanza di luce naturale.

Le figure dei profeti non sono immagini statiche, interagiscono con l'osservatore attraverso i gesti, la torsione del corpo e l'espressione del volto.

Siamo molto lontani dalla tipologia di rappresentazione nazarena, c'è molta intensità nel colore e molta resa naturalistica sia del movimento sia del volto dei personaggi ritratti. Le quattro raffigurazioni allegoriche di Gesù sono distribuite a due a due ai lati delle quattro scene principali; così al lato dell'*Annunciazione* troviamo l'immagine di *Gesù giardiniere*, al lato della *Nascita di Gesù* troviamo l'immagine di *Gesù pastore*, al lato del *Battesimo* troviamo *Gesù pellegrino* e al lato della *Predicazione* troviamo *Gesù seminatore*.



Le prime due allegorie si riferiscono alle apparizioni di Gesù fatte rispettivamente a Maria Maddalena e a Pietro. Gesù appare dopo la sua resurrezione alla Maddalena che è disperata davanti al sepolcro vuoto. Quando Gesù si avvicina lei lo scambia per un giardiniere e lo riconosce

solamente nel momento in cui Gesù pronuncia il suo nome: Maria.

Il *Cristo pastore* invece si riferisce al momento in cui Gesù conferisce a Pietro il compito di guidare il suo gregge e simbolicamente gli passa il suo pastorale. In questo caso Gesù porta sulle spalle la pecorella smarrita.

Le seconde allegorie sottolineano il lungo e difficile cammino intrapreso da Gesù dopo aver ricevuto il battesimo che deve viaggiare in ogni parte del mondo per evangelizzare la parola di Dio in modo che questa parola venga recepita dalle persone giuste che sapranno custodirla, coltivarla e tramandarla nel mondo.

In questa chiesa Blaas deve intensificare ancora di più la resa dei colori che devono caratterizzare i protagonisti del racconto, affinché il messaggio evangelico veicolato dalle scene rappresentate possa essere chiaramente compreso dai fedeli.

4.2. Il ritorno di Carl a Vienna. Antefatto, genesi e descrizione della decorazione della Sala della Fama in Arsenale

Nel 1858, mentre si trovava a Venezia, Carl realizza in un momento di pausa lavorativa un'opera per puro piacere personale. Un quadro di soggetto storico legato alla storia veneziana quale *Il rapimento delle spose veneziane da parte dei pirati narentani*.

È lui stesso nell'autobiografia a spiegare il motivo della scelta:

“Dopo molti anni di pittura religiosa ero animato da un grande entusiasmo per raccontare un episodio drammatico dove sentivo di poter esprimere meglio il mio talento. Gli studi romani mi avevan insegnato ad esprimere i miei sentimenti più profondi ma l'immaginazione sempre vervida repressa per moti anni era forte dal primo lavoro eseguito in accademia con il quale avevo ricevuto un premio Tullia che corre sopra il cadavere del padre”³⁹⁹.

Durante la realizzazione di quest'opera egli riceve la visita nel suo studio dell'Arciduca Ferdinando Massimiliano, fratello dell'Imperatore, che vede il quadro e loda molto il pittore dicendogli:

“Caro Blaas lei sarebbe l'uomo giusto per decorare con affreschi una sala del museo dell'arsenale, le tele della chiesa di Altleichenfelder avevano dimostrato una tecnica eccellente e l'opera in questione dimostra la sua capacità di rendere le immagini vive in modo da capire bene le battaglie storiche”. Se le interessa questo lavoro che si presenta impegnativo io posso dopo il mio arrivo a Vienna mostrare la tela all'imperatore, mio fratello, e sono sicuro che lei otterrà l'incarico”⁴⁰⁰.

³⁹⁹ *Selbstbiographie*, p. 241.

⁴⁰⁰ *Ivi*, p. 242.

Massimiliano era un committente e un collezionista d'eccezione, come ha messo in rilievo Rossella Fabiani nel suo saggio pubblicato in "Relazioni 16" a cura della Soprintendenza del Friuli Venezia Giulia nel 2010, molto attento al contemporaneo sia italiano che di area tedesca⁴⁰¹.

Blaas decide di seguire il consiglio dell'Arciduca e quindi invia l'opera all'Esposizione annuale dell'Accademia di Vienna dove vince la medaglia d'oro e colpisce a tal punto l'Imperatore da indurlo a chiedere proprio a Carl di redigere al più presto un programma per la decorazione della Sala della Fama dell'Arsenale che contemplasse immagini tratte dalla Storia militare degli Asburgo⁴⁰².

Carl decide di documentarsi con il professore di storia dell'Università di Vienna Ottokar Lorenz per poter presentare un programma convincente a sua maestà che dopo averlo visionato decide, senza ombra di dubbio, di conferirgli l'incarico.

Così commenta l'artista nell'autobiografia: "Mi venne dato un premio d'onore e di rispetto per qualsiasi artista austriaco. Ero carico di energia artistica e perciò mi sono buttato nel lavoro che ho completato in undici anni"⁴⁰³.

⁴⁰¹ ROSSELLA FABIANI, *Le arti pittoriche nella collezione di Massimiliano d'Asburgo: un giusto equilibrio fra Venezia e Vienna*, in "Relazioni 16", Forum, Udine, 2010, pp. 41-44.

⁴⁰² L'imperatore, dopo la rivoluzione del 1848, aveva fatto redigere agli architetti Ludwig Förster e Theophil Hansen un progetto per la realizzazione di una fortezza dalle straordinarie dimensioni alle porte di Vienna per poter affrontare nuove sommosse. Il progetto doveva comprendere anche una zona da destinare a un Museo che ricostruisse la storia della monarchia austro-ungarica fino alla sua dissoluzione nel 1918. Si veda: LINO VITTORIO BOZZETTO, SERGIO MARINELLI, *Verona e Vienna: Gli arsenali dell'imperatore. Architettura militare e città nell'Ottocento*, Cierre edizioni, Verona, 1996; MASSIMILIANO SAVORRA, GUIDO ZUCCONI, *Spazi e cultura militare nella città dell'Ottocento*, in *Città e storia*, Croma - Università Roma TRE, 2010, vol. 4.

⁴⁰³ *Selbstbiographie*, p. 244.

Undici anni di duro lavoro per portare a termine un progetto preparato e studiato con grande cura come testimoniano gli innumerevoli disegni, schizzi e studi ad olio che sono conservati presso il Museo dell'Albertina, il Museo dell'Arsenale e il Museo del Belvedere a Vienna.

Disegni, schizzi e tele

Il numero degli studi per gli affreschi del tempio della gloria, circa 250 schizzi a mano, acquerelli e dipinti ad olio, sono una testimonianza tangibile dell'impegno profuso dal pittore per realizzare questo progetto iniziato nel 1858 e conclusosi nel 1871-72. La cartella contenente gli studi preparatori, fu acquisitata nel 1997 dal Museo di Storia militare, e comprende ben 189 studi dove un terzo circa non sono mai stati utilizzati per gli affreschi. Essi dimostrano lo straordinario talento del pittore, che in questi studi non fa solo dei rapidi schizzi, bensì ci consegna con meticolosità e con tratto chiaro degli esempi sorprendenti della sua capacità nell'arte del disegno.

Nei primi lavori databili intorno al 1860 lo studio della figura è resa plasticamente nel disegno attraverso l'utilizzo di piccoli tratti di bianco su alcuni punti specifici degli arti delle figure alla ricerca della posizione ottimale. Numerosi gli studi anche di cavalli prevalentemente realizzati ad olio.

Osservando invece i disegni degli affreschi più recenti di questa raccolta si può notare come l'artista non si limiti all'uso della matita ma utilizzi anche il carbone, per conferire più intensità al suo disegno.

Solo di rado egli ricorre alla penna di cui sfuma i contorni. Come sfondo per i disegni usa prevalentemente carta bruna o grigia, per gli schizzi ad olio cartone e in un solo caso un frammento di tessuto.

Dopo questi numerosi lavori preparatori che si rivelano documenti impagabili sul processo creativo dell'artista, sono stati realizzati i dipinti ad

olio definitivi. È lo stesso artista a spiegarci nell'autobiografia i vari passaggi da lui elaborati per passare da un semplice schizzo alla tela ad olio di dimensioni naturali e come utilizzare la tela per tradurre l'immagine in affresco.

Il pittore ci dice che dopo aver disegnato lo schizzo definitivo questo veniva ampliato attraverso un sistema a reticolo per adattarlo alla grandezza dei dipinti ad olio. Le tele ottenute venivano usate come modello da "tenere costantemente davanti agli occhi" per operare con cura sulle pareti. L'artista quindi utilizzava della carta trasparente trattata come carta paglia attraverso la stesura di un liquido oleoso che gli consentiva di ricalcare ogni giorno il suo disegno sulla malta fresca. Usava, infatti, la tecnica a fresco autentica, che probabilmente aveva imparato in Italia. Egli dipingeva a fresco e non a secco su intonaco asciutto. Doveva perciò eseguire il lavoro suddividendolo nelle cosiddette giornate quindi in porzioni giornaliere. In questo senso si tratta di una tecnica essenzialmente più duratura che porta alla luce con più forza l'intensità luminosa dei colori. Tuttavia questa tecnica esige più abilità manuale da parte del pittore rispetto all'artista che invece decide di preparare lo schizzo preparatorio del proprio dipinto usando malta asciutta.

Particolarmente difficile era la dosatura dei colori in quanto doveva calcolare in anticipo l'effetto coloristico che voleva ottenere non avendo la possibilità di controllarlo durante l'esecuzione del lavoro. A causa della luce crepuscolare della sala il pittore era costretto ad operare con la luce artificiale persino nelle giornate più terse. Blaas racconta di aver incontrato grosse difficoltà nel rappresentare soprattutto il cielo, le nuvole e il fumo poiché i toni sul grigio si asciugano e diventano molto più trasparenti delle altre tonalità. L'artista quindi doveva conoscere esattamente la reazione chimica dei colori che da umidi risultano tutti più scuri. Una volta asciutti non potevano essere ritoccati a tempera perché la

tempera avrebbe reso opaco il dipinto. Blaas usa solamente vernici trasparenti, colori resi acquosi usando aceto e rosso d'uovo. Egli scrive:

“Se una pittura risulta da umida già come dovrebbe apparire una volta asciutta, allora vuol dire che il pittore deve distruggere la propria opera e cominciare tutto da capo perché altrimenti quel dipinto una volta asciugatosi finirebbe con lo spaventare l'artista inesperto.

Le tonalità fredde diventano luminose quella calde scure, dopo 8 giorni tutto appare sbagliato, e aspro e duro.

Il pittore esperto invece non si lasci aingannare, se il suo dipinto ancora umido appare piatto, senza rotondità e armonia nei colori, nelle ombre e luci, egli sa cosa ha fatto e sa come apparirà perché conosce ogni tonalità e ne ha tenuto conto

Programma iconografico

I quarantacinque affreschi che decorano tre sale dell'Arsenale di Vienna sono stati concepiti e realizzati dall'artista tra il 1858 e il 1872 e ripercorrono i momenti più significativi della storia austriaca dal X fino alla metà del XIX secolo. Dalle origini della dinastia degli Asburgo fino alle battaglie della rivoluzione del 1848.

È lo stesso Blaas a fornire lo schema degli affreschi alla fine della sua autobiografia⁴⁰⁴:

*Elenco degli affreschi nella Sala della Fama dell'Arsenale Imperiale di Vienna*⁴⁰⁵

Grande Sala centrale

1 Quattro immagini allegoriche (nella cupola): il coraggio, l'autocontrollo, il

⁴⁰⁴ Ivi, pp. 254-255.

⁴⁰⁵ *Ibidem*.

potere e l'arte.

2 Quattro immagini dalla storia dei Babenberg: La presa di Melk da parte di Leopoldo I, Leopoldo il Santo che rifiuta la corona imperiale di Lotario di Sassonia, Federico Barbarossa, Leopoldo il glorioso amante di arte e scienza.

3 Quattro tondi: Alberto I, il re Carlo V riceve la spada di Francesco I, l'Imperatore Rodolfo, Massimiliano.

4 Quattro immagini nelle nicchie delle pareti di grandi dimensioni con scene laterali.

A La battaglia di Nordingen

B Il consiglio del S. Gottardo

C La battaglia di Zenta

D La battaglia di Torino

Prima sala a sinistra

1 Gli affreschi del soffitto: La prima cerimonia dell'Ordine imperiale di Maria Teresa

2 Quattro Tondi: Maria Teresa raduna le truppe a Solenau, l'attacco di Berlino l'assalto Schweidnitz, la capitolazione di Linz.

3 Quattro immagini nelle nicchie delle pareti di grandi dimensioni :

A La battaglia di Kolin

B Battaglia di Piacenza

C Resa di Belgrado

D Attacco di Hochkirch

Seconda Sala destra

1 Soffitto: ingresso dell'imperatore francesco I a Vienna

2 Tondi: Battaglia di Wurzburg, Riunione a Ebelsberg, Battaglia monte Isel, Resistenza di Vicenza

3 Quattro immagini nelle nicchie delle pareti di grandi dimensioni :

A battaglia di Caldiero

B battaglia di Aspern

C battaglia di Lipsia

D battaglia di Novara



Affreschi della cupola

Carl inizia la decorazione con la cupola dove nella parte più alta vuole rappresentare attraverso quattro allegorie *Il Coraggio*, *L'Autocontrollo*, *Il Potere* e *L'Arte*.

Il Coraggio è rappresentato da una figura femminile in armatura con la lancia, la spada e lo scudo colta di tre quarti mentre siede su un leone simbolo di coraggio e di forza.

L'Autocontrollo è rappresentato da una figura femminile che regge un vaso da cui fuoriescono fiamme ardenti.



Il Coraggio e Leopoldo I, Cupola



L'Autocontrollo e Leopoldo III, Cupola



Il Potere e Federico barbarossa, Cupola.



L'Arte e Leopoldo V, Cupola.

Il Potere è rappresentato da una figura femminile che indossa il mantello e la corona di Carlomagno. Tiene nella mano destra il globo celeste e nella sinistra la pergamena e lo scettro. La mano sinistra posa sullo scudo dove campeggia un aquila germanica su fondo d'oro. L'espressione del volto è severa, molto efficace nel comunicare forza e fierezza.

L'Arte è rappresentata attraverso il genio delle arti seduto su un antico capitello mentre alza gli occhi al cielo e medita portandosi la mano sinistra sulla tempia. La mano destra regge un'arpa, la mano sinistra poggia su un rotolo rispettivamente simboli della musica e della poesia. Alla base del capitello i simboli della scultura dell'architettura e della pittura mentre dalla parte opposta la maschera del teatro.

Le quattro figure vengono direttamente collegate nella parte più bassa della cupola ad alcuni rappresentanti della dinastia dei Babenberg, da cui discendono gli Asburgo.

Il *Coraggio* viene associato a Leopoldo I, vincitore a Melk contro i Magiari nel 934, l'*Autocontrollo* viene associato a Leopoldo III, il Santo, che nel 1125 rifiutò la corona imperiale di Germania per dedicarsi alla fondazione di diversi monasteri, il *Potere* viene associato a Federico Barbarossa, incoronato Imperatore del Sacro Romano Impero nel 1152 ed

infine l'Arte viene associata a Leopoldo VI (1176-1230), detto "il Glorioso", grande estimatore di tutte le forme artistiche.

Dalla cupola si passa ai lunettoni affrescati nelle nicchie che stanno nella galleria al disopra delle finestre e si riferiscono ad episodi della storia del XVII secolo rievocando una serie di battaglie contro i Sassoni, contro i Turchi contro i Francesi e gli Spagnoli. I lunettoni vengono eseguiti tra il 1860 e il 1864 mentre i tondi e i sott'archi che raffigurano altri sovrani protagonisti della storia asburgica furono realizzati tra il 1865 e il 1868.



C.Blaas, *Consegna dell'Ordine militare di Maria Teresa*, part soffitto

Uscendo dalla sala centrale si passa nella sala di destra dove sono affrescati episodi relativi al regno di Maria Teresa che appare sul soffitto della sala durante la cerimonia della consegna della Croce dell'Ordine militare da lei istituito agli ufficiali che si erano distinti nella battaglia di

Kolin contro i Prussiani⁴⁰⁶.

Gli affreschi della terza sala a sinistra della sala centrale celebrano le vittorie su Napoleone Buonaparte e l'esercito piemontese durante la prima Guerra d'Indipendenza italiana.



C. Blaas, *Ingresso di Francesco I a Vienna il 16 giugno 1814*, part. Soffitto

Tutti gli affreschi di questa sala e alcuni della sala precedente sono

⁴⁰⁶ L'ordine venne istituito il 18 giugno 1857, giorno della vittoriosa battaglia di Kolin, dall'imperatrice Maria Teresa per ricompensare in special modo gli atti di valore dei suoi ufficiali, inclusi gli atti di rispetto verso il nemico, con la concessione dell'onore alle armi. La decorazione era costituita da una croce patente bianca, avente al centro un medaglione in smalto rosso con una banda bianca orizzontale al centro (insegna austriaca), il tutto circondato da un anello smaltato di bianco con inciso il motto "FORTITVDINI" in lettere d'oro. Sul retro, il medaglione centrale era smaltato di bianco con -in oro- il monogramma "MTF" (Maria Teresa, la fondatrice e dedicataria dell'Ordine e Francesco, il defunto consorte dell'Imperatrice), circondato da un anello smaltato di verde smeraldo, decorato a motivo di foglie d'alloro stilizzate.

stati restaurati e in parte rifatti a causa di un bombardamento aereo americano che nel 1944 distrusse gran parte della decorazione originale.

Dopo il disastro furono incaricati due artisti austriaci, Hans von Wulz e Max Poosch-Gablenz, di riprodurre gli affreschi danneggiati e distrutti utilizzando i disegni conservati nel Museo e le tele originali conservate al Belvedere. Gli affreschi novecenteschi portano quindi sia la firma di Blaas, con la datazione originale dell'opera, sia la firma degli altri due artisti con le date del restauro come si può vedere nella lunetta che rappresenta la *Battaglia di Aspern* firmata a destra *C.Blaas 1870* e a sinistra *M. Poosch nach C.Blaas 1951*.



C. Blaas, M. Poosch, *La Battaglia di Aspern*

Tutta la decorazione realizzata da Blaas in queste tre sale è caratterizzata da una studiata e calibrata vivacità cromatica che rende le scene rappresentate estremamente realistiche, convincenti sia dal punto di vista della ricostruzione storica, precisa e dettagliata, sia dal punto di vista scenografico. A grandi scene di battaglia, contraddistinte da un gran

numero di figure colte nel ritmo concitato dello scontro fisico, si alternano scene di pura rappresentazione dove l'attenzione è rivolta alla descrizione e celebrazione dei personaggi effigiati.

Un'opera che conquista l'imperatore che per questo nomina Blaas Cavaliere dell'Ordine di Francesco Giuseppe.

Da questo momento il nome dell'artista diventerà Carl Ritter von Blaas, esattamente come è riportato nel busto commemorativo realizzato da Edmund Hofmann⁴⁰⁷ posto nel cimitero di Vienna nella zona dedicata agli artisti della Ringstrasse.

Grazie a quest'opera Blaas verrà ricordato tra i più importanti pittori di storia dell'arte austriaca del XIX secolo esattamente come aveva preannunciato il principe ereditario di Prussia, Federico III, quando aveva visitato la Sala della Fama alcuni mesi prima del suo completamento ed aveva esclamato: "Avete qui eretto un monumento permanente per i posteri, ora lei si può riposare sugli allori guadagnati"⁴⁰⁸.

⁴⁰⁷ Edmund Hofmann (1847-1930) fu uno scultore ungherese molto attivo nella decorazione dei palazzi della Ringstrasse e nella realizzazione di numerosi cenotafi nel Cimitero Centrale di Vienna tra cui quello di Carl Blaas nel 1906. Si veda:Thieme-Becker, vol. 17,1924, p. 250.

⁴⁰⁸ *Selbstbiographie*, p. 252.

4.3. Carl, Eugenio e Julius soci ed espositori nella Casa degli artisti

Contemporaneamente a quanto stava accadendo a Venezia e nel resto d'Europa, anche a Vienna gli artisti si erano organizzati per promuovere le loro opere e trovare nuove committenze. Tra le varie associazioni sorte a metà dell'Ottocento vi furono nel 1851 l'Associazione Albrecht Dürer, che riuniva artisti, studiosi e amanti dell'arte e nel 1856 l'Associazione Armonia, composta solamente da artisti viennesi di arti visive. Dalla fusione di queste due associazioni nacque il 29 aprile 1861 l'Associazione degli artisti di arti visive di Vienna, avente come scopo "il sostegno degli artisti di Vienna e dell'associazione composta da artisti e amanti dell'arte"⁴⁰⁹. Grazie alla pubblicazione, tra il 1986 e il 2011, dell'imponente lavoro di riordino dei documenti presenti nell'Archivio della Casa degli artisti da parte dello storico Wladimir Aichelburg⁴¹⁰ è stato possibile ricostruire la partecipazione di tutti e tre i componenti della famiglia de Blaas alla vita dell'Associazione dal 1868 al 1888.

Sfogliando i documenti riguardanti la fondazione della nuova società si legge che l'Associazione era regolata da uno *Statuto* che era stato elaborato e firmato dall'architetto Frederick Stache e dal pittore Eduard

⁴⁰⁹ *Statuto dell'Associazione degli artisti di arti visive di Vienna*, in WLADIMIR AICHELBURG, *Das Wiener Künstlerhaus 1861-1986*, Kunstverlag Wolfrum, 1986, p. 13.

⁴¹⁰ Wladimir Aichelburg è stato archivista della Casa degli artisti dal 1972 al 2010. Nel 1989 ha pubblicato il primo volume *Das Wiener Künstlerhaus 1861-1986* cui fece seguito *Kunstleben, 150 Jahre Künstlerhaus Archiv: von der "Genossenschaft der bildenden Künstler Wiens" zur "Gesellschaft bildender Künstlerinnen und Künstler Österreichs, Künstlerhaus"*, Wiener Stadt- und Landesarchiv, 2011.

Ender⁴¹¹. Lo Statuto della nuova società, pubblicato da Aichelburg, enuncia al primo punto lo scopo dell'Associazione e al secondo elenca le cose da mettere in pratica per mantenere in vita l'Associazione:

I. Scopo e mezzo di raggiungimento

- 1 Scopo della cooperativa è il sostegno degli artisti di Vienna e dell'associazione composta da artisti e amanti dell'arte
- 2 Lo scopo deve essere raggiunto attraverso:
 - a) edificazione e mantenimento costante della Casa degli artisti per mostre e scopi dell'associazione.
 - b) attraverso l'acquisizione di riviste artistiche e letterarie utili ai membri dell'associazione
 - c) partecipazione dei membri a mostre locali ed estere
 - d) la pubblicazione di cataloghi di mostre locali e estere
 - e) solidarietà tra i soci onorari nell'opporsi a esibire copie o riproduzioni
 - f) sostegno per la pubblicazione indipendente di riviste artistiche
 - g) creazione di un fondo assistenziale per il sostegno incondizionato dei soci bisognosi.

Secondo lo *Statuto* il primo passo da compiere per mantenere in vita l'Associazione è la costruzione di un edificio adatto dove poter organizzare mostre, feste ed eventi culturali. I Soci della nuova Associazione, suddivisi in ordinari e straordinari⁴¹², avevano a disposizione solamente le quote

⁴¹¹ FREDERICK STACHE è firmatario per l'Associazione "Armonia" mentre Eduard Ender è firmatario per l'Associazione "Albrecht Dürer".

⁴¹² I soci ordinari erano solamente artisti, precisamente coloro appartenenti sia all'Associazione Armonia sia all'Associazione Albrecht Dürer che erano entrati di diritto nella nuova Associazione. I Soci straordinari erano solamente gli amanti dell'arte

associative che ognuno di loro aveva versato al momento della fusione per fronteggiare le spese. La costruzione di un edificio prestigioso che potesse essere all'altezza per stile e dimensioni di quelli che si stavano erigendo lungo la Ringstrasse in quegli anni comportava una disponibilità finanziaria notevole. L'architetto Stache concepisce un piano finanziario per raccogliere fondi atto a coinvolgere la famiglia reale, l'aristocrazia e grandi finanziatori amanti dell'arte affinché potessero investire denaro per la realizzazione della nuova sede. Essi sarebbero entrati a far parte dell'Associazione come "Soci fondatori" e "Soci d'onore" ricevendo in cambio della loro generosità preziose opere d'arte per dieci anni. Grazie a questi finanziatori il 1 settembre 1868 fu inaugurata la Casa degli artisti di Vienna, un palazzo di stile sansoviniano realizzato su progetto dell'arch. Adolf Weber⁴¹³.

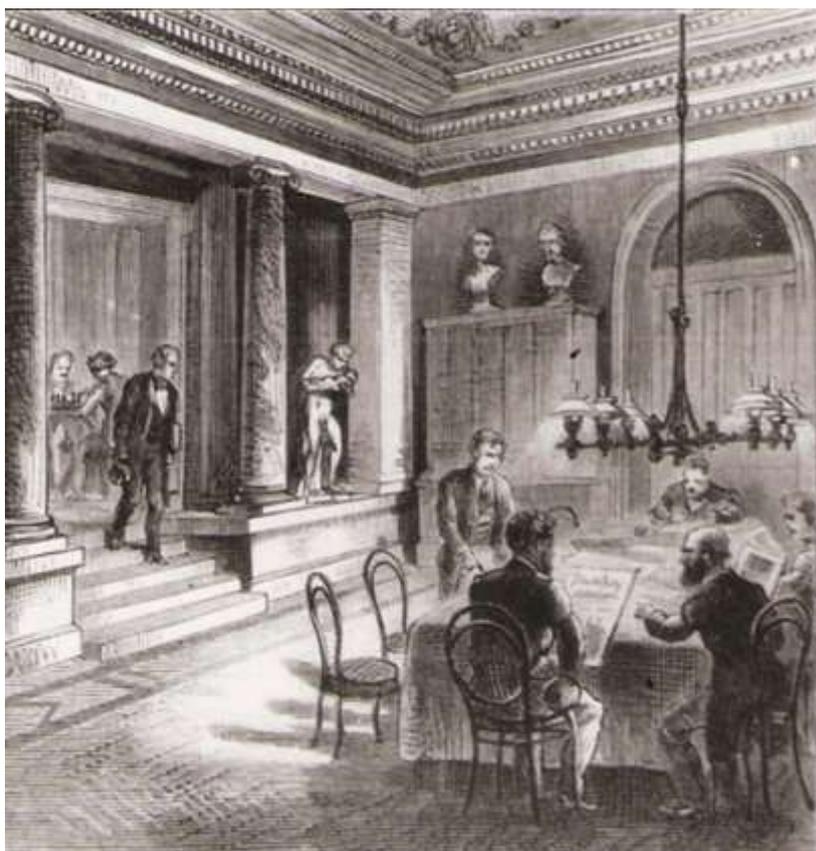


Il Club della Casa degli artisti, 1876.

appartenenti alla Albrecht Dürer che erano entrati di diritto nella nuova Associazione. Si veda AICHELBURG, *Registro generale dei membri*, 1986, capitolo.6.

⁴¹³ AICHELBURG, *Esposizioni*, 1986, capitolo 2.

Nel 1872 il comitato incaricato di gestire le attività dell'Associazione decise di creare altre due tipologie di soci: il "Socio frequentatore" e il "Socio corrispondente". Il primo, pagando una tassa d'ingresso di 40 fiorini, poteva frequentare il Club della Casa, la biblioteca, partecipare alle feste e alle mostre organizzate durante tutto l'anno pagando un biglietto ridotto. Doveva essere presentato da tre soci ordinari o straordinari



Biblioteca della Casa degli artisti, 1876.

La figura del Socio corrispondente nacque invece dall'esigenza da parte degli artisti di promuovere l'attività dell'Associazione al di fuori di Vienna, creando una rete di collaboratori residenti all'estero che potessero riferire in modo tempestivo sulle mostre e i concorsi che si organizzavano nei centri più importanti d'Europa. Agivano volontariamente e quindi non pagavano alcuna tassa d'ingresso.

L'ingresso di un nuovo artista avveniva in due modi diversi:

- 1 presentazione da parte di un socio onorario o straordinario
- 2 esposizione di un'opera da sottoporre al giudizio del comitato artistico.

Entravano tramite semplice presentazione gli artisti già conosciuti in campo nazionale e internazionale mentre per quelli poco conosciuti l'iter d'ingresso era più complicato. Il candidato doveva esporre per 8 giorni un'opera nella sala centrale della Casa in modo da dare ai soci onorari, la possibilità di valutare il talento artistico del candidato.

Con la nomina dei soci e la suddivisione dei loro incarichi si erano create le condizioni richieste dal primo punto del secondo articolo dello statuto.

Per quanto riguarda invece il punto successivo, relativo all'organizzazione di mostre per promuovere le opere degli artisti della Associazione, dai documenti pubblicati da Aichelburg si evince che dal 1869 furono organizzate sia mostre annuali che mostre temporanee. Le seconde venivano organizzate molto spesso in occasione della morte di un pittore- socio dedicandogli una personale, altre invece per ospitare opere di artisti che non facevano parte dell'associazione che avevano partecipato ad importanti mostre internazionali. All'interno delle mostre annuali potevano esporre anche collezionisti privati, appassionati d'arte e galleristi che volevano vendere per vari motivi le loro opere usufruendo delle Sale della casa degli artisti.

L'organizzazione delle mostre spettava ad un comitato composto esclusivamente da artisti che dovevano esprimersi sull'ammissione delle opere da esporre alle mostre e alle aste che si organizzavano all'interno della Casa. Il comitato selezionava anche le opere dei soci che avrebbero partecipato alle grandi mostre internazionali.

Ogni mostra veniva pubblicizzata attraverso manifesti che venivano affissi per tutta la città e attraverso i cataloghi che venivano stampati per essere venduti. Il ricavato dalla vendita dei cataloghi andava ad

incrementare il fondo cassa dell'Associazione costituito dalle tasse d'ingresso pagate dai soci, dalle donazioni dei soci fondatori, dalla vendita dei biglietti d'ingresso delle mostre e delle feste organizzate nella Casa. Il fondo cassa serviva a coprire tutte le spese e soprattutto garantire assistenza ai soci bisognosi come richiesto nell'ultimo punto dello *Statuto*.

Ma senza ombra di dubbio i documenti per noi più preziosi da consultare messi a disposizione da Aichelburg sono i *Registri d'arte* della Casa redatti dal 1868 al 1888 dove sono elencati i nomi degli artisti, dei collezionisti e dei mercanti d'arte che frequentavano, esponevano e vendevano le loro opere. Per ogni opera che entrava nella Casa veniva redatta una "scheda tipo" che riportava le seguenti voci:

- Arte. Pittura ad olio, acquerello, gesso, bronzo, etc.
- Artista. Nome, luogo di residenza ed indirizzo.
- Soggetto. Titolo dell'opera
- Prezzo. Valore assicurativo dell'opera, prezzo di catalogo e di fiducia.
- Data di presentazione.
- Vendita. Nome dell'acquirente.
Prezzo di vendita effettivo.
- Commissione per la Künstlerhaus.
- Giorno di consegna dell'opera.
- Modalità e Nome incaricato della consegna.
- Nome di chi riceve l'opera.

Grazie alla consultazione dei Registri dei Soci appartenenti all'Associazione, dei Registri d'arte, dei cataloghi delle mostre e delle feste è stato possibile rintracciare la presenza ventennale dei de Blaas nelle sale della Casa degli artisti, contestualizzare alcune opere molto importanti di questi pittori collegandole al periodo storico di appartenenza e soprattutto alle loro biografie e ai loro committenti.

Dalla lettura dei *Registro Generale dei Soci* aggiornato fino alla metà del 1900 veniamo a conoscenza che furono Carl ed Eugenio ad entrare per i primi a far parte dell'Associazione come Soci onorari il 15 gennaio 1867⁴¹⁴.

Giulio entra qualche anno dopo, il 20 novembre del 1869.



Carlo Blaas, *Autoritratto*, Künstler Album Julius Blaas, *Autoritratto*, Kunstler album

Sfogliando invece le schede delle opere esposte nella Casa troviamo fin dal primo anno tutti e tre i De Blaas presenti nella mostra annuale organizzata dal 1 settembre 1868 al 15 novembre 1868.

Carl ha la possibilità di esporre ben nove opere ad olio che sono le tele preparatorie per gli affreschi dell'Arsenale mentre Eugenio è presente

⁴¹⁴ Si veda AICHELBURG, *Registro Generale dei Soci*, 1986, Lettera B.

con tre opere tra cui *Introduzione al Decameron di Boccaccio*⁴¹⁵.

Si tratta dell'opera che aveva realizzato a Roma nel 1867 a conclusione del suo alunnato e che aveva ottenuto la medaglia d'oro all'esposizione annuale dell'Accademia viennese. Giulio è presente con alcuni *Studi di cavalli*⁴¹⁶.

Scorrendo gli elenchi di tutte le opere presentate dai Blaas agli inizi degli anni Settanta si nota che è Eugenio ad essere il più presente nelle sale rispetto al padre e al fratello sia con piccole *Teste* sia con alcune scene di genere come *La tombola. Domenica di festa a Venezia*⁴¹⁷ e *Fiori sparsi*⁴¹⁸, entrambe esposte nel 1871.

Nel 1873 il comitato artistico dell'Associazione deve decidere quali opere ammettere all'Esposizione Universale di Vienna.

Carl ha la possibilità di esporre ben 24 tele ad olio scelte tra i bozzetti realizzati per gli affreschi dell'Arsenale e due opere dal soggetto mitologico quali *Centauro che rapisce una ninfa*⁴¹⁹ e *Sirene*⁴²⁰.

Eugenio presenta *Lavandaie*⁴²¹, *Corteo nuziale a San Marco*⁴²², *Gita a Murano*⁴²³ e *Pozzo a Venezia*⁴²⁴.

Julius non è presente in quanto si trova all'estero a compiere il suo viaggio intorno al mondo.

⁴¹⁵ Aichelburg, *Registri d'arte*, 1868, N. 275.

⁴¹⁶ Ivi, N. 654-655.

⁴¹⁷ AICHELBURG *Registri d'arte 1871*, N. 250.

⁴¹⁸ Ivi, N. 251.

⁴¹⁹ AICHELBURG, *Elenco delle opere d'arte ammesse all'Esposizione universale di Vienna*, N. 409.

⁴²⁰ Ivi, N. 410.

⁴²¹ Ivi, N. 294.

⁴²² Ivi, N. 423.

⁴²³ Ivi, N. 424.

⁴²⁴ Ivi, N. 425.

Nel 1875 Carl che ha ormai esposto tutti gli studi preparatori degli affreschi dell'Arsenale, inizia ad esporre piccole scene di genere come *L'avaro*⁴²⁵, *Bambini che giocano*⁴²⁶, e numerosi ritratti di contadini e contadine mentre svolgono il loro lavoro quotidiano sia all'esterno che all'interno delle loro modeste abitazioni⁴²⁷.

Eugenio espone *Lucietta*⁴²⁸ e *Al balcone*⁴²⁹ un soggetto su cui egli ritornerà più volte tra la fine degli anni Settanta e gli inizi degli anni Ottanta. Julius è presente con *Cavalli al pascolo*⁴³⁰ e *Cavalli all'aperto*⁴³¹.

Nel 1878 i registri d'arte della Casa riferiscono sulle opere che vengono scelte per rappresentare l'arte austriaca all'Esposizione Universale di Parigi. Carl partecipa con una *Scena di contadini tirolesi*⁴³², Eugenio con *Al balcone*⁴³³, una versione più articolata di quella esposta in precedenza, e Julius espone quella che diventerà l'opera più famosa dell'artista *Caccia alla volpe nella Campagna romana*⁴³⁴. L'opera, che era stata realizzata a Roma nel 1877 per il Principe ereditario Umberto, era stata esposta nello stesso anno anche all'Esposizione Nazionale di Napoli.

Dalla lettura dei Registri degli anni compresi tra il 1878 e il 1882 si nota che ora è Julius, tra i de Blaas, ad esporre di più. Sono opere aventi sempre come soggetto cavalli, ma questa volta sono soprattutto cavalli di

⁴²⁵ AICHELBURG, *Registri d'arte 1875*, N. 195.

⁴²⁶ Ivi, N. 196.

⁴²⁷ Ivi, N. 197-198.

⁴²⁸ Ivi, N. 238.

⁴²⁹ Ivi, N. 237.

⁴³⁰ Ivi, N. 87.

⁴³¹ Ivi, N. 88.

⁴³² AICHELBURG *Registro speciale delle opere ammesse all'Esposizione Universale di Parigi 1878*, N.15.

⁴³³ Ivi, N.16.

⁴³⁴ Ivi, N.17.

scuderia, da cui innumerevoli tele dal titolo *Stallone*, *Purosangue* e *Corsa dei cavalli*.

Eugenio ha quasi smesso di esporre, sappiamo infatti che in questo momento si deve dividere tra l'insegnamento in Accademia a Venezia e le esposizioni a Londra. Carl, affetto da problemi alla vista, espone scene di genere di piccole dimensioni e piccoli ritratti di contadini, ma nel 1882 stupisce il pubblico con una scultura dal titolo *Chi non ama il vino, le donne e il canto rimane un pazzo per tutta la vita*⁴³⁵. Carl, ormai settantenne, è in una fase artistica molto lontana dalle grandi pale d'altare e dalle vaste decorazioni ad affresco che aveva realizzato fino agli anni Settanta. In questo periodo un po' critico della sua vita sembra voler sperimentare tecniche pittoriche meno impegnative, tanto da partecipare con 11 paesaggi alla Mostra dell'acquerello organizzata nelle sale della Casa il 15 luglio 1883.

Nella mostra annuale del 1883 Julius presenta due grandi tele ad olio eseguite per il Museo di Storia Naturale di Vienna *Campo indiano*⁴³⁶ e *Caccia al bisonte*⁴³⁷ mentre Eugenio espone alcuni studi di *Teste*. All'Esposizione Universale di Anversa del 1885 Carl è presente con tutte le tele preparatorie degli affreschi dell'Arsenale che erano state acquistate dall'Imperatore nel 1874, come testimonia una lettera datata 21 marzo 1874 inviata da Eugenio al padre dove si congratula per l'importante vendita⁴³⁸.

Gli ultimi anni documentati dai Registri rivelano che Julius è il più attivo tra i Blaas mentre Carl ed Eugenio ormai propongono solamente opere già esposte in precedenza, appartenenti a collezionisti privati.

⁴³⁵ AICHELBURG, *Registri d'arte 1882*, N. 884.

⁴³⁶ AICHELBURG, *Registri d'arte 1883*, N. 2645

⁴³⁷ Ivi, N. 2646

⁴³⁸ WASSIBAUER, 2005, p. 29.

Nel 1887 Carl, forse per chiudere in bellezza la sua carriera artistica, ritorna a cimentarsi su un soggetto storico: *La cattura di Andreas Hofer*⁴³⁹. Si tratta dell'opera che Carl aveva realizzato pochi mesi prima come attesta una lettera datata 22 dicembre 1886 conservata presso la Biblioteca Nazionale di Vienna dove Carl ringrazia lo scenografo del teatro dell'opera di Vienna per avergli prestato i costumi militari e lo invita ad andare nel suo studio per vedere l'opera finita⁴⁴⁰.

Questa è una notizia che pone un quesito sull'unica opera di Carl riconosciuta dalla critica con questo titolo che ora è esposta al Ferdinandeum recante la firma dell'artista ma una data posteriore 1890. La scheda dell'opera compilata da Gert Ammann inserita nel catalogo della mostra *Il Secolo dell'Impero. Principi, artisti e borghesi tra 1815 e 1915*, conferma che la tela fu data in consegna dall'artista nel 1891⁴⁴¹.

A questo punto è logico ritenere che l'opera del Ferdinandeum, che non può corrispondere all'opera esposta nel 1887 nella Casa degli artisti, sia una seconda versione del dipinto di cui la critica non è mai stata a conoscenza e di cui evidentemente si sono perse tutte le tracce.

In occasione della Mostra organizzata per il Giubileo del 1888 c'è molto fermento nella Casa per decidere quali opere debbano essere scelte visto il numero consistente delle proposte. Carl espone *I politici del paese*⁴⁴² mentre Eugenio espone *Ninetta*⁴⁴³, *Il teatro dei burattini in convento* e

⁴³⁹ AICHELBURG *Registri d'arte 1887*, N. 980.

⁴⁴⁰ BIBLIOTECA NAZIONALE AUSTRIACA, *Sammlung Carl Blaas*, Nr. 192/27-2.

⁴⁴¹ Si veda *Carl von Blaas, L'arresto di Andreas Hofer* in GABRIELLA BELLÌ, ALESSANDRA TIDDIA, *Il Secolo dell'Impero. Principi, artisti e borghesi tra 1815 e 1915*, Skira, 2004, p. 222.

⁴⁴² AICHELBURG, *Registro delle opere ammesse per il Giubileo 1888*, N. 537.

⁴⁴³ Ivi, N. 592.

*Scena del Carnevale veneziano del 18° secolo*⁴⁴⁴.

Ninetta, era stata esposta l'anno precedente all'Esposizione Nazionale Artistica di Venezia dove aveva creato grande clamore e scompiglio mentre *Il teatro dei Burattini in convento* era stata esposta sempre nel 1887 alla Royal Academy a Londra e in occasione della mostra del 1888 sarà venduta per 7500 fiorini al barone Königswarter⁴⁴⁵.

Grazie alle informazioni raccolte sia dalla consultazione dei Registri dei membri sia dai Registri d'arte, è stato possibile aggiungere dei tasselli importanti alla conoscenza della produzione artistica dei de Blaas tra gli anni Settanta e Novanta dell'Ottocento, andando a rettificare la datazione e i titoli di alcune opere importanti in modo da colmare le lacune generate nel tempo dalla storiografia artistica europea.

Anche lo spoglio dei documenti relativi alle feste organizzate nella Casa fin dal primo anno della sua fondazione si è rivelato fondamentale per ricostruire appieno l'esperienza vissuta dai de Blaas all'interno della casa degli artisti.

Dalla descrizione, infatti, di una festa organizzata nel 1895 in occasione del Carnevale è stato possibile contestualizzare e datare un'opera molto particolare di Julius : *I Cavaglieri dell'Apocalisse. Allegoria della guerra*. In occasione di queste feste venivano pubblicati volantini, cartelloni pubblicitari da appendere per la città, inviti personali, dopo che il comitato organizzativo aveva deciso il tema della festa e di conseguenza gli allestimenti da realizzare nella sala centrale della Casa.

Dai documenti pubblicati da Aichelburg relativi agli allestimenti realizzati per la festa di Carnevale nel 1895 si apprende che il tema scelto per quell'anno fu "fin de siècle" in riferimento alle tematiche artistiche più

⁴⁴⁴ Ivi, N. 471.

⁴⁴⁵ Ivi, N. 602.

ricorrenti in quegli anni. Sulla base della scelta fatta, gli allestimenti e i costumi dei partecipanti dovevano ricordare attraverso la parodia le opere d'arte e gli artisti più conosciuti del momento.

Il comitato, quindi, chiede esplicitamente agli artisti che dovevano proporre le immagini per decorare la sala d' ispirarsi all'arte dei "secessionisti selvaggi", che avevano "fornito un sacco di materiale per tutti i tipi di scherzi artistici"⁴⁴⁶. Il comitato voleva che la parodia fosse rivolta verso quei giovani artisti che qualche anno prima a Monaco si erano fatti promotori di una manifestazione di dissenso nei confronti dell'Accademia e delle mostre ufficiali, esponendo in modo indipendente le loro opere caratterizzate da idee audaci ed innovative. Tra tutte le opere esposte quella che aveva suscitato più clamore era stata *Il peccato* di Franz von Stuck. I documenti presi in esame riferiscono chiaramente che proprio quest'opera fu presa come fonte d'ispirazione per una serie di immagini, che però vengono censurate dal comitato. Tra le opere invece approvate ci fu una scultura in gesso rappresentante "Il vincitore nudo dell' *Allegoria della Guerra* di Julius Blaas, trasformato in un fotografo mentre sta calpestando gli artisti e le loro opere"⁴⁴⁷. In realtà la scultura vuole essere la parodia di un'altra opera di Franz Von Stuck, *La guerra*, che l'artista aveva esposto a Monaco nel 1894 e che evidentemente aveva suscitato un certo interesse in Julius, che aveva deciso di copiarla.

Tutte le informazioni raccolte sull'attività dell'Associazione si sono rivelate di fondamentale importanza per contestualizzare un'opera d'arte molto particolare legata alla produzione artistica di Eugenio.

Si tratta di una tavolozza completamente dipinta su entrambi i lati con più di settanta bozzetti tutti firmati e solamente in parte datati tra cui

⁴⁴⁶ AICHELBURG, *Le feste*, cap. 5.

⁴⁴⁷ *Ibidem*.

un *Busto di popolana* firmato Eugen von Blaas.

Palette



Quale poteva essere stata l'occasione che aveva portato così tanti artisti a collaborare tra loro per lasciare un piccolo saggio del loro genere artistico? Sembrava difficile in un primo momento riuscire a trovare una risposta plausibile, successivamente però dopo aver trascritto tutti i nomi degli artisti leggibili è stato possibile trovare un concreto legame tra loro.

Quasi tutte le firme, infatti, si riferiscono a pittori di area germanica, austriaci, tedeschi, ungheresi, polacchi, e solamente una minoranza italiani e spagnoli. Controllando gli elenchi dei membri appartenenti all'Associazione viennese è stato possibile rintracciare tutti gli artisti tedeschi presenti nella tavolozza tra i soci ordinari dell'associazione e tra gli amici e i collaboratori dell'Associazione in quanto professori o direttori delle accademie di Monaco e di Berlino. Analizzando invece le firme degli artisti italiani presenti sulla tavolozza, essi sono stati rintracciati tra gli acquarellisti operanti a Roma e a Firenze che avevano esposto nelle sale della Casa degli artisti nel 1888 in occasione del Giubileo. La presenza di alcune date comprese tra il 1882 e il 1889 conferma che la tavolozza fu dipinta in occasioni diverse.

A questo punto è evidente che il legame che unisce tutti gli artisti firmatari della tavolozza sia quello di aver partecipato sia come espositori o come visitatori alle mostre dell'Associazione e che la tavolozza fosse presente nella Casa come una sorta di "guest book" dove i pittori potevano lasciare traccia del loro passaggio "firmando" con uno schizzo.

4.4. Giulio tra Oriente e Occidente. L'anelito del viaggio

Già nel 1868 Giulio, con l'opera *Contadini Slovacchi ubriachi*, aveva manifestato un interesse particolare nei confronti di quelle terre situate nella parte orientale dell'impero che dagli anni Ottanta in poi fino alla sua morte sarebbero state mete ricorrenti nei suoi viaggi.

L'Ungheria, infatti, per la sua posizione geografica, situata a est della maggior parte dei paesi europei, faceva sì che la sua grande pianura dai confini inesplorati venisse considerata nella letteratura del tempo come una specie di soglia verso l'Oriente, un territorio dove vivevano popolazioni dedite soprattutto all'allevamento del bestiame e all'allevamento e vendita dei cavalli.

Popolazioni dai tratti somatici diversi e contraddistinti da un modo di vestire particolare per cui gli ungheresi erano visti come un "fiero popolo orientale"⁴⁴⁸.

Intraprendere quindi un viaggio verso la pianura ungherese era come compiere un viaggio in direzione dell'Oriente, di quell'Oriente ottomano che per centocinquantanni aveva dominato queste terre, lasciando segni indelebili soprattutto a Buda.

Un Oriente quindi a portata di mano, dove poter trarre nuovi soggetti, dove catturare la luce del sole e registrare la variazione dei colori durante il giorno, dove rimanere incantati dai paesaggi fatti da spazi infiniti e terre inesplorate dove le condizioni di vita degli abitanti a volte sono proibitive.

Negli anni della grande corsa alle colonie, durante la seconda metà dell'Ottocento, l'Impero d'Austria e il regno d'Ungheria non soffrirono della febbre coloniale delle altre maggiori potenze europee.

⁴⁴⁸ Si veda ORSOLYA HESSKY, *The orient on the doorstep*, in *Orient & Occident*, Vienna, Hirmer, 2012, p. 119.

L'Impero asburgico, a differenza di Francia ed Inghilterra, non elaborò mai una vera politica di conquista, non essendo uno stato prettamente marittimo⁴⁴⁹.

L'Impero asburgico poteva contare sì su Trieste, Fiume e Pola, note rispettivamente per le linee internazionali di navigazione e le attività assicurative (Trieste), per un importante silurificio (Fiume) e per l'Accademia navale (Pola). Ma tutte e tre si affacciavano sull'Adriatico, vale a dire su un mare interno dell'Europa danubiana e Balcanica tanto da essere stato chiamato in altri tempi "Golfo di Venezia".

La ragione principale, tuttavia, del mancato interesse verso l'espansione coloniale fu un'altra: l'impellente necessità di riforme politiche e istituzionali per garantire la sopravvivenza dell'impero.

Come è noto, l'impero austro-ungarico era uno Stato d'Ancien Régime, un nobile ma vecchio mosaico composto da province e regioni che la Corona aveva conquistato o ereditato grazie a fortunati matrimoni. Il suo principale problema, soprattutto dopo i moti del 1848 e la forte tensione esplosa fra le sue principali componenti (Austria e Ungheria), non era quello di espandersi al di là dei mari, ma di conservare la massima possibile unità fra gruppi nazionali e religiosi che chiedevano maggiore autonomia, se non addirittura l'indipendenza.

La mancanza di una politica coloniale non impedì all'Austria, tuttavia, di condividere con la Francia e l'Inghilterra un forte interesse archeologico, scientifico e culturale nei confronti soprattutto dell'Egitto

⁴⁴⁹ La politica coloniale austriaca consistette in una serie di tentativi, fatti tra il XVII e il XIX secolo, da parte dell'Impero austriaco prima e da parte dell'Impero austro-ungarico poi, volti a fondare delle proprie colonie oltremare (Isole Nicobore, Borneo settentrionale, Cina); tuttavia a causa della competizione con le altre potenze coloniali e di un governo poco propenso a portare avanti una tale politica, i tentativi coloniali austriaci fallirono.

attuando quella che per Marcel Chabhror fu una "Peaceful conquest"⁴⁵⁰.

La voglia di scoprire terre esotiche, di conoscere usi e costumi di popoli di cultura diversa da quella occidentale, stregò molti artisti che decisero di intraprendere lunghi viaggi alla ricerca di nuove emozioni⁴⁵¹.

Se nella prima metà dell'Ottocento l'interesse degli artisti è rivolto a catturare l'aspetto esotico, misterioso e sensuale degli usi e costumi di certi territori, nella seconda metà dell'Ottocento si aggiunge un interesse di tipo documentario che induce molti artisti a partire sia per interesse personale sia al seguito di missioni diplomatiche⁴⁵².

⁴⁵⁰ Si veda MARCEL CHABHROR, *A peaceful conquest. Austrian physicians and natural scientists in Egypt in the 19th century*, in *Egypt and Austria III. The Danube Monarchy and the Orient*. Proceedings of the Prague Symposium 11-14 September 2006, Prague, B. Oerter, 2007, pp. 37-50.

⁴⁵¹ Sul tema dell'orientalismo si veda: Edward Said, *Orientalismo. L'immagine europea dell'Oriente*, traduzione di Stefano Galli, Feltrinelli, 2002; 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; ERIKA OEHRING, *The orient as a subject in pictorial art*, in *Orient & occident*, a cura di Agnes Hussiein-Arco e Sabine Graber, Belvedere, Hirmer, 2012, pp. 39-49; Walter Sauer, "In foreign parts". *Perceptions of the orient in the nineteenth century Austrian Travel Writing*, in *Orient & occident*, a cura di Agnes Hussiein-Arco e Sabine Graber, Belvedere, Hirmer, 2012, pp. 65-73.

⁴⁵² Eugene Delacroix nel 1832, compie un viaggio in Marocco nell'ambito di una missione diplomatica realizzando un gran numero di disegni da cui trarrà numerose tele ispirate alla vita e ai costumi di questi popoli. Si veda: HUBERT WELLINGTON, *The Journal of Eugène Delacroix*, introduzione, pagina XIV, Cornell University Press, 1980.; Jean Leon Gerome nel 1868 si reca in Egitto con un gruppo di amici artisti e il collezionista, fotografo Albert Goupil, figlio del mercante d'arte Adolphe, che doveva documentare con fotografie le tappe del viaggio. Gli scatti realizzati da Albert, raccolti nell'album *Voyage en Égypte, au Sinai, en Jordanie et en Palestine*⁴⁵², sarebbero poi serviti agli artisti come fonte per le proprie opere. 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

A favorire i viaggi si deve aggiungere il grande sviluppo dei mezzi di trasporto avvenuto nella seconda metà dell'Ottocento, campo in cui l'Austria si applicò molto, migliorando sia la rete ferroviaria che da Vienna portava ai porti di Venezia, di Trieste fino a Napoli, sia creando una fitta rete di navigazione per raggiungere i porti più importanti d'Europa e delle coste orientali⁴⁵³.

A Venezia ci s'imbarcava per raggiungere Alessandria e le isole greche, a Trieste partivano navi per Costantinopoli e per le isole greche, ma soprattutto in seguito all'apertura del Canale di Suez, completato nel 1869, era possibile raggiungere l'Oceano Indiano senza circumnavigare le coste dell'Africa. Infine a Napoli ci si poteva imbarcare per Malta.

Molti archeologi viaggiano a seguito di collezionisti per scovare reperti interessanti da riportare in patria e arricchire sia collezioni private che musei nazionali.

È il caso del principe Rodolfo, che nel 1881 compie un viaggio in Egitto per inviare a Vienna casse ricche di steli, bassorilievi, sculture, scarabei, fregi da collocare nel Kunstinstitute di Vienna⁴⁵⁴.

Molti artisti vengono chiamati a seguito di studiosi, diplomatici, funzionari della monarchia o dello stesso imperatore ad imbarcarsi e a

Nazionale de France, oggi completamente digitalizzato, era quello appartenente al compagno di viaggio Ernest Journault; Leopold Carl Muller, il più famoso tra i pittori orientalisti austriaci, dopo aver compiuto numerosissimi viaggi in Egitto nel 1876 riceve la commissione di realizzare sessanta illustrazioni per la pubblicazione in due volumi dell'opera del famoso egittologo Georg Ebers *L'egitto in parole ed immagini*. Si veda GEORG EBERS, *Aegypten in Bild und Wort*, Stuttgart/Leipzig, 1879/80.

⁴⁵³ Si veda: M. WEIS, *Giornale del Lloyd Austriaco 1835-1847, Trieste, 1847*; ADOLFO BERNARDELLO, *La prima ferrovia fra Venezia e Milano*, Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti, Venezia, 1994, pp. 17-20.

⁴⁵⁴ Su questo argomento si veda ANNA SELANDER, *Von Kronprinz Rudolf in Ägypten angekaufte objekte*, pp. 225-227.

fissare i luoghi e i popoli visitati con schizzi, disegni acquarellati o tele.

Julius fa parte di questa schiera di artisti che, animati da un forte desiderio di comprendere dal vivo ciò che poeti e viaggiatori avevano descritto, nel 1873 coglie al volo l'occasione di partecipare alla spedizione organizzata dall'ex diplomatico austriaco Joseph Doblhoff alla scoperta del continente americano⁴⁵⁵.

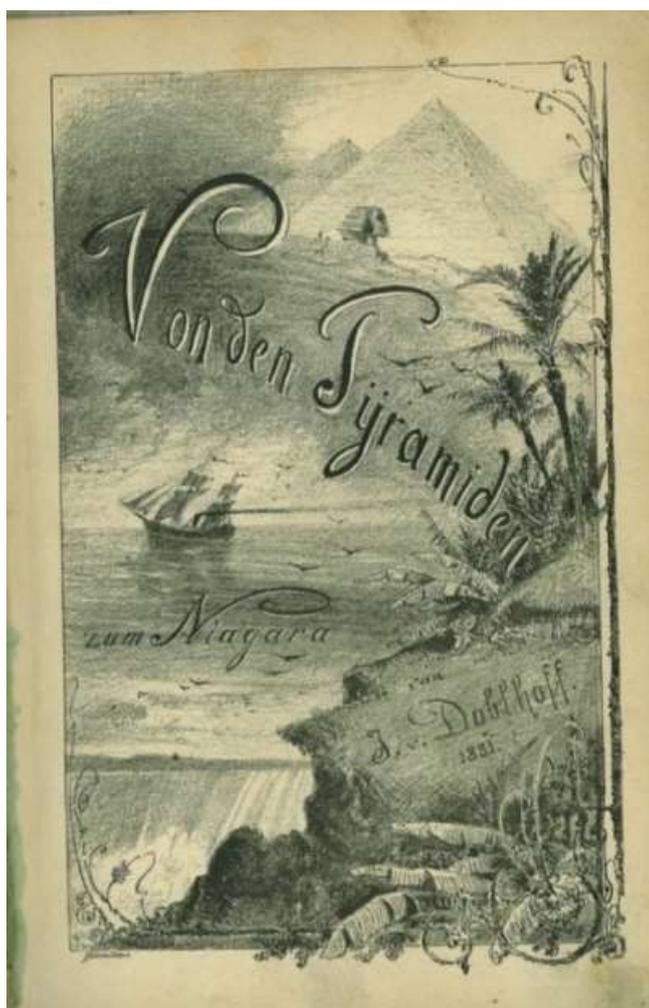


J.Blaas, Josef Freihr von Doblhoff e Julius von Blaas a bordo della nave Tigre

⁴⁵⁵ Joseph Doblhoff (1844-1928) era un amico di famiglia dei Blaas, era stato ritratto assieme alla moglie da Carl mentre era ancora al servizio degli Asburgo prima di ritirarsi dalla carriera diplomatica. Si veda HANS MEISSNER, *Die Doblhoffs und Baden-Weikersdorf*, Baden 1993.

Era il 22 ottobre del 1873 quando Giulio, ormai naturalizzato austriaco, salpava da Trieste in direzione del Golfo di Suez per spingersi fino alle coste dell'India e della Cina, visitare il Giappone e infine raggiungere il Nord America⁴⁵⁶.

Dalle Piramidi al Niagara



D. DOBLHOFF, *Dalle Piramidi al Niagara*, 1881.

Anche se nelle ultime decadi dell'Ottocento i trasporti erano migliorati e resi senz'altro più sicuri, i margini di rischio restavano alti e intraprendere un viaggio verso il mondo inesplorato da soli comportava una spesa non indifferente. Riuscire ad organizzare e a compiere un viaggio così lungo in compagnia, costituiva l'unica possibilità per affrontare meglio i rischi della spedizione e soprattutto per dividere le spese.

Lo scopo del viaggio per Doblhoff era di pubblicare un diario illustrato dei luoghi visitati e per questo aveva bisogno di un artista che traducesse in immagini il racconto della spedizione. Julius non si lascia scappare questa occasione in una fase della sua vita in cui non era ancora sicuro di voler fare il pittore.

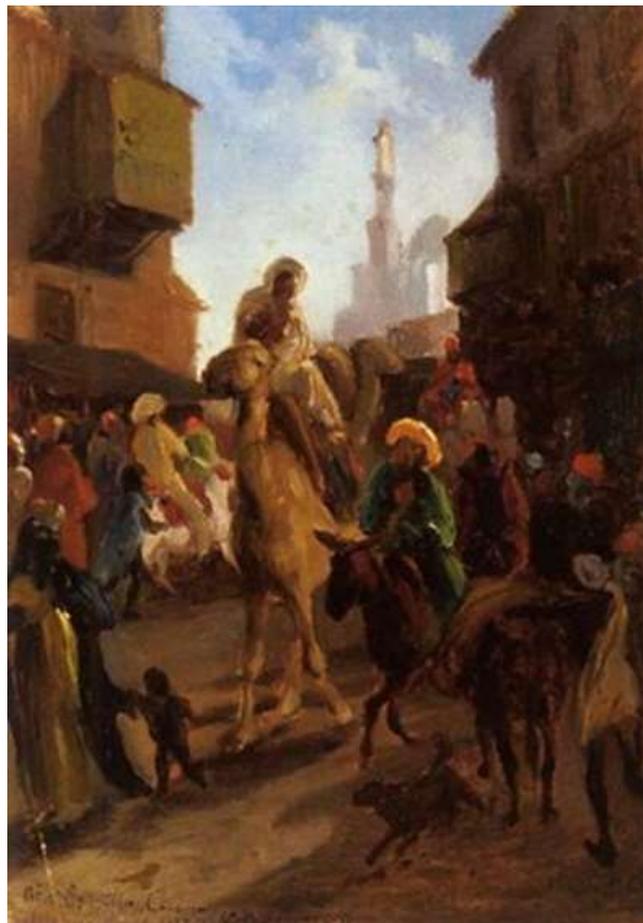
Nel 1875, a distanza di un anno dalla felice conclusione del viaggio, viene pubblicato il diario dal titolo *Diario di un viaggio in Asia orientale* con le illustrazioni di Blaas.

Nel 1881 viene pubblicata una seconda versione del diario, completamente riveduta, con aggiunta di altre illustrazioni per un totale di sessantacinque litografie di cui solamente una decina di Blaas.

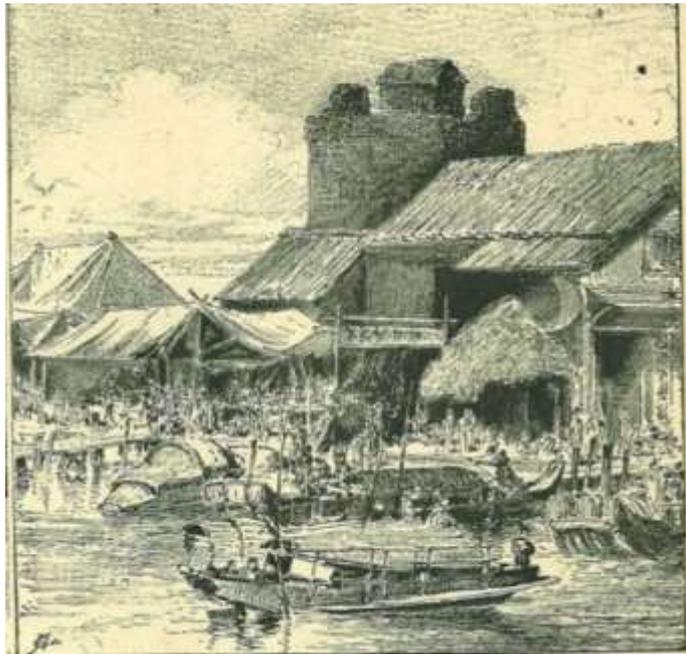
La nuova versione s'intitola *Dalle Piramidi al Niagara, un viaggio intorno al mondo. Note di diario e descrizioni provenienti da Egitto, India, Cina, Cochinchina, Giappone e Nord America. Con i dati storici e statistici e 65 foto originali.*

Il libro è suddiviso in dodici capitoli, che descrivono tutte le tappe del viaggio che inizia con l'imbarco dei partecipanti a Trieste diretti al Cairo, per proseguire poi attraverso il canale di Suez verso Ceylon, da Ceylon a Bombay da Bombay a Singapore, da Singapore a Hong Kong e Shanghai, raggiungere il Giappone e infine come ultima tappa il nord America con le cascate del Niagara. Il ritorno avviene attraverso l'oceano Atlantico con disimbarco a Southampton in Inghilterra per poi raggiungere, dopo otto mesi di viaggio, Vienna il 31 maggio del 1874.

È stato possibile recuperare la seconda versione del diario, che riporta in appendice le tabelle redatte da Doblhoff durante il viaggio dove egli registrava in modo dettagliato le miglia percorse ogni giorno, i giorni impiegati durante gli spostamenti tra uno scalo e l'altro, i mezzi di trasporto utilizzati, il tipo di sistemazione durante le soste sia a bordo delle navi sia negli alberghi a terra, le escursioni effettuate nei vari luoghi. La cronaca del viaggio è scandita dalle annotazioni e dalle impressioni di Doblhoff sulle esperienze vissute giorno dopo giorno e dalle immagini che Blaas aveva fissato durante tutto il viaggio nel suo libretto di schizzi. Ci sono immagini di paesaggi, ritratti degli abitanti incontrati, la descrizione sia della vita caotica delle grandi città sia della semplicità della vita quotidiana che si svolgeva lungo i fiumi o nelle campagne.



J.Blaas, *Strada del Cairo*, olio su tela, 1874, collezione privata



J.Blaas, *Periferia di Canton*, 1874.



J.Blaas, , aquarello, *Saigon* 7 marzo 1874, collezione privata

Dalle immagini pubblicate nel diario, dagli schizzi acquarellati, dai disegni a matita e dalle tele ad olio recuperati in collezione privata relativi a quest'opera, emerge con evidenza il fatto che Julius, voleva cogliere con i suoi schizzi il ritmo della vita di queste popolazioni in rapporto al luogo dove essi vivevano. Così le immagini ricordo dell' Egitto non sono schizzi di sfingi o piramidi ma una strada affollata del Cairo, un ritratto di un uomo in preghiera, descrizioni del Nilo e delle piante di papiro.

Come immagini ricordo della sua permanenza a Bombay e Punah in India abbiamo due contadini mentre stanno cercando di arare la terra e dei bufali che pascolano sulle rive del Gange.



J. Blaas, *Aratura*, collezione privata



J. Blaas, *Bufali nella palude*, collezione privat

A ricordare il Giappone ci sono i ritratti dei fattorini del Grand Hotel di Yokohama immortalati nei loro kimono, dai tratti orientali così marcati come pure il persiano Mohammed khan effigiato con il suo splendido turbante.



J. Blaas, *Ritratti*, 1873-1874, collezione privata

Probabilmente fu proprio grazie al successo di quest'opera che il Principe ereditario Rodolfo decise di coinvolgere Julius nel suo ambizioso progetto di documentare "In parole ed immagini" varie zone del territorio dell'Impero austro-ungarico.

L'impero austro ungarico in parole ed immagini

La conoscenza e l'amore di Julius per il territorio ungherese e in generale per i territori più periferici dell'impero è testimoniata dai frequenti viaggi intrapresi dall'artista in quelle terre e dalle innumerevoli opere aventi come soggetto soprattutto la grande pianura ungherese, dove contadini e allevatori di bestiame vivono in modo semplice nelle loro umili case di pietra.

Grazie alla fama raggiunta con queste opere, Julius, viene coinvolto

dal principe ereditario Rodolfo in un importante progetto: la realizzazione di una specie di enciclopedia per far conoscere l'aspetto etnico-geografico, culturale ed artistico dei territori dell'impero.

L'arciduca Rodolfo, in contrasto con i pensieri conservatori del padre e probabilmente ispirato dall'apertura mentale della madre, aveva coltivato una visione politica spiccatamente liberale.

Escluso dalla politica interna dal padre e dai suoi consiglieri, estremamente conservatori, veniva impiegato da Francesco Giuseppe per missioni diplomatiche per tutta l'Europa.

Rodolfo stesso confessa:

Non hanno mai parlato con me di politica, non mi hanno mai concesso il diritto di avere un'opinione mia per cui mi considererono magari sfrontato godo fama di essere liberale e ho rapporti con persone che non sono ben viste, anzi molto mal viste. Non sono ambizioso non pretendo di recitare alcuna parte importante, la mia voce non è quella di un ribelle ma solo quella di un consigliere preoccupato⁴⁵⁷.

Rodolfo, infatti, simpatizzava per il popolo ungherese e cercò di migliorare le loro condizioni politiche, sociali ed economiche come già aveva tentato di fare sua madre, guadagnandosi così la stima dei leaders politici magiari che arrivarono a chiedergli di assumere la corona come re d'Ungheria. Proposta che ovviamente Rodolfo rifiutò in quanto sapeva che questo avrebbe portato ad un'ulteriore improduttiva divisione all'interno dell'impero, oltre a metterlo in diretto conflitto col padre.

L'occasione per Rodolfo di distinguersi in un'impresa a favore della monarchia si presentò nel 1884 quando egli decise di realizzare *L'impero*

⁴⁵⁷ OSKAR FREIHERR VON MITIS, *Das Leben des Kronprinzen Rudolf*, Herold Verlag, Lipsia, 1971.

austro ungarico in parole ed immagini, inteso come un progetto di pace per unire le diverse popolazioni dell'impero. Rodolfo voleva dimostrare che la varietà delle popolazioni, delle tradizioni e dei linguaggi di cui si componeva la monarchia non doveva essere considerata come un motivo di debolezza ma al contrario un punto di forza.

Come avevano fatto i suoi predecessori⁴⁵⁸ Rodolfo intuisce l'eccezionale valore promozionale e autocelebrativo di una grande pubblicazione, dell'importanza di partecipare in prima persona all'ideazione e alla stesura del progetto creando un gruppo di lavoro composto dai migliori letterati e artisti d'area tedesca e ungherese del momento.

L'idea di realizzare un'opera intesa a far conoscere l'impero austro ungarico e i suoi abitanti gli era venuta proprio in seguito ai viaggi che lui stesso aveva compiuto per tutta Europa a negoziare e rappresentare la monarchia asburgica come diplomatico.

L'intento del progetto viene espresso chiaramente dallo stesso Rodolfo nelle pagine d'introduzione del secondo volume dell'opera dove si legge:

"Nonostante ci siano ottimi lavori etnografici, non si dispose attualmente di un'opera sulla Monarchia austro-ungarica che alla luce delle più recenti indagini,

⁴⁵⁸ Massimiliano I(1459-1519), aveva fatto realizzare *Il corteo Trionfale* e *l'Arco di Trionfo* composto da 137 tavole che unite tra loro formano un unico grande incisione lunga 50 metri, in cui sono raffigurati i momenti e i valori della politica di Massimiliano. Così come Francesco Giuseppe fu un campione dell'autocelebrazione con *Il libro dell'imperatore* del 1858 realizzato per devolvere il ricavato per la costruzione della Votivkirche, la chiesa eretta per ringraziare Dio che aveva conservato e protetto il sovrano dall'attentato del 18 febbraio 1853 pubblicato dai frati mechtaristi di Vienna. Si veda MARINA BRESSAN, *Libri per Francesco Giuseppe e per la monarchia*, Mariano del Friuli, Edizioni della Laguna, 2002.

avvalendosi del supporto di artistiche immagini motivanti e didascaliche, possa costituire un compendio sulla nostra Patria. E dei suoi popoli. Lo studio delle genti che vivono nella Monarchia non deve essere prerogativa solo dell'ambiente scientifico, ma diventare il supporto di un'opera che accresca l'amore verso la nostra Patria. Sono sicuro che la considerazione crescente nei confronti delle caratteristiche e delle peculiarità di ogni singolo gruppo, che si trova in rapporto di reciproca dipendenza con gli altri, rafforzerà il sentimento di solidarietà, il solo che unisce tutti i popoli della nostra patria. I gruppi etnici che si sentono esclusi o emarginati per la lingua, per radicate tradizioni, o a causa di un diverso sviluppo, storico, risentiranno un beneficio dal fatto che la loro individualità verrà debitamente compresa e riconosciuta dalla letteratura scientifica dell'impero: questi gruppi si sentiranno in tal modo stimolati a cercare il loro punto di forza spirituale nell'Austria-Ungheria. Per questo motivo ci si deve interessare all'etnografia e alle altre scienze che la supportano perché, basandosi sull'elaborazione scevra da ogni passionalità e preclusione, possa agevolare un confronto obiettivo e una profonda considerazione tra i diversi popoli"⁴⁵⁹.

Il Principe è fermamente convinto che solamente la conoscenza delle tradizioni e dei valori di tutti i popoli possa portare alla riconciliazione ma soprattutto alla "solidarietà" tra i vari gruppi etnici affinché si sentano compresi e apprezzati per le loro diversità, ma soprattutto parte integrante della Monarchia accrescendo il loro amore per l'impero.

Egli continua affermando che:

"Alcuni pregevoli lavori su singoli nostri gruppi sono già stati pubblicati su riviste specializzate o su periodici non conosciuti all'estero. Emerge pertanto la necessità di raccogliere tutto il materiale e di creare un'opera che entro i confini della Monarchia accresca l'autostima in campo scientifico ed artistico. Dove

⁴⁵⁹ Si veda *La monarchia austroungarica in parole ed immagini*, vol. II, Vienna, 1887, p. 103.

troviamo d'altro canto uno Stato caratterizzato da così evidenti diversità che riguardino il paesaggio, il clima , la natura del terreno e costituiscano proprio la sua ricchezza, tanto da poter essere oggetto di un'opera che raccolga le peculiarità di tutti i popoli e le trasmetta pure in immagini?"⁴⁶⁰.

Il Principe si sta riferendo a varie pubblicazioni come: *La monarchia austro ungarica. Manuale di geografia e di statistica con particolare riguardo alla storia culturale e politica, destinato ai lettori di ogni ceto* pubblicato a Vienna nel 1876, *Compendio geografico dell'austria-Ungheria*. Seconda edizione pubblicato a Vienna nel 1873, *Peregrinazioni attraverso la monarchia austro ungarica. Quadri paesaggistici di rilevanza geografica e storica* pubblicato a Vienna nel 1879 e ampliata nel 1883. In tutte queste opere erano state in parte analizzati alcuni aspetti dell'impero e quindi potevano servire come punto di partenza per

"Intraprendere un lavoro in cui scrittori e artisti austriaci e ungheresi si impegneranno a descrivere fedelmente la loro patria e solleciteranno i lettori a conoscere e visitare la vastissima Monarchia"⁴⁶¹.

Rodolfo l'aveva probabilmente preso il titolo da dare al progetto dai due volumi *L'Egitto in parole ed immagini* pubblicati tra il 1879-80 da Georg Ebers, professore di Egittologia a Lipsia⁴⁶².

In questi volumi il professore aveva affrontato argomenti legati alla geografia, alla flora, alla fauna, alla cultura e alle tradizioni dell'Egitto.

⁴⁶⁰ *Ibidem*.

⁴⁶¹ *Ibidem*.

⁴⁶² Il professor Ebers aveva dato l'incarico a trenta pittori di raffigurare l'Egitto attraverso 60 immagini da inserire nei due volumi. Si veda JOHANNA HOLAUBEK, HANA NAVRÁTILOVÁ, *Egypt and Austria I*, Johanna Holaubek, Istituto Ceco d'Egittologia, Praga, 2005, p. 140.

Un uomo di vasta cultura come Rodolfo⁴⁶³, doveva conoscere sicuramente questi testi, la cui struttura poteva essere presa come modello per il suo progetto che intendeva considerare ogni territorio della corona secondo le varie categorie: geografia, storia, economia, folklore, arte e trasporti.

Rodolfo decide di realizzare l'opera in fascicoli, a costo contenuto, che potevano essere comprati singolarmente e poi essere rilegati in volumi.

Il 1 dicembre 1885 Rodolfo consegna all'Imperatore la pubblicazione dei primi fascicoli, accompagnandoli con una lettera in cui sottolinea lo scopo dell'opera da cui sono tratti questi passaggi:

Circa due anni fa un gruppo di intellettuali ebbe l'idea di progettare una grande opera sulla Monarchia AUSTRO-UNGARICA.[...] All'amore di Patria è consacrata l'opera permeata di questo forte sentimento possa animare gli animi e farsi carico di diffonderlo tra i popoli che compongono la Monarchia, attraverso la descrizione di com'è oggi e come sorse⁴⁶⁴.

Il Principe specifica che:

"In armonia con la dualità della struttura della monarchia" sono stati costituiti dei comitati di lavoro formati da scrittori e artisti austriaci e ungheresi così "Ogni popolo descrive se stesso con l'aiuto dei suoi scrittori e artisti offrendo il meglio di sé"⁴⁶⁵.

⁴⁶³ Rodolfo aveva coltivato fin da adolescente la passione per l'arte e per la geologia, aveva compiuto diversi viaggi in Egitto alla scoperta di nuovi reperti archeologici e nel 1881 aveva pubblicato un'opera dal titolo *Un viaggio in Oriente* sul fascino dell'impero Ottomano. Si veda FLAVIA FORADINI, *Rodolfo d'Asburgo. Libero pensatore, rubacuori, psicopatico*, Trieste, MGS Press, 2005.

⁴⁶⁴ Si veda BRESSAN, *La monarchia austroungarica*, p. 129.

⁴⁶⁵ *Ibidem*.

Vengono organizzate pertanto due squadre di editori, una tedesca e una ungherese che collaborano sotto la direzione del principe Rodolfo.

Rodolfo conclude affermando che:

“È un'opera popolare nel vero senso della parola, l'unica che può raggiungere tutti gli strati sociali, portando amore per la Patria, diffondendo cultura, insegnando a nobilitarsi attraverso questo sentimento.[...] Umilmente consegnamo a Vostra Maestà questi primi fascicoli affinché li possa degnare di uno sguardo che per moi sarebbe importantissimo stimolo a proseguire il lavoro”⁴⁶⁶.

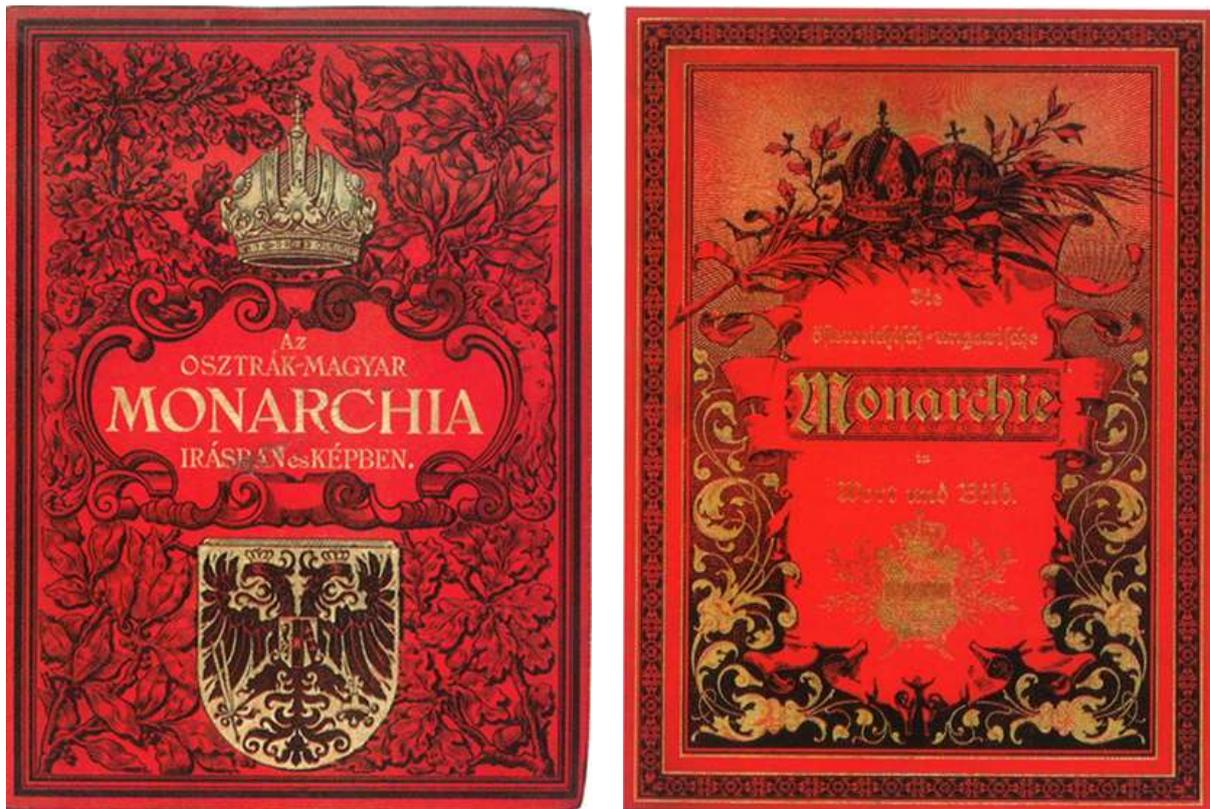
Rodolfo riponeva grandi aspettative in questo progetto che all'inizio godeva dell'approvazione dell'opinione pubblica in un momento di grandi conflitti tra le varie nazionalità della monarchia.

Dopo la violenta morte di Rodolfo avvenuta nel 1888 nel momento in cui si stavano compilando le parti più periferiche dell'impero, l'interesse da parte degli editori svanì però il progetto fu però continuato sotto il protettorato della vedova di Rodolfo Stefania del Belgio che fece pubblicare l'ultimo fascicolo nel 1902.

L'opera completa è costituita da 24 volumi con 587 articoli di più di 4000 autori e 4500 illustrazioni fatte da 264 artisti pervenuti da tutte le parti dell'impero.

I volumi sono rilegati con una copertina di cartone rigido rivestito di tela rosso acceso con il titolo dell'opera in caratteri d'oro impressi nel cartone al centro di un foglio di pergamena dai bordi articolati, dove campeggiano nella parte superiore tra un decoro floreale le due corone austriaca e ungherese.

⁴⁶⁶ *Ibidem.*



Specchi anteriori della copertina dell'edizione tedesca e dell'edizione ungherese Gorizia, Biblioteca Statale Isontina.

La versione ungherese presenta una decorazione floreale che occupa l'intera superficie della copertina lasciando uno spazio al centro per il titolo dell'opera impresso in caratteri d'oro. La corona e lo stemma asburgico campeggiano nella parte superiore e inferiore della copertina.

Julius viene coinvolto nell'illustrazione della Bassa Austria, del Litorale e della Galizia con sette illustrazioni i cui disegni preparatori sono conservati presso la Biblioteca Nazionale Austriaca e la Galleria Nazionale Ungherese.

La prima immagine di Julius si trova viene nel IV volume dedicato alla descrizione del paesaggio tipico della Bassa Austria.

L'intervento di Julius quindi consiste nell'illustrare quella parte del

testo dove si parla di "ricchi bassopiani intervallati da rigogliose isole sul danubio"⁴⁶⁷.

Il disegno originale in parte acquarellato mostra un tratto del danubio dove diversi animali trovano refrigerio lungo le rive del Danubio.



Disegno preparatorio per *La monarchia austro-ungarica in parole e immagini*, Biblioteca nazionale austriaca.

La seconda illustrazione è inserita nel VII volume dedicato alla descrizione della Stiria.

Il volume contiene 29 saggi di 23 esperti che affrontano la regione stirana in tutti i suoi aspetti, dal paesaggio alla storia, dalle tradizioni ai dialetti, dalle arti all'economia.

La tavola di Julius accompagna il testo relativo all'economia della regione che ha nell'allevamento di cavalli la fonte principale di entrate.

⁴⁶⁷ *La monarchia austro-ungarica in parole e immagini*, Vienna 1888, vol. IV, pag 91.

Il disegno preparatorio a matita rappresenta una mandria di cavalli al pascolo.



Disegno preparatorio per *La monarchia austro-ungarica in parole e immagini*, Biblioteca nazionale austriaca.

IL X volume dell'opera riguarda il Litorale che viene descritto in 26 saggi scritti da 24 esperti.

Nella parte dedicata all'Istria e nello specifico a Lipiza, rinomata soprattutto per l'allevamento dei cavalli, viene inserita la tavola di Julius.



Disegno preparatorio per *La monarchia austro-ungarica in parole e immagini*, Biblioteca Nazionale Austriaca.

Le ultime illustrazioni di Julius vengono inserite nel XIX volume dedicato alla Galizia, la più grande, la più popolata e la più settentrionale delle province dell'Impero Austro-Ungarico. Il volume analizza in 26 saggi di 25 scrittori questa regione con 284 illustrazioni realizzate da 22 artisti tra Julius con quattro tavole riproducenti alcuni capi di bestiame. I disegni a matita ritraggono alcuni tori, un cavallo e un contadino con il suo toro.



Disegno preparatorio per *La monarchia austro-ungarica in parole e immagini*, Biblioteca Nazionale Austriaca.

4.5. L'inquietudine della modernità nell'opera tarda di Carl e di Julius

Dopo aver portato a compimento gli affreschi in Arsenale la carriera artistica di Carl subisce una significativa battuta d'arresto.

Nel 1873, in seguito ad una grave crisi economica che gli prosciuga il patrimonio accumulato in tanti anni di attività, il pittore è costretto a ridimensionare il suo tenore di vita come lui stesso ammette nella sua autobiografia⁴⁶⁸. Comincia ad avere anche problemi di salute, degli svenimenti, ad accusare problemi alla vista che lo costringono a lunghi periodi di inattività riuscendo a portare avanti con fatica il suo incarico di docente di pittura in Accademia⁴⁶⁹.

Le opere di Carl realizzate in questo periodo si riducono notevolmente di dimensioni, vengono abbandonando i grandi temi storici a favore di soggetti mitologici e scene di genere.

È lo stesso artista a spiegare questa sua svolta artistica nell'autobiografia affermando che:

"Le mie braccia sono davvero stanche di dipingere divise. Anche i maggiori artisti hanno dipinto immagini piccole e il vero appassionato d'arte riconosce la vera arte anche nelle opere piccole"⁴⁷⁰.

Dagli anni Settanta in poi sono *Ninfe* e *Fauni* immersi nella natura, scene tratte dall'Odissea a diventare i soggetti preferiti dall'artista che sembrerebbero rivelare strette analogie con la produzione artistica del

⁴⁶⁸ *Selbstbiographie*, p. 253.

⁴⁶⁹ Nel 1866 Carl era rientrato a far parte del corpo accademico dell'Istituto viennese come docente di pittura di storia. Incarico che ricoprirà fino al 1882.

⁴⁷⁰ *Selbstbiographie*, p. 253.

pittore svizzero Arnold Böcklin.

I due artisti condividevano l'interesse per la Roma classica e i grandi maestri del Quattrocento italiano che avevano avuto modo entrambi di studiare bene durante la loro permanenza a Roma, esperienza come abbiamo visto in precedenza quinquennale per Blaas, decennale per Böcklin⁴⁷¹.

Entrambi avevano visitando Pompei, Ercolano e Napoli.

Sono numerose le pagine dell'autobiografia dedicate alla narrazione dei viaggi effettuati da Carl in questi luoghi dove ha modo di vedere dal vivo quelle immagini che per tanti anni aveva potuto solamente guardare nel libro che suo padre gli aveva regalato quando era ragazzo.

Ritornando alle nuove tematiche che caratterizzano le opere realizzate da Carl in questo periodo, ci sono molti studi su carta e su tela, tuttora presenti nell'archivio degli eredi della famiglia Blaas ed altri in collezione privata, a testimonianza di questa fase artistica del pittore come *Ninfa e satiro*, *Il centauro che rapisce la ninfa*, *Il pescatore e la nereide*.

Nel castello di Nauders, paese natale di Carl, c'è forse la tela ad olio più grande con questa tipologia di soggetto dal titolo *Ninfa e satiro*.

Difficile credere che questo nucleo di opere sia solamente il frutto di un indebolimento fisico dell'artista. E se invece il cambiamento tematico fosse in parte dovuto alla necessità di stare al passo con gli artisti che stavano avendo molto seguito in quel momento in area germanica, un modo per aprirsi alle nuove tendenze che venivano identificate, per lo più nell'arte simbolista? Una scelta artistica forse obbligata in un momento di crisi economica per procurarsi nuovi committenti sempre più attenti alle nuove proposte figurative che venivano esposte alle grandi mostre

⁴⁷¹ Si veda: MARISA VOLPI, Böcklin, in "Art dossier", Giunti, Firenze, 2001, pp. 4-11; *L'ossessione nordica. Klimt, Böcklin, Munch e la pittura italiana*. Catalogo della mostra a cura di G.Romanelli e A.Tiddia, Rovigo, Marsilio, 2014.

internazionali dove trionfavano boschi selvaggi dove far incontrare ninfe e satiri, acque in tempesta dove provocanti nereidi incontrano l'eroe omerico, luoghi dove regnano ancora istinti primordiali, passioni forti, un mondo mitico che permette all'artista di sottrarsi al presente e alla storia.

Una fase artistica che dura fino alla fine degli anni Settanta quando ormai egli si ritiene pienamente soddisfatto dei successi ottenuti e decide di lasciare ai posteri nel 1876 la sua autobiografia e nel 1884 il suo *Autoritratto*. Tuttavia per congedarsi degnamente dal suo pubblico dipinge un'ultima un'opera di soggetto storico *La cattura di Andreas Hofer*, realizzata nel 1886 e, come abbiamo sostenuto in precedenza, replicata nel 1890 pochi anni prima della sua morte avvenuta il 19 marzo 1894.

Per quanto riguarda invece i possibili contatti di Julius con l'arte figurativa di fine Ottocento si è rivelato stimolante il ritrovamento nell'archivio della famiglia Blaas dell'opera *I cavalieri dell'Apocalisse. Allegoria della guerra*. Questa tela firmata ma non datata, ci induce ad aprire una finestra sul panorama artistico mitteleuropeo a cavallo tra Ottocento e Novecento per capire se ci fu un reale interesse da parte di Julius di condividere le nuove idee portate avanti da molti artisti di area germanica che affrontavano il tema della guerra attraverso allegorie e simboli dando al paesaggio un particolare significato emotivo.

Molti artisti infatti già all'inizio dell'Ottocento vogliono rivelare il lato angosciante della guerra e dell'uso delle armi da fuoco sull'uomo e sulla distruzione del paesaggio al passaggio della guerra. Essi vogliono rappresentare l'azione violenta e inarrestabile della guerra che annienta brutalmente l'umanità, dimostrandosi imparziale e spietata.

Già in un'illustrazione del 1726 contenuta all'interno di un trattato militare è ben rappresentata questa associazione guerra-morte mostrando la guerra raffigurata da uno scheletro con la pala accanto ad un tronco secco attorno al quale è avvinghiato un serpente.



Dopo la battaglia, illustrazione da un trattato militare del 1796.

Nemmeno la natura è risparmiata: i cadaveri e le carcasse di animali giacciono sul terreno e ovunque è distruzione, disperazione, morte e rovina⁴⁷².

Un'immagine agghiacciante come le tavole dei *Los desastres de la guerra* eseguite da Goya tra 1810 e il 1820, un vero e proprio documento di disperazione, una presa d'atto delle sanguinose conseguenze degli eventi storici e la consapevolezza che l'arte può e deve esserne testimone.

La natura diventa testimone pietosa dell'orrore della guerra e l'uomo in guerra si lega con il paesaggio in un destino comune.

L'epilogo di questo processo distruttivo viene magnificamente

⁴⁷² Si veda: *Dal campo di battaglia al paesaggio di guerra*, in MARTIN WARNKE, *Paesaggio politico: per una storia delle trasformazioni sociali della natura*, Vita e Pensiero, 1996, vol.7 di "Arti e Scritture", p.71.

rappresentato da Paul Klee nel disegno a penna e inchiostro intitolato *Guerra che devasta la terra* del 1914.



P. KLEE, *La guerra che devasta la terra*, 1914, Basilea Kunstmuseum.

L'artista rappresenta un paesaggio dove non ci sono più vittime umane ma solamente il paesaggio sventrato che si dirompe in nuove formazioni.

Altri artisti preferiscono rappresentare il tema della guerra associato alla morte in forma allegorica trovando nel tema biblico dell'Apocalisse la fonte d'ispirazione più adeguata.

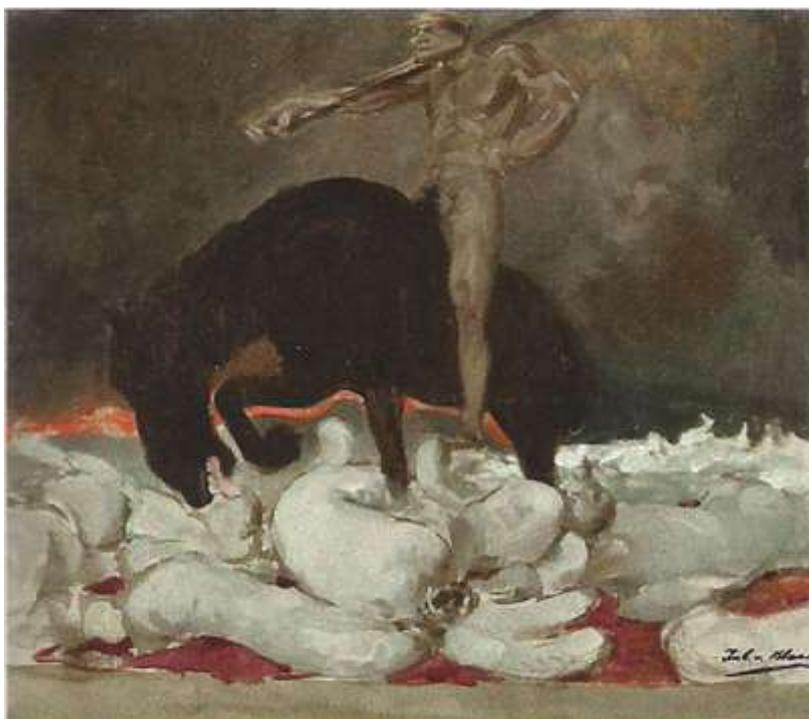
Essi trovavano nelle figure dei quattro cavalieri portatori di morte il modo più appropriato per rappresentare la forza devastante della guerra come ci fa vedere Böcklin nelle due versioni de *La Guerra* del 1896 o Gaston La Touche con *La guerra* del 1898.

Parallelamente a loro si muovono altri pittori come Henry Rousseau e Franz Von Stuck che nel 1894 preferiscono affidare ad un singolo cavaliere

in sella ad un cavallo nero la responsabilità di far riflettere l'osservatore sulla drammaticità dell'azione della guerra sull'uomo e sulla natura⁴⁷³.

Come si rapporta *l'Allegoria della guerra* di Julius con quanto affermato fin ora. Possiamo affermare con certezza dalle notizie raccolte sulla produzione artistica di Julius che l'opera in questione rimase un esempio isolato. Tra il 1905 e il 1912, in prossimità dello scoppio della prima guerra mondiale, Julius licenzia delle scene di battaglia per l'imperatore ritornando ad una struttura compositiva tradizionale.

Le affinità tematiche quindi tra l'opera di Blaas e quella di Von stuck sottolineano solamente il fatto che Julius conosceva molto bene l'opera esposta a Monaco nel 1894, che sicuramente l'opera lo aveva incuriosito tanto da indurlo a crearne una versione più personale.



J. Blaas, *Allegoria della guerra*, collezione privata.

⁴⁷³ Si veda HENRI ROUSSEAU, *La Guerra detta anche La cavalcata della discordia*, 1894, Parigi, Musée d'Orsay e FRANZ VON STUCK, *La guerra*, 1894, Monaco,



F.v.Stuck, *La guerra*, Neue Pinakothek, Munich, Germany.

Confrontando la tela di Blaas con quella di Von Stuck appare evidente come le due opere siano molto vicine sia nella rappresentazione del cavaliere solitario sia nella rappresentazione dei cadaveri sui quali sta per infierire il cavallo.

Ci sono tuttavia delle lievi variazioni apportate da Blass nella sua opera. Mentre il cavaliere di Von Stuck è rappresentato come una specie di divinità profana mentre cavalca eretto mostrando la tonicità dei suoi muscoli, il cavaliere di Blaas risulta meno proporzionato, meno tonico e dal volto spigoloso.

Il cavaliere in Von Stuck porta sulla spalla una lancia insanguinata, il suo cavallo sembra essere senza occhi e senza bocca, avanza a capo chino tra i cadaveri senza toccarli. Non c'è più lotta ma solo i segni lasciati dalla lotta, quei corpi nudi goffi come manichini di gomma. Il colore del sangue

dei cadaveri si confonde con il cielo infiammato dai bagliori del fuoco della guerra.

Il cavaliere di Blaas monta a cavallo in modo più scomposto, il busto non è eretto, non si distinguono bene i contorni della faccia. Il suo cavallo ha la bocca aperta con la lingua fuori sembra pronto ad azzannare i corpi ammassati. Blaas dipinge la scena con un tratto veloce e nervoso sembra voler sottolineare di più il senso di morte causato dalla guerra, così il cielo infuocato di Von Stuck lascia il posto ad un cielo plumbeo denso di fumo simbolo della distruzione avvenuta.

Sia in Blaas che in Von Stuck il paesaggio diventa un campo d'azione di forze diverse, deformanti e distruttive così mentre i cadaveri in Von Stuck sono ancora definiti in Blaas essi perdono la loro identità, sono masse innocenti che hanno perso la loro fisionomia e verranno lentamente assimilati al terreno fino a sparire.

4.6. Catalogo ragionato di una selezione di opere realizzate ed esposte dai pittori De Blass a Vienna

Opere di Carl Blaas

4.6.1

Carl Blaas, *Carlo Magno rimprovera gli studenti negligenti*

Olio su tela

1855

Firmato in basso a sinistra *C.Blaas Pinx, Wien 1855.*

Vienna, Galleria del Belvedere

BIBLIOGRAFIA: *Selbstbiographie*, p. 236, BOETTICHER, n. 62, WILD 1985, n.15, p. 31.



Questo dipinto fu presentato all'Esposizione Universale di Parigi del 1855 dove vinse la medaglia d'oro. È lo stesso artista nell'autobiografia ad informarci che l'opera non gli fu commissionata ma venne realizzata dall'artista subito dopo l'attentato subito dall'Imperatore nel 1853. Carl evidentemente vuole guadagnarsi i favori dell'imperatore, per cui concepisce un soggetto attraverso il quale presentare l'Imperatore come paladino della cultura a difesa delle arti. Decide quindi di ricorrere alla figura di Carlomagno come imperatore illuminato, che aveva ben compreso l'importanza della cultura per un corretto governo dell'impero. L'artista decide quindi di ambientare la scena all'interno di una scuola dove sono riuniti vari fanciulli divisi in due gruppi alla destra e alla sinistra di Carlomagno posto al centro della stanza. L'atteggiamento dell'imperatore nei confronti degli studenti è molto diverso. Tutto il gruppo che occupa la parte sinistra della composizione è ritratto con i libri aperti, simbolo del loro impegno verso lo studio, e uno di loro è stato invitato ad avvicinarsi all'illustre ospite. L'imperatore accarezza la testa del fanciullo indicandolo come studente modello, egli porta saldamente il libro nelle sue mani e alza gli occhi verso colui che lo sta elogiando. Al contrario il gruppo che occupa la parte destra della composizione si presenta svogliato, i libri sono chiusi, sono studenti negligenti che vengono rimproverati dall'imperatore e per questo colui che li rappresenta china il capo, abbassa gli occhi, non riesce a sostenere lo sguardo della regale figura. Il racconto non è supportato da valori cromatici accesi, tutto è giocato su toni bruni ed un sapiente uso della luce che taglia la scena in diagonale illuminando le figure principali del racconto lasciando in penombra coloro che sono a seguito dell'imperatore e stanno invitando gli alunni a leggere. Carl dimostra una grande perizia nel disegno nel definire le pieghe delle vesti e soprattutto i riccioli dorati dello studente negligente che scendono fluenti sulle spalle.

4.6.2

Carl Blaas, *Il rapimento delle spose veneziane*

Olio su tela

1869

firmato e datato in basso a sinistra *C. Blaas*, in basso a destra *Carl Blaas*
p.1869

Graz, Deposito Neue Galerie

Bibliografia: Archivio Neue Galerie, Inv.-Nr. I/526.



A distanza di dieci anni dalla realizzazione della prima versione , l'artista ritorna su questo tema realizzando una tela, conservata alla Neue Galerie a Graz, che mantiene invariata la struttura scenica della prima versione variando però di molto le dimensioni della tela che viene ridotta

di circa un quarto rispetto alla prima. Ma la diversità tra le due versioni più evidente è costituita dall'accentuazione cromatica che contraddistingue questo dipinto più tardo dove l'artista intensifica i colori, incrementando gli effetti di luce e il gioco di chiaroscuro. Anche lo sfondo acquista più intensità dal punto di vista cromatico puntando su sfumature decise di azzurro rispetto alla prima versione. Quest'opera non viene citata nell'autobiografia, e non vi è alcun documento che la riguardi per poter risalire al committente e al motivo della committenza. Sappiamo solo che l'opera entra a far parte della collezione del museo nel 1895 come donazione di un collezionista privato.

4.6.3

Carl Blaas, *Ulisse e le sirene*

Olio su tela

1872

Firmato in basso a sinistra *Carl Blaas 1872*

Collezione privata

Bibliografia: BOETTICHER, n. 76, WILD 1985, n.45, p.45.



Il leggendario episodio raccontato da Omero nell’Odissea viene rappresentato dall’artista in modo personale. La raffigurazione di Ulisse legato all’albero maestro della sua nave scossa da un mare in tempesta occupa una parte marginale della composizione per dare largo spazio alla rappresentazione del contesto naturale entro al quale si svolge la scena e

soprattutto alle figure femminili che dovrebbero rappresentare le sirene. In realtà le figure femminili descritte da Blaas più che sirene sembrano essere Nereidi, divinità appartenenti alla mitologia greca, che vengono descritte da Esiodo nella *Teogonia* e dallo stesso Omero nell'*Iliade* come divinità marine benefiche, che si spingevano in superficie solo per aiutare i marinai che avevano perso la rotta, generalmente poco vestite o completamente nude hanno forma umana, portano sul capo ornamenti che richiamano il mare o ghirlande di fiori. Osservando attentamente le figure rappresentate da Blaas in quest'opera ci si accorge che esse rientrano nella descrizione delle Nereidi, portano fiori e coralli tra i capelli, sono umane, alcune nude altre coperte da veli. Allo stesso tempo, però, l'ostentazione dei loro corpi e i loro gesti tradiscono la natura seducente e ammaliatrice di queste figure, tipica delle sirene. Esse ostentano la loro nudità per sedurre i marinai, agitano le braccia come tentacoli per invitarli a indugiare con loro, suonano degli strumenti per ammaliarli con il loro canto. La presenza inoltre di un grosso serpente che sta strisciando accanto a loro, è la prova tangibile della natura malefica di queste splendide creature. Nell'autobiografia l'artista spiega che l'essersi rivolto a tematiche meno impegnative rispetto a quelle storiche o sacre era dovuto alla sua stanchezza, ai suoi problemi di vista che non gli permettevano di realizzare opere di grandi dimensioni. In realtà questa tela fa parte di un gruppo di opere realizzate tra il 1870 e il 1880 che sembrano risentire delle nuove tematiche e modi espressivi di molti artisti di area germanica che davano largo spazio alla resa di una natura primordiale costituita da boschi selvaggi popolati da ninfe e satiri, acque del mare frequentate da tritoni e nereidi. Il modo in cui Carl rende le rocce, la scelta dei colori giocati sui toni dei verdi, la rappresentazione di acque agitate, avvicinano molto l'opera di Blaas alla produzione artistica del pittore svizzero Arnold Böcklin.

4.6.4

Carl Blaas, *Chi non ama il vino, le donne e il canto rimane un pazzo per tutta la vita*

1882

Bronzo

Firma e data sul basamento *C.V.Blaas 1882*

Porta sul retro il marchio della fonderia: *Guss von Hohmann-Wien*

Cina, Henan Museum



Questa scultura fu realizzata dall'artista in un momento particolare della sua vita quando stanco di dipingere scene militari e affaticato nella vista, decide di dedicarsi ad opere di ridotte dimensioni. La scultura era stato il primo amore di Carl che aveva imparato dal padre a realizzare piccole statuine di animali in legno e successivamente mentre si trovava a Innsbruck davanti al mausoleo di Massimiliano I si era commosso ammirando gli splendidi bassorilievi che decorano la tomba.

Proprio dall'ammirazione per la scultura era emersa la sua voglia di diventare un artista e di iscriversi in Accademia. Grazie alla lettura dei registri delle opere esposte nella Casa degli artisti nel 1882 è stato possibile rintracciare la scultura in questione con il titolo originale *Chi non ama il vino, le donne e il canto rimane un pazzo per tutta la vita*, e non quello indicato dalla scheda del museo che recita *Il musicista e la sua musa*. Esistono anche due disegni preparatori dell'opera conservati nell'archivio della famiglia Blaas dove Carl propone due soluzioni diverse dello stesso tema che si riferisce al mito di Orfeo ed Euridice mentre brindano al loro amore prima della tragica morte della ninfa morsa dal serpente velenoso. La scultura realizzata da Carl presenta delle differenze rispetto ad entrambi i disegni. Il titolo fornito dall'artista per l'opera si rifà ad un proverbio molto diffuso in area germanica che nasce dalla frase del filosofo tedesco Arthur Schopenhauer " *Chi non ama le donne il vino e il canto, è solo un matto non un santo*".

4.6.5

Carl Blaas, Autoritratto

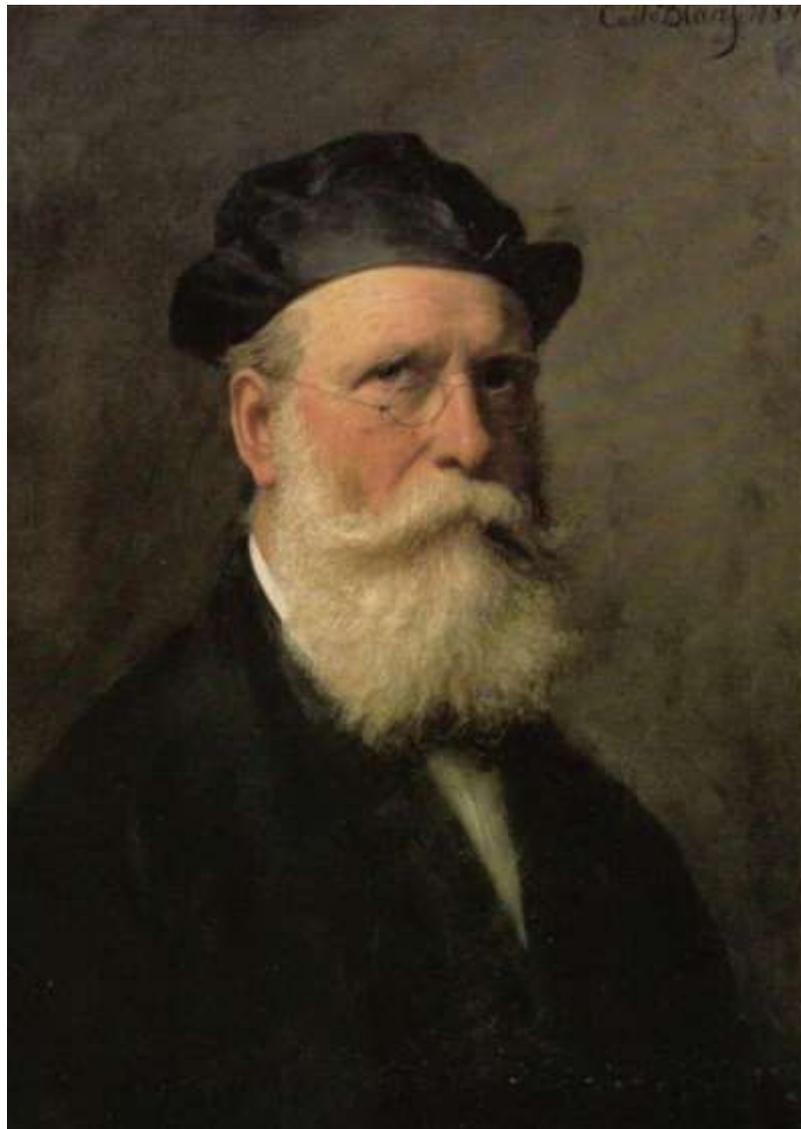
Olio su tela

1884

Formato in alto a destra *Carlo Blaas 1884*

Vienna, Belvedere

Bibliografia: WILD 1985, n.46, p.45.



Carl, pochi anni prima di morire, esegue il suo autoritratto ora conservato al Belvedere a Vienna. Non vuole essere un ritratto celebrativo finalizzato a sottolineare la fama raggiunta dopo sett'antanni di carriera artistica. Il pittore non vuole ritrarsi nel suo studio accanto alle sue opere, non si vedono neanche le mani che hanno dato espressione al suo volto, mani grazie alle quali la sua arte, il suo genio si erano realizzati. Sceglie uno sfondo monocromatico, che suggerisce l'idea di semplicità e modestia. Indossa una giacca scura non particolarmente elegante, non ci sono spille puntate sul risvolto della giacca a ricordo delle onoreficenze ricevute dall'imperatore per i suoi meriti. Il suo volto è contraddistinto da occhi attenti, critici, ancora molto svegli che lasciano trapelare la sua fierezza. È un ritratto eseguito per lasciare un ricordo di sé alla sua famiglia che assieme alla soddisfazione artistica erano sempre stati per l'artista il "progetto più bello e migliore del mondo" da realizzare e che ora, ormai settantenne, era sicuro di aver realizzato.

Opere di Eugenio de Blaas

4.6.6

Eugenio de Blaas, *Le lavandaie*

Olio su tela

1873

Archivio Blaas

BIBLIOGRAFIA : AICHELBURG, 2003, N. 294



La tela non è datata ma è stato possibile rintracciarla tra le opere esposte presso la Casa degli artisti di Vienna nel 1873 con il titolo *Lavandaie*. L'opera dimostra un notevole progresso dell'artista nel trattare tematiche legate alla pittura di genere realizzando una scena cromaticamente vivace, costruita verticalmente in modo da stringere il racconto su due protagoniste a cui l'artista dà pari risalto. Si tratta di due lavandaie colte mentre si riposano dopo aver steso i panni al sole, caratterizzate dai tipici grembiuli di cotone, dai fisciù e dai fazzolettoni colorati. Una è ritratta seduta sulla cesta dei panni, visibilmente provata dalla fatica e dalla calura estiva, la seconda invece è in piedi, appoggiata su un muretto con le braccia alzate poste dietro la testa. Lo spazio è scandito in tre piani diversi da linee diagonali. Il muretto che chiude parzialmente la composizione sulla destra, delimita il primo piano dove sono collocate le lavandaie, una corda di panni stesi sulla sinistra fa sì che l'occhio dell'osservatore corra verso il fondo della composizione dove si vede uno scorcio della laguna.

L'artista, in quest'opera, dimostra di essere più interessato allo studio della luce e all'utilizzo di colori più vivaci rispetto a quanto aveva fatto ne *La tombola* o *Al pozzo*; mancano, tuttavia, l'intensità cromatica e la caratterizzazione dei personaggi delle opere che Blaas realizzerà dagli anni Ottanta in poi.

4.6.7

Eugenio de Blaas, *Durante il carnevale*

1877

Olio su tela

Firmato in basso a destra *Eugen von Blaas*

Wolverhampton, Arts and Heritage Gallery

FONTI MANOSCRITTE: Archivio Blaas, *Lettera di Eugenio al padre a proposito di alcune opere da mandare a Vienna, Venezia 27 febbraio 1878.*

BIBLIOGRAFIA: AICHELBURG, *Registro speciale delle opere ammesse all'Esposizione Universale di Parigi 1878*, N.16.



Questa grande tela fu eseguita da Eugenio nel 1877. Lui stesso ne dà testimonianza in una lettera indirizzata al padre mentre si trovava a Venezia. Eugenio racconta che si sta cimentando in un'opera composta da 14 figure che vorrebbe mandare a Parigi al mercante d'arte Goupil, ma se questi non dovesse dimostrarsi interessato, la manderebbe volentieri a Vienna. L'opera, infatti, non compare nel registro della Maison ma risulta esposta nelle sale della Casa degli artisti nel 1878. Il tema di rappresentare dei personaggi al balcone o su una terrazza viene affrontato dall'artista in diverse fasi della sua carriera artistica. Egli ricorre spessissimo a questi elementi architettonici per trasformarli in un palcoscenico dove far interagire tra loro personaggi appartenenti a tutte le classi sociali. Tra il 1875 e il 1877 l'artista preferisce rappresentare le classi sociali più abbienti della città, gentildonne e gentiluomini ritratti in preziosi abiti mentre assistono, come in questo caso da un balcone ad una delle tante feste che si svolgevano a Venezia in quel periodo. L'importanza dell'occasione è sottolineata oltre che dagli abiti delle gentildonne anche dal tappeto orientale posto sulla balaustra., che era un modo di sfoggiare la ricchezza della famiglia e dimostrare la partecipazione della famiglia alla celebrazione. La struttura dell'opera è articolata in vari gruppi, ogni gruppo è protagonista di un racconto diverso. Procedendo da sinistra verso destra incontriamo un giovane con due dame mentre si sporgono dalla balaustra per partecipare attivamente alla festa lanciando dei fiori verso coloro che stanno sfilando sotto il balcone. Al centro della scena un baldo giovane, seduto sulla balaustra, mentre intrattiene con il suo racconto alcune giovani dame che lo ascoltano con evidente partecipazione mentre una vedova rimane assorta nei suoi pensieri. Chiudono la scena sulla destra un giovanetto sorridente e una dama, forse la madre, colta in piedi vestita in modo molto elegante. Alle loro spalle due servetti di colore elegantemente vestiti nelle loro uniformi da servitori reggono un vassoio con dei bicchieri per gli ospiti. Nella penombra

s'intravede l'interno del palazzo dove ci sono altre figure appena delineate che danno il senso della profondità. Quattordici figure molto curate nei particolari in modo da sottolineare la loro classe di appartenenza, un vero tripudio di pizzi, velluti, sete e damaschi dai colori brillanti, gli stessi che compaiono nello stemma nobiliare e nel decoro dell'enorme tappeto posto sul balcone a suggerire l'importanza del palazzo e della famiglia che ci abita. L'opera, esposta in Aprile nelle sale della Casa degli artisti, viene scelta dal Comitato tra le opere da mandare all'Esposizione universale di Parigi del 1878.

Opere di Julius Blaas

4.6.8

Julius Blaas, *Caccia alla volpe a Gödollo*

Olio su tela

1880

Firmato in basso a sinistra *Julius von Blaas*

Collezione privata



L'artista ci presenta un'immagini della famiglia reale a Gödollo durante una battuta di caccia alla volpe. Julius era stato invitato a Gödollo nel 1878 per immortalare la famiglia e i suoi ospiti mentre praticavano la caccia alla volpe dopo che avevano visto *La caccia alla volpe nella campagna romana* che Julius aveva realizzato per il Principe Umberto nel 1877 e che aveva ottenuto grande successo. Durante la sua permanenza a

Göddollo Julius esegue nel suo taccuino numerosi studi immortalando cavalieri ed amazzoni durante le varie fasi di una battuta di caccia. L'opera in questione, tratta da questi studi, descrive i cacciatori mentre si concedono un momento di pausa per far riposare e far abbeverare i cavalli al pozzo. L'artista inserisce diverse figure nella composizione dimostrando grande cura nella descrizione precisa e minuziosa dei cavalieri, impeccabili nelle loro giacche rosse, con le tube e gli stivali di pelle. La volontà di rappresentare in modo fedele la realtà, porta il pittore a ritrarre con scrupoloso zelo anche gli elementi naturali; la resa veritiera del terreno erboso, delle fronde degli alberi, e soprattutto la resa particolareggiata degli animali, ai quali il pittore aveva dedicato numerosi studi e dipinti.

4.6.9

Julius Blaas, *Caccia al bisonte*

olio su tela

1883

Firmato in basso a sinistra *J. Blaas*

Vienna, Museo di Storia Naturale



Nel 1883 il Museo di Storia naturale commissiona a Blaas tre opere sugli indiani d'America. Per rappresentare gli indiani dell'america del Nord Blaas sceglie come soggetto una scena di *Caccia al bisonte* e la rappresentazione di un *Campo indiano*, mentre per rappresentare gli indiani dell'america del sud descrive la tribù dei *Mundrucù lungo il rio Tapajos* in Brasile.

L'opera in questione, che descrive la caccia al bisonte come veniva praticata dagli indiani del Nord America, non fu realizzata utilizzando alcuni disegni realizzati dal pittore George Catlin, che per otto anni si era recato in quelle zone per documentare la vita e i luoghi degli indiani⁴⁷⁴. L'opera in questione che nasce da un disegno preciso di George Catlin dal titolo *Caccia al bisonte con arco e frecce*, acquista grande respiro e qualità con l'inserimento di altre figure di cacciatori e una vera mandria di bisonti in corsa. Tutta la scena è caratterizzata da un grande dinamismo che coinvolge cacciatori e prede, a sottolineare la competizione che si viene a creare tra l'indiano, rappresentato al centro in groppa al cavallo bianco, e il bisonte lanciato in piena corsa. Il cacciatore sta dando prova di grande coraggio e abilità nel cavalcare agile e veloce a cavallo in modo da raggiungere il colosso e riuscire a colpirlo a morte con le frecce. Dopo aver rappresentato in numerose opere l'aristocratica caccia alla volpe, l'artista sembra trovarsi a suo agio in un contesto a lui sconosciuto dove può comunque mettere a frutto i suoi studi fatti sui cavalli selvaggi che aveva avuto modo di osservare ed immortalare nei suoi viaggi attraverso la Puszta.

⁴⁷⁴ Si veda: G.CATLIN, *Illustrations of the Manners, Customs & Condition of the North American Indians. With Letters and Notes, Written during Eight Years of Travel and Adventure among the Wildest and Most Remarkable Tribes Now Existing. By George Catlin*, London, Henry G. Bohn, 1845.

4.6.10

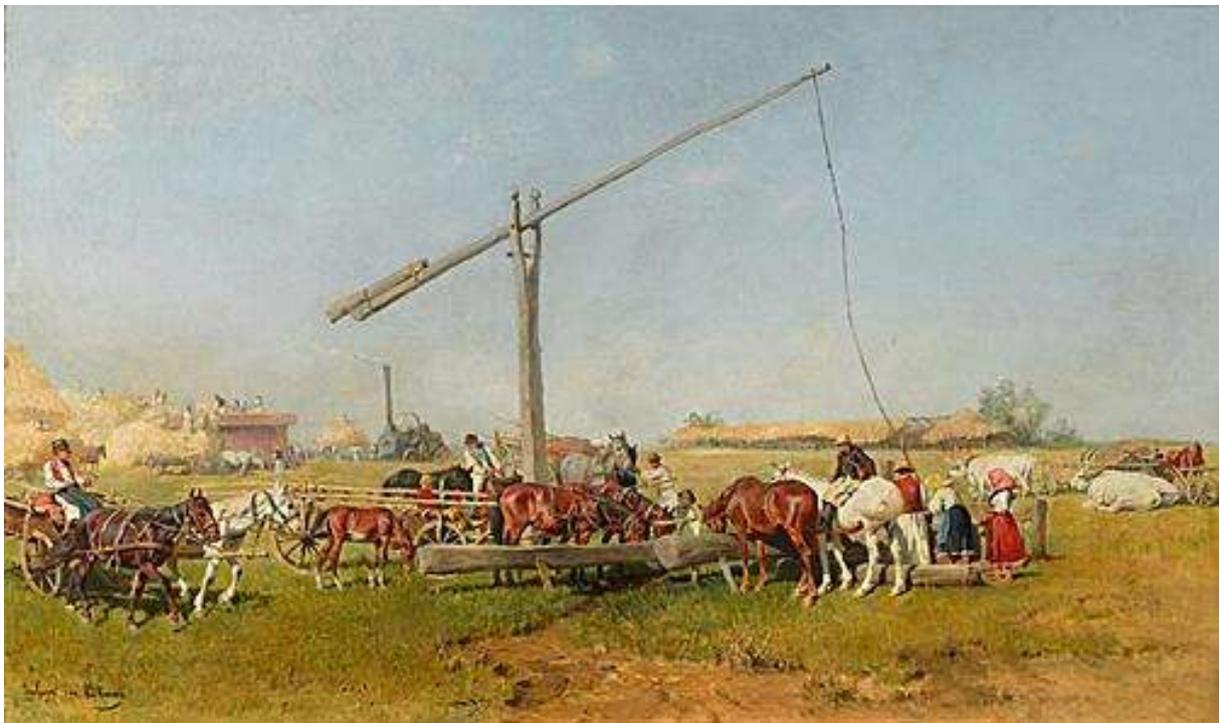
Julius Blaas, *Cavalli al pozzo*

Olio su tela

1910

Firmato in basso a sinistra *Julius von Blaas*

Collezione privata



La conoscenza e l'amore di Julius per il territorio ungherese e in generale per i territori più periferici dell'impero è testimoniata dai frequenti viaggi intrapresi dall'artista in quelle terre e dalle innumerevoli opere aventi come soggetto la grande pianura ungherese, dove contadini e allevatori di bestiame vivono in modo semplice nelle loro umili case di pietra. La grande pianura è il luogo dove l'artista può immortalare i cavalli, il suo soggetto preferito, mentre corrono selvaggi o come nell'opera in

questione mentre si abbeverano a un pozzo. Julius, in quest'opera, cerca di descrivere attraverso la resa del terreno arido, del sudore sui corpi dei cavalli e della luce accecante, quanto la vita in queste zone a volte possa essere difficile, quando le distanze da percorrere siano enormi e quanto il sole infuocato possa rendere il lavoro nei campi insostenibile.

5. Appendice Documentaria

Documenti manoscritti

I documenti sono stati trascritti nella forma più fedele possibile, mantenendo accenti e ortografia. Le omissioni, causate dalla non sempre facile lettura dei documenti, sono state indicate con parentesi quadre [...]. Sono in ordine cronologico

Carl Blaas (Nauders 1815- Vienna 1894)

1

Iscrizione all'Accademia di Belle Arti di Venezia (1832 - 1833).

ASABVE, Registro Matricola Generale degli allievi iscritti negli anni 1818-1851, Lettera B.

(n. 442) Blaas Carlo di Nauders in Tirolo, di anni 18, abita a S.G.Paolo

2

Risposta del professor Lipparini sull'andamento scolastico e sulla condotta di Carl Blaas su richiesta di Antonio Diedo, 20 febbraio 1834.

AABAVe, Atti d'ufficio, 1834, b.46, n.130 V ½

TRASCRIZIONE COMPLETA

All'inclita Presidenza dell'I. R. Accademia
di Belle Arti

Venezia li 26 febbraio

1834

In obbedienza all'incarico assegnatomi con [...] corrente N.121, ho l'onore di comunicare che l'alunno Carlo Blaas è di una capacità distintissima, e di una condotta scolastica la quale non avrebbe argomento di conferma alcuna.

Se è lecito presagire dalla vivacità dei giovani alunni[...] posso asserire che il detto Blaas diverrà col lavoro un sommo artista.

Devo aggiungere che il Blaas è decisamente raccomandabile anche per la sua docilità, per la sua morigeratezza [...] per la inestimabile sua attitudine allo studio, per la sua inclinazione all'arte della Pittura.

Nel rispondere codeste comunicazioni rassegno all'Inclita Presidenza il mio ossequio.

Ludovico Lipparini
Professore della Scuola di Elementi
di Figura

3

Lettera di Carl Blaas al presidente dell'Accademia nella quale riferisce sul suo alunnato a Roma, 17 settembre 1842.

ASABAVE, Atti d'Ufficio, 1841-1860, Fascicolo IX, 17 settembre 1842

TRASCRIZIONE COMPLETA

N. 417

Illustrissimo Presidente

in risposta alla sua gentilissima del 18 agosto che mi ha fatto l'onore di scrivere l'assicuro che provai il maggior piacere in sentire che la clemenza che S.M. si è degnata di prolungare per un anno il godimento del mio stipendio. Procurerò con ogni sforzo di rendermi sempre più degno de' favori imperiali corrispondendo alla sue magnanime intenzioni giammai mi sarei lusingato che la benemerita regia accademia di cui mi vanto di essere allievo degnerebbe di onorarmi colla brama d'aver un qualche mio prodotto artistico. Il motivo perché non sono pervenuto già da moto tempo a questo suo desiderio era la convinzione delle mie troppo deboli forze che non mi permisero di darle un segno della mia gratitudine con un lavoro che non farebbe buona figura tra tutti quei tesori artistici dell'antichità, i quali sorpassano anche ogni capolavoro moderno. Un tanto onorabile voto della regia accademia m'ispira nuova fiducia la accolgo con vero piacere riguardando come una distinzione che tanto più esige ogni studio per corrispondere alla loro aspettazione. Tostochè avrò terminato le composizioni più importanti che devono esser presminate. Mi metterò al lavoro con ogni premura e diligenza fidandomi dell'indulgenza delli benemeriti membri dell'I.R. Accademia mi prometto di approfittare di questa occasione per partecipare l'andamento ulteriore dei miei studi ed

esperienze artistiche. La memoria dei principi dell'arte insegnatemi con tanta cura nella regia accademia [...]riconosco di essere debitore alla regia accademia del maneggio del pennello e di tutti o mezzi necessari all'ornamento delle idee dell'artista. Ma mi mancò ancora la parte più essenziale. Arrivato a Roma quanto grande fu la mia costernazione quando per mezzo della conversazione con valenti artisti e per mezzo della fruizione di quei capi d'opera del XIX e XV secolo doveva conoscere l'immensa distanza del mio sapere e da quel che mi restava ancora d'imparare. Bene conobbi non esser ancora artista, essendo soltanto impadronito per parte dei mezzi per l'arte e con tuttociò scoprii una quantità di difetti i quali soltanto colla massima poesia poteva lasciare distinguere il vano fasto e l'ampollosa nell'arte moderna della vera semplicità e gravità degli antichi e il superficiale dal profondo, mi sforzai di appropriarmi di queste indispensabili qualità dell'arte di sottomettere i pregi all'idea e di mai conformare l'idea secondo i pregi. Insomma cominciai a disprezzare il modo come molti artisti moderni esercitano l'arte, i quali s'ingegnano di caricare le loro opere soltanto con tutti quei pregi esteriori facendo spiccare la loro destrezza o nel disegnare o nel dipingere senza penetrare l'idea del soggetto e di trattare con qualche grava semplicità con quello stile sublime che gli antichi ci dimostrano. Ecco signori miei la promessa che proseguirò per avvicinarmi almeno in parte a quei sublimi modelli antichi che sono le guide più sicure nell'arte. Sono desideroso di dare in ogni tempo vivissime [...] anch'io conservo dei tanti benefici che dalla benemerita I.R.Accademia mi furono dispensati e della stima colla quale op riguardo il suo altissimo merito, resto inchinandomi con umilissimo ossequio.

Roma, li 17 settembre 1842

Umilissimo e devo-
tissimo servitore
Carlo Blaas

4

Nomina di Carl Blaas a docente di pittura, 31 agosto 1856.

ASABAVe, Personale, b. 81, f. IV 1/1, Nomine professori e impiegati accademici 1845-1879, f. Carlo Blaas.

TRASCRIZIONE COMPLETA

N.29860

dell'I.R.Accademia
Alla Presidenza
di Belle Arti di Venezia

Sua maestà con sovrana risoluzione[...] di conferire il posto di professore di Pittura vacante presso questa I.R.Accademia di Belle Arti a Carlo Blaas, professore di Pittura nella Scuola degli Elementi presso l'I.R.Accademia di Belle Arti di Vienna.

Si comunica a codesta I.R.Presidenza in seguito a ministeriale dispaccio N.11981, avvertendola che al Professore Blaas, fu già rimesso il relativo suo decreto di nomina direttamente dall'Eccelso Ministro del Culto e della Pubblica Istruzione, il quale dispose pure che egli sia tosto sollevato dalle sue mansioni presso l'Accademia viennese.

Si attenderà da codesta Presidenza informazione sul giorno in cui il detto Professore avrà assunto il nuovo posto.

Venezia 31 Agosto 1856

Bissingen

5

Lettera di Pietro Selvatico al Chiarissimo professore Carl Blaas, 29 novembre 1856.

ASVe, I.R. Luogotenenza (1852-56), b. 312, ins. XVIII ¼.ASABAVe, n.752

TRASRIZIONE PARZIALE

N.752

Chiarissimo Sig.Professore

[...] affinché la Scuola di Nudo si conformasse ai principi sui quali è fondato l'insegnamento accademico e che sono consoni ai voleri del Ministero del Culto, Ella è nominata per diffondere ai suoi allievi le buone massime e quel giustamente rinomato ingegno a rafforzarle e a far sì che si adoperi fervidamente a voler continuare le misure proposte nella detta ordinanza.[...] Rispetto poi a quelli alunni che vogliono cimentarsi nella composizione, mi farà gratissimo s'ella vorrà esercitarli sopra soggetti biblici legate tra loro in modo da formare un ciclo di soggetti concatenati. Porto certezza che in questi ultimi esercizi avremo il maggior profitto possibile avendo a precettore chi seppe dare tanti saggi insigni di composizione di storica.

Accolga S.Prof.Blaas le affermazioni della distinta mia stima

Venezia 29 Novembre 1856

P.Selvatico

6

Estratto dal Rapporto di riconsegna dell'Ufficio Accademico fatta il giorno 18 maggio corr.te dalla commissione rappresentante la presidenza accademica al f.f.di presidente M.se Pietro Estense Selvatico reduce dal quadrimestre suo permesso d'assenza.

ASVe, I.R.Luogotenenza delle provin.venete,Fascicolo XXXVII 14/16 N. 16400/1961 sezione V. 20 maggio 1857, n.23

TRASCRIZIONE COMPLETA

N.345

unito al N.23/V

Omissis

Quanto alla scuola di pittura, la commissione presidiale è in dovere di dichiarare che essa continuò a procedere secondo i sistemi, che, iniziati dal prof.e fino dal principio dell'anno, erano in corso anche al momento della partenza del f.f.di Presidente. la Commissione interinale si fece dovere bensì di avvertire il prof. su come le sue istruzioni la obbligassero a richiamarlo all'adempimento scrupoloso delle direttive sueriori già comunicategli, ma egli dichiarò che non avrebbe mai decampato dai suoi principi, che per essi egli avea data la sua rinuncia, e che in pendenza delle decisioni Ministeriali non avrebbe mutato sistema. la commissione era quindi nella spiacevole circostanza di dover ricorrere alla Superiorità, e l'avrebbe anche fatto,ma avendo riflesso alla moderazione di cui aveva dato l'esempio in così difficile e delicata corcostanza prima della sua partenza il M.se Selvatico f.f.di Presidente, che meglio d'ogni altro avrebbe potuto sostenere l'evidenza de'suoi principi, stimò fosse più saggia cosa l'evitare un possibile scandalo(circostanza purtroppo previsibile se

l'opposizione del prof. Blaas avesse continuato) essendo imminente, ed aspettandosi di giorno in giorno una sentenza da parte del ministero, che avrebbe risolto per sempre, evitando ogni scandalo, la pendente questione.

Trevisin

Firmatari Ferrari

Tagliapietra

7

Rapporti sull'andamento dell'Accad. di B.A. e rimarchi a carico del prof. di pittura Blaas, 21 maggio 1857.

ASVe, I.R.Luogotenenza, 1857-61, b. 962, ins. XXXVII 14/16,

TRASCRIZIONE PARZIALE

[...] Confortato da questa certezza ho quindi la speranza che l'Ecc.so Ministero conoscerà quanto sia necessario rinnovare l'attuamento di quelle massime, ne' doversi tenere perciò quella roidezza di regole che troppo enciclopedici critici si piacquero chiamare pedanterie. [...] Innanzi di chiudere , debbo porre in avvertenza codesta Ecc.sa Superiorità sopra un fatto nuovo che trovai attuato durante la mia assenza. Il Prof.Blaas, in base, pare, di un eccitamento dell'Ecc.so Ministero, chiese permesso d'assenza di sei settimane(dal 15 Giugno cioè a tutto Luglio) onde proseguire in Vienna i freschi della chiesa di Altlechenfeld. La presidenza Accademica che fungeva le mie veci, non avendo facoltà d'accordare un tale permesso, ne innalzò la istanza a codesta Ecc.sa magistratura affinché facesse le sue rispettate deliberazioni[...].

Venezia 21 maggio 1857

P. Selvatico

8

In appendice al suo rapporto N.23/V del 28 Maggio decorso di come il professor Blaas distruggesse gli effetti di una misura presa da tutto il corpo insegnante dell'Accademia e chiede in conseguenza i poteri a ristabilire la scomposta disciplina, ovvero la propria dimissione.

A.SVe I.R.Luogotenenza delle prov.venete, Fascicolo XXXVII 14/16 N.19642/2397. Sezione Istruzione pubblica, 17 giugno 1857, n. 23

TRASCRIZIONE COMPLETA

Presidenza
dell' I.R.Accademia
Di Belle Arti

Unito al N.23
Riservato

Eccelsa I.R.Luogotenenza

In appendice al mio Rapporto N.23/V decorso, debbo notificare a codesta Ecc.sa carica un' altra infrazione di disciplina nel sistema d'insegnamento, a cui vi è soggetto una misura presa recentemente dal Prof. Blaas rispetto agli alunni della statuaria, misura la quale, come sarà dato scorgere dal fatto che or son per narrare, inverte le norme fissate dall'intero corpo insegnante. Mi era impossibile far prima d'ora partecipazione di ciò, perchè adesso soltanto mi fu concesso constatare l'avvenuto.

I professori di questa accademia, valendosi delle facoltà concessa dal Ministeriale Dipaccio 30 maggio 1852 N. 4857. art.1°, si convocarono in seduta solenne, il 25 febbraio del' 853, e stabilirono all'unanimità questi

due articoli. Che nessuno de' giovani appartenenti alla statuaria potesse passare al nudo senza un precedente esame di Anatomia miologica ed osteologica, che nessuno de' predetti giovani fosse ammesso nella ricordata Scuola del Nudo senza aver passato un esame di Prospettiva dinanzi ad una commissione appositamente eletta.

Questi due articoli che miravano a non lasciare entrare nelle scuole superiori di Pittura e del Nudo, alunni privi delle cognizioni più necessarie all'artista, e servivano altresì al pieno adempimento delle intenzioni del regolamento interno n.40 e n. 48, e alle ingiunzioni dell'Ecc.so ministero, questi due articoli, dicevo, vennero registrati a Processo Verbale nell'atto che ho l'onore (...) in copia. Perciò io mi conformai al dovere, facendoli conoscere a tutti i giovani, mediante Ordinanza n.70. 2 Novembre 1854. Tale ordinanza ripetei d'anno in anno, onde fosse nota ai nuovi venuti. Dalla citata epoca nessuno quindi passò alla Scuola del Nudo senza aver obbedito a simili disposizioni, le quali, vennero comunicate al Prof. Blaas, quando entrò insegnante di pittura in questo I. R. Stabilimento.

Ma egli, o perchè non sia effettivamente persuaso essere necessarie al pittore le più estese cognizioni di Anatomia e di Prospettiva, o per altra causa che non saprei indovinare, permise non solo, ma ordinò agli alunni della Statuaria, di frequentare anche la Scuola del Nudo senza aver soluto agli esami di Anatomia e prospettiva, ovvero senza averli sostenuti lodevolmente. Di conseguenza que' giovani sono già accettati nella scuola più elevata, ignari, o quasi, delle più elementari leggi dell'arte cui intendono consecrarsi. Di questo numero or se ne noverano dodici.

Non ho per certo bisogno di chiarire come una così arbitraria misura, portando il massimo danno ai giovani, posterghi ogni riguardo alle unanimi deliberazioni di tutto il corpo insegnante, e ponga in [...] le norme emanate dalla Presidenza. Io dinanzi a tanta infrazione disciplinare, avrei richiamato il prof. Blaas all'esatto adempimento della citata Ordinanza, ma una considerazione me ne distolse, e fu la seguente.

Il dispaccio ministeriale 9 marzo n. 248, inteso a decidere la mia vertenza col Blaas, pur onorando di lode benigna i miei principi, stabilisce in sostanza la massima, doversi lasciare al detto professore piena libertà d'insegnamento. E' chiaro quindi ch'egli m' avrebbe a tutta ragione risposto, essere libero di condurre i suoi scolari per la via da lui stimata migliore, e contro tale decisione superiore annientarsi ogni mia Ordinanza, ed ogni norma di legge precedente. Questo fatto emergente, al pari di tutti gli altri che ho rappresentati nel citato mio Rapporto 28 decorso N. 23, mettono ad evidenza come la disciplina interna dell'Accademia, spezzata ora nelle parti più vitali, domandi di un provvedimento pronto, efficace, preciso ond'essere ristabilita, e ponga quindi in me lo stretto dovere di nuovamente dichiarare essere resa affatto nulla, non solo la mia sfera di azione quale Direttore, ma ben anco spregiate le norme più ovvie di tutto il corpo insegnante, e lo stesso già citato Decreto Ministeriale 30 Maggio 1852, il quale sancisce, che gli oggetti riguardanti l'Accademia quale Scuola, possano essere trattati e decisi in semplici conferenze del loro insegnante. In conseguenza di ciò chiedo istantemente mi sia data ampia facoltà di far valere come obbligatoria, non solo l'ordinanza di cui ho già fatto parola, ma tutte le altre sinora da me pubblicate a scopo d'ammigliorare lo insegnamento, che la disciplina. Al dilemma seguente non ammette dubbio perchè sorretto dalla più stringente logica. Le mie Ordinanze concernenti disciplina ed insegnamento, son buone, (e tali devo ritenerle dacchè piacque all'Ecc.so Ministero lodarne gli effetti), cioè i saggi degli alunni, prodotto di quelle ordinanze, ed in simile caso conviene sostenerle con tutti i mezzi, o buone non sono, ed allora, ben lungi dall'assentire al principio che le originò, è forza dichiarare incapace il Direttore di fungere le proprie mansioni, e accordargli una dimissione che non da oggi egli chiese. Ogni altra via, diventando una mezza misura, svigorirebbe, anzi annullerebbe il principio di autorità, quindi quello dell'ordine; lo che non può essere accettato da una retta coglienza, perchè

essa tradirebbe alla propria missione. La voce di non preposto ad un pubblico ufficio ha bisogno di essere rispettata, e se è possibile a suoi dipendenti il violare ciò che egli ordina, la sua efficacia è distrutta, e l'onore come il dovere, gli comandano di ritirarsi. Ho potuto per sette anni mantenere intatto l'ordine dell'Accademia, e condurre lo insegnamento a lodate prove, siccome lo dimostrano molti decreti ministeriali, e specialmente quelli del 29 gennaio 1853 N.9311 e 29 ottobre 1855 N.956, perchè mi furono concesse le facoltà necessarie all'uopo. Queste invece mi vennero adesso menomate, o indirettamente negate col Dispaccio riguardante la vertenza col Blaas. La onde non mi rimane se non il [...] di ogni uomo onesto, a cui vengono tolti i mezzi di adempiere il proprio mandato, indicare cioè i mali e le cause loro, implorarne pronti ed energici rimedi, ed ove questi non vengano (...), ove i poteri atti a ripristinare la disciplina, non siano concessi pieni e larghi, implorare la sua dimissione siccome io fò in questo momento, quasi conseguenza logica di una promessa, o a meglio dire come lo adempimento di un sacro dovere. Mi sentirei indegno dell'onorevole posto che occupo, e della fiducia sovrana, se operassi altrimenti. Ho la confortante certezza che codesta Eccelsa Carica, sempre zelante al mantenimento dell'ordine, troverà giustissimo questo mio reclamo, e vorrà appoggiarlo colla sua rispettata parola presso l'Ecc.so Ministero, affinchè egli si pronunci tosto e precisamente sui due soli partiti possibili nelle attuali increscevoli circostanze di questa Accademia, sin l'anno scorso si ordinata e progressiva, ora in preda (e non per mia colpa) alla più sconcertante anarchia.

Venezia 18 giugno 185

P.Selvatico

9

**Ministero della Pubblica Istruzione N.11020
N.16400.19642, dà le istruzioni e dichiarazioni credute
più opportune ad appianare le differenze persistenti in
proposito della scuola di pittura tra il f.f. di Presidente
dell'Accademia di Belle Arti marchese Selvatico e il
professore Blaas.**

ASVe, I.R.Luogoenza delle prov.venete, fascicolo XXXVII 14/16 n.
25467/3093 sezione I.P, 29 Luglio 1857.

TRASCRIZIONE PARZIALE

Illustre Conte

le lagnanze poi mosse dal marchese Selvatico contro alcune mancanze e disposizioni del prof.Blaas, le quali si considerano inopportune e pericolose in parte lesive la disciplina, come emerge dal rapporto del 21 maggio riflettono:

- a la scelta inopportuna degli originali in gesso per la statuaria
 - b l'abbandono dei gessi nella scuola del Nudo
 - c l'abbandono della copia di quadri antichi come principio dell'esercizio di pittura, incominciando invece dalla pittura dal modello vivo
 - d l'aver egli permesso agli alunni che si portassero a casa i lavori finiti invece di tenerli in custodia
- e la violazione del regolamento del 25 febbraio 1854, tuttora in vigore che esige quale condizione per poter essere accettato nella scuola di nudo, la necessaria cognizione dell'anatomia e della prospettiva.

Per quanto riguarda i punti d ed e non credo di dover dare alcun peso speciale, perchè in quanto risponde all'amministrazione delle commissioni, il marchese non fa che esprimere una sua opinione.

10

**Lettera della Fabbriceria alla Luogotenenza, 20 Aprile
1860**

ASABAVe, Lavori Straordinari vari, Fascicolo VII 1841-60, b.93, I mosaici
di S.Marco, 20 aprile 1860, N.180.

TRASCRIZIONE COMPLETA

N.9698

Eccelsa Luogotenenza

In seguito al voto d'esecuzione dei disegni e lucidi occorrenti per eseguire il nuovo mosaico della volta dell'Apocalisse in questa Basilica, si ordina che essi vengano eseguiti da abile pittore sotto la sorveglianza e approvazione della Commissione permanente di pittura[...] ordina altresì che sia il Professore di Pittura presso la I.R.accademia di Venezia Carlo Blaas a suggerire il nome del pittore.

Fabbriceria della basilica di
S.Marco
Presidente

11

Lettera di Carlo Blaas alla Presidenza dell'Accademia, 26 Aprile 1860.

ASABAVe, Lavori Straordinari vari, Fascicolo VII 1841-60, b.93, I mosaici di S.Marco, 26 aprile 1860, N. 231

TRASCRIZIONE COMPLETA

Inclita Presidenza

L'onorevole incarico che dalla I.R.Luogotenenza mi viene delegato, nell'onorarmi altamente, mi imbarazza all'estremo. Io artista e collega d'artisti scegliere e proporre uno in argomento di tanto rilievo vista l'importanza delle attribuzioni, non così agevolmente comuni ad ogni artista, massimo rispetto all'incarico di sorveglianza per quanto voglia prescindere sulla gravità della stessa incombenza che dimanda scienza e coscienza, è rendermi nella condizione pericolosa o di proporre chi potesse meritarlo, o di nominare chi non volesse assumere o non valesse alla grave impresa.

Ad evitare obbietti di tanto rilievo, io propongo piuttosto a codesta I.Presidenza di concerto col S.Ingegnere della Fabbriceria di suggerire tre nomi di artisti degni della di lei fiducia, qualificamente rispetto al loro sapere; pronto però qual membro della Commissione permanente di Pittura, di offrire i miei lumi e proposte da accordargli al Pittore che venisse scelto per l'onorevole incarico.

Venezia li 26 Aprile 1860

Carlo Blaas

12

Lettera della Lugotenenza alla Presidenza dell'Accademia, 11 Maggio 1860.

ASABAVe, Lavori Straordinari vari, Fascicolo VII 1841-60, b.93, I mosaici di S.Marco, 26 aprile 1860, N. 238.

TRASCRIZIONE COMPLETA

All'Imp.Reg.Accademia di Belle Arti
In Venezia

Vista la proposizione avanzata da codesta Presidenza del soggetto cui allogare l'esecuzione dei cartoni per i nuovi mosaici della volta dell'Apocalisse nella Basilica di S.Marco, viene scelto il primo proposto Sig. Carlo Blaas professore di pittura.

S'invita codesta Presidenza di fargliene la relativa comunicazione precisando l'incarico a senso del rapporto 24Marzo N.176, aggiungendo il cenno che abbia a conferirne con S.E.Mons. Patriarca e di venir poi ad ogni opportuno concerto colla Fabbriceria della Basilica per le altre pratiche, in quanto occorrono, contemplate dal Decreto 14 Aprile N.9698, come è già cenno nel rapporto del corrente N.231 così risconto.

Venezia 11 Maggio 1860

???

13

**Lettera della Presidenza dell'Accademia al Chiarissimo
Sig.Prof. Carlo Blaas professore di pittura presso la
I.R.Accademia di Belle Arti in Venezia, 17 Maggio 1860.**

ASABAVe, Lavori Straordinari vari, Fascicolo VII 1841-60, b.93, I mosaici
di S.Marco, 26 aprile 1860, N. 257.

TRASCRIZIONE PARZIALE

N.257

Preg.mo Sig.Blaas

Venezia 17 Maggio 1860

La Eccelsa Imp. Luogotenenza con un dispaccio N.14625 ha trovato di
allogare al Sig.Prof. l'esecuzione dei cartoni per i mosaici della volta
dell'Apocalisse nella Basilica di S.Marco[...].

Per la Presidenza

Trevisini

Tagliapietra

Ferrari

14

Lettera di Carl Blaas a Eduard Engerth, 4 Aprile 1864

Biblioteca nazionale austriaca, Carte Carl Blaas, Nr.277/43-1

TRASCRIZIONE E TRADUZIONE COMPLETA DALLA LINGUA ORIGINALE

277/ 43-1

Venezia, 4 Aprile 1864.

Caro amico,

il motivo per cui ti scrivo è una spiacevole situazione e ciò nonostante è per me "benvenuta" perché a te indirizzata.

Per quanto io sia venuto a sapere dalla mia attuale studentessa Sig.na Theodora Hermannsthal, non dovrebbe esserti più sconosciuto il motivo della questione. La Sig.na pittrice Pascoli vorrebbe esporre 3 sue opere a Praga, dal tuo suggerimento mi è stato chiesto di fornire alla Sig.na un certificato che attestasse l'ottima qualità delle sue opere per poter meritare di essere venire esposte nel vostro Atelier. Con questo certificato la Sig.na non pagherà neanche le spese di spedizione. Ma io non avendo mai visto un' opera della suddetta Sig.na mi sono apprestato con cuore battente a visitarla e poter esercitare le mie funzioni di giudice.

La mia paura aveva motivo di essere, sebbene la Sig.na sia un membro onorario dell' Accademia. Ho visto diversi lavori e pastelli, alcuni disegni di busti e teste, un San Giovanni, la Preghiera, e molte copie in miniatura.

Posso dedurre da tutti i lavori visti che la Sig.na Pascoli non abbia mai ricevuto un giudizio di merito e che

la qual cosa sia stata una fortuna. Che prova da sé la sua autostima. Dovrei forse io ora, che lei non è più giovanissima, con il mio giudizio sostituire l'idea che lei abbia della sua arte con una condanna a morte?

Dovrei forse dirle che i 3 lavori della Sig.na verranno difficilmente accettati

alla Mostra a Praga?

Dovrei forse fare un certificato per cui qualcuno paghi alla Sig.na le spese di spedizione?

Sia l'uno che l'altro potrebbe accadere e creerebbero grande difficoltà sia nel giudizio diplomatico che per la promessa nei tuoi confronti, vedere come io mi possa divincolare da questo giudizio, che costerebbe caro, per l'odio contro i tedeschi qui a Venezia e particolarmente dei pittori del luogo contro di me. Potrebbe, come già so dall'esperienza, anche se un giudizio duro e sincero avvampare nelle fiamme.

Non vorrei mettere la cara Sig.na Pascoli in questa posizione, bensì i suoi amici ed adulatori (ruffiani). A questo punto non ci si può immaginare che in Germania la mostra "Comite" vada avanti in modo più diretto che qui da noi, che li venga portata avanti meglio che qui nell'arte. Per quanto mi sia a conoscenza, il lavoro della Bascoli viene considerato qui da noi. Per essermi chiaro se il lavoro della Bascoli potesse essere preso in considerazione qui ed esposto, son stato da un mio collega il quale mi assicurava che B. l'altr'anno aveva esposto dei ritratti a pastello che non vennero acquistati. Dalla mia permanenza a Venezia son stato, come tu sai, solo a Vienna, solo nel 1860 fu qui per una mostra e vidi dei lavori per mia meraviglia ancora peggiori di quelli della Sig.na., che in generale per una donna sono dei buoni lavori da dilettante. A Vienna quei lavori verrebbero molto difficilmente acquistati o forse per niente.

Mi potrei anche sbagliare ma sarei contro a chiedere al Comitato della Mostra a Praga di pagare le spese.

Ma forse a Praga non si è così duro come me nel giudizio e solo se tu sia così certo che l'Accademia veneziana accettasse quei lavori della B. da esporre allora potresti provare a convincere i tuoi Colleghi che si inviassero alla Sig.na Bascoli un invito per farla esporre senza pagare le spese. Allora

in quel caso la colpa nei confronti della
Accademia qui verrebbe livellata ed io avrei le mani pulite nei vostri
confronti ed in quelli della Pascoli.

Potresti a questo punto pensare che Blaas sia diventato un furbacchione
italiano. Ma io al contrario ti dico che non si posa andare avanti mentendo,
cosa che ho imparato con l' esperienza purtroppo troppo tardi.

Al contrario sarebbe se io dovessi esprimere un giudizio come impiegato di
fronte al mio superiore non avrei nessun timore di inimicarmelo ne di fare
pettegolezzo, li dove la verità debba venir fuori.

Spero di vederci presto a Vienna, tuo Blaas

15

Avviso di Concorso per la Cattedra di Pittura presso la I. R. Accademia di Belle Arti di Venezia, 21 Maggio 1866.

ASABAVe, Personale, n.101

TRASCRIZIONE PARZIALE

Allegato N.101

Avviso di Concorso

Per la nomina fatta da S.M.I.R. del ProfessoCarlo Blaas a Professore nella scuola generale di pittura presso la I.R. Accademia di Belle Arti in Vienna resta vacante in questa veneta Accademia la cattedra di Pittura. Viene pertanto , in base al decreto Luogotenenziale 1 maggio corrente N.10509, aperto il concorso, il quale si intenderà chiuso col giorno 30 Giugno 1866[...].

Dall'I.R.Accademia Veneta di Belle Arti

Venezia 21 Maggio 1866

16

**Lettera di Carl Blaas a un suo carissimo amico, Venezia
30 Ottobre 1866,**

Biblioteca Nazionale Austriaca, Carte Carl Blaas, n.277/43-2

TRASCRIZIONE E TRADUZIONE COMPLETA DALLA LINGUA ORIGINALE

Venezia 30 Ottobre 1866

Carissimo amico,

Da così tanto lungo non ci vediamo, da quando ho lasciato Vienna, così tanta fretta ho di scriverti! Dopo un

viaggio così piacevole accompagnato da un bel tempo in Tirolo, son da appena tre giorni tornato a Venezia. Mia moglie e Cornelia non ne avevano mai abbastanza delle montagne e bel luoghi in Tirolo! Siamo stati accolti dai miei conterranei con amicizia sincera e dopo di ché aver percepito che lo stato dell'anarchia sia migliorato con

il rientro delle truppe italiane a Venezia, siamo allora tornati velocemente qui. Sebbene sia stato accolto dai colleghi, allievi con grande cordialità, così la nostra permanenza qui (speriamo molto breve) specialmente nel percorrere le vie verso S.Marco particolarmente poco rassicurante. All'entrata delle truppe italiane non eravamo ancora qui ma la "Commedia" o le grandi Feste per la riuscita ci sono state ieri e altroieri. Molte migliaia di bandiere italiane alle finestre e luci accese in tutte le botteghe, grande chiasso....Gli ufficiali dell' esercito italiano mescolati ai civili passeggiavano per le vie. Ufficiali e Garibaldini mostravano

nelle loro espressioni dispetto e insoddisfazione da che volevano la caduta della Repubblica. La Guardia Nazionale si è comportata molto bene e ha fatto il proprio dovere, se non fossero venuti molti ufficiali in aiuto

prima della loro partita ci sarebbero state molte più sciagure.

Sebbene non sia stato possibile proteggerli tutti, infatti 3 o 4 sono stati propriamente insultati e malmenati da quella ciurmaglia. Molti ufficiali austriaci sono in parte andati con l'Esercito, e son ancora nascosti, altri ancora sono stati già destituiti.

Qui un ruolo spregevole ha avuto anche il Cardinale Patriarca, il quale quando ancora regnava l'Imperatore

aveva dal Pulpito non solo maledetto la bandiera italiana ma anche il Re ed i Volontari. Quest' uomo, dopo la partenza delle nostre truppe, fu insultato e dovette togliere il tricolore dal palazzo, tutto ad un tratto tirò fuori una Lettera Pastorale, il quale da Mazzini non avrebbe potuto essere indicato come ne italiano ne libero. Sebbene ieri la Guardia Nazionale l'abbia accompagnato in S.Marco per benedire la bandiera, così è stato successivamente fischiato e nei giornali, dei quali ce ne sono parecchiora, dipinto come una persona rigida che, come si vede, domani possa essere così austriaco come oggi italianissimo! A voce ti dirò di più su quest storia!

Sono in questo momento parecchio stressato da che mia moglie è molto impegnata nell' impacchettare.

Ho parlato ieri col Capo sezione delle Ferrovie, per chiedegli quando mi potrà spedire tutti i miei mobili e pacchi a Vienna. Ho ottenuto in risposta che fino al 15 novembre non sarà possibile, visto che fino a quella data dovranno essere spediti tutti i materiali di guerra.

Non posso neanche rimanermene qui fino a quella data. Sono sotto pressione perchè, a parte i miei impegni all' Accademia, a Vienna ho abbastanza cose che mi diano pensiero. Per questo seguirò mia moglie tra qualche giorno senza attendere il rientro del Re anche se la preparazione di questa festa sicuramente coinvolgerà tutti gli altri eventi. Le lezioni saranno sicuramente già cominciate da voi. Come va col mio Atelier?

Per favor dai un'occhiata come procede e anche se abbia dato ordine che venga disposta ogni stufa progettata a Sikkhartsburg, perchè farà

freddo, già qui mi sto congelando. Non mi preoccupo di questo trasloco da che sia rimasto bloccato dalla guerra e dai successivi eventi e soltanto una volta avviato il freddo inverno sarà completato il trasloco.

Voglio sperare che la tua salute migliori

Che a noi tutti vada nel migliore dei modi..... saluti Blaas.

17

Lettera di Carl Blaas al Sig. Gaul 22 dicembre 1886

Biblioteca Nazionale Austriaca, Carte Carl Blaas, Nr.192/27-2

TRASCRIZIONE E TRADUZIONE COMPLETA DALLA LINGUA ORIGINALE

Nr.192 / 27 -2

Vienna, 22 Dicembre 1886

Carissimo Sig. Gaul,

Dopo averle rispedito tutti i costumi militari con i miei più caldi saluti, le auguro un felicissimo natale e la pregherei se fosse possibile, di venire a vedere la mia opera "L'arresto di Andreas Hofer" nel mio Atelier nella Strohgassee numero 16, al terzo piano.

Riverente e obbligato,
il suo Carl Blaas

Eugenio De Blaas (Albano laziale 1843-Venezia 1832)

18

Iscrizione alla' I.R.Accademia di Belle Arti di Venezia

ASABAVe, Matricola Generale degli Alunni iscritti 1856-57,

N. 126. Blaas Eugenio, Adolfo, Filippo, figlio del Prof. Carlo Blaas insegnante di pittura di questa I.R.Accademia di Belle arti, nato ad Albano Laziale, di anni 13.

Domiciliato a S.M.Rosario. 19 Dicembre 1856.

19

Certificato rilasciato dall'Accademia per partecipare all'alunnato di Roma, 4 Aprile 1863.

ASABAVe, Concorso alunnato Roma. Pittura. Blaas, b.166 bis.

TRASCRIZIONE COMPLETA

133

La Presidenza dell'I.R.Accademia
Delle Belle Arti

Venezia

Certifica

Che il Sig. Eugenio Blaas figlio del Prof. Carlo Blaas, native di Albano, nel territorio di Roma, però suddito austriaco, fino dall'anno scolastico 1856/57, s'inserisse quale alunno di questa I.R.Accademia indi continuò a regolarmente intervenire a tutto l'anno scolastico 1860/61.

In detto period di tempo frequent egli le Scuole di Ornato, Elementi di figura, Architettura Elementare, Prospettiva, Anatomia, Statuaria, Nudo e Pittura ed ottenne li seguenti premi ed onorevoli menzioni:

Anno Scolastico 1856/57

Nella Scuola della Statuaria

Il Primo Accessit per la copia in disegno dal gruppo

Il Primo Accessit per la copia in disegno dale statue

Anno Scolastico 1857/58

Nella Scuola del Nudo-Pittura

Il Primo Accessit per l'invenzione storica in cartone

Il Secondo Accessit per Nudo aggruppato in disegno

Il Premio per Nudo semplice in disegno
Il Premio per la copia delle pieghe in disegno
La medaglia d'oro per la miglior composizione storica dell'anno
Nella Scuola della Statuaria
Il Premio per la copia in disegno dal gruppo
Il Primo Accessit per la copia in disegno dalla statua
Anno Scolastico 1858/59
Nella Scuola di Pittura
Il Premio per l'Invenzione storica in cartone
Il Premio Selvatico per il miglio lavoro di composizione

Si dichiara in fine che la condotta del sunnominato Sig.Eugenio Blaas
fù sempre lodevolissima.

Venezia 4 Aprile 1863

La Presidenza
L. Ferrari

20

Comunicazione della Commissione giudicatrice del concorso per l'alunnato di Roma riguardo all'ammissione di Eugenio Blaas, 14 Aprile 1863.

ASABAVE, Concorso alunnato Roma. Pittura. Blaas, b.166 bis.

TRASCRIZIONE COMPLETA

N. I.R.Accademia di Belle Arti

Processo Verbale

Venezia 14 Aprile 1863

Raccolta quest'oggi la sottoscritta Commissione Giudicatrice del Concorso per l'Alunnato di Roma nella classe di Pittura nominate dal Consiglio Accademico nella seduta 12 Aprile, prevede cognizione dell'istanza dell'unico aspirante ammesso già dalla Presidenza, Blaas Eugenio allievo- Pittore di questa I.R.Accademia, indi unanime dichiara poter egli per I lavori eseguiti essere riguardato quale artista già format dovendosi anzi ammirarlo per la grandiose tela rappresentante la Predicazione di S.Valentino, che egli giovanissimo d'età sta ultimando.

Determina poi che il tema per lo schizzo ad olio che gli deve eseguire quale esperimento per il concorso debba essere estratto fra I seguenti:

1 Otello presso il letto di Desdemona per ucciderla. Proposto dal prof. Jacopo D'Andrea.

2 Antonio Foscarini calunniato di fellonia era innocente ma per giustificarsi avrebbe esposto una dam ache amava: nol fece e fu condannato. Proposto dal Prof.Michelangelo Grigoletti.

3 L'arcivescovo di Colonia tenta di persuadere Carlo Magno a lasciare

il cadaver della concubina.

La Commissione

M.Grigoletti

Luigi Borro

Jacopo D'andrea

L.Ferrari

21

Processo Verbale della Commissione incaricata di valutare i lavori presentati da Eugenio Blaas, 26 Maggio 1863.

ASABAVE, Concorso alunnato Roma. Pittura. Blaas, b.166 bis

TRASCRIZIONE PARZIALE

N.227

I.R. Accademia delle Belle arti

Processo Verbale

Dopo avere a lungo esaminato I lavori eseguiti puntualmente secondo le vigenti norme accademiche dell'unico concorrente Eugenio Blaas, I sottoscritti dichiarano che egli sia estremamente meritevole dello stipendio domandato e concordano il loro giudizio col seguente

Voto

Le anteriori opera del Blaas, ventenne, lo dimostravano già artista, preferibilmente degno della pensione accordata pel pensionamento in Roma degli allievi pittori di questa I.r.Accademia. Fu adunque soltanto per servire ala legge che si volea sottoporlo ai prescritti esperimenti grande era l'aspettazione di tutti, ma non da meno si mostrarono I tre lavori da lui condotti a termine in un period di tempo assai minore del prescritto anzi forse I migliori per spontaneità di concetto e di esecuzione fra quanti s'ebbero visti nei passati concorsi. Il voto della Commissione

riconoscendogli le più alte doti artistiche , ha tenuto conto da un canto della giovanissima età del Blaas, delle grandi difficoltà del soggetto di composizione e della penosa circostanza del Concorso, dall'altro della [...] dovizia da lui professa e del progresso della forma dimostrato nell'eseguire il modellino della testa senza il consueto uso di modelli, per entrare nel vasto dominio dell'arte. [...]

La Commissione

| | |
|----------|----------------|
| | L.Ferrari |
| | A.Tagliapietra |
| Firmanti | M.Grigoletti |
| | P.Molmenti |
| | J.D'Andrea |

22

**Lettera di Eugenio al padre mentre è a Londra, 4 Aprile
1866**

Archivio Blaas

TRADUZIONE COMPLETA DALLA LINGUA ORIGINALE.

Londra 4 Aprile 1866

Carissimo Padre,

sono arrivato questa mattina dopo un una felicissima attraversata un viaggio fatto completamente in barca che mi è costato esattamente la metà del viaggio via terra. Ho cercato subito Schroder ma vive a Windsor così gli farò visita domani. Ho fatto visita al pittore Morris con il quale avevo vissuto a Roma l'anno scorso, e mi ha detto che dovrei mandare un'opera subito appena finisce la mostra organizzata dal mercante d'arte Gambert sugli artisti francesi, e che la potrei vendere immediatamente. Per cui mandatemela immediatamente per corriere in modo che possa essere qui il prima possibile a ll'indirizzo del pittore che è:

P.R.Morris

11 Queen Road West

Chelsea Londra

Trovo Londra più attraente di Parigi forse perché quando sono arrivato non ero così stanco come lo ero a Parigi. Mi sono recato all'indirizzo che mi aveva dato d'Andrde e sono molto contento di aver trovato subito una casa dove posso vivere e mangiare a pochi soldi, in quanto per quello che posso vedere occorrono molti soldi per vivere qui. Non è impossibile che a seconda di come andranno le cose io possa rimanere qui per tutta l'estate, dipende tutto se riuscirò a vendere

dell'opera in modo da poter affittare uno studio da pittore completamente ammobigliato in modo da poter lavorare qui. Ma questi Inglesi sono gente bizzarra specialmente a tavola. Mandatemi per favore del denaro appena possibile, perché ho comprato molte cose a Parigi, 12 camicie ed altre cose di cui avevo bisogno. Non appena conoscerò meglio Londra vi scriverò ancora. Un bacio alla Mamma, Giulio e Cornelia e a voi dal vostro obbediente figlio Eugenio.

23

**Lettera di Eugenio al padre mentre si trova in Toscana,
Pettinella 22 Novembre 1867.**

Archivio Blaas

TRASCRIZIONE COMPLETA

Pettinella

Giovedì 21 Marzo 1874

Caro Papà,

Paolina mi ha appena scritto che ha ricevuto il vostro telegramma contenente la bella notizia che l'Imperatore ha comprato i vostri quadri dell'Arsenale. Finalmente! Mi congratulo con voi! [...]

Un caloroso abbraccio, il vostro devoto figlio Eugenio.

24

Frammento di una lettera di Eugenio al padre in merito ad un'opera di soggetto veneziano

Archivio Blaas

TRADUZIONE PARZIALE(Manca la prima pagina e le prime cinque righe della seconda pagina sono praticamente illeggibili).

???1878

Umberto Re d'Italia dal 1878

[...] dal momento che Umberto è divenuto Re d'Italia forse Giulio potrebbe dipingere altre opere a Monza. Oggi il dipinto del Sig.Doerr va a Vienna, Il titolo[...] Potrebbe entrare nel catalogo come Ritratto-Collezione privata spero di avere una risposta da Goupil molto presto. Il soggetto della pittura di genere è Una visita in maschera, scena di carnevale veneziano. Ci sono maschere, arlecchino, Lustrissimo, un chioggiotto e una chioggiotta e altri, mentre fanno visita a una famiglia borghese durante il pranzo mentre sono seduti a tavola.

Saluti e baci da tutti noi a Voi e a Cornelia.

Vostro figlio devoto Eugenio

25

Lettera di Eugenio al padre a proposito di alcune opere da mandare a Vienna, Venezia 27 febbraio 1878.

Archivio Blaas

TRASCRIZIONE PARZIALE (la lettera presenta delle parti illeggibili)

Venezia 27 Febbraio 1878

Caro Papà,

[...] sto lavorando molto e la mia opera sarà finita in 10 giorni(con 14 figure). Per favore fatemi sapere qual è l'ultima data possibile per mandare delle opere all'esibizione di Aprile presso la Casa degli artisti, in quanto vorrei mandare il quadro prima a Goupil e se lui non la volesse potrebbe andare a Vienna in tempo.

Cari saluti e baci da Paola e Agnesina, abbracciamo voi e Giulio, vostro figlio devoto Eugenio

26

**Lettera di Eugenio Blaas al Direttore dell'Accademia, 4
Luglio 1880.**

ASABAVe, Personale, b. 81, f. IV 1/1, Nomine professori e impiegati
accademici, Eugenio Blaas, f. 494.

TRASCRIZIONE COMPLETA

Prot.780

Venezia 4 Luglio 1880

Chiarissimo Signor Direttore

In riscontro alla di Lei pregiatissima lettera del 30 Giugno nella quale Lei mi domandava se io fossi disposto ad accettare la carica di Professore Onorario di Pittura in codesta Regia Accademia di Belle arti, in luogo del rinunciatario Prof.Pompeo Molmenti, ho l'onore di comunicarle che io accetto con piacere il suddetto incarico ringraziandola distintamente della fiducia che ella pone in me. [...] della mia grande stima.

Obbligatissimo Eugenio Blaas

27

Lettera di Eugenio Blaas al Direttore dell'Istituto di Belle Arti in Venezia, 8 Agosto 1890.

ASABAVe, b. 81, f. IV 1/1, Nomine professori e impiegati accademici, f. Eugenio Blaas, N.624, 8 agosto 1890.

TRASCRIZIONE COMPLETA

Istituto di Belle Arti
In Venezia

Illustrissimo Sig.Direttore di Belle Arti
In
Venezia

É già decorso un decennio dacchè ebbi l'onore di esser nominato Professore Onorario di Pittura, e durante questo periodo ho cercato di corrispondere con tutta la premura alla fiducia che il Ministero e codesta Onorevole Direzione vollero in me riporre.

Ma ora le molte mie occupazioni più non mi permettono di attendere colla necessaria assiduità all'importante insegnamento affidatomi, e perciò prego la S.V.Ill. di voler presentare al R. Ministero le mie dimissioni che colla presente rassegno.

Voglia il Sig.Direttore gradire le proteste della mia distinta osservanza.

Venezia 8 Agosto 1890

Eugenio De Blaas

Giulio Blaas (Albano Laziale 1845–Bad Hall 1922)

28

Iscrizione alla' I.R.Accademia di Belle Arti di Venezia.

ASABAVe, Matricola Generale degli Alunni iscritti 1859-1860. Lettera B

N.122. Blaas Giulio, nato ad Albano Laziale, di anni 15. É stato educato a Vienna dal padre Carlo Blaas prof.di pittura presso questa I.R.accademia di Belle Arti.

20 Febbraio 1860.

Carlo Maria Blaas (Verona 1837-Stocherau 1886)

29

Iscrizione alla' I.R.Accademia di Belle Arti di Venezia

ASABAVe, Matricola Generale degli Alunni iscritti 1857-58,

N. 159. Blaas Carlo Maria figlio di Giacomo, nato a Verona, di anni 20.
17 Dicembre 1857.

Riforma di Pietro Selvatico

30

Sullo stato in cui fu trovata dal sottoscritto l'Accademia sul cominciare del 1850, sulle sue condizioni attuali e sui bisogni futuri della medesima

CPd, Carte Pietro Selvatico Estense, b. 15.

TRASCRIZIONE PARZIALE(la relazione consta di 10 pagine)

Informazione

Dello stato in cui fu trovata dal sottoscritto l'Accademia sul cominciare del 1850, sulle sue condizioni attuali e sui bisogni futuri della edesima.

Quando nel 29 novembre 1849 venni eletto all'onorevole posto di Segretario di questa I.R.Accademia, posto che assunsi nel 9 gennaio dell'anno 1850, trovai lo insegnamento nelle condizioni seguenti.

Scuola di Elementi

Prof.Grigoletti

Agg.to Busato

Si copiavano dai principianti cattive incisioni, cavate dal così detto Studio de Morghen o tutt'al più qualche litografia francese, di quelle nere ed ammanierate di Julien. I più avanzati copiavano dal gesso qualche

estremità ovvero busti tratti da statue antiche, ma gli esemplari, sì delle estremità che dei busti, non erano dei migliri. I busti in particolare appartenevano a statue della decadenza, cioè dell'epoca d'Alessandro. Il migliore era il Lucio Vero.

I metodi del disegno non erano fra i più lodevoli. Poca cura del contorno, nessuna dei piani, e solo una diligenza minuziosa ed inutile[...] Nessun esercizio di memoria nessuno dal vero. Trovai pure parecchi scolari che frequentavano quella Scuola da cinque, sei e fino sette anni, senza che fossero stati avanzati ad altre scuole.

Statuaria

Prof.per gli scultori-Sig. Pietro Zandomeneghi(supplente)

Pei pittori-Sig.Prof.Lipparini, Prof.Pittura

Gli alunni avviati alla pittura copiavano bassorilievi e statue della decadenza disegnandole con metodo di roproverolissimi più intesi a procurare finitezza di dettagli che non intelligenza di piani.

Gli esemplari tra tutti preferiti erano il Laconte, e l'Apollo del Belvedere, statue non corrette, anzi, a dire meglio, le più viziose di tutta l'antichità-

Scuola di Nudo-in disegno

Diretto dal Prof. Lipparini

Facevansi nudi d'una sterminata grandezza il cui insieme non potev naturalmente essere compreso entro il cono visuale, di conseguenza risultavano fuori d'insieme. I disegni erano condotti con accuratezza ma senza intelligenza, nessuna de' piani, senza fermezza di disegno, e ne risultavano cose mirate più ad un effetto brillante che non ad una intelligenza profonda del vero.

Nudo dipinto

I giovani conformandosi alla cattive tecniche del colore usate dal Prof. Dirigente dipingevano tutti il Nudo con le stesse tinte, e pochissimo curavano il disegno e il chiaroscuro[...]

Stessa Scuola (composizione)

Pochissimo il Prof. Esercitava gli alunni nella composizione perché egli stesso della buona composizione era ignorantissimo. Le poche cose poi che escono durante l'anno anche quelle del Concorso avevano quel marchio teatrale nelle movenze e nella distribuzione che attesta la povertà alla odierna arte italiana in questo genere. I loro schizzi erano sgorbi indegni di un Istituto d'arte[...]

Scorgendo fin da primi giorni in cui assunsi le funzioni di Segretario, in quale miserabile stato fosse l'istruzione accademica e come da questa non fosse possibile ottenere nessun utile risultamento in nessuno dei rami dell'arte, avvisai[...] all'Eccelso Ministero un mio scritto in cui domandavo di poter sperimentare le riforme che a me pareano le più essenziali.

Queste proposte di riforma io fondai sugli elementi che ora sarò per esporre[...] onde avere artisti valenti.

1°- Che avessero la mano bene esercitata a riprodurre facilmente ogni corpo.

2°- Che l'occhio fosse avvezzato fin dal principio a ridurre in figure geometriche semplice ogni oggetto che imprendeva a ritrarre

3°- Che l'una e l'altro si abituassero al ricopiare piuttosto sopra sopra corpi solidi, che non sulle rappresentazioni di questi, fatte a matita od incise, perché copiando da solidi, ognuno, può manifestare libero la propria individualità senza essere forzato ad imitare le maniere

dell'esemplare inciso o disegnato.

4°- Che non è possibile uno riesca artista valente se non tiene esercitata la memoria in modo da poter ricordare ogni cosa imparata perché solo la memoria fa i grandi compositori sendocchè non si può comporre con tratto lodevole senza avere pronta la memoria la quale suggerisca tutte le forme consonanti all'idea.

Domandai quindi all'Eccelso Ministro

- a) Che nelle scuole elementari di Figura e di ornato, si abolissero le incisioni come esemplari, e si facesse incominciare i giovani da copie del rilievo direttamente sin dai primi giorni.
- b) Che questi esemplari in rilievo fossero solidi geometrici in filo di ferro, ed in plastica, i primi perché servissero a ben conoscere lo scheletro di un solido con tutti i suoi angoli e lati, i secondi perché giovassero a comprendere con semplicità le ragioni del chiaroscuro.
- c) Che quando i giovani avessero formata la mano e l'occhio su questi solidi, passassero a copiare in contorno estremità dal gesso cavate dal corpo umano e teste tentando di aggruppare gli esemplari, onde si abituassero sin da principio a vedere i corpi nelle relazioni fra loro, così di linea che di chiaroscuro.
- d) Che ogni esemplare dopo copiato fosse riprodotto a memoria entro la scuola
- e) Che nella scuola del Nudo i giovani più si occupassero del disegnare che non del dipingere sendocchè dal buon disegno viene il buon artista, non già dal brillante colorito.
- f) Che si destinasse Prof.re più abile a svolgere i principi estetici della composizione, onde i giovani non continuassero a mantenersi sulla via del teatrale e del falso.
- g) Che le composizioni dovessero essere condotte in cartoni bene studiati e nel contorno e nel chiaroscuro, e si tralasciassero di fare schizzi affrettati senza i necessari svolgimenti della forma.

[...]E sono pure necessarie altre riforme e radicali, se vuoi che l'Accademia porti utilità vera.

Queste nuove riforme dovrebbero essere le seguenti

1°- Fissare a due anni invece che ad uno il corso architettonico per gli ingegneri laureati[...]

2°-Dare un fondo annuo di almeno diecimila fiorini onde

a) Allogare lavori ai giovani che più si distinguono

b) Acquistare qualche dipinto, o moderno o antico, per la Pinacoteca.

L'educazione non sarà mai buona in nessun ramo dell'arte se non vi sia pe' giovani lavoro concomitante con l'insegnamento[...]D'altronde questo incoraggiamento utile da per tutto è più che mai necessario a Venezia ove i privati non confortano mai di commissioni gli artisti e la Società Promotrice è poverissima de' mezzi per farlo.

Bibliografia.

1808

LEOPOLDO CICOGNARA, *Del bello, ragionamenti di Leopoldo Cicognara*, Firenze. presso Molini, Landi e C.

LEOPOLDO CICOGNARA, *Discorso sull'origine delle Accademie*, Venezia, Picotti,

LEOPOLDO CICOGNARA, *Elogio di Giorgione del sig. Cavaliere Leopoldo Cicognara presidente della R. Accademia*, in *Discorsi letti nella R. Veneta Accademia di Belle Arti per la distribuzione de' premi il dì IV agosto MDCCCXI*, Venezia, Tipografia Picotti.

1811

FRANCESCO GALVAGNA, *Allocuzione fatta dal signor commendatore Galvagna all'atto della distribuzione dei premi in Discorsi letti nella Regia Veneta Accademia di belle arti per la distribuzione dei premi il dì IV agosto MDCCCXI*, Venezia

1815

LEOPOLDO CICOGNARA, *Dei quattro cavalli riposti sul pronao della Basilica di S. Marco .Narrazione storica*, Venezia, Alvisopoli

ANTONIO DIEDO, *Sul Consiglio*, in *Discorsi letti nella I.R. accademia di belle arti di Venezia in occasione della distribuzione de'premi degli anni 1812, 1813, 1814, 1815*, Venezia.

GIANANTONIO MOSCHINI, *Guida per la città di Venezia all'amico delle belle*

arti, Venezia,Alvisopoli.

ANTONIO PIAZZA, *Sull'Arrivo e soggiorno in Venezia di S. A. J. Giovanni, Arciduca d'Austria. Ottave*, Venezia, Molinari 1815

1817

LEOPOLDO CICOGNARA, *Prolusione del Conte Cicognara presidente dell'Accademia*, in *Discorsi letti nella grande aula dell'I. R. Accademia di Belle Arti In occasione della solenne apertura di unadelle nuove Gallerie, e della pubblica distribuzione de' premi fattasi da S. E. il Signor Conte di GÖESS Governatore di Venezia, nel dì 10 Agosto 1817*, Venezia, Tipografia Picotti.

1818

LEOPOLDO CICOGNARA, *Avviso*, in "Gazzetta Privilegiata di Venezia", 19 maggio.

BARTOLOMEO GAMBA, LEOPOLDO CICOGNARA, *Omaggio delle Provincie venete alla Maestà di Carolina Augusta Imperatrice d'Austria*, Venezia

Vienna. Mostra delle opere dell'Omaggio, in "Gazzetta Privilegiata di Venezia", n. 192, 29 agosto.

1819

ANTONIO DIEDO, *Elogio del Prof. Gio. Antonio Selva letto nel di 8 Agosto 1819 dal Signor Antonio Diedo nobile Veneto segretario dell'I. R. Accademia*, in *Discorsi letti nella grande aula dell'I. R. Accademia di Belle*

Arti in Venezia per la distribuzione de' premi il dì 8 Agosto 1819, Venezia, Tipografia Picotti.

1822

LEOPOLDO CICOGNARA, *Prolusione del Co. Leopoldo Cicognara presidente dell'I. R. Accademia, in Discorsi letti nella grande aula dell'I. R. Accademia di Belle Arti in Venezia per la distribuzione de' premi il di IV Agosto MDCCCXXII, Venezia, Tipografia Picotti.*

1824

LEOPOLDO CICOGNARA, *Allocuzione letta dal sig. Conte cav. Cicognra, Presidente della R. Accademia Veneta nel dì 21 gennaio 1824, giorno in cui fu dedicato il piccolo monumento dai soci Accademici all'immortale Canova, Venezia.*

1826

LEOPOLDO CICOGNARA, *Della istituzione delle Accademie di belle-arti in Europa, in "Antologia", XXI, Firenze, gennaio 1826.*

1830

Descrizione degli oggetti di belle arti esposti nelle Sale accademiche secondo l'ordine del loro collocamento nell'Agosto del 1830.

1831

CARL FRIEDRICH VON RUMOHR, *Italienische Forschungen*, 3 voll., Berlin-Stettin, Nicolai'schen Buchhandlung, 1827-1831.

1832

PIETRO CHEVALIER, *Note su alcune produzioni di Belle Arti*, Venezia.

Elenco degli oggetti d'arte esposte nell' I. R. Accademia in quest'anno 1832, Venezia, Antonelli.

Esposizione degli oggetti di belle arti nelle sale dell'Accademia l'anno 1832, in "Almanacco di Belle Arti", Anno I, Venezia, Stabilimento Antonelli

1833

Accademia di Venezia, in "Giornale di Belle Arti e Tecnologia", I, Venezia.

Atti dell'Imp. Regia Accademia di Belle Arti in Venezia, Venezia.

Elenco delle opere ammesse alla pubblica esposizione nella I.R. Accademia delle Belle Arti in Venezia per la distribuzione de' Premi dell'anno 1833, Venezia, Antonelli.

Giornale di Belle Arti, anno primo, Venezia, Tipografia di Paolo Lampato.

FRANCESCO ZANOTTO, *Pinacoteca della imp. reg. Accademia veneta delle belle arti*, Giuseppe Antonelli, Venezia.

1834

LUIGI CARRER, *Un quadro di M. Robert, rappresentante la partenza di alcuni Chiozzotti per la pesca*, in "Il Gondoliere", II, n. 103, mercoledì 24 dicembre, pp. 409-411.

Catalogo degli oggetti d'arte esposti al pubblico nella I. R. Accademia di Belle Arti, Venezia.

Elenco delle opere d'Arte ammesse alla pubblica esposizione nella I.R. Accademia delle Belle Arti in Venezia per la distribuzione de' premi dell'anno 1834, Venezia.

ANTONIO DIEDO, *Discorso funebre in memoria del co. Leopoldo Cicognara: letto nella sala delle riduzioni il giorno XI marzo, VII della sua morte*, G. Picotti, Venezia.

"Il Gondoliere, giornale di scienze lettere, arti , mode e teatri", n.75, mercoledì 17 settembre 1834.

FRANCESCO ZANOTTO, *Pinacoteca della I.R. Accademia veneta delle belle arti*, 2 Voll., Venezia.

1835

Elenco degli alunni premiati al finire degli studi per l'anno scolastico 1834-35 nella Imp. E Reale Accademia delle Belle arti in Venezia in "Gazzetta Privilegiata di Venezia" n.172, 4 agosto.

Elenco delle opere di Belle Arti ammesse all'onore della pubblica esposizione nella I.R. Accademia delle belle arti al finire dell'anno scolastico 1834-35, Prima sala nuova, Venezia.

Pubblica Mostra dell'I. R. Accademia in "Gazzetta Privilegiata di Venezia", n.183, 18 Agosto.

1836

Belle Arti, Pubblica mostra dell'I. R. Accademia, in "Gazzetta Privilegiata di Venezia", n.187, 22 agosto.

Elenco degli oggetti d'Arte esposti alla pubblica esposizione nella I.R. Accademia delle Belle Arti in Venezia nell'anno scolastico 1836, Sala delle Pitture antiche, Venezia.

ALEXIS FRANCOIS RIO, *Della poesia cristiana nelle sue forme di A. F. Rio prima versione dal francese*, per cura di F.de Boni, con introduzione del Bar. F. di Rumohr, Venezia ,Coi tipi del gondoliere.

FRANCESCO ZANOTTO, *Blas Carlo del Tirolo*, in "Il Gondoliere", n.76, 21 settembre 1836, p.303.

1837

Belle Arti. Pubblica mostra degli Oggetti di Belle Arti nel Palazzo di Brera in Milano. Cenno preliminare, Articolo I, in "Glissons, n'appuyons pas. Giornale di Scienze, Lettere, Arti, Teatri, Cronache, Varietà e Mode coll'aggiunta di un'Appendice di musica inedita per pianoforte", a. IV, n. 55, lunedì 8 Maggio.

PIETRO CHEVALIER, *La Partenza per la pesca, pittura ad olio del cav. Leopoldo Robert descritta da Pietro Chevalier*, Estr. da: "Manuale di conversazione", febbraio 1835, Tip. di Alvisopoli, Venezia.

Discorsi letti nella I.R. Accademia di Belle Arti in Venezia per la distribuzione dei premi dell'anno 1836, Venezia, Picotti.

NICOLA NEGRELLI, *Storia di Santa Elisabetta d'ungheria, langravia di Turingia(dal 1207-1231) del conte di Montalembert*, in "Biblioteca Italiana", LXXXVI, 1837, pp.143-144.

"Ricoglitore italiano e straniero", ossia "Rivista mensile europea di scienze, lettere, belle arti, bibliografia e varietà", anno IV, parte I, Milano, Ant. Fort. Stella e figli.

ALEXIS FRANCOIS RIO *De la poesie chretienne dans son principe, dans su maitère, et dans ses formes*, Paris, Debecourt, Librairie Editrice.

PIETRO ESTENSE SELVATICO, *Considerazioni sullo stato presente della pittura storica in Italia e sui mezzi di farla maggiormente prosperare*, Milano, Pirotta.

FRANCESCO ZANOTTO, *Storia della pittura veneziana*, Giuseppe Antonelli, Venezia.

1838

Elenco degli oggetti d'arte ammessi all'Esposizione nelle Sale della veneta I. R. Accademia nell'agosto 1838, Venezia, Antonelli.

Esposizione delle opere degli artisti e dei dilettanti nella I. R. Accademia di Belle Arti in Venezia per onorare la visita di S.M. I. R. A. Ferdinando I, Venezia, Antonelli.

GIORGIO PODESTÀ, *Rivista degli oggetti di Belle Arti esposti in*

quest'I.R.Accademia in "Il Vaglio", a. III, n. 48, Venezia, sabato 24 novembre.

GIOVANNI VELUDO, *Alcune scene popolari veneziane: dipinti ad olio di Eugenio Bosa*, Estr. da: "Il gondoliere", a. 2 (1835), n. 68, s.n., s.l. 1835.

1839

ANTONIO BIANCHINI, *Del Purismo nelle Arti*, Roma.

FILIPPO DE BONI, *Dell'arte e degli artisti contemporanei in Italia*, in "Il Mondo Contemporaneo", Firenze.

1840

"Der Adler: Allgemeine Welt und National-Chronik", n. 268, Wien, 10 November 1840, p. 2143

Elenco delle opere esposte nelle sale della accademia di belle arti in Venezia nell'anno 1840. Seconda stanza palladiana del sig. Blaas Carlo Santa Elisabetta regina d'Ungheria. Quadro ad olio per commissione del Mons.nob Eberle di Bolzano, Venezia.

Esposizione di Belle Arti. Il miracolo di Santa Elisabetta d'Ungheria in "La Moda. Giornale dedicato al bel sesso", 31 agosto

PIETRO SELVATICO, *Esposizione di Belle Arti in Venezia nell'agosto del 1840*, in "Rivista Europea", Milano, Stella.

1841

ALEXIS FRANCOIS RIO, *Della poesia cristiana nelle sue forme* di A.F.Rio prima versione dal francese, per cura di F.De Boni, con introduzione del Bar. F. von Rumohr, Venezia coi tipi del gondoliere.

1842

PIETRO SELVATICO, *Esposizione di Belle Arti in Venezia nell'agosto del 1842*, in "Rivista Europea", V, 4, 1842

PIETRO SELVATICO, *Sull'educazione del pittore storico odierno italiano*, Coi tipi del Seminario, Padova.

Statuti e regolamento interno della I.R. Accademia di Milano Venezia, Milano, Stamperia Reale.

1843

"Der Bote für Tirol" , Innsbruck.

PIETRO SELVATICO, *Sull'arte moderna in Firenze*, in "Rivista Europea", n.s. I, n. 3, 1843, pp. 22-27 e 216-224.

1844

FERDINANDO RANALLI, *Della Pittura religiosa. Dialogo di Ferdinando Ranalli da servire di confutazione al misticismo e idealismo odierno*, Società editrice Fiorentina, Firenze.

Rivista artistica, in "Il Gondoliere", fasc. XIII, sabato 29 marzo.

1845

P.G.DRAGONE, *Le Promotrici. Un ruolo da riscoprire*, in *Ottocento. Cronache dell'arte italiana dell'Ottocento*, n.16, Milano.

Elenco delle opere ammesse alla pubblica esposizione nella I.R. Accademia delle Belle Arti in Venezia dell'anno 1845

DOMENICO PULISSI, *Rebecca figliuola a Bathuele disseta Eliezer servo di Abramo. Opera del Piemonte signor Blaas*, in "Il Vaglio, Giornale di Scienze, lettere e Arti", *Quadri Storici*, Venezia 9 agosto, n.32.

PIETRO SELVATICO, *Della Società Promotrice di Belle Arti in Firenze nell'ottobre 1845*, in "Giornale Euganeo", II, 1845

1846

CESARE CONTINI, *Ragguaglio delle feste nella città di Albano all'arrivo del sommo pontefice Pio IX. nel dì 7. ottobre 1846*, Roma, Tip. Angelo Ajani

Elenco degli oggetti d'arte ammessi all'Esposizione nelle Sale della veneta I. R. Accademia nell'agosto 1846, Venezia, Tipografia e Fonderia Cartallier.

Guida per l'Imp. Regia Accademia delle Belle arti in Venezia, Venezia, Tipografia dell'Ancora

DOMENICO PULISSI, *Rivista critica sulla pubblica esposizione di Belle Arti in Venezia nell'anno 1845. Quadri storici*, in "Il Vaglio", n.32, Venezia 9 agosto 1845

1847

Belle Arti, in "Il Gondoliere", fasc. VI, giovedì 4 febbraio.

ADOLFO BERNARDELLO, *La prima ferrovia fra Venezia e Milano*, Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti, Venezia, 1994, pp. 17-20.

EMMANUELE ANTONIO CICOGNA, *Saggio di Bibliografia veneziana*, Venezia, Tipografia G.B.Merlo.

CARLO D'ARCO, *Delle moderne Società di Belle Arti istituite in Italia*, in "Rivista Europea", V.

ANTONIO DIEDO , *Elogio di Teodoro Matteini*, In *Discorsi letti nella R. Accademia di Belle Arti in Venezia per la distribuzione de' premi dell'anno 1808 - 1847*, Picotti, Venezia.

ANTONIO DIEDO, *Elogio storico tributato alla memoria di Odorico Politi*, tipografia Vedora Gattei.

Guida dell'esposizione di opere d'artisti viventi nelle Sale dell'I.R. Accademia di Belle Arti nel Settembre 1847, Venezia, Tipografia di Alvisopoli.

Raccolta per ordine cronologico di tutti gli atti, decreti, nomine ecc. del Governo Provvisorio di Venezia, non che scritti, avvisi, desiderj ecc. di cittadini privati, che si riferiscono all'epoca presente, vol. IV, Venezia, Andreola.

FRANCESCO ZANOTTO, *Venezia in miniatura*, Venezia, G. Minzoni.

MICHELE WEIS, *Giornale del Lloyd austriaco 1835-1847*, Trieste.

1850

Atti dell'Imp. Reg. Accademia di Belle Arti in Venezia per la distribuzione dei Premi fatti nel giorno 4 agosto 1850, Venezia, Tipografia Grimaldo.

PIETRO ESTENSE SELVATICO, *Sulla convenienza di trattare in pittura soggetti tolti alla vita contemporanea, Discorso di Pietro Estense Selvatico Segretario e Professore di Estetica nell'I. R. Accademia, in Atti dell'Imp. Reg. Accademia di Belle Arti in Venezia per la distribuzione dei Premi fatti nel giorno 4 agosto 1850, Venezia, Tipografia Grimaldo.*

1851

Del purismo, lezione recitata nella scuola di estetica dell'Accademia di belle arti in Venezia dal segretario Pietro Selvatico, in " Il Crespolo: rivista settimanale di scienze , lettere, arti industria e commercio", 2,32, p. 126..

Elenco degli oggetti d' arte ammessi all'esposizione nelle sale della veneta I. R. Accademia di belle arti nell'agosto 1851, Venezia, G. Grimaldo.

PIETRO ESTENSE SELVATICO, *Del purismo: lezione recitata il 1. febbraio 1851 nella Scuola d'estetica dell'I. R. Accademia di belle arti in Venezia, Venezia, G. Grimaldo.*

PIETRO ESTENSE SELVATICO, *Sulle riforme recentemente operate nello insegnamento dell'I. R. Accademia veneta di Belle Arti, Discorso di Pietro Estense Selvatico Segretario e Professore di Estetica nell'Imp. Reg. Accademia, in Atti dell'Imp. Reg. Accademia di Belle Arti in Venezia per la distribuzione dei Premi fatta nel giorno 11 agosto 1851, Venezia,*

Tipografia Grimaldo.

1852

Guida per la Reale Accademia delle Belle Arti in Venezia, Venezia, Tipografia all'Ancora.

PIETRO ESTENSE SELVATICO, *L'Arte insegnata nelle Accademie secondo le norme scientifiche*, Discorso di Pietro Estense Selvatico Segretario, F. F di Presidente e Professore di Estetica nell'I.R. Accademia, in *Atti dell'Imp. Reg Accademia di Belle Arti in Venezia per la distribuzione dei Premi fatta nell'agosto 1852*, Venezia, Tipografia Grimaldo.

PIETRO ESTENSE SELVATICO, VINCENZO LAZZARI, *Guida di Venezia e delle isole circonvicine*, Venezia, Carlo Bianchi.

PIETRO SELVATICO, *Storia Estetico-Critica delle arti del disegno*, Venezia, coi Tipi di Pietro-Narotovich.

1853

ANTONIO EMMANUELE CICOGNA, *Delle Iscrizioni Veneziane raccolte ed illustrate*, Vol. VI, Venezia, Tipografia Andreola.

Elenco degli oggetti d' arte ammessi all'esposizione nelle sale della I. R. Accademia veneta di belle arti nell'agosto 1853, Venezia, Tip. Naratovich.

1854

Das gebetbuch der kaiserin elisabeth in "Deutsches Kunstblatt", Berlin, n.51, 21 dicembre.

Elenco degli oggetti d' arte ammessi all'esposizione nelle sale della I. R. Accademia veneta di belle arti nell'agosto 1854, Venezia, Tip. Naratovich Zeitung in "Deutsches Kunstblatt", Wien.

1855

GIROLAMO DANDOLO, *La caduta della repubblica di Venezia ed i suoi ultimi cinquant'anni*, Venezia, Pietro Naratovich.

Elenco degli oggetti d' arte ammessi all'esposizione nelle sale della I. R. Accademia veneta di belle arti nell'agosto 1855, Venezia, Tip. Naratovich.

FRANCESCO ZANOTTO, *Nuovissima guida di Venezia e delle Isole della sua Laguna*, Venezia, Brizeghel Editore.

1856

Elenco degli oggetti d'arte ammessi all'esposizione nelle sale della I. R. Accademia veneta di belle arti nell'agosto 1856, Venezia.

1857

Atti dell'Imp. Reg. Accademia di Belle Arti in Venezia per la distribuzione dei Premi anno 1856-1857, Venezia, Tipografia Grimaldo.

Atti Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti.

PIETRO ESTENSE SELVATICO, *Intorno alle condizioni presenti delle arti del disegno e all'influenza che vi esercitano le accademie artistiche, considerazioni*, Venezia, Tipografia di Pietro Naratovich.

NICCOLO' TOMMASEO, *Bellezza e civiltà o delle arti del bello sensibile*, Firenze, Felice Le Monnier.

Trieste alla solenne apertura della strada ferrata, Colombo Coen editore

FANCESCO ZANOTTO, *Nuovissima guida di Venezia e delle isole della sua laguna, nella quale si sono corretti da oltre 200 errori che s'incontrano nelle altre guide*, Venezia, Gio. Brizeghel Tip.Lit. Editore.

1858

Atti dell'Imp. Reg. Accademia di Belle Arti in Venezia per la distribuzione dei Premi anno 1857-1858, Venezia, Tipografia Grimaldo.

Elenco degli oggetti d' arte ammessi all'esposizione nelle sale della I. R. Accademia veneta di belle arti nell'agosto 1858 Venezia, Tip. Naratovich.

PIETRO SELVATICO, *Sull'insegnamento libero nelle arti del disegno surrogato alle accademie. Osservazioni di P. Selvatico*, Venezia, Tipografia del Commercio.

1859

CESARE GUASTI, *Del purismo dell'arte. A proposito di un quadro di Luigi Mussini*, in opuscoli concernenti alle arti del disegno e ad alcuni artifici,

Firenze, Felice le Monnier.

PIETRO SELVATICO, *Del Purismo nella pittura*, in *Scritti d'arte*, Firenze, Barbiera, Bainchi e Comp.

PIETRO SELVATICO, CESARE FOUCARD, *Monumenti artistici e storici delle provincie venete*, Milano, Imperiale regia stamperia di stato.

PIETRO SELVATICO, *Scritti d'Arte*, Firenze, Barbera, Bianchi e Comp.

1860

Atti dell'Imp. Reg. Accademia di Belle Arti in Venezia per la distribuzione dei Premi anno 1859-1860, Venezia, Tipografia Grimaldo.

Elenco degli oggetti d' arte ammessi all'esposizione nelle sale della I. R. Accademia veneta di belle arti nell'agosto 1860, Venezia, Tip. Naratovich

GIOVANNI GALLO, *Appendice. Belle Arti. Rivista accademica del 1860*, in "Gazzetta Privilegiata di Venezia", n.182, 10 agosto.

PAOLO GALLO, *Belle arti. Rivista Accademica del 1860*, in "Gazzetta Ufficiale di Venezia", n.199, 31 agosto.

FRANCESCO ZANOTTO, *Il fiore della scuola pittorica veneziana*, Trieste, Scuola del Lloyd Austriaco.

1861

Elenco degli oggetti d' arte ammessi all'esposizione nelle sale della I. R. Accademia veneta di belle arti nell'agosto 1861 Venezia, Tip. Naratovich.

1862

Atti dell'Imp. Reg. Accademia di Belle Arti in Venezia per la distribuzione dei Premi anno 1861-1862, Venezia, Tipografia Grimaldo.

Elenco degli oggetti d' arte ammessi all'esposizione nelle sale della I. R. Accademia veneta di belle arti nell'agosto 1862, Venezia, Tip. Naratovich.

1863

Avviso di concorso per l'alunnato di Roma, in "Gazzetta di Venezia", n.71, 30 marzo 1863.

Elenco degli oggetti d' arte ammessi all'esposizione nelle sale della I. R. Accademia veneta di belle arti nell'agosto 1863, Venezia, Tip. Naratovich

PIETRO ESTENSE SELVATICO, *Arte ed artisti: studi e racconti*, Padova, Libreria Sacchetto.

1864

Elenco degli oggetti d'arte ammessi all'esposizione nelle sale della I. R. Accademia veneta di belle arti nell'agosto 1864, Venezia, Tip. Naratovich.

PIETRO SACCARDO, *Saggio d'uno studio storico-artistico sopra i mosaici della chiesa di S. Marco in Venezia: memoria letta al Veneto Ateneo nell'adunanza del 21 luglio 1864 dal socio corrispondente Pietro Saccardo*, Tip. del commercio, Venezia.

1865

MANFRINI, *Appendice. Belle arti. Pubblica mostra dell'I.R. Accademia* in "Gazzetta Ufficiale di Venezia", n.191, 22 agosto 1865

VINCENZO MIKELLI, *Belle Arti. Una visita allo studio del pittore Carlo Blaas*, in "Gazzetta di Venezia", n.161, 17 luglio 1865.

1866

Memorie della Società Veneta Promotrice di Belle Arti per l'anno 1865, Venezia, Stabilimento Antonelli Edit.

1867

Der Maler Eugen Blaas in Venedig in "Zeitschrift für bildende Kunst" ,n.12, 26 aprile 1867.

DIEGO MARTELLI, *Della esposizione della società promotrice di belle arti in firenze*, in "Gazzettino delle arti e del disegno", 1,40, 13 novembre.

1868

Atti della reale accademia di Belle Arti in Venezia degli anni 1866, 1867,1868, Venezia.

Memorie della Società Veneta Promotrice di Belle Arti per l'anno 1867, Venezia, Stabilimento Antonelli

1869

Memorie della Società Veneta Promotrice di Belle Arti per l'anno 1868, Venezia, Stabilimento Antonelli.

VINCENZO MIKELLI, *Belle arti. Lettere artistiche. IX*, in "Gazzetta Privilegiata di Venezia", n. 59, mercoledì 3 marzo.

POMPEO MOLMENTI, *Belle arti, lettere artistiche*, in "Gazzetta di Venezia", 29 settembre 1869

1870

Catalogo delle opere esposte nella mostra italiana d'Arte in Parma, Parma, tipografia di Pietro Grazioli.

"Die Presse", n.35, 5 febbraio 1870

POMPEO MOLMENTI, "Esposizione permanente della Società promotrice di Venezia, in L'Arte in Italia, maggio.

1871

CAMILLO BOITO, *Rassegna artistica*, in "Nuova Antologia", dicembre.

Memorie della Società Veneta Promotrice di Belle Arti per l'anno 1870, Venezia, Stabilimento Antonelli.

POMPEO MOLMENTI, *L'arte a Venezia*, in "L'arte in Italia", novembre.

1872

C. v. L., *Ein bild zum Decamerone*, Eugen von Blaas in "Zeitschrift für bildende Kunst. Kunst Chronik", Lipsia, Seeman.

Memorie della Società Veneta Promotrice di Belle Arti per l'anno 1871, Venezia, Stabilimento Antonelli.

1873

Camillo Boito, *La mostra annuale di Belle arti a Milano*, in "La nuova antologia", vol.25, Firenze, Ottobre.

Elenco degli oggetti d' arte ammessi all'esposizione nelle sale della I. R. Accademia veneta di belle arti nell'agosto 1873, Venezia, Tip. Del Rinnovamento.

Memorie della Società Veneta Promotrice di Belle Arti per l'anno 1872, Venezia, Stabilimento Antonelli.

VINCENZO MIKELLI, *Appendice. Belle arti. Lettere artistiche XLV*, in "Gazzetta di Venezia", n. 63, 6 marzo.

1874

Memorie della Società Veneta Promotrice di Belle Arti , Venezia, Stabilimento Antonelli.

1875

HENRY BLACKBURN, "Academy notes", Chatto and Windus, Royal Academy of

Arts.

1876

Elenco dei Ricordi che la Società Veneta Promotrice di Belle arti ha distribuito ai Soci dal 1850 al 1876

POMPEO G. MOLMENTI *Mostra della società promotrice di Venezia in "l'illustrazione italiana"*, 23 aprile.

Selbstbiographie des Malers Karl Blaas, 1815-1876, Carl Gerold's Sohn, Wien.

1877

CAMILLO BOITO, *Scultura e Pittura d'Oggi. Ricerche*, Torino, Fratelli Bocca.

Memorie della Società Veneta Promotrice di Belle Arti per l'anno duodecimo, Venezia.

ALVISE PIETRO ZORZI, *Osservazioni intorno ai restauri interni ed esterni della Basilica di San Marco con tavole illustrative di alcune iscrizioni armene esistenti nella medesima*, Libreria Editrice Filippi, Venezia

1878

Caccia alla volpe nella Campagna romana, quadro del signor Blaas, in "l'illustrazione italiana", 19 dicembre.

Società veneta promotrice di belle arti. Esposizione di Parigi, in "Gazzetta di Venezia" 29 settembre.

1879

CARLO PARMEGGIANI, *La pittura italiana all'esposizione Universale di Parigi*, Ravenna.

1880

CAMILLO BOITO, *La mostra nazionale di belle arti a Torino*, in "Nuova Antologia", 15 giugno.

Catalogo dell'esposizione nazionale artistica in Torino 1880, Torino.

HENRY BLACKBURN, "Academy notes", Chatto and Windus, Royal Academy of Arts.

1881

OSCAR BEGGRUEN, *Cortege historique de la ville de Vienne le 27 avril 1879*

JOSEPH VON DOBHOFF, *Von den Pyramiden zum Niagara*, Drud von R.Spies&Co.

CAMILLO BOITO, *l'Arte all'esposizione nazionale di Milano*, in "Nuova Antologia", Roma 15 giugno.

Catalogo ufficiale della esposizione Nazionale del 1881 in Milano, Milano, Edoardo SonzognoEditore.

Current Art in "The magazine of art", Cassel, Petter, Galpin&Co., London, Paris&New York, vol.V.

Memorie della Società Veneta Promotrice di Belle Arti per gli anni 1877, 1878, 1879, Venezia, Stabilimento Antonelli.

POMPEO MOLMENTI, *la giovane arte italiana* in "Gazzetta di Venezia" 13 maggio 1881

1883

Memorie della Società Veneta Promotrice di Belle Arti per gli anni 1880, 1881, 1882, 1883, Venezia, Stabilimento Antonelli.

CAMILLO BOITO, *La mostra di Belle arti*, in "Nuova Antologia", Roma 15 maggio.

Catalogo Generale Ufficiale illustrato dell'Esposizione di Belle arti in Roma, Bologna.

LUIGI CHIRTANI, *Album ricordo dell'Esposizione Nazionale Artistica di Roma*, Roma.

1884

HENRY BLACKBURN, "Academy notes", Chatto and Windus, Royal Academy of Arts, p.14, 40, 64.

CAMILLO BOITO, *La mostra nazionale di belle arti*, in "Gite di un artista" , Milano.

CAMILLO BOITO, *Il bello nella Esposizione di Torino*, in "Nuova Antologia", Roma 1 novembre.

Torino e l'esposizione italiana 1884. Cronaca illustrata dell'esposizione nazionale industriale ed artistica del 1884, Torino.

1885

HENRY BLACKBURN, "Academy notes", Chatto and Windus, Royal Academy of Arts, p.19

Current art, in "The magazine of art", London, Cassell&Co, vol.8, p.347.

Elenco degli oggetti d' arte ammessi all'esposizione nel pian terreno della R. Istituto di Belle Arti nell'agosto 1885, Venezia, Tip. Naratovich

1886

Current art, in "The magazine of art", London, Cassell&Co, vol.9, p.443

1887

GUIDA PRATICA INDISPENSABILE AL VISITATORE ALLA ESPOSIZIONE ARTISTICA NAZIONALE DI VENEZIA,

LUIGI CHIRTANI , *Lettere artistiche*, in "l'illustrazione italiana", 15 maggio 1887.

LUIGI CHIRTANI, *Quadri e statue, album ricordo dell'Esposizione Nazionale*

artistica di Venezia, Milano.

LUIGIA CODEMO, *A guerra finita, mie note sull'Esposizione Artistica Nazionale di Venezia*, Venezia, Stabilimento Tipo-Litografico Fratelli Visentini.

Esposizione nazionale artistica di Venezia , in "Gazzetta di venezia", 1 maggio.

Esposizione Nazionale Artistica, in "Gazzetta di Venezia" 3 maggio.

DOMENICO FADIGA, *Relazione del segretario Domenico Dott. Fadiga letta nel giorno della distribuzione dei premi 7 agosto 1887*, in *Atti della Reale Accademia di Belle Arti in Venezia dell'anno 1887*, Venezia, Tipografia del Commercio di Marco Visentini.

L'esposizione Artistica Nazionale Illustrata, Venezia

Le nostre incisioni. "Ninetta" di Eugenio De Blaas in "L'esposizione Nazionale Artistica Illustrata", Venezia, n.26, 2 ottobre.

L'illustrazione popolare artistica dell'Esposizione di Venezia.

Regolamento generale dell'esposizione artistica di Venezia, in Catalogo ufficiale dell'esposizione nazionale artistica di venezia 1887, art. 1, venezia.

1888

VITTORIO MALAMANI, *Memorie del conte Leopoldo Cicognara tratte dai documenti originali*, 2voll., Venezia, I. Merlo.

1889

ANGELO DE GUBERNATIS, *Dizionario degli artisti italiani viventi. Pittori, scultori e architetti*, Firenze, Le Monnier.

.

1890

GIUSEPPE BARBARO, *Il Pantheon Veneto nel Palazzo Ducale di Venezia*, Padova.

1891

FRIEDRICK BOETTICHER *Malerwerke des 19.Jahrhunderts, Beitrag zur Kunstgeschichte*, Dresden, F. v. Boetticher, 1891, vol.1, pp.96-99.

1893

Current art, in "The magazine of art", London, Cassell&Co, vol.16, p.336.

1894

Current art, in "The magazine of art", London, Cassell&Co, vol.17, p.100.

1895

Catalogo della I Esposizione Internazionale d'arte della città di Venezia, Casa Editrice d'Arte Bestetti & Tumminelli

PIERO DINI, *L'esposizione Internazionale di Belle arti in Venezia*, in "Natura e arte", vol.II.

1896

Current art, in "The magazine of art", London, Cassell&Co, vol.19, p.334

1897

Catalogo della II Esposizione Internazionale d'arte della città di Venezia, Casa Editrice d'Arte Bestetti & Tumminelli

MARIO MORASSO, *Note critiche sull' Esposizione*, in "Natura ed Arte,. Rivista illustrata quindicinale italiana e straniera di Scienze, Lettere ed Arti", n. 18, pp.178-179.

VITTORIO PICA, *L'arte mondiale a Venezia*, L. Pierro.

1898

MARIO MORASSO, *Note critiche sull' Esposizione*, in "Natura ed Arte: rivista illustrata quindicinale italiana e straniera di Scienze, Lettere ed Arti", Francesco Vallardi, Milano-Roma, n.18.

FILIPPO NANI MOCENIGO, *Artisti veneziani del secolo XIX: note ed appunti*, L. Merlo, Venezia.

1899

Catalogo della III Esposizione Internazionale d'arte della città di Venezia, Casa Editrice d'Arte Bestetti & Tumminelli

1900

CESARE AUGUSTO LEVI, *Le collezioni veneziane d'arte e d'antichità dal secolo XIV ai nostri giorni*, Venezia, Ferd. Ongania Edit..

1901

BEDUSCHI-MAZZINI, *Considerazioni generali e esame critico della IV Esposizione Internazionale d'arte della Città di Venezia*, Verona, Remigio Cabianca Edit.

Catalogo della IV Esposizione Internazionale d'arte della città di Venezia, Casa Editrice d'Arte Bestetti & Tumminelli

1902

Die Österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild, Wien, k.k. Hof- und Staatsdruckerei, 1886-1902.

1903

Catalogo della V Esposizione Internazionale d'arte della città di Venezia, Casa Editrice d'Arte Bestetti & Tumminelli.

POMPEO MOLMENTI, *La pittura veneziana*, Firenze, Fratelli Alinari Editori.

LUIGI SERRA, *Catalogo della R.R. Gallerie di Venezia*, Venezia, Officine Grafiche C. Ferrari.

LUCIANO ZUCCOLI, *Ritratti femminili*, in "L'Illustrazione Italiana", XXX, 37, 13

settembre.

1904

GIULIO CANTALAMESSA, *Artisti contemporanei: Antonio Rotta*, Estr. da: "Emporium", fasc. 110, feb. 1904.

1905

Catalogo della VI Esposizione Internazionale d'arte della città di Venezia, Casa Editrice d'Arte Bestetti & Tumminelli

1907

Catalogo della VII Esposizione Internazionale d'arte della città di Venezia, Casa Editrice d'Arte Bestetti & Tumminelli

1909

Catalogo della IV Esposizione Internazionale d'arte della città di Venezia, Casa Editrice d'Arte Bestetti & Tumminelli

1910

HANS SEMPER, *Allgemeine Deutsche Biographie*, Lipsia, vol.55.

Catalogo della IX Esposizione Internazionale d'arte della città di Venezia, Casa Editrice d'Arte Bestetti & Tumminelli.

1912

GINO BERTOLINI, *Le categorie sociali: Venezia nella vita contemporanea e nella storia*, Istituto veneto di Arti grafiche Editore.

Catalogo della IV Esposizione Internazionale d'arte della città di Venezia, Casa Editrice d'Arte Bestetti & Tumminelli.

.

1916

FILIPPO NANI MOCENIGO, *Della letteratura veneziana del secolo XIX, notizie e appunti*, Venezia, Prem. Officine Grafiche Carlo Ferrari.

1922

Appunti per la Storia della cultura in Italia nella seconda metà del secolo XIX, VI. La cultura Veneta, in "La Critica. Rivista di Letteratura, Storia e Filosofia diretta da B. Croce", n. 20.

Catalogo della XIII Esposizione Internazionale d'arte della città di Venezia, Casa Editrice d'Arte Bestetti &

Catalogo della Mostra del Ritratto Veneziano dell'Ottocento, cat. della mostra, Venezia, Ca' Pesaro, a cura di Nino Barbantini, Venezia, La Poligrafica italiana F. Donaudi.

Mostra Personale di Eugenio de Blaas, in *Catalogo della XIII Esposizione Internazionale d'arte della città di Venezia*, Casa Editrice d'Arte Bestetti & Tumminelli.

1923

ARPAD WEIXLGARTNER, *Gedächtnis Ausstellung Julius Blaas*, Wien, Christoph Reisser's Sohne, 1923.

1929

UGO OJETTI, *La pittura italiana dell'Ottocento*, Bestetti & Tumminelli, Milano; Roma.

1930

NICCOLO TOMMASEO, *Venezia negli anni 1848 e 1849*, Firenze, F. Le Monnier.

1931

Artisti che scompaiono. Eugenio de Blaas in "Il Meridiano", 13 febbraio.

Necrologio Prof.Cav.Nob.Eugenio de Blaas pittore in "Il Gazzettino" 11 -2.

1932

MARIO BRUNETTI, *Da Campoformio a Vittorio Veneto, catalogo del Museo del Risorgimento*, Venezia, Carlo Ferrari.

DOMENICO VARAGNOLO, *Trent'anni d'arte veneziana (1870-1900)*, in *Catalogo della XVIII Esposizione Internazionale d'Arte*, Venezia, Premiate Officine Grafiche Carlo Ferrari.

1934

AGOSTINO MARIO COMANDUCCI, *I pittori italiani dell'Ottocento*, Milano, Casa Editrice Artistid'Italia S.A.

1937

SOMARÈ Enrico, *Maestri italiani dell'Ottocento nella collezione Marzotto*, edizioni dell'Esame, Milano 1937.

1938

EMILIO CECCHI, *Pittura dell'Ottocento*, Milano, Editore Ulderico Hoepli.

1941

ELENA BASSI, *La R. Accademia di Belle Arti di Venezia*, Firenze, F. Le Monnier.

1944

ENRICO SOMARÈ, *La pittura italiana dell'Ottocento*, Istituto geogr. De Agostini, Novara 1944.

1947

GIOVANNI COMELLI, *Odorico Politi*, Udine, Edizioni d'arte de La Panarie.

1950

ELENA BASSI, *L' Accademia di Belle Arti di Venezia nel suo bicentenario, 1750-1950*, Venezia, Accademia di Belle Arti di Venezia .

NINO BARBANTINI, *Scritti d'arte inediti e rari*, a cura di Gino Damerini, Venezia, Fondazione Giorgio Cini.

GUIDO PEROCCO, *Ca' Pesaro. La galleria d'Arte Moderna di Venezia*, Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche.

TERISIO PIGNATTI, *Pittori veneti dell'Ottocento: da Canova a Favretto*, Tipografia del libro, Pavia.

1951

GALLETTI UGO, CAMESASCA ETTORE, *Enciclopedia della pittura italiana*, 3 volumi, Garzanti, Milano.

1960

LUIGI COLETTI, *L'arte dal Neoclassicismo al Romanticismo*, in *La civiltà veneziana nell'età romantica*. Fondazione Giorgio Cini, Venezia, Sansoni, 1960, pp. 149-150.

WALTER FRODL, *Kunst in Sudtirol*, München, F. Bruckmann

1961

MICHELE BIANCALE, *Arte italiana dell'Ottocento e del Novecento*, 2 vol,

Primato, Roma.

EMILIO LAVAGNINO, *L'arte moderna dai neoclassici ai contemporanei*, 2 voll., Torino, UTET.

1963

FRANCIS HASKELL, *Le metamorfosi del mito. Studi su arte e pubblico nel XVIII e XIX secolo*, Torino, Bollati Boringhieri.

1964

MARIO PRAZ, *I volti del tempo*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane.

GUIDO PEROCCO, *La Pittura Veneta dell'Ottocento*, Milano, Fratelli Fabbri Editori.

KEITH ANDREWS, *The Nazarenes: a brotherhood of German painters in Rome*, Clarendon Press., *I nazareni a Roma* catalogo della mostra tenuta presso la Galleria Nazionale d'Arte Moderna a Roma, De Luca editore, 1981.

1967

ANTAL KAMPIS, *The History of art in Hungary*, Wellingborough, Collets.

CORRADO MALTESE, *Realismo e Verismo nella pittura italiana dell'Ottocento*, Milano.

OTTO WAGNER, *Die Geschichte der Akademie der Bildenden Künste in Wien*, vol. 1, pp.401-450

1969

Cento anni del circolo della caccia, Venezia, Stamperia di Venezia.

1970

Catalogo della Galleria d'Arte Moderna del Civico Museo Revoltella, a cura di Franco Firmiani, Sergio Molesì, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche
SANDRA MOSCHINI MARCONI, *Gallerie dell'Accademia di Venezia. Opere d'arte dei secoli XVII, XVIII, XIX*, Voll. III, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato.

1971

GIUSEPPE MARIA PILO, *Michelangelo Grigoletti e il suo tempo*, Pordenone, Museo civico-Palazzo Ricchieri, Electa, Milano.

1972

PAOLA BAROCCHI, *Testimonianze e polemiche figurative in Italia. L'Ottocento. Dal bello ideale al Preraffaellismo*, Messina- Firenze, Ed. d'Anna.

JÖRG GARMS , *Artisti Austriaci a Roma Dal Barocco alla Secessione*, Roma, Istituto austriaco di Cultura in Roma.

PEROCCO GUIDO, *Le origini dell'arte moderna a Venezia, (1908-1920)*, Canova, Treviso.

WALTER WAGNER, *Il soggiorno romano dei borsisti dell'Accademia di Vienna*, in *Artisti Austriaci a Roma Dal Barocco alla Secessione*, Roma, Istituto

austriaco di Cultura in Roma.

1973

PALMA BUCARELLI, *La Galleria Nazionale d'Arte Moderna*: (Roma, Valle Giulia), Roma, Istituto Poligrafico della Stato.

FRIEDRICH SCHLEGEL, *Pagine su Raffaello*, a cura di Rosario Assunto, Urbino, Accademia Raffaello, 1973.

1974

FRANCO BERNABEI, *Pietro Selvatico. Nella critica e nella storia delle arti figurative dell'Ottocento*, Vicenza, Neri Pozza.

FERDINANDO FORLATI, *La Basilica di San Marco attraverso i suoi restauri*, Trieste, Edizioni LINT.

GIULIO LORENZETTI, *Venezia e il suo estuario, guida storico artistica*, Trieste, edizioni LINT.

Mostra dei maestri di Brera: (1776-1859), Milano, Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente, Comune di Milano-Ripartizione Cultura.

1976

AA.VV., *I Cavalli di S. Marco*, Venezia, Procuratoria di S. Marco.

ALVISE ZORZI, *Venezia scomparsa*, Milano, Electa.

1997

GIANDOMENICO ROMANELLI, *Venezia Ottocento: materiali per una storia architettonica e urbanistica della città nel secolo 19.*, Officina, Roma.

1978

ROBERT FEUCHTMÜLLER, *Das gebetbuch der kaiserin Elizabeth* in "Alte und moderne kunst", AMK Verlag, 1978, n.160/161

Venezia nell'età di Canova 1780-1830, Catalogo della mostra a cura di Elena Bassi, Attilia Dorigato, Giovanni Mariacher, Giuseppe Pavanello, Giandomenico Romanelli, Venezia, Alfieri.

1979

Istituzioni e strutture espositive in Italia. Secolo XIX: Milano e Torino, in "Quaderni del Seminario di storia della critica d'arte, Scuola Normale Superiore di Pisa".

MARIA CRISTINA GOZZOLI, FERNANDO MAZZOCCA, *Hayez*, Milano, Electa.

FERNANDO MAZZOCCA, *L'illustrazione romantica*, in *Storia dell'arte italiana*, vol. IX, Torino, Einaudi, pp.232 – 419.

ANTONIO PINELLI, *L'insegnabilità dell'arte. Le Accademie come moltiplicatori del gusto neoclassico*, in "Quaderni dell'Accademia di Belle Arti".

SANDRA PINTO, *La promozione delle arti negli stati italiani dall'età delle riforme all'Unità*, in *Storia dell'arte italiana*, parte II, Dal Medioevo al Novecento, a cura di Federico Zeri, dal Cinquecento all'Ottocento, II,

Settecento e Ottocento, Torino, Einaudi.

SANDRA PINTO, Venezia nell'età di Canova: la mostra e alcune divagazioni, in "Arte Veneta",XXXIII.

GIANDOMENICO ROMANELLI, *Venezia Vienna*, Milano, Electa

NICCOLO TOMMASEO, *Venezia negli anni 1848 e 1849*, Firenze, F. Le Monnier.

ALVISE ZORZI, *La repubblica del leone: storia di Venezia*, Milano, Rusconi.

ALVISE ZORZI, *Una città, una Repubblica, un Impero*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore.

1980

RODOLFO LANCIANI, *Passeggiate nella Campagna Romana*, Ed. Quasar, Roma.

1981

I nazareni a Roma, catalogo della mostra tenuta presso la Galleria Nazionale d'Arte Moderna a Roma, De Luca editore.

MARIA MIMITA LAMBERTI, *La Società Promotrice di Belle Arti in Torino: fondatori, soci, espositori dal 1842 al 1852*, in «Scuola Normale Superiore. Pisa. Quaderni del seminario di Storia della Critica d'Arte, I, Istituzioni e strutture espositive in Italia. Secolo XIX: Milano, Torino ».

MARIA MIMITA LAMBERTI, *1870-1915: i mutamenti del mercato e le ricerche degli artisti*, in *Storia dell'arte italiana*, Einaudi, Torino.

1983

GIUSEPPE PAVANELLO, GIANDOMENICO ROMANELLI, *Venezia nell'Ottocento. immagini e mito*, Electa, Milano.

1984

ROBERTO LONGHI, *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana*, Milano, Sansoni.

ALVISE ZORZI, *Venezia austriaca*, Bari, Laterza.

1985

BARBARA WILD, *Carl von Blaas 1815-1894: Würdigung des Historienmalers*.

1986

FRANCO BERNABEI, *Critica, Storia e Tutela della Arti*, in *Storia della Cultura Veneta-Dall'età Napoleonica alla Prima Guerra Modiale*, VI voll., a cura di Girolamo Arnaldi, Manlio PastoreStocchi, Vicenza, Neri Pozza Editore, pp.397-428.

GUIDO PEROCCO, RENZO TREVISAN, *Giacomo Favretto*, U. Allemandi & C, Torino.

GIANDOMENICO ROMANELLI, *Venezia Ottocento: l'architettura, l'urbanistica*, Venezia, Albrizzi.

Una città e il suo museo: un secolo e mezzo di collezioni civiche

veneziane, a cura di Giandomenico Romanelli, Venezia, Stamperia di Venezia.

1987

P.G.DRAGONE, *Le Promotrici. Un ruolo da riscoprire*, in *Ottocento. Cronache dell'arte italiana dell'Ottocento*, n.16, Milano.

1988-1989

ETTORE VIO, *Pietro Saccardo (1830-1903) proto di San Marco* in *Atti dell'Istituto veneto di Scienze lettere e Arti*, tomo CXLVII, 1988-1989, Venezia.

1989

LUCIANO CAMEL, *Le accademie artistiche italiane nel corso del XIX secolo. Una lunga crisi d'identità*, in *Ottocento. Cronache dell'arte italiana dell'ottocento*, n.18, Milano

FRANCESCA DINI, *Federico Zandomeneghi: la vita e le opere*, Il Torchio, Firenze.

Kunst des 19. Jahrhunderts: Bestandskatalog der Osterreichischen Galerie des 19. Jahrhunderts, a cura di Elisabeth Hulmbauer, I, Wien, Osterreichische Galerie Belvedere.

PIERPAOLO LUDERIN, *L'Accademia di Belle Arti di Venezia dal 1866 al 1950*, in "Venezia Arti", Venezia, Viella.

Il Veneto e l'Austria nelle città venete 1814-1866, cat. di mostra, a cura di

Sergio Marinelli, Giuseppe Mazzariol, Fernando Mazzocca, Milano, Electa.

La pittura in Italia. L'Ottocento, I-II, a cura di Enrico Castelnuovo, Milano, Electa.

La tutela dei Beni Culturali e Ambientali nel Friuli Venezia Giulia (1926-1987). Relazioni, n.8, Trieste, Soprintendenza per i Beni ambientali e architettonici, archeologici, artistici e storici del Friuli-Venezia Giulia.

Il primo '800 italiano: la pittura tra passato e futuro, a cura di Renato Barilli, Milano, Mazzotta

SERGIO MARINELLI, *L'arte in esilio, in Il veneto e l'Austria. Vita e cultura artistica nelle città venete 1814-1866*, Electa, Verona.

FERNANDO MAZZOCCA, *Arti e politica nel Veneto asburgico*, in *Il Veneto e l'Austria*, cat. di mostra, a cura di Sergio Marinelli, Giuseppe Mazzariol, Fernando Mazzocca, Milano, Electa.

Kunst des 19. Jahrhunderts: Bestandskatalog der Osterreichischen Galerie des 19. Jahrhunderts, a cura di Elisabeth Hulmbauer, I, Wien, Osterreichische Galerie Belvedere.

1991

ENRICO CASTELNUOVO, *La pittura in Italia. L'ottocento*, 2 vol., Riedizione accresciuta e aggiornata, Electa, Milano.

GIULIANO MATTEUCCI, *Luigi Nono, un artista fuori del tempo*, in *Ottocento. Cronache dell'arte italiana dell'Ottocento*, n. 20, Milano.

FRIEDRICH SCHLEGEL, *Dialogo sulla poesia*, a cura di A. Lavagetto, Torino, Einaudi.

1993

MICHELE GOTTARDI, *L'Austria a Venezia. Società e istituzioni nella prima dominazione austriaca 1798-1806*, Milano, Franco Angeli.

RENATO MAMMUCARI, *Ottocento romano: le indimenticabili immagini dei pittori, italiani e stranieri, che immortalarono Roma e la sua campagna, dai Pinelli a Ippolito Caffi, dai Coleman a Ettore Roesler Franz, dai Ferrari, Cellini e Morani a Giulio Aristide Sartorio*, Newton Compton.

OTTO WASNER, *Carl Moritz Blaas*, Bezirksmuseum Stockerau.

1994

ADOLFO BERNARDELLO, *La prima ferrovia fra Venezia e Milano*, Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti, Venezia, pp. 17-20.

L'800 a Venezia: Aspetti della pittura dell'800 a Venezia, a cura di Guido Perocco, Paolo Rizzi, Pietro Zampetti, Venezia, Centro d'arte S. Vidal.

FABRIZIO MAGANI, *Il "Pantheon Veneto"*, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti.

FERNANDO MAZZOCCA, *Francesco Hayez catalogo ragionato*, Milano, Federico Motta editore.

Venezia da Stato a mito, a cura di Alessandro Bettagno, Giuseppe

Pavanello, Venezia, Marsilio.

Venezia. L'arte nei secoli, a cura di Giandomenico Romanelli, Udine.

1995

ETTORE VIO, *Il cantiere marciano: tradizioni e tecniche in Scienza e tecnica del restauro della basilica di San Marco: atti del Convegno internazionale di studi, Venezia, 16-19 maggio 1995*, vol. 1, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Venezia, (pp.79-141).

ETTORE VIO, *Pietro Saccardo (1830-1903) proto di San Marco in Atti dell'Istituto veneto di Scienze lettere e Arti, tomo CXLVII, 1988-1989*, Venezia, (pp. 563-566).

Venezia e la Biennale. I percorsi del gusto, catalogo della mostra di Venezia, Palazzo Ducale e Galleria Internazionale d'Arte Moderna Ca' Pesaro, Milano, Fabbri.

1997

GIUDO ZUCCONI, *L'invenzione del passato: Camillo Boito e l'architettura neomedievale 1855-1890*, Venezia, Marsilio.

1998

Capolavori nascosti dell'Ermitage: dipinti veneti del Sei e Settecento da Pietroburgo, a cura di Irina Artemieva, Giuseppe Bergamini, Giuseppe Pavanello, Electa.

CLAUDIA HAM, *Freskenprogramm*, in *Welch'elendes Zeug...*", Belvedere, Vienna.

ILSE KRUMPOCK, *Die Kunst fur die kunst*, in "Welch'elendes Zeug...", Belvedere, Vienna.

FERNANDO MAZZOCCA, *Scritti d'arte del primo Ottocento*, Milano-Napoli, R. Ricciardi.

NICOLÒ RASMO, *Dizionario Artistico Atesino*, Bolzano, Città di Bolzano-Assessorato alla Cultura, B, vol. II.

Studi in onore di Elena Bassi, Venezia, Arsenale.

CARLO TENCA, *Scritti d'arte, 1838-1859*, a cura di Alfredo Cottignoli, Bologna, CLUEB.

Venezia e gli Asburgo 1798 -1806: Venezia le vie della posta, a cura Franco Rigo, Padova, Editrice Elzeviro.

Venezia Quarantotto. Episodi, luoghi e protagonisti di una rivoluzione 1848-49, a cura di Giandomenico Romanelli, Michele Gottardi, Franca Lugato e Camillo Tonini, Milano Electa.

1999

IRINA ANDREESCU-TREADGOLD, *Prolegomena*

IRINA ANDREESCU-TREADGOLD, *Salviati a San Marco e altri suoi restauri*, in *Scienza e tecnica del restauro della Basilica di San Marco*, vol. II, Istituto

Veneto di Scienze, Lettere e Arti, Venezia,

ANNALISA MAURI, *La Ringstrasse: Vienna e le trasformazioni ottocentesche delle grandi città europee*, atti del Seminario internazionale, Politecnico di Milano, 2 dicembre 1998, Officina.

FERNANDO MAZZOCCA, *La promozione delle arti da L. Cicognara a P. Selvatico in Venezia e l'Austria*, Marsilio.

FEDERICA MILLOZZI, *Dipinti dell'Ottocento nella collezione Vincenzo Stefano Breda*, in Bollettino del Museo Civico di Padova.

To a biography of Giovanni Moro, Venetian mosaicist-restorer of the nineteenth century, estr. da *Atti del VI colloquio dell'Associazione italiana per lo studio e la conservazione del mosaico*, Venezia 20-30 gennaio 1999, Edizioni del Girasole, Ravenna, (pp. 67-80).

RENZO TREVISAN, *Giacomo Favretto, 1849-1887*, Nuova ed. riv. e ampl., La Tipografica, Scorzè.

Venezia e l'Austria, a cura di Gino Benezoni e Gaetano Cozzi, Venezia, Saggi Marsilio.

Venezia suddita 1798-1866, a cura di Michele Gottardi, Venezia, Marsilio.

2000

FRANCO BERNABEI, *Boito critico dell'arte veneta*, in *Camillo Boito un'architettura per l'Italia unita*, a cura di Guido Zucconi, Francesca Castellani, Venezia, Marsilio.

Heeresgeschichtliches Museum, Vienna, Styria.

Una Pinacoteca per l'Ottocento, cat. di mostra, a cura di Eugenio Manzato, Giuseppe Pavanello, Nico Stringa, Treviso, Canova.

2001

SILVESTRA BIETOLETTI, *I macchiaioli: la storia, gli artisti, le opere*, Giunti, Firenze.

DANIELE CESCHIN, *La voce di Venezia*, Padova, Il poligrafo

PÁL CSÉFALVARY, *Janos Simor and the art of his time*, Esztergom, Ildikò Kontsek.

LUCIA IEVOLELLA, *Pompeo Marino Molmenti, dall'Accademia al Realismo*, Estr. da: *Saggi e memorie di storia dell'arte*, 25 (2001), Fondazione Cini, Venezia, pp. 221-85

OSTEN, *Mostra romano-russa a Porta del Popolo, Roma, gennaio 1846*, in Maria Luisa Schiavone, *Cronache italiane da Kunstblatt 1820-1849*, 2001.

MARISA VOLPI, *BÖCKLIN*, GIUNTI.

2002

Camillo Boito. Un protagonista dell'Ottocento italiano, a cura di Guido Zucconi e Tiziana Serena, Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti.

I disegni e le stampe. Catalogo generale, Venezia Ca' Pesaro, Galleria Internazionale d'Arte moderna, a cura di Flavia Scotton, Venezia, Musei Civici veneziani.

La pittura nel Veneto. L'Ottocento, I-II, a cura di Giuseppe Pavanello, Milano, Electa

DAVID LAVEN, *Venice and Venetia under the Habsburgs 1815-1835*, Oxford, Oxford University Press.

L'Ottocento e il Novecento, a cura di M. Isnenghi, S. Woolf, Roma, Treccani.

L' Ottocento: 1815-1880, a cura di Silvia Bordini, Roma, Carocci.

Maestà di Roma da Napoleone all'Unità d'Italia, cat. della mostra a cura di L. Barroero, F. Mazzocca, S. Susinno, S. Pinto, Milano, Electa.

FERNANDO MAZZOCCA, *L'ideale classico. Arte in Italia tra Neoclassicismo e Romanticismo*, Neri Pozza, Vicenza

Ottocento veneto: il trionfo del colore, a cura di Giuseppe Pavanello, Nico Stringa, Treviso, Canova.

TIZIANA SERENA, *Boito e Selvatico: allievo e maestro nel passaggio tra accademia a bottega*, in *Camillo Boito: un protagonista dell'Ottocento italiano*, a cura di Guido Zucconi e Tiziana Serena, Istituto Veneto di Scienze Lettere e Arti.

Tra Venezia e Vienna. Le arti a Udine nell'Ottocento, cat. della mostra a

cura di Giuseppe Bergamini, Udine, Silvana Editoriale.

2003

WLADIMIR AICHELBURG *Das Wiener Künstlerhaus 1861-1986: 125 Jahre in Bilddokumenten*, Kunstverlag Wolfrum.

GIOVANNI BIANCHI, *Le prime Biennali: pittori veneti e pittori foresti a confronto 1895-1899*, in *La pittura nel Veneto. L'Ottocento*, II, a cura di G. Pavanello, Milano 2003.

GIUSEPPE PAVANELLO, *Venezia: dall'età neoclassica alla scuola del vero*, in *La Pittura nel Veneto. L'Ottocento*, a cura di G. Pavanello, N. Stringa, tomo 1, Electa, Milano.

GIUSEPPE PAVANELLO, *La pittura nel Veneto. L'Ottocento. II*, Mondadori Electa, Milano.

NICO STRINGA, *Venezia dalla Esposizione Nazionale Artistica alle prime Biennali: contraddizioni del vero, ambiguità del simbolo*, in *La pittura nel Veneto. L'Ottocento*, I, a cura di G. Pavanello, Milano .

2004

FRANCESCA DINI, *Dai macchiaioli agli impressionisti. Il mondo di Zandomeneghi*, Pagliai Polistampa, Firenze.

Dorotheum, catalogo d'asta *Aus dem Oeuvre der Maler von Blaas. Carl*

von Blaas, Eugen von Blaas, Julius von Blaas, Carl Theodor von Blaas, Helene von Blaas, Salisburgo, 5 Marzo.

VARDUI KALPAKCIAN, *Ludwig Passini(1832-1903): un pittore austriaco ritrattista della vita veneziana*, in "Romische historische Mitteilungen", 46, pp. 335-358.

MARIA MASAU DAN, *Il Museo Revoltella di Trieste*, Terra Ferma, Vicenza.
Ottocento Veneto. Il trionfo del colore, a cura di Giuseppe Pavanello e Nico Stringa, Canova

MATTEO PICCOLO, *Blaas Eugenio, Blaas Giulio, Blaas Karl*, in Giuseppe Pavanello, *La pittura nel Veneto. L'Ottocento*, vol.II, Milano, Electa.

ALESSANDRA TIDDIA, GABRIELLA BELLI, *Il secolo dell'impero, Principi, artisti e borghesi tra 1815-1915.*, Skira, Milano.

2005

SILVESTRA BIETOLETTI, *Venezia prima della Biennale: la pittura veneta dall'Unità d'Italia al 1895 nelle collezioni private*, Fondazione Cassa di Risparmio di Tortona, Tortona.

Il museo storico del castello di Miramare, a cura di Rossella Fabiani, Terra Ferma, Vicenza.

L'Ottocento in Italia: le arti sorelle. Il Romanticismo 1815-1848, a cura di Carlo Sisi, Milano, Electa.

GIULIANO MATTEUCCI, *Zandomeneghi, Ciardi, Nono e Favretto: dal*

laboratorio accademico di Bresolin e di Molmenti alla pittura del vero, in Venezia prima della Biennale. La pittura italiana dell'Ottocento nelle collezioni private italiane, Tortona.

MASCIA CARDELLI, *I due purismi: la polemica sulla pittura religiosa in Italia 1836-1844, Tipografia Capponi.*

2006

NINA GORI BUCCI, *Il pittore Teodoro Matteini (1754-1831), Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti*

Una storia dell'arte italiana a più mani' dibattiti e forme di dissertazione storico-rtistica sul "Kunstblatt", in " Annali di critica d'arte", 2.

GIUSEPPE PAVANELLO, *L'enigma della modernità. Venezia nell'età di Pompeo Molmenti, Atti del convegno tenutosi il 17-18 ottobre 2002, Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti, Venezia.*

PAOLO SERAFINI, *Il pittore Luigi Nono, Allemandi, Torino. 2 vol.*

NICO STRINGA, *Ogni eccesso è una follia, in L'enigma della modernità. Venezia nell'età di Pompeo Molmenti, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti.*

ALESSANDRA TIDDIA, SERGIO MARINELLI, *Franz von Stuck, Lucifero moderno, catalogo della mostra, Skira, Trento.*

2006-2007

SANDRA VENDRAMIN, *La conservazione e la tutela delle opere d'arte a Venezia durante la II dominazione austriaca*, tesi di Dottorato di Ricerca, Università degli Studi di Udine.

2007

IRINA ARTEMIEVA, *La collezione Barbarigo*, in *Tiziano: l'ultimo atto*, a cura di Lionello Puppi, Skira.

Guglielmo Ciardi. Catalogo generale dei dipinti, a cura di Nico Stringa, Crocetta del Montello, Antiga.

Critica d'arte nelle riviste lombardo-venete 1820-1860, a cura di Franco Bernabei, Chiara Marin, Treviso, Canova.

L'Ottocento in Italia: le arti sorelle. Il Realismo 1849-1870, a cura di Carlo Sisi, Milano, Electa.

GEORG KUGLER, *Francesco Giuseppe e Elisabetta. Storia di una coppia da fiaba*, Vienna, Pichler Verlag.

Sull'educazione del pittore storico italiano. Pensieri di Pietro Selvatico, edizione anastatica con indici e postfazione a cura di Alexander Auf der Heyde, Edizioni della Normale, Pisa.

NICO STRINGA, *Ritratti e autoritratti*, in *Venezia '900. Da Boccioni a Vedova*, a cura di Nico Stringa, Marsilio, Treviso.

Venezia '900. *Da Boccioni a Vedova*, a cura di Nico Stringa, Marsilio, Treviso.

2008

ALEXANDER AUF DER HEYDE, *Gli inizi della Zentral-Kommission di Vienna: un modello di tutela e la sua ricezione in Italia (1850-1870)*, in *Conservazione e tutela dei beni culturali in una terra di frontiera*, a cura di Rossella Fabiani, Giuseppina Perusini, Terra Ferma, Vicenza, pp. 23-38.

Conservazione e tutela dei beni culturali in una terra di frontiera, a cura di Rossella Fabiani, Giuseppina Perusini, Terra Ferma, Vicenza.

EMANUELA ROLLANDINI, *Matteo Thun e le arti: le collezioni, il palazzo e il castello attraverso il suo epistolario (1827-1890)*, Trento, Società di Studi trentini di scienze storiche.

Ottocento Da Canova al Quarto Stato, a cura di Maria Vittoria Marini Clarelli, Fernando Mazzocca, Carlo Sisi, Skira, Milano.

FERDINANDO MAZZOCCA, *Da Napoleone all'unità d'Italia*, in *Ottocento Da Canova al Quarto Stato*, a cura di Maria Vittoria Marini Clarelli, Fernando Mazzocca, Carlo Sisi, Skira, Milano.

CARLO SISI, *1861-1899: gli anni delle esposizioni*, in *Ottocento Da Canova al Quarto Stato*, a cura di Maria Vittoria Marini Clarelli, Fernando Mazzocca, Carlo Sisi, Skira, Milano.

NICO STRINGA, *La Biennale di Venezia, tracce per un secolo di storia*, in *La pittura nel Veneto. Il Novecento*, II, a cura di G. Pavanello, N. Stringa,

Milano.

2010.

Giacomo Favretto. Venezia, fascino e seduzione, a cura di Paolo Serafini, Silvana, Cinisello Balsamo.

Il Sogno di Massimiliano e Carlotta, Miramare 1860, Castello di Miramare, Trieste.

Cesare Laurenti, a cura di Cristina Beltrami, Banca Popolare Friuladria, Zel edizioni.

PAUL NICHOLLS. *Favretto e il collezionismo inglese*, in *Giacomo Favretto. Venezia, fascino e seduzione*, Silvana Editoriale, Venezia.

GIUSEPPINA PERUSINI, *Le tecniche pittoriche e la formazione artistica a metà Ottocento nelle accademie di Venezia e Vienna*, in *Le tecniche pittoriche dell'Ottocento in Friuli e a Trieste. La formazione artistica tra Venezia e Vienna*, a cura di Rossella Fabiani, Giuseppina Perusini, Forum, Udine.

PAOLO SERAFINI, *Favretto, Sargent e la Neo-Venetian School* in *Giacomo Favretto*, Silvana editoriale, Roma-Venezia.

LAURA ZANELLA, *Karl Blaas pittore e docente nelle Accademie di Venezia e Vienna*, in *Relazioni 16* a cura della Soprintendenza per i Beni Storici Artistici ed Etnoantropologici del Friuli Venezia Giulia, Forum, Udine.

Ottocento veneziano, a cura di Myriam Zerbi, Allemandi, Torino.

2011

Dorotheum, catalogo d'asta *Carl, Julius, Eugen, Carl Theodore und Helene von Blaas*, Schloss Tannenmuhle Innermanzung, 24 Settembre.

Passion in Venice, The man of sorrow in Venetian Art, edited by Catherine Puglisi and William Barcham, New York, Museum of Biblical Art.

ETTORE VIO, *La Basilica di San Marco da cappella ducale a cattedrale della città: storia, procuratori, protti e restauri in Matematica e cultura 2011*, Springer-Italia, Milano.

2012

IRINA ANDREESCU-TREADGOLD, *Il processo 'per infedeltà' a Giovanni Moro, mosaicista veneziano dell'Ottocento: documenti d'archivio inediti, intervento al XVIII Colloquio dell'Associazione italiana per lo studio e la Conservazione del mosaico*, Cremona, 14-17 marzo 2012

ANTONELLA BELLIN, *A proposito dei mosaici di S. Marco. I cartoni di Carl Blaas*, intervento al convegno *La storia dell'arte a Venezia ieri e oggi: duecento anni di studi*, a cura di Xavier Barral i Altet e Michele Gottardi, Ateneo Veneto, Venezia.

ALICE COLLAVIN, Francesco Zanotto e alcuni cataloghi d'arte della Venezia ottocentesca, in "MDCCC 1800", 1, jul.

Dorotheum, catalogo d'asta *Dipinti del XIX secolo*, Vienna, 17 Aprile.

ORSOLYA HESSKY, *The orient on the doorstep*, in *Orient& Occident*, Vienna, Hirmer.

DONATA LEVI, *Tra vocazione educativa e intenti commerciali: le prime esposizioni triestine dell'Ottocento*, in "Arte Ricerca", 28 febbraio.

Nobiltà del lavoro: arti e mestieri nella pittura veneta tra Ottocento e Novecento, a cura di Myriam Zerbi e Luisa Turchi, Allemandi, Torino.

Orient& Occident, a cura di Agnes, Hussiein Arco e Sabine Graber, Hirmer-Belvedere, Vienna.

DANIELA VASTA, *La pittura sacra in Italia nell'Ottocento*, Roma, Gangeri editore spa.

2013

ALEXANDRE AUF DER HEYDE, *Didattica, promozione e conservazione delle arti: Selvatico all'Accademia di Venezia(1849-59)*, in Alexander Auf der Heyde, *Per l'«avvenire dell'arte in Italia»: Pietro Selvatico e l'estetica applicata alle arti del disegno nel secolo XIX*, Pacini editore, Pisa.

ALEXANDRE AUF DER HEYDE, *Per l'«avvenire dell'arte in Italia»: Pietro Selvatico e l'estetica applicata alle arti del disegno nel secolo XIX*, Pacini editore, Pisa.

EVA MARIA BAUMGARTNER, *Leopoldo Cicognara e la tutela del patrimonio artistico veneziano*, in *La Storia dell'arte a Venezia ieri e oggi: duecento anni di studi*, atti del convegno di studi, Venezia 5 - 6 novembre 2012 a cura di Xavier Barral i ALTet e Michele Gottardi, Ateneo, n. 3.

ANTONELLA BELLIN: *Carl Blaas and the Nazarenes 1837-1850*, intervento al

Convegno internazionale *Discovering the italian trecento in the 19th century*, organizzato dal Seminar Group at the Institute of Historical Research and John Law, Swansea University in collaboration with the National Gallery, the Wallace Collection and the University of Warwick, Venezia, 15-16 novembre (in fase di pubblicazione).

ANTONELLA BELLIN-ELENA CATRA, *La scuola di pittura e di scultura nella riforma di Pietro Selvatico*, Atti del convegno Pietro Selvatico e il rinnovamento delle arti nell'Italia dell'Ottocento, a cura dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti, in collaborazione con l'Università IUAV di Venezia, Scuola Normale Superiore di Pisa e Università degli studi di Udine (in fase di pubblicazione).

De Nittis, catalogo della mostra a cura di Emanuela Angiuli e Ferdinando Mazzocca, Marsilio, Padova.

CHRISTIAN HUEMER, AGNES 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*, a cura di Paolo Serafini, Silvana Editore, Cinisello Balsamo.

La Maison Goupil. Il successo italiano a Parigi negli anni dell'Impressionismo, a cura di Paolo Serafini, Silvana Editore, Cinisello Balsamo.

Paul Nicholls, *Marketing in diretta. Goupil e gli artisti italiani al Salon 1870-1884*, in *La Maison Goupil. Il successo italiano a Parigi negli anni dell'Impressionismo*, a cura di Paolo Serafini, Silvana Editore, Cinisello Balsamo

2014

L'ossessione nordica. Klimt, Böcklin, Munch e la pittura italiana. Catalogo della mostra a cura di G. Romanelli, A. Tiddia, Marsilio.

MARTINA MASSARO, *Giacomo Treves de Bonfili, profilo di un collezionista*, in *Ateneo veneto, Rivista di scienze, Lettere e Arti*, anno CCI, terza serie, 13/II.

MONICA MINATI, *Il Casino Massimo Giustiniani al Laterano*, Edizioni Terra Santa, Milano.

2015

Henry Rousseau, il candore arcaico, a cura di Gabriella Belli e Guy Cogeval, MUVE, Fondazione Musei Civici, Venezia.