

**Predella** journal of visual arts, n°41-42, 2017 [www.predella.it](http://www.predella.it) - Monografia / Monograph ■

[www.predella.it/www.predella.cfs.unipi](http://www.predella.it/www.predella.cfs.unipi)

**Direzione scientifica e proprietà** / *Scholarly Editors-in-Chief and owners:*

**Gerardo de Simone, Emanuele Pellegrini** - [predella@predella.it](mailto:predella@predella.it)

**Predella** pubblica ogni anno due numeri online e due numeri monografici a stampa /

**Predella** publishes two online issues and two monographic print issues each year

*Tutti gli articoli sono sottoposti alla peer-review anonima / All articles are subject to anonymous peer-review*

**Comitato scientifico** / *Editorial Advisory Board:* Diane Bodart, Maria Luisa Catoni, Michele Dantini, Annamaria Ducci, Fabio Marcelli, Linda Pisani, Francesco Solinas

**Coordinamento editoriale** / *Editorial Assistants:* Paolo di Simone, Silvia Massa, Michela Morelli

**Impaginazione** / *Layout:* Nikhil Das, Giulia Del Francia, Vittorio Proietti

**Predella** journal of visual arts - ISSN 1827-8655

pubblicato nel mese di Settembre 2018 / *published in the month of September 2018*

*This essay focuses on the relationship between the Austrian painter Carl Blaas and the Nazarenes through a study of Blaas' drawings, paintings and autobiography of 1876.*

*Ecco signori miei la strada che proseguirò per avvicinarmi almeno in parte a quei sublimi modelli antichi che sono le guide più sicure nell'arte*

Con queste parole, contenute in una lettera inviata al Presidente dell'Accademia di Venezia nel 1842, Carl Blaas, considerato uno degli artisti più rappresentativi della pittura austriaca dell'Ottocento<sup>1</sup>, riconosceva l'assoluta necessità di ampliare il suo sapere artistico andando oltre la tradizione veneziana e avvicinarsi all'arte dei grandi maestri del Trecento e del primo Quattrocento italiani<sup>2</sup> (fig.1).

Questa lettera, che ora andremo ad analizzare in modo dettagliato, conservata presso l'Archivio Storico dell'Accademia di Belle Arti di Venezia, riferisce sugli studi e sulle esperienze artistiche vissute da Carl Blaas a Roma tra il 1837 e il 1841. Un documento, quindi, di fondamentale importanza per ricostruire e analizzare l'evoluzione artistica di questo pittore tra gli anni Quaranta e gli anni Cinquanta dell'Ottocento quando, dopo essere venuto in contatto con importanti rappresentanti della corrente nazarena, decide di abbracciare le loro idee tentando un recupero dell'arte sacra del passato.

I Nazareni, infatti, sorti all'inizio dell'Ottocento durante il periodo di transizione tra l'arte neoclassica e l'arte romantica, erano animati da un profondo fervore religioso, volevano fare della propria storia e del rinnovamento dell'arte cristiana il proprio vessillo. Erano assolutamente convinti che religione e nazione fossero gli originari pilastri di sostegno dell'arte e che questa non poteva essere separata da

essi senza essere perduta.

La formazione artistica ricevuta da Blaas in Accademia a Venezia unita alla sua indole passionale nei confronti della vita lo spingevano invece verso composizioni realistiche e vigorose, che risultavano inconciliabili con la profonda religiosità espressa dalle opere degli artisti del Trecento e del Quattrocento italiani che i pittori nazareni sapevano cogliere con grande maestria.

Dopo l'incontro con Overbeck<sup>3</sup>, guida spirituale della corrente nazarena, avvenuto a Roma nel 1837, Blaas sarà costretto a rivedere i suoi ideali artistici e ad intraprendere un difficile percorso di purificazione della sua anima che lo porterà a liberarsi almeno in parte del suo naturalismo e acquisire quella sensibilità pittorica che gli mancava per sentirsi e definirsi un pittore completo.

Un percorso fatto di grandi aspettative e cocenti delusioni, di sofferenze fisiche e mentali, alla fine del quale però, finalmente accettato all'interno del gruppo dei Nazareni, riuscirà ad individuare con chiarezza quale poteva 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 i colori della tradizione veneziana.

Si è ritenuto pertanto interessante, ricostruire la particolare esperienza vissuta da questo artista che partecipò con entusiasmo ai vari cambiamenti di stile della cultura figurativa dell'Ottocento europeo e che, per esprimere appieno il proprio talento, si rivolse ai grandi maestri del Trecento e del Quattrocento italiano.

Sarà quindi l'artista, attraverso le sue parole ma soprattutto attraverso alcune opere inedite, a guidare il nostro discorso che parte necessariamente da Venezia dove avvenne la sua formazione artistica, per spostarsi poi a Roma dove egli maturò la decisione di diventare un pittore nazareno.

Torniamo quindi alla parte centrale della lettera, con cui avevamo introdotto l'argomento di questo contributo, dove Blaas parla dei limiti della sua formazione artistica e scrive:

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<sup>4</sup>.

Blaas afferma che, dopo l'incontro con «valenti artisti», si rende conto di quanto

gli mancasse ancora d'imparare.

A quali artisti si sta riferendo? Sicuramente a quei pittori tedeschi che facevano parte della Confraternita di San 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 appunto a San Luca<sup>5</sup>.

Nel 1810 la Confraternita si era trasferita a Roma, intesa non più come capitale del mondo classico ma capitale del mondo cristiano e della grande tradizione artistica medievale e rinascimentale.

Gli artisti facente parte del sodalizio vogliono condividere tutto, vita e lavoro, per questo cercano un luogo dove condurre uno stile di vita di tipo monastico che ritengono sia il giusto modo per recuperare la purezza dell'anima propria degli antichi maestri. Il monastero abbandonato dei cappuccini di San Isidoro diventa la loro residenza, dove possono dar inizio alla loro missione che consiste nel depurare l'arte dalla corruzione del tempo attraverso lo studio dei primitivi italiani e tedeschi e uno stile semplice, ingenuo ma carico di forza evocativa.

I membri della Confraternita amano vestirsi in modo antico, quasi tutti portano i capelli lunghi che arrivano fino alle spalle a somiglianza di Gesù Cristo e per questo vengono soprannominati "nazareni"<sup>6</sup>.

Nel 1810 Overbeck realizza un disegno che esemplifica la loro visione ideale dell'arte dove ritrae Raffaello e Dürer inginocchiati dinanzi al trono neogotico dell'arte cristiana alla quale essi si consacrano (fig. 2).

L'arte cristiana è raffigurata come una figura femminile allegorica con il libro e il pastorale, una corona di spine e una croce sul petto. Alle spalle di Raffaello s'intravede Roma, alle spalle di Dürer Norimberga. L'arte 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".

Il messaggio è chiaro, per rinnovare l'arte contemporanea bisognava quindi ritrovare la strada perduta che dai grandi maestri del Trecento aveva condotto a Raffaello.

Tornando quindi al confronto tra Blaas e Overbeck risulta evidente come i due pittori abbiano avuto una formazione artistica completamente diversa e quando s'incontrano a Roma e cominciano a confrontarsi su quale fosse la vera arte e i modelli cui ispirarsi per metterla in pratica si ritrovano su due posizioni contrastanti.

Per Blaas esiste solamente la tradizione veneta magnificamente rappresentata da Tiziano e per Overbeck invece l'idea, la spiritualità e la purezza degli antichi maestri e del primo Raffaello.

Le parole scritte da Blass nella lettera citata in precedenza ci fanno capire che in seguito allo scambio d'idee avvenuto con Overbeck, egli 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.

Che formazione aveva avuto Blaas a Venezia? Blaas entra in Accademia a diciassette anni nel 1832 e si fa notare subito per le sue capacità e per il suo impegno. Durante i primi tre anni di studio, comuni per pittura, scultura e architettura, egli riceve sicuramente un'ottima preparazione nel disegno grazie al professor Lipparini con il quale stabilisce fin dall'inizio un rapporto di grande stima. Segue con merito il corso di Prospettiva tenuto dal professor Borsato e si applica molto nel corso di Anatomia tenuto dal professor Trevisini come lui stesso scrive nella sua autobiografia, dove dice: «Ho perseguito Lo studio dell'anatomia con grande impegno perché è solo attraverso questo studio che si impara a capire bene e a rappresentare correttamente il corpo umano»<sup>7</sup>.

Una volta consolidato l'apprendimento dello studio delle forme, Blaas completa la sua formazione nella scuola di pittura diretta dal professor Politi dove ha modo di esercitarsi sullo studio della composizione, sull'uso dei colori sia nella pittura ad olio sia a fresco copiando dai grandi maestri veneziani. A coronare il suo eccellente percorso di studi in Accademia, costellato di premi e menzioni, arriva nel 1837 la concessione da parte del governo asburgico dell'ambita borsa di studio, della durata di tre anni, per approfondire la sua formazione artistica a Roma.

Grazie all'opera suggerita dal professor Lipparini, *Mosè sul Monte Sinai*, della quale è stato rintracciato in collezione privata il disegno preparatorio (fig. 3), Blaas può coronare il suo sogno di vedere Roma, la città eterna «l'oggetto del mio desiderio, il mio anelito» come egli scrive nell'autobiografia<sup>8</sup>. Una volta arrivato a Roma ed essere entrando in contatto con artisti provenienti da varie città europee, Blaas ha modo di confrontare il suo stile così tradizionale ed accademico con quello dei Nazareni, semplice e rigoroso, lontano da 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<sup>9</sup>.

Grazie ai Nazareni Blaas inizia ad apprezzare il valore "dell'idea", ad imparare, come egli stesso afferma nella sua autobiografia:

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 indispensabile qualità dell'arte, di sottomettere i fregi all'idea, e di non compor mai l'idea secondo i fregi<sup>10</sup>.

Ora non ci resta che scoprire come sia avvenuto questo processo di purificazione andando a rintracciare i modelli antichi che Blaas prenderà come guida per compiere la sua trasformazione.

In questo siamo agevolati dalla sua autobiografia nella quale riusciamo ad individuare esattamente il momento in cui per la prima volta Blaas 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 Deshwanden, 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. L'idealismo era scoppiato in me<sup>11</sup>.

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<sup>12</sup>.

Quando Blaas arriva a Roma, gli artisti più famosi di questa corrente, a parte Overbeck e Koch, erano già andati via tutti<sup>13</sup>, ma avevano lasciato prova delle loro capacità in due luoghi: nella sala centrale di Palazzo Zuccari con le storie di Giuseppe l'egiziano e a Villa Massimo nelle sale dedicate a Dante, all'Ariosto e al Tasso<sup>14</sup>.

Blaas apprezza la scelta dei soggetti, le ambientazioni, ma è molto critico nei confronti delle figure, considerate «troppo legnose» e «senza vita». Per non parlare poi dell'uso maldestro del colore, inaccettabile per un artista come lui, come si evince dalla sua autobiografia dove egli dice : «Il mio occhio grazie ai miei studi

fatti fino ad ora era rivolto verso Tiziano, Veronese, Giorgione. Le immagini di Cornelius mi erano incomprensibili»<sup>15</sup>.

Emerge chiaramente dalla lettura della sua autobiografia che gli artisti nazareni che maggiormente determinarono la sua evoluzione artistica furono Friedrich Overbeck, Paul Deshwanden e Gebhard Flatz<sup>16</sup>.

Blaas accetta le loro critiche, si sottomette alle loro regole artistiche cercando di semplificare le composizioni, di utilizzare colori freddi e talvolta opachi, legge i libri che gli suggeriscono e comincia ad andare con loro a messa la domenica 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<sup>17</sup>.

Proprio in seguito alla lettura della traduzione del libro di Montalembert<sup>18</sup> sulla storia di santa Elisabetta d'Ungheria suggerito da Overbeck, Blaas realizza nel 1839 *Il miracolo delle rose di Santa Elisabetta*, la prima opera pensata, studiata e realizzata cercando di seguire i suggerimenti ricevuti da Deshwanden, cui l'opera è dedicata (fig. 4)<sup>19</sup>. L'artista nella sua autobiografia confessa di aver trovato molta difficoltà a definire lo spirito religioso del dipinto che, infatti, non riceve l'approvazione di Deshwanden e tantomeno di Overbeck per la resa troppo naturalistica delle vesti, per le figure troppo belle ed eleganti, per il paesaggio che occupa troppo spazio nella composizione, per l'eccessiva cura nel definire i particolari che oscurano l'idea<sup>20</sup>.

L'opera, inviata a Vienna come testimonianza dei suoi studi romani, piace molto al principe Metternich che la compra per la sua galleria privata<sup>21</sup>. Dall'Accademia di Venezia arriva la richiesta di poter esporre la seconda versione dell'opera che l'artista aveva realizzato per monsignor Eberle di Bolzano<sup>22</sup> sempre nel 1839, una versione che viene accolta in questo modo dalla critica del tempo:

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. Sembra che questa innocente regina così ingenua e pura nella istoria sua destinata a infondere un'uguale purezza e ingenuità nelle anime gentili che si accostano con la parola o col pennello alla santa

sua vita. Un lavoro che il Beato da Fiesole avrebbe volentieri tenuto nella sua cella<sup>23</sup>.

Malgrado questa entusiastica risposta da parte della critica del tempo, la mancata approvazione da parte di Overbeck 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 maestri. Siamo nell'estate del 1839 quando Blaas parte alla volta di Perugia dove rimane affascinato da alcune opere di Raffaello e del Perugino.

Ma è soprattutto il viaggio ad Assisi a segnarlo profondamente; in primis, viene colpito dall'opera di Overbeck realizzata nella Porziuncola della chiesa di Santa Maria degli Angeli, poi rimane incantato dagli affreschi della Basilica di San Francesco che secondo lui:

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<sup>24</sup>.

Ci sono numerosissimi schizzi e disegni a testimonianza di questi viaggi di studio fatti da Blaas che rivelano il gusto dell'artista nel momento in cui si sofferma davanti agli affreschi di Pietro Lorenzetti, di Niccolò di Pietro, di Nardo di Cione e alle Madonne di Andrea Orcagna, del Beato Angelico e di Bernardo Daddi annotando nel suo taccuino ciò che ha suscitato il suo interesse.

Gran parte di questi schizzi e disegni realizzati da Blaas tra il 1839 e il 1840 sono stati raccolti in diversi fogli dagli eredi del pittore ed ora sono passati in collezione privata. Sono fogli zeppi di schizzi, disegni a matita, acquerelli, note autografe dell'artista, alcune volte difficili da decifrare; documenti estremamente importanti per scoprire quali furono gli artisti presi come modello da Blaas per cambiare stile e contenuti.

I disegni che ora andremo ad esaminare non sono mai stati studiati prima d'ora e quindi per la prima volta essi vengono messi in relazione sia alle opere originali da cui sono stati tratti sia in relazione ad alcune opere realizzate da Blaas in quel periodo. Particolarmente interessante il foglio dove sono riconoscibili due schizzi tratti dagli affreschi della Basilica Inferiore di San 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 (figs 5-8). Blaas, che si riteneva un abile disegnatore grazie al costante esercizio praticato in Accademia, davanti a questi affreschi rimane profondamen-

te colpito dall'efficacia del tratto dell'artista (che per Blaas è Pietro Cavallini)<sup>25</sup> che nella sua semplicità e mancanza di precisione riesce tuttavia a comunicare una forte emotività.

Altri fogli di disegni altrettanto interessanti contengono alcuni 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 (figs 9-10), lo studio del polittico di Bernardo Daddi per la chiesa di Santa Maria Novella a Firenze (figs 11-12), ed anche diversi schizzi tratti da Raffaello come il *San Giovannino* della *Madonna Giardiniera* e la copia della *Madonna Esterházy*<sup>26</sup>.

Si ritiene che la *Madonna con Bambino* e *San Giovannino* realizzata da Blaas nel 1841 conservata nel Museo Cristiano di Esztergom sia una testimonianza evidente di come Blaas abbia elaborato in modo personale gli insegnamenti ricevuti dai grandi maestri citati in precedenza (fig. 13)<sup>27</sup>. La postura della Madonna con la schiena eretta, il capo coperto leggermente piegato da un lato ricorda la staticità delle Madonne dell'Angelico, dell'Orcagna e del Daddi mentre la scelta di rappresentare la Madonna in ginocchio come pure il fantastico paesaggio sullo sfondo sono richiami precisi alla Madonna Esterházy di Raffaello (figs 14-15).

L'interesse che Blaas nutriva per la resa plastica dei panneggi delle vesti di figure singole o di gruppi di figure nel momento in cui esse si muovono e iniziano ad interagire con lo spazio circostante è manifesto negli studi che ora andremo ad esaminare. Dalla rigidità delle figure di *Santa Caterina* e di *San Bartolomeo* tratte dalla lunetta della Cappella Migliorati in San Francesco di Prato (figs 16-17), si passa alla *Maddalena* tratta dal grandioso *Paradiso* di Nardo di Cione<sup>28</sup>, l'unica figura ad aver attirato l'attenzione di Blaas tra la moltitudine di personaggi rappresentati nell'affresco (figs 18-19). La *Maddalena*, situata nella parte bassa a sinistra dell'affresco, è rappresentata mentre porge con il braccio sinistro il vaso degli unguenti. Blaas probabilmente vuole fissare nel suo taccuino come il maestro abbia tentato di rendere l'idea del movimento di questa figura, ritraendola di profilo e non in posizione frontale, assecondando il gesto del braccio proteso in avanti con un elegante gioco di pieghe della veste di colore acceso, impreziosita da una bordura dorata. Questi studi trovano la loro giustificazione nell'opera realizzata da Blaas nel 1841 intitolata *Visitazione*, dove la resa del drappeggio del manto azzurro bordato d'oro che avvolge la Madonna, richiama in modo esplicito la soluzione proposta da Nardo di Cione per la *Maddalena* (fig. 20).

Altri disegni eseguiti da Blaas all'interno della Chiesa di Santa Maria Novella a Firenze sono tratti dagli affreschi di Filippo Lippi (figs 21-22). Sono tutti studi di figure femminili in movimento, dove Lippi è riuscito a rendere in modo estre-

mamente elegante l'ondeggiare armonioso delle vesti mentre assecondano l'andamento delle figure. Proprio un gruppo di figure in movimento diventa il soggetto dell'opera *Santa Caterina trasportata dagli angeli sul monte Sinai* realizzata da Blaas nel 1842 con la quale l'artista ottiene la piena approvazione da parte di Overbeck (fig. 23).

Da questo momento in poi la produzione artistica di Carl Blaas, nonostante egli avesse raggiunto l'obiettivo che si era prefisso all'inizio, subisce un'ulteriore evoluzione. L'aver realizzato queste opere così controllate, che lo avevano costretto a reprimere la sua innata propensione per il naturalismo e la sua passione per un acceso cromatismo, non era stata un'esperienza appagante. Blaas sente che la sua vera natura era stata repressa e che, prima o poi, avrebbe potuto prendere il sopravvento. Ciò accade nel 1842, quando l'artista s'innamora perdutamente di una donna che dopo poco tempo diventerà sua moglie. L'amore fa riaffiorare in lui il desiderio mai assopito di esprimere la sua gioia di vivere che poteva essere espressa solamente attraverso luce e colore. Quest'amore, infatti, non è ben visto dal nazareno Flatz che convince Blaas a ritirarsi per qualche giorno in un monastero per riflettere. Blaas è costretto a pregare, a meditare, a praticare il digiuno, a confessare davanti a tutti di amare una donna, come se questo fosse il più grave dei peccati, addirittura un giorno trova una frusta in cella per autoflagellarsi.

Blaas capisce che tutto ciò non ha senso e si allontana dal monastero. È in questa fase della sua vita che egli arriva a prendere coscienza che la sua diversa indole non doveva essere considerata un difetto, ma un valore aggiunto rispetto agli altri Nazareni. Inizia perciò a valutare la possibilità di poter coniugare la spiritualità nazarena con il colore e la luce della tradizione veneziana. L'occasione di realizzare questo sogno gli viene data nel 1848 quando il conte Stefano Karolyi gli commissiona la decorazione ad affresco della chiesa di famiglia situata a Föt in Ungheria.

Una decorazione grandiosa, mai studiata fino ad ora, costituita da venticinque affreschi e tre pale d'altare, iniziata nel 1848 e ultimata nel 1854 quando ormai Blaas era andato via da Roma per ricoprire l'incarico di docente di pittura presso l'Accademia di Vienna. Grazie a questa commissione Blaas ha modo di cimentarsi per la prima volta con l'affresco, una tecnica così cara a tutti i 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 sue *Vite* sottolineandone le difficoltà:

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 nelli 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 sommente difficile il condurlo a perfezione<sup>29</sup>.

L'artista che si cimenta con l'affresco, quindi, deve essere un pittore esperto, completo, buon disegnatore, ritrattista, scenografo, regista, architetto e paesagista. La pittura ad affresco non accetta pentimenti. Affrescare la superficie poligonale dell'abside centrale della chiesa di Fòt, così sviluppata in altezza e così buia, in modo da rendere gli affreschi visibili e comprensibili ai fedeli non era sicuramente un'impresa facile. Blaas decide di affidarsi alla tradizione veneziana, e ricordando l'effetto luministico dei mosaici della Basilica di San Marco, sceglie di demandare all'oro e a colori molto intensi il compito di rendere maggiormente visibili le immagini rappresentate negli affreschi.

Egli perciò realizza nella parte più alta dell'abside la figura del Cristo Salvatore e dei quattro evangelisti di dimensioni enormi su fondo oro e nella parte centrale alcuni episodi tratti dalla vita della Vergine dove sperimenta diverse soluzioni cromatiche che lo portano a potenziare i colori utilizzando azzurri intensi e rossi molto accesi. L'oro ritorna nella parte più bassa dell'abside, senza raffigurazioni, per non interferire con la pala della *Vergine Immacolata* posta al centro dell'altar maggiore cui la chiesa è dedicata (fig. 24). Dopo anni di colori opachi, senza vita, la luce e il colore della tradizione veneziana erano ritornati ad avere un ruolo determinante all'interno della composizione.

La decorazione ad affresco della chiesa di Fòt quindi è 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. Le parole citate all'inizio «io non faccio parte di questo gruppo ma forse un giorno darò il mio contributo su questa forma di pittura» erano state pronunciate da Blaas dieci anni prima. Il tempo gli aveva dato ragione.

- 1 Carl Blaas nasce a Nauders in Tirolo nel 1815. Dopo aver studiato a Venezia e a Roma, diventa docente di pittura prima presso l'Accademia di Vienna poi presso l'Accademia di Venezia. Artista versatile riesce ad esprimere il suo talento sia in opere di soggetto sacro che profano, ma viene ricordato soprattutto come pittore di storia grazie alla decorazione della Sala della Fama dell'Arsenale di Vienna commissionata dall'Imperatore Francesco Giuseppe per celebrare le glorie austriache. Si veda *Selbstbiographie des Malers Karl Blaas, 1815-1876*, a cura di A. Wolf, Wien 1976, pp. 254-255; L. ZANELLA, *Karl Blaas, pittore e docente nelle Accademie di Venezia e Vienna*, in *Le tecniche pittoriche dell'Ottocento in Friuli e a Trieste. La formazione artistica*, a cura di R. Fabiani e G. Perusini, Udine 2010, pp. 53-62; A. BELLIN, *A proposito dei mosaici di San Marco. I cartoni di Carl Blaas*, in *La storia dell'arte a Venezia ieri e oggi: duecento anni di studi*, a cura di X. Barral I. Altet e M. Gottardi, Venezia 2012, pp. 469-478; A. BELLIN, *La scuola di pittura nel progetto di riforma di Pietro Selvatico*, in *Pietro Selvatico e il rinnovamento delle arti nell'Italia dell'Ottocento*, a cura di A. auf der Heyde et al., Pisa 2016, pp. 439-447; A. BELLIN, *I De Blaas. Una dinastia di pittori tra Vienna e Venezia*, tesi di dottorato di ricerca in storia delle arti (Università Ca' Foscari), Venezia 2016; ID., *La scuola di pittura nell'Ottocento*, in *L'Accademia di Belle Arti di Venezia. L'Ottocento*, 2 vol., a cura di N. Stringa, Treviso 2016, II, pp. 413-430.
- 2 Archivio Storico dell'Accademia di Belle Arti di Venezia (d'ora in poi ASABAVE), *Lettera di Carl Blaas al Presidente dell'Accademia 17 settembre 1842*, in *Atti d'Ufficio, 1841-1860*, Fascicolo IX, n. 417.
- 3 Sul ruolo esercitato da Overbeck all'interno della corrente nazarena a Roma si veda: K. ANDREWS, *I Nazareni*, Milano 1967, pp. 13-16; L. FALQUI, *Ascoltare l'incenso: Confraternite di pittori nell'Ottocento, Nazareni, Preraffaelliti, Rosa-croce, Nabis*, Firenze 1985, pp. 52-78; M. CARDELLI, *I due purismi: la polemica sulla pittura religiosa in Italia 1836-1844*, Firenze 2005, pp. 39-42; D. VASTA, *La pittura sacra in Italia nell'Ottocento*, Roma 2012.
- 4 ASABAVE, *Lettera di Carl Blaas*, 1842.
- 5 Overbeck aveva disegnato l'emblema del sodalizio che riporta l'effigie di San Luca al centro entro un arco con le lettere iniziali dei sei membri fondatori e in alto al centro l'iniziale della parola "Warhait", verità. I pittori appartenenti alla Confraternita rappresentati nell'emblema sono: Franz Phorr, Ludwig Vogel, Joseph Wintergest, Johann Konrad Hottinger, Friedrich Overbeck, Joseph Sutter. Per la biografia e la produzione artistica di questi pittori si veda: *I Nazareni a Roma*, catalogo della mostra (Roma 1981), Roma 1981; *German Masters of the Nineteenth Century: Paintings and Drawings from the Federal Republic of Germany*, catalogo della mostra (New York 1981), New York 1981; K. ANDREWS, *The Nazarenes: a Brotherhood of German Painters in Rome*, Oxford 1964.
- 6 A volte il termine nazareno viene usato in senso dispregiativo, Goethe ad esempio li considerava dei «neotedeschi-religiosi patriottardi».
- 7 *Selbstbiographie des Malers Karl Blaas* p. 83.
- 8 *Selbstbiographie des Malers Karl Blaas*, p. 114.
- 9 ASABAVE, *Lettera di Carl Blaas*, 1842.
- 10 *Ibid.*
- 11 *Selbstbiographie des Malers Karl Blaas*, p. 116.
- 12 A testimoniare l'importanza di questo luogo per la maggior parte degli artisti che facevano parte della corrente nazarena, rimane un bozzetto realizzato da Carl Philipp Pffor nel 1816 conservato a Francoforte nel Städtisches Kunstintitut. Carl Philipp Pffor (1795-1818) era

arrivato a Roma nel 1816 ed aveva allacciato stretti rapporti con Koch e il gruppo dei Nazareni. Concepisce il progetto di realizzare un'incisione di vaste dimensioni rappresentante il gruppo di tutti gli artisti tedeschi che si riunivano al Caffè Greco. Il progetto non va a buon fine e rimangono solamente alcuni bozzetti tra cui quello conservato a Francoforte. Si veda C.P. PFHOR, *Bozzetto per il ritratto di gruppo degli artisti tedeschi*, 1816, matita su carta, Francoforte, Städtelsches Kunstinstitut.

- 13 Peter von Cornelius, (1783-1867), che aveva aderito alla corrente nazarena nel 1811, lascia la città nel 1819 chiamato a Monaco da Ludovico di Baviera, Philip Veit (1793-1877) lascia Roma nel 1830, Wilhelm von Schadow (1789-1862) lascia Roma nel 1819 per andare ad insegnare a Berlino.
- 14 Overbeck, Veit, Schadow 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 l'egiziano. Nel 1817 il marchese Carlo Massimo aveva affidato a Cornelius e a Overbeck un incarico che entrambi accettarono con entusiasmo: la decorazione di due sale del Casino del suo parco con scene tratte dalla Divina commedia e dai poemi epici dell'Ariosto e del Tasso.
- 15 *Selbstbiographie des Malers Karl Blaas*, p. 117.
- 16 Sulla biografia e la produzione artistica di Paul Deshwanden e di Gerbert Flatz si veda *Artisti austriaci a Roma dal Barocco alla Secessione*, catalogo della mostra (Roma 1972), a cura di J. Garms, Roma 1972.
- 17 *Selbstbiographie des Malers Karl Blaas*, p. 118.
- 18 *Vita di S. Elisabetta d'Ungheria Langravia di Turingia, secondo il conte di Montalembert e la versione dell'abate Nicola Negrelli*, Monza 1853, p. 240.
- 19 Esiste un disegno preparatorio dell'opera che faceva parte dei documenti e delle opere conservate nell'Archivio degli eredi del pittore, ora passato in collezione privata, nel quale si legge la dedica fatta da Carl Blaas a Paul Deshwanden.
- 20 *Selbstbiographie des Malers Karl Blaas*, p. 120.
- 21 *Ibid.*
- 22 *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 des Malers Karl Blaas*, p. 143.
- 23 *Esposizione di Belle Arti. Il miracolo di Santa Elisabetta d'Ungheria*, «La Moda. Giornale dedicato al bel sesso», 31 agosto 1840, p. 278.
- 24 *Selbstbiographie des Malers Karl Blaas*, p. 140.
- 25 Il disegno porta una nota autografa di Carl Blaas che recita: *Pietro Cavallini, S. Francesco in Assisi*.
- 26 Blaas conosceva Raffaello sia attraverso le stampe che aveva avuto modo di copiare quando da ragazzino viveva a Innsbruck e frequentava la galleria dell'antiquario Unterberger, sia attraverso le opere di Raffaello che aveva visto a Firenze e ovviamente a Roma.
- 27 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 suo viaggio a Vienna. Si veda: C. BLAAS, *Madonna*, in *The 125th Anniversary of the Foundation of the Christian Museum*, Esztergom 2001, p. 28.

- 28 Anche in questo caso Blaas erroneamente attribuisce l'opera ad Andrea Orcagna come si legge nella nota inserita nel disegno: *S. Maddalena di Orcagna presa dal Giudizio Universale in S. M. Novella a Firenze*.
- 29 G. VASARI, *Del dipingere in muro: come si fa e perchè si chiama lavorare in fresco*, in ID., *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, Firenze 1550, cap. XIII.

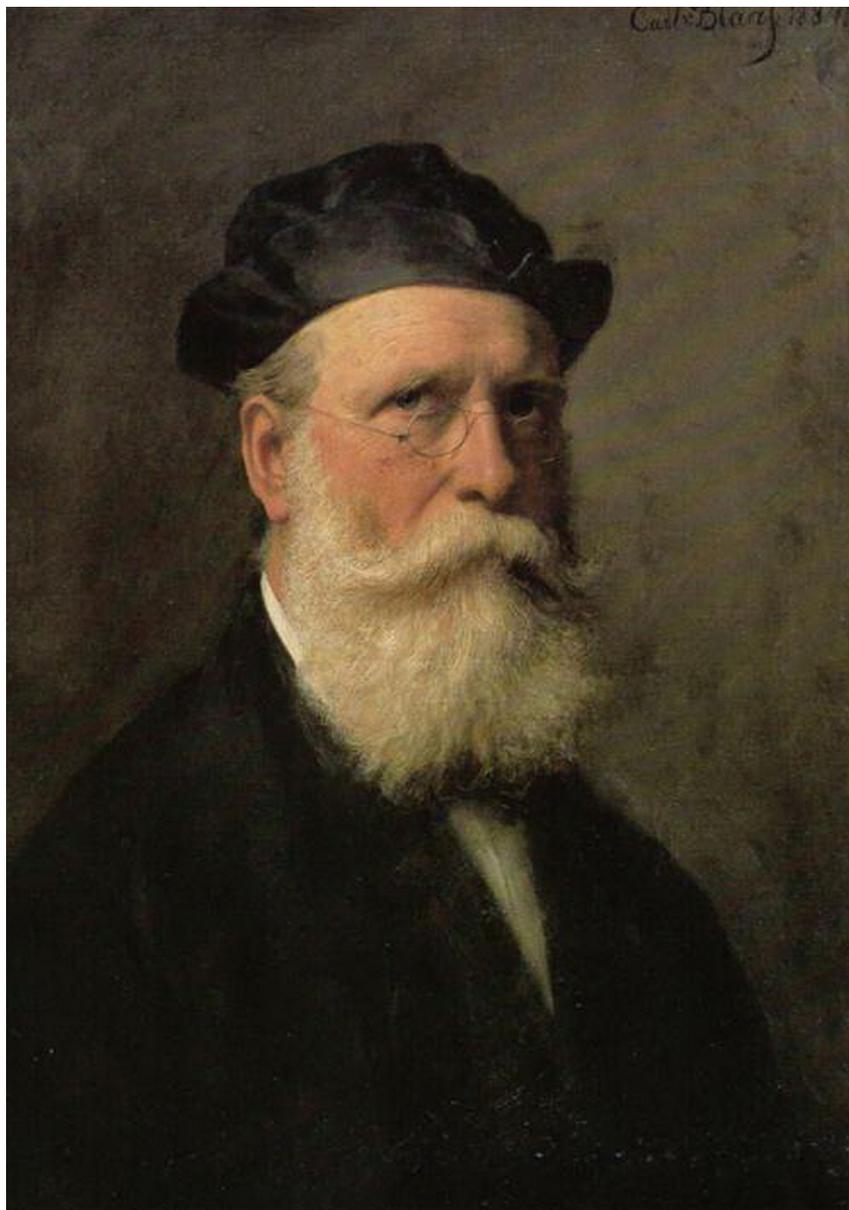


Fig. 1: CARL BLAAS, *Autoritratto*, 1884, olio su tela, 65,5 x 53 cm, Vienna, Belvedere.



Fig. 2: FRIEDRICH OVERBECK, *Dürer e Raffaello dinanzi al trono dell'arte*, 1810, disegno a matita su carta, Vienna, Albertina.



Fig. 3: CARL BLAAS, *Mosè sul monte Sinai*, 1837, matita su carta, collezione privata.



Fig. 4: CARL BLAAS, *Il Miracolo delle rose di Santa Elisabetta*, 1839, olio su tela, Zamek Kynžvart.



Fig. 5: PIETRO LORENZETTI, *Deposizione dalla croce*, ca 1310-1319, fresco (particolare), Assisi, Transetto sinistro della Basilica Inferiore di San Francesco.



Fig. 6: CARL BLAAS, *Disegno*, matita su carta, collezione privata (da Lorenzetti)



Fig. 7: PIETRO LORENZETTI, *Sepellimento di Cristo*, ca 1320, fresco (particolare), Assisi, Transetto sinistro della Basilica Inferiore di San Francesco.

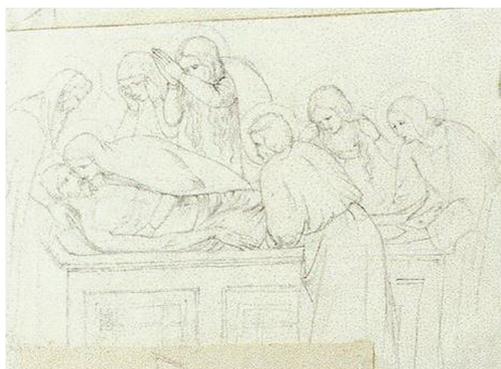


Fig. 8: CARL BLAAS, *Disegno*, matita su carta, collezione privata (da Lorenzetti)



Fig. 9: BEATO ANGELICO, *Polittico Guidalotti*, 1438, tempera su tavola, (particolare), Perugia, Galleria Nazionale.



Fig. 10: CARL BLAAS, *Disegno*, matita su carta, collezione privata (da Fra Angelico)



Fig. 11: BERNARDO DADDI E BOTTEGA, *Madonna in trono col Bambino e quattro santi*, 1344, tempera su tavola, Firenze, Santa Maria Novella, Cappellone degli Spagnoli



Fig. 12: CARL BLAAS, *Disegno*, matita su carta, collezione privata (da Daddi)



Fig. 13: CARL BLAAS, *Madonna con il bambino e San Giovannino*, 1841, olio su tela, 104 x 70 cm, Esztergom, Museo Cristiano.



Fig. 14: RAFFAELLO, *Madonna Esterhazy*, 1508, Budapest, Szépművészeti Múzeum.



Fig. 15: CARL BLAAS, *Disegno*, matita su carta, collezione privata (da Raphael).



Fig. 16: NICCOLÒ DI PIETRO, *Santi*, 1386, fresco (particolare), Prato, San Francesco, Cappella Migliorati.



Fig. 17: CARL BLAAS, *Disegno*, matita su carta, collezione privata (da Niccolò di Pietro)



Fig. 18: NARDO DI CIONE, *Paradiso*, 1360, fresco (particolare), Firenze, Maria Novella, Cappella Strozzi.



Fig. 19: CARL BLAAS, *Disegno*, matita su carta, collezione privata (particolare da Nardo di Cione)



Fig. 20: CARL BLAAS, *Visitazione*, 1841, olio su tela, Vienna, Ferdinandeum.



Fig. 21: FILIPPINO LIPPI, *San Giovanni Evangelista resuscita Drusiana*, 1487, fresco (particolare), Firenze, Santa Maria Novella, Cappella Strozzi.



Fig. 22: CARL BLAAS, *Disegno*, matita, acquerello su carta, collezione privata (da Lippi)



Fig. 23: CARL BLAAS, *Santa Caterina trasportata dagli angeli sul Monte Sinai*, 1842, olio su tela, collezione privata.



Fig. 24: CARL BLAAS, *Interno della chiesa di Maria Immacolata*, 1852-1854, Föt (Ungheria).