

Nadia Bertoni Cren

RESTAURO DELLA FAMIGLIA SINIGAGLIA DI GIUSEPPE TOMINZ E ANALISI DELLA PREPARAZIONE A BIANCO DI PIOMBO

Estratto da: *Effetto luce. Materiali, Tecnica, conservazione della pittura dell'Ottocento*, atti del convegno IGIC, 13-14 novembre 2008, Firenze 2009, pp. 245-243.

Il ritrattista goriziano Giuseppe Tominz fu con il suo stile illusionista il fedele ed ironico fotografo di una generazione. In rapporto alle vicende triestine della pittura del tempo, è stato osservato che il formidabile talento mimetico del pittore scatenò in città la mania del ritratto, con tale intensità e durata, da produrre per i posteri la testimonianza più diretta ed efficace di una società meritevole di qualche considerazione [1]. Gli sono attribuite più o meno centocinquanta opere di cui una piccola parte a soggetto sacro eseguite perlopiù per chiese del goriziano, gran parte oggi in Slovenia [2]. Il contributo più originale lo diede nel genere del ritratto, dove seppe sposare ad una esecuzione purista e classicista, un'arguta e cordiale definizione psicologica. Orgoglioso del proprio virtuosismo praticava l'arte come mestiere dedicandosi con lucidità alla ritrattistica, suo punto forte. Nel terzo decennio dell'Ottocento non fatica ad imporsi sugli artisti attivi a Trieste, quali Natale Schiavoni, Giuseppe Lorenzo Gatteri, Cesare Dell'Acqua, Giovanni Pagliarini, per la velocità dell'esecuzione e di conseguenza il costo inferiore delle sue opere. Aveva pensato a formule più o meno impegnative. La figura seduta su uno sfondo monocromo ritraffa fino alla vita, la figura sempre seduta con sfondo ambientato in genere con allusione alla professione esercitata, le persone a figura intera con ambientazione, mobili e soprammobili. Era bravissimo nei dettagli di acconciature, pizzi e gioielli e nel saper evocare gli ambienti del *Biedermeier*. Particolarmente apprezzati erano i suoi grandi ritratti di gruppo, le famiglie più in vista ne richiedevano uno, molto belli sono quelli della *Famiglia Moscon* (del 1829) e della *Famiglia Frusich* (del 1835 circa) esposti alla Narodna Galerija di Lubiana [3].

Tominz aveva una prassi organizzata ed efficiente. Iniziava con alcuni disegni dell'insieme e preparava un bozzetto ad olio da presentare al committente per gli accordi. Impostava il dipinto ed abbozzava le figure. Seguiva la posa di ogni persona nel suo atelier, bastavano tre ore per ogni ritratto, ed un'altra posa di mezz'ora per la finitura del volto, poi terminava gli abiti e gli sfondi [4]. La grande tela ad olio della *famiglia Sinigaglia* (fig. 1) che abbiamo restaurato fu preceduta da almeno due studi preparatori ad olio oltre al disegno con lo sfondo dei Musei Provinciali di Gorizia [5].

Il dipinto della Famiglia Sinigaglia, 210 cm di altezza per 266 cm di larghezza, con i ritratti di undici persone era uno dei suoi più belli, e anche il più ricco di persone conosciuto del pittore. In una ambientazione classicheggiante, fra statue e colonne, il gruppo familiare è disposto attorno alla figura centrale con l'ultima nata, gli uomini in piedi e le donne sedute con sullo sfondo uno scorcio di paesaggio. La famiglia dei Sinigaglia, presente a Gorizia dagli inizi del diciottesimo secolo, nella prima metà dell'Ottocento è una famiglia di medie dimensioni nella Comunità ebraica, abitante nel Ghetto. Nel grande ritratto plurimo sono raffigurati Benedetto Sinigaglia e sua moglie Marianna Levi con i figli Nedanele, Sofia, il primogenito Giacomo con la moglie Anna Levi e l'ultima nata Ida, Sara Chiara, Bersabea con il marito Abram Reggio, sulla destra Anna [6].



Figura 1. G. Tominz (Gorizia 1790 - Gradiscutta 1866) *La famiglia Sinigaglia* (1844-5), Gorizia, Musei Provinciali, olio su tela , cm. 210 X 265.

Questo ritratto sontuoso ed ambientato, composto da nove adulti e due bambini, fu forse un lavoro che durò a lungo. I suoi disegni ed i bozzetti ad olio ci informano di un processo più impegnativo del solito. Confrontando gli studi preparatori con il dipinto finale, gli elementi curiosamente diversi, come le maniche a palloncino dei vestiti e tutte le acconciature femminili con il *chignon* alto, fanno pensare ad una ideazione dell'opera negli anni trenta dell'Ottocento. L'ultima ricostruzione cronologica delle vicende famigliari [7] informa però della nascita a Gorizia di Ida, la bimba tenuta dalla madre sul cuscino dorato, nel 1844, situando con sicurezza il compimento del ritratto alla metà degli anni quaranta dell'Ottocento.

LE ALTERAZIONI

Il dipinto è passato attraverso vicissitudini molto particolari trovandosi durante la guerra del 1915-18 nella villa di Ida Sinigaglia Luzzato a Terzo d'Aquileia, zona interessata dal conflitto. L'opera subì gravi danni e venne fatta restaurare a Venezia negli anni Venti dall'antiquario Gino Calligaris. Mancavano cinque teste, la metà dei ritratti. Si trattava dei volti della coppia in piedi sulla destra del dipinto e del capofamiglia con la moglie ed il bambino sulla sinistra del gruppo. Furono asportate, si dice, dai soldati o forse da qualcuno che pensava di salvare almeno i volti di alcuni dei famigliari. Un quadro così grande (210x265 cm senza contare la monumentale cornice dorata) non poteva essere messo in salvo facilmente. Ma è anche possibile che l'opera fosse già danneggiata: la grande quantità di cadute provocate da pieghe della tela fa ritenere che il dipinto rimase a lungo tempo su di un telaio spezzato o allentato.

Durante quel primo restauro si trattò di preparare dei grandi innesti di tela, rifare cinque ritratti ed inserirli (fig. 2). Non sembra che il restauratore veneziano fosse a conoscenza dei due bozzetti esistenti ai quali avrebbe potuto ispirarsi. La ricostruzione pare d'invenzione anche se nel gruppo di sinistra qualcosa fa pensare che dei resti consistenti di pellicola pittorica dovevano essersi conservati. La testa del bambino in abito azzurro si può dire che corrisponda in linea generale agli studi ad olio esistenti ma non sapremo mai

se la cuffia di Marianna Levi è pura invenzione del restauratore, non essendoci nei bozzetti preparatori.

Lo stesso antiquario Gino Calligaris salvò l'opera, con altri due ritratti, dal pericolo di essere asportati da ufficiali tedeschi durante la seconda guerra. Dal 1947 il dipinto è custodito in consegna fiduciaria presso i Musei Provinciali di Gorizia ma rimane di proprietà degli eredi di Ida Sinigaglia Luzzatto.

Il telaio d'origine eliminato e la tela rifoderata a colla di pasta non davano molte altre informazioni significative. Il grande ritratto oltre a sollevamenti della pellicola pittorica aveva evidenti alterazioni estetiche. La vernice protettiva era ingiallita mutando i valori cromatici d'origine e numerosissimi ritocchi e ridipinture erano stesi su quelle che dovevano essere state cadute di colore, lungo le pieghe prodottesi sulla pellicola pittorica. Questi ritocchi erano tutti falsati nel tono e con la loro eccessiva evidenza disturbavano la leggibilità dell'opera.

Le ridipinture vennero eseguite con diverse modalità, sia a velatura sia a corpo sia su stuccature colorate a colla, sia senza stuccature, sia a legante oleoso sia a vernice. I grandi rifacimenti sono eseguiti anch'essi con tecnica mista. Su di una base oleosa stesa su una preparazione a gesso e colla pigmentata sono eseguiti i volti con velature successive a vernice.

Piccole cadute di colore e minuti sollevamenti della pellicola pittorica facevano temere nuove perdite di materia.



Figura 2 e 3. *Famiglia Sinigaglia*, due dei cinque volti dipinti nel restauro degli anni Venti e tassello di pulitura della vernice alterata

Fin dai primi saggi di pulitura della vernice resinosa ossidata è emersa la quantità ed il tipo di ridipinture operate nel restauro degli anni Venti che intervenivano anche in maniera imitativa a modificare parti sostanziali (fig. 3). L'intento fu allora di equilibrare i rifacimenti fatti e migliorare parti lacunose, su un dipinto in cui tanta parte di materia pittorica era andata perduta (fig. 4). Sui capelli della fanciulla biancovestita in primo piano, asportando le vernici alterate ed uno strato di ridipintura, è venuto alla luce l'orecchio con una diversa acconciatura dei capelli che fanno una curva alta [8]. Nella ridipintura del vestito di Marianna Levi, nel grande inserto a sinistra c'è un errore: sotto lo scollo il vestito doveva essere bianco come in basso.

IL RESTAURO

L'intervento di conservazione si è reso necessario per i diversi piccoli distacchi e cadute di colore che si erano prodotti lungo i margini delle lacune ritoccate nel precedente restauro. Nel controllo della pellicola pittorica si era notato che numerose riprese eseguite

su parti originali e diverse vecchie stucature si stavano sollevando. Un' azione di fissaggio secondo il principio del minimo intervento non avrebbe garantito una stabilità nel tempo e non avrebbe evitato nuovi sollevamenti dei rifacimenti che si stavano staccando, forse per eccessiva rigidità della materia impiegata rispetto alla preparazione originale. Procedere al fissaggio comportò pertanto la pulitura della superficie pittorica e la soppressione di stucature e ritocchi che inoltre erano stati condotti con una tecnica illusionista ed erano poco distinguibili dalla materia pittorica d'origine.



Figura 4. *Famiglia Sinigaglia*, abrasioni e lacune della pellicola pittorica.

Le ridipinture dei grandi innesti con le cinque teste rifatte sono state mantenute, rispettando perciò la parte più significativa del precedente restauro oramai storicizzato, ma si è dovuto alleggerire anch'esse dalla vernice ingiallita. Dopo la pulitura i rifacimenti dei due grandi innesti risultavano comunque troppo scuri sugli sfondi distinguendosi dal resto del dipinto dal timbro più freddo; in accordo con la Direzione dei Lavori si sono perciò eseguite delle velature coprenti più chiare, per accordarne il tono alle circostanti parti originali. In questo modo si è mantenuta la leggibilità generale senza eccessive interferenze, pur mantenendo distinguibili i due rifacimenti del primo Novecento [9]. La nuova integrazione pittorica è stata realizzata a tratteggio, dopo una verniciatura intermedia stesa a pennello, su stucature leggermente pigmentate.

LE ANALISI

Per realizzare lo studio chimico-stratigrafico della pellicola pittorica abbiamo prelevato due campioni sull'incarnato di Ida e sulla tenda lungo i margini delle lacune. Si sono identificati i pigmenti ed i leganti mediante analisi su sezioni lucide trasversali, analisi spettrofotometriche all'infrarosso (FT/IR), e analisi alla microsonda elettronica (EDS). I pigmenti trovati nei due campioni analizzati nella *Famiglia Sinigaglia* sono per l'incarnato: biacca + ocra rossa + olio siccativo; con un protettivo a base di solo olio siccativo (fig. 5); nella tenda in seta rossa, i pigmenti sono: biacca + lacca rossa (fatta assorbire su una base neutra di allumina) + ocra rossa + nero carbone + olio siccativo (fig. 6) [10].



Figura 5 e 6. Sezioni lucide (luce riflessa, 200 ingrandimenti). A sinistra campione prelevato da un'incarnato (dal basso in alto): frammento di tela di supporto; strato preparatorio a biacca e olio con granuli subtrasparenti di calcite e barite; strato pittorico composto da biacca, ocra rossa, olio siccativo; strato di ridipintura. A destra campione prelevato dalla tenda rossa (dal basso in alto): strato preparatorio a biacca e olio con granuli subtrasparenti di calcite e barite; strato pittorico ad olio siccativo composto da biacca pigmentata con plaghe rosso-violacee di lacca rossa, ocra rossa e nero carbone; ai lati resti di ridipintura.

Dallo studio è emersa inoltre la scelta di una preparazione oleosa bianca composta da carbonato basico di piombo (biacca), solfato di bario (barite) e carbonato di calcio (calcite), stesa su un supporto trattato con solo olio siccativo e non con un'aprettatura mista di olio ed un preparato polisaccaride come nell'*Autoritratto con il fratello* [11]. Opera questa degli inizi dell'attività dell'artista (1812-1815), in cui probabilmente sperimentava le tecniche apprese all'Accademia romana di San Luca, ed utilizzava materiali e pigmenti acquistati a Roma [12]. Nell'*Autoritratto* la preparazione è costituita da un preparato oleoso a base di carbonato basico di piombo e carbonato di calcio. La preparazione della famiglia Sinigaglia differisce perciò da quella dell'*Autoritratto* per la presenza di solfato di bario; in una piccola percentuale.

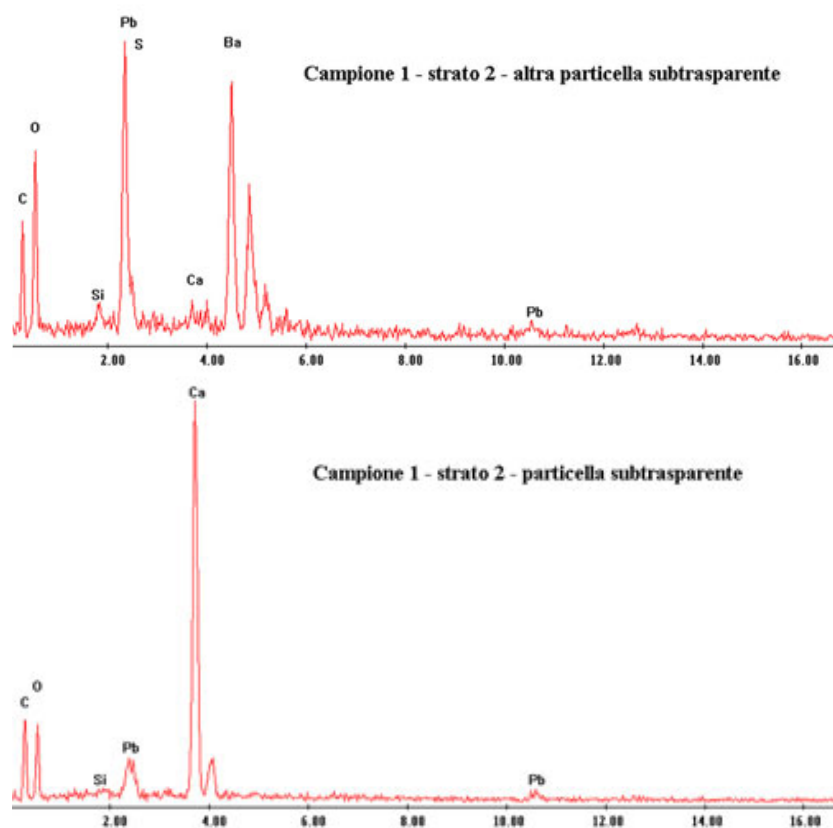


Figura 7 e 8. Spettri microsonda EDS relativi alle particelle di barite e calcite dello strato preparatorio del campione di incarnato

Il bianco di bario è stato ritrovato in molte preparazioni a base di bianco di piombo in dipinti francesi del XIX secolo. Lo studio di un dipinto di Jean-Baptiste Camille Corot (1796-1875) il ritratto di *Claire Sennegon all'età di sedici anni*, apparso nel 1998 sulla rivista del Laboratoire de recherche des musées de France [13], riportava anche i primi dati di una ricerca, sulle caratteristiche delle preparazioni a base di bianco di piombo nei dipinti francesi dei primi tre quarti dell'Ottocento.

Ne risulta che durante la prima metà del secolo molte delle preparazioni bianche in Francia sono delle miste dove al bianco di piombo, in maggiore percentuale, è associato il carbonato di calcio, come in alcuni dipinti di Ingres (1780-1867), del primo decennio del secolo, e in quelli di Corot tra il 1825 ed il 1835. I dipinti di Géricault (1791-1824), invece hanno di solito una preparazione a bianco di piombo puro steso in un unico strato.

Le preparazioni a bianco di piombo con una percentuale di solfato di bario, come nella *Famiglia Sinigaglia* (fig. 7 e 8), erano chiamate *céruse d'Allemagne* [14] e sembrano utilizzate a partire dal 1830. In Francia nella seconda metà del secolo diventano molto più frequenti delle preparazioni caricate con solo carbonato di calcio e l'esempio della preparazione con il solfato di bario nel ritratto di *Claire Sennegon*, al momento dello studio citato ne era l'esempio più precoce, del 1837, con 47% biacca, 24% barite, 22% calcite. Gli additivi di carica avevano la funzione di attenuare la brillantezza di una preparazione al bianco di piombo puro e di aumentare l'assorbimento e l'aderenza degli strati di colore.



Figura 9. Marchio del produttore viennese di tele Koller sul retro di un dipinto di Augusto Tominz del Museo Revoltella di Trieste

La preparazione della *Famiglia Sinigaglia* corrisponde tecnicamente al ritratto di Corot e, viste le dimensioni del dipinto dubito che la tela fosse già preparata. La *céruse d'Allemagne* era probabilmente venduta già pronta agli artisti come composto da mescolare all'olio di lino per preparare le tele. La preparazione del dipinto di Tominz analizzato da Perusini e Princivalle [15] *Giuseppina Holzknicht* del 1829-1830 ha la stessa composizione. Potrebbe essere un nuovo esempio precoce. Sembra infatti che il sottostante strato ocreo a base di ossidi di ferro e biacca, non sia uno strato preparatorio vero e proprio, ma un diverso tipo di apprettatura della tela di supporto [16] come abbiamo constatato nel grande ritratto del *Maestro Edele* [17] eseguito dal Tominz nel 1840. La preparazione qui è composta da un preparato ocreo aranciato (oleoso?), steso in strato molto sottile sulla tela, su cui è sovrapposto uno strato sottile bianco-grigiastro oleoso (la barite legata ad olio dà un colore grigiastro), seguito dallo strato di colore.

Barbara Ferriani ha comunicato [18] su Francesco Hayez, che si distingue dal punto di vista tecnico per lo sperimentalismo, citando i cinque tipi diversi di preparazioni impiegate dal pittore, e notando come dal 1834 al 1879 Hayez utilizzi con una certa continuità una preparazione composta da bianco di piombo + carbonato di calcio + solfato di bario. Probabilmente nel regno del Lombardo Veneto governato da Vienna la *céruse d'Allemagne* deve essere stata commercializzata prima che in Francia.

Un'ultima considerazione su di un'aspetto dell'attività di Tominz che ha a che fare con la valutazione qualitativa ed attributiva delle sue opere soprattutto dell'ultimo periodo dagli anni '50 in poi [19]. Il figlio Augusto, nato a Roma nel 1818, apprende il mestiere della pittura dal padre completando poi la sua formazione iscrivendosi all'Accademia di Venezia [20]. Di Augusto fra i più conosciuti sono i dipinti eseguiti per il palazzo del Barone Revoltella di Trieste, opere a soggetto storico o allegorico in generale piuttosto fredde e convenzionali [21], per le quali impiegava tele di un produttore viennese già preparate (fig.9). È certo però che Augusto aiutò il padre nei ritratti, si dice che collaborasse agli sfondi. Di sicuro Augusto fu un bravo fotografo, aprì uno studio fotografico nel 1863 nella centralissima piazza della Borsa a Trieste. I tempi erano cambiati, la ricca borghesia voleva farsi rappresentare tramite questa nuova invenzione. Augusto fece largo uso del riscontro fotografico per i suoi ritratti. Il ritratto del Barone Pasquale Revoltella che era esposto alla Borsa vecchia di Trieste, ora al Museo Commerciale, è stato eseguito copiando una fotografia del Barone fatta da Nadar a Parigi [22]. Quanta parte ebbe la collaborazione di Augusto nelle ultime opere del padre che non vedeva più bene? Quanta parte ebbero le conoscenze acquisite da Augusto della tecnica fotografica? Sappiamo di un ritratto di *Giuseppe Schwatzina* [23], eseguito copiando da un dagherrotipo; era opera di Giuseppe, o di Augusto, o di entrambi? Quando Augusto volle ritrarre il padre preferì comunque farlo con la fotografia, "l'arte nata da un raggio e da un veleno" [24] (fig. 10,11).



Figure 10 e 11., ritratto di Giuseppe Tominz, fotografia all'albumina, 9,1 x 5,9 cm su cartoncino 10.4 x 6,4 cm, Gorizia, Fototeca Musei Provinciali e a destra Augusto Tominz, autoritratto, fotografia all'albumina, 9,1 x 5,9 cm su cartoncino 10.4 x 6,4 cm, Gorizia, Fototeca Musei Provinciali

NOTE

- [1] F. FIRMIANI, *La figura di Pasquale Revoltella in rapporto alle vicende triestine della pittura del tempo*, in *Pasquale Revoltella, 1795-1869. Sogno e consapevolezza del cosmopolitismo triestino*, catalogo della mostra, Trieste 1996, pp. 112-121. F. FIRMIANI, *Le pitture*, in AA.VV. *Il palazzo della Borsa Vecchia di Trieste, 1800-1980. Arte e storia*, a cura di Franco Firmiani, Trieste 1997, pp.146-147.
- [2] S. TAVANO, *Nuovi elementi sulla giovinezza di Giuseppe Tominz*, in "Arte in Friuli, Arte a Trieste", 7, 1984, p. 93.
- [3] A.A.V.V. *Jozef Tominc. Fiziognomija slike*, catalogo della mostra, Lubiana giugno-luglio 2002, Andrej Smerekar, a cura di, Lubiana, Narodna Galerija, pp. 88-89; 122-123.
- [4] Un bel passo del diario di Fanny Toppo Herzog del luglio 1829, dalla versione originale in tedesco, descrive i tempi di posa richiesti dal pittore per fare il ritratto alla figlia Carolina ed al suo fidanzato John Greenham nel proprio atelier; G. CORONINI, A. MORASSI, *Mostra di Giuseppe Tominz*, Gorizia 1966, pp. 50 -52.
- [5] N° di inventario 1793/ 243-n° 20. R. MARINI, *Giuseppe Tominz...*, cit. p. 82, note 51-52, tav. 34. Il Marini lo data tardi al 1840.
- [6] B. BERSANO SENIGAGLIA, *La famiglia Senigaglia*, in Ha - Tikavà. La Speranza. Attraverso l'ebraismo goriziano. Catalogo della Mostra, Gorizia luglio-ottobre 1991, Edizioni della Laguna, pp. 57-66.
- [7] A. DELNERI, *Giuseppe Tominz*, scheda nel catalogo, *La pinacoteca dei Musei Provinciali di Gorizia*, Vicenza, Terra Ferma, 2007, p.116.
- [8] Un uguale andamento dei capelli si osserva nel ritratto di Donna della Collezione Sbrizzi di Trieste; R. MARINI, *Giuseppe Tominz*, Venezia 1952, fig. 42.
- [9] *Fissaggio*: Beva Beva 371 (Lascaux) al 30% in white-spirit; *Pulitura superficiale*: tensioattivo in soluzione acquosa al 2%; *Pulitura*: ragia minerale dearomatizzata, isopropanolo, etilacetato, metiletilchetone, dimetilsolfossido, alcool benzilico, alcool etilico, supportante a base di etere di cellulosa (Klucel); *Stuccatura*: gesso di Bologna, pigmenti naturali e colla di coniglio addizionata di fungicida (Nipagina); *Integrazione pittorica*: pigmenti e vernice da ritocco (Lefranc&Bourgeois), colori a vernice per restauro (Maimeri); *Protettivo finale*: miscela di vernice da ritocco e vernice opaca (Lefranc&Bourgeois).
- [10] Analisi di A. PRINCIVALLE, *La famiglia Sinigaglia (1832-33), Giuseppe Tominz, dipinto ad olio su tela, Musei Provinciali di Gorizia. Analisi preliminari al restauro conservativo*, Montagnana 2005, (relazione non pubbl.).
- [11] N. BERTONI CREN, *L'autoritratto di Giuseppe Tominz con il fratello Francesco: osservazioni sulla tecnica pittorica alla luce del recente restauro*, in "Atti e Memorie della Società Istriana di Archeologia e Storia Patria, vol. C, Trieste 2000, pp. 401-410.
- [12] Molto interessante a questo proposito è l'elenco di colori in vendita nel negozio di Angelo Mattei in cui ci sono tutti i pigmenti che abbiamo ritrovato nelle analisi fatte sui campioni presi dalla pellicola pittorica del cielo e dell'incarnato dell'*Autoritratto*. P. BENSI, *L'inventario della bottega di colori di Angelo Mattei in Roma (1847)*, in "Arte/Documento, 1993, 7, pp. 255-258.
- [13] J.P. RIOUX, V. POMARÈDE, *Les préparations au blanc de plomb en France au XIX siècle. "Techne"*, n.7. LRMF Paris 1998, pp.121-124.
- [14] J. F. L. MERIMÉE, *De la peinture à l'huile ou des procédés matériels employés dans ce genre de peinture depuis Hubert et Jean Van-Eych jusqu'à nos jours*, Paris 1830, riedizione 2000.
- [15] G. PERUSINI, A. PRINCIVALLE, *Le tecniche esecutive di alcuni dipinti dell'Ottocento del Museo Revoltella e del castello di Miramare*, comunicazione orale alla Giornata di Studio, *Il mestiere della pittura nell'Ottocento. La tecnologia al servizio dell'indagine storica*, 23 maggio 2007, Auditorium del Museo Revoltella di Trieste, atti non pubblicati.
- [16] Fatto da approfondire poiché la *Famiglia De Bruker (1830-1832)* sembra avere solo lo strato ocreo, ma forse dipende dal punto marginale del prelievo o dal fatto che comunque seguiva uno strato pittorico bianco, dove infatti ritroviamo lo stesso composto: bianco di piombo - carbonato di calcio - solfato di bario. G. PERUSINI, A. PRINCIVALLE, *Le tecniche esecutive...*, cit.
- [17] (226x150 cm) N. Bertoni e Stéphane Cren, *Maestro Edele. Relazione di restauro*, Gorizia 2002 (relazione non pubbl.; dipinto del Museo Revoltella di Trieste). In quest'opera abbiamo constatato gravi problemi di adesione tra i due strati preparatori.
- [18] B. FERRIANI, *Francesco Hayez: alcune considerazioni sulle preparazioni, sulla tecnica e sulla conservazione*, in "Effetto Luce", convegno di Firenze, 13-14 novembre 2008, qui infra.
- [19] In questo momento si sta svolgendo una revisione critica di molti dipinti di Giuseppe Tominz. Nella giornata di studio tenutasi il 23 maggio 2007 all'Auditorium del Museo Revoltella di Trieste sul tema *Il mestiere della pittura nell'Ottocento*, i cui atti non sono stati pubblicati, Susanna Gregorat e Nicoletta Bressan hanno dato comunicazione di una firma del pittore ferrarese attivo a Trieste Giovanni Pagliarini

(1808-1878), rinvenuta su un *ritratto Hermann* (collezione privata, Torino), già esposto nella bella mostra sul Tominz del 2002 al Museo Revoltella. Questo ritratto normalmente era stato considerato opera del Tominz. In base alla scoperta sono stati messi in dubbio attraverso considerazioni stilistiche anche altri dipinti: il ritratto dei *coniugi Berle* (1835-1845), di *Sofia de Nicolai* (1842-1844), di *Giuseppe Reisdan* (1832) ed i ritratti di *Michele Weiss* e di *Fanny Weiss Hermann*. Questi ultimi sono generalmente attribuiti al quarto decennio dell'Ottocento quando la sensibilità linearistica e classicista di Tominz si incontrava con il colorismo e la ricerca di resa atmosferica degli artisti veneziani. Durante il loro restauro abbiamo potuto osservare delle differenze tecniche fra i due dipinti. La tela di Michele Weiss (78,5x62,7 cm) è stata preparata con un composto bianco solo dopo essere stata applicata al telaio ligneo, la preparazione per il ritratto di Fanny (79x63,5 cm) è più regolare e sembra di tipo industriale. Il dipinto di Fanny accusava maggiori problemi di adesione della pellicola pittorica al supporto. Entrambi i dipinti sono costruiti con stesure degli sfondi scure sovrapposte da campiture chiare, velature e lumeggiature. Lo strato di vernice originale era opaco ed alterato verso il marrone in entrambi. Nadia Bertoni e Stéphane Cren, *Michele Weiss e Fanny Weiss. Relazione di restauro*, Trieste 1996 (non pubblicata; dipinti di collezione privata). Per le riproduzioni fotografiche vedi G. CORONINI, A. MORASSI, *Mostra di Giuseppe Tominz*, cit. pp. 186, 190-195. Sarebbe interessante confrontare le analisi effettuate da Alessandro Princivalle sul dipinto di Giovanni Pagliarini del Museo Revoltella *Imelda e Bonifacio*, con analisi di altri ritratti attribuiti al Pagliarini poiché come presentato alla stessa giornata di studio da Giuseppina Perusini e Alessandro Princivalle, in quest'ultimo dipinto la preparazione è realizzata a solfato di calcio (gesso) e non con composti a base di carbonato di piombo (biacca).

- [20] Tra il 1836 ed il 1842 segue i corsi accademici del Grigoletti e del Liparini. FIRMIANI, cit.
- [21] M. MASAU DAN, *Pasquale Revoltella e l'arte: dalla collezione al Museo*, in *Pasquale Revoltella, 1795-1869. Sogno e consapevolezza del cosmopolitismo triestino*, catalogo della mostra, Trieste 1996, pp. 71-111. F. FIRMIANI, *La figura di Pasquale...*, cit. Il palazzo Revoltella in seguito divenne museo comunale di cui Augusto Tominz fu il primo direttore. Sono piacevoli i dipinti che decorano il soffitto del salone da ballo, con le allegorie delle arti ed un fregio con i mestieri, la pesca ed il commercio marittimo tutte opere del 1857.
- [22] F. MARRI, *Ritratti di Pasquale Revoltella*, in *Pasquale Revoltella, 1795-1869... cit.*, pp. 266-277. La fotografia reca nel retro l'indirizzo dello studio di 35, boulevard des Capucines vicino alla Madeleine, aperto da Nadar (Gaspar Félix Tournachon) nel 1860.
- [23] Olio su tela 112,5 x 112,5 cm (1855-60), Musei Provinciali di Gorizia. F. MAGANI, *Giuseppe Tominz ritrattista goriziano*, in *Ottocento di frontiera. Arte e cultura. Gorizia 1780-1850*, catalogo della mostra, Gorizia, 1995, Milano, Electa, p. 137. Il Museo di Gorizia conserva, nella raccolta Baguerre donata nel 1927, un dipinto del triestino Francesco Beda (1840-1900), con il ritratto dell'ambasciatore conte Don Silverio Baguer, seconda metà del XIX (74,5x58,5 cm). Quest'opera che ho potuto esaminare da vicino durante il restauro, è un dipinto olio eseguito su una tela sopra la quale era stata proiettata un'immagine fotografica del ritratto.
- [24] G. BRAMBILLA, G. TEDESCHI, *Fotografi goriziani tra Otto e Novecento: schede biografiche*, in AA.VV., *Gorizia in posa*, Gorizia 1989, pp. 194-195. G. BRAMBILLA, G. TEDESCHI, *La fotografia professionale a Gorizia dal 1860 al 1918*, in "Il Territorio", 11/12 numero monografico, Monfalcone (GO), 1999. La fotografia professionale a Gorizia mosse i primi passi alla fine del quinto decennio dell'Ottocento, vent'anni prima (7 gennaio 1839) Nicephore Niepce e Luis Jaques Mande Daguerre avevano presentato a Parigi l'invenzione.