

Alessandro Quinzi

Giuseppe Tominz



**Collana d'Arte
della Fondazione CRTrieste**

Curatore Giuseppe Pavanello

ALESSANDRO QUINZI, *Giuseppe Tominz*

Tredicesimo volume della collana
Prima edizione: dicembre 2011

PROGETTO GRAFICO

Studio Mark, Trieste

FOTOGRAFIE

Accademia Nazionale di San Luca, Roma
Agence Photographique RMN, Parigi
British Museum, Londra
Museo Civico d'Arte, Pordenone (S. Vicenzi, E. Ciol)
Curia arcivescovile, Gorizia
Diocesi di Mantova
Fondazione Cassa di Risparmio di Gorizia
Firenze, Gabinetto fotografico della S.S.P.S.A.E.
e per il Polo Museale della città di Firenze
Musei Civici, Padova
Musei Provinciali di Gorizia
Museo Diocesano di Udine
Museo Regionale, Capodistria
Narodna galerija, Lubiana (Janko Dermastja, Bojan Salaj)
National Gallery of Victoria, Melbourne
Österreichische Galerie Belvedere, Vienna
Soprintendenza per i beni storici, artistici ed etnoantropologici
del Friuli Venezia Giulia, Trieste
Paolo Bonassi, Trieste

Aleksandar Berkulj, Cetinje
Carlo Boldrin, Padova
Mauro De Santi, Belluno
Mauro Ranzani, Milano
Carlo Scлаuzero, Gorizia
Helena Seražin, Lubiana
Roberto Zucchi, Livorno

Il *Ritratto di Gaspare Craglietto* di Placido Fabris
(Venezia, Gallerie dell'Accademia) a p. 70,
è pubblicato su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali.
L'immagine del *Ritratto di Zuan delle Rose* di Giuseppe Tominz
(Trieste, Galleria Nazionale d'Arte Antica) a p. 161,
appartiene all'Archivio fotografico della Soprintendenza di Trieste,
ed è pubblicata su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali,
Soprintendenza per i b.s.a.e. del Friuli Venezia Giulia.

STAMPA

Tergeste grafica&stampa

Stampato in Italia / Printed in Italy

È vietata la riproduzione anche parziale
© 2011, Fondazione CRTrieste

In copertina:
G. TOMINZ, *Autoritratto alla finestra*, 1826

Volumi pubblicati

ANGELA TIZIANA CATALDI, *Edgardo Sambo*, 1999
DANIELA MUGITTU, *Bruno Croatto*, 2000
GIANFRANCO SGUBBI, *Adolfo Levier*, 2001
NICOLETTA ZAR, *Giorgio Carmelich*, 2002
CLAUDIA RAGAZZONI, *Gino Parin*, 2003
GIANFRANCO SGUBBI, *Glauco Cambon*, 2004
FRANCA MARRI, *Vito Timmel*, 2005
MATTEO GARDONIO, *Giuseppe Barison*, 2006
MASSIMO DE GRASSI, *Eugenio Scomparini*, 2007
MAURIZIO LORBER, *Arturo Rietti*, 2008
ENRICO LUCCHESE, *Arturo Nathan*, 2009
DANIELE D'ANZA, *Vittorio Bolaffio*, 2010

Questo libro non sarebbe mai uscito senza il concorso di molti, a partire dai numerosi proprietari dei dipinti rimasti nell'anonimato, che hanno reso possibile la documentazione delle opere. Desidero quindi esprimere la mia più profonda gratitudine e riconoscenza a Ivan Albrecht, p. Aurelio, Fiorella Benico, Paolo Bonassi, Cristina Bragaglia, Pavle Bratina, Matjaž Breclj, Luca Caburlo, Maria Chiara Cadore, Fernanda Capobianco, Massimo Carafa Jacobini, Giuseppina Carraro, Giovanni Cossar, Alberto Craievich, Daniele D'Anza, Lidia Da Lio, Roberta Demartin, Massimo De Grassi, don Gilberto Dudine, Adriano Dugulin, Elisabetta Francescutti, Justine Frost, Gilberto Ganzer, Edviljio Gardina, Matteo Gardonio, Donata Geat, Luca Geroni, Giovanna Giusti, Vania Gransinigh, Slavko Hrast, Barbara Jaki, Miro e Melanija Kerševan, Rafko Klemenčič, William Klinger, Isidora Kovačević, Stefano L'Occaso, Ana Lavrič, Maurizio Lorber, Enrico Lucchese, Maddalena Malni Pascoletti, Andrej Malnič, Giulio Manieri Elia, Jasmmina Marijan, don Sinuhe Marotta, Alessandra Martina, Maria Masau Dan, Sophie Matthiesson, Michela Messina, Eliana Mogorovich, Francesca Montanaro, Nicola Mugnaioni, don Paolo Nutarelli, Pietro Ossi, Federico Ossola, Pavle Pajović, Alessio Pasian, Vojko Pavlin, Lucia Pillon, Valeria Poletto, Federico Portelli, Lorenza Resciniti, Emanuela Rollandini, Ksenija Rozman, Carlo Scлаuzero, Helena Seražin, Raffaella Sgubin, Stanko Sivec, Camilla Soffiati, Ferdinand Šerbelj, Alessandra Tiddia, Rita Toma, don Michele Tomasin, Robert Ušaj, Elena Vidoz, Anna I. Xaziri, Laura Zanella.
La mia gratitudine va anche al professor Giuseppe Pavanello per la fiducia accordata nell'affidarmi il tredicesimo volume della collana.

A. Q.

Alessandro Quinzi

Giuseppe
Tominz

Premessa

Prosegue la Collana d'Arte della Fondazione CRTrieste, giunta quest'anno al tredicesimo volume, dedicato a Giuseppe Tominz.

Capostipite di una dinastia di artisti (il figlio Augusto e il nipote Alfredo) è una delle maggiori personalità pittoriche del periodo compreso fra la fine del Settecento e la prima metà dell'Ottocento, non solo in ambito regionale.

L'autore studia all'Accademia delle Belle Arti di Vienna e poi all'Accademia di San Luca a Roma, dove viene in contatto con i maggiori artisti del periodo.

Eccellente ritrattista, capace di leggere nel soggetto da ritrarre le caratteristiche e gli atteggiamenti più salienti, effigia dal vero Papa Pio VII e, stabilitosi a Trieste nel 1826, inizia ad essere richiesto per la sua abilità e bravura non solo dalla nuova borghesia triestina ma anche da molte personalità, in particolare inglesi, che soggiornano per periodi più o meno lunghi in città. Produce così numerosi ritratti della città emporiale di quei tempi e dei suoi personaggi più rappresentativi. Di grande risalto anche i numerosi ritratti di bambini.

La Fondazione ha deciso quindi di rendere omaggio a questo importante artista dedicandogli la presente monografia della Collana d'Arte che, di anno in anno, riscuote sempre maggiore interesse da parte di studiosi e appassionati del settore, non solo in Italia ma anche all'estero.

Massimo Paniccia

Presidente
della Fondazione CRTrieste

Ritratti “parlanti”

Dopo Bolaffio, cui si è dedicata una monografia nella nostra collana l'anno scorso, è la volta di un altro pittore goriziano che ha scelto Trieste quale sua nuova città. Forse, Giuseppe Tominz avrebbe preferito fermarsi a Roma, dove soggiornò per un lungo periodo; ma, una volta tornato in patria, si rese conto che solo la città di San Giusto poteva essere la sede di un'attività artistica che, nel ritratto, trovava la sua ragion d'essere. Aveva sì delle velleità, il nostro, di praticare la pittura di storia, in ambito sacro, ma i risultati sconfortanti l'avevano indirizzato su altra strada, con affermazioni personali di tale livello da imporlo in un centro, la Trieste del primo Ottocento, che si avviava a giocare un ruolo di prim'ordine nello scacchiere internazionale, e in cui si avvertiva la necessità di poter disporre di un artista che, dei protagonisti del miracolo economico triestino, desse conto e ne tramandasse l'immagine. Ecco, dunque, allungarsi la fila davanti alla porta dello studio di Tominz.

La fila: tutta una sequenza di volti, personaggi maschili e femminili, gruppi di famiglia, bambini. Ritratti “parlanti”, come venivano definiti nell’“Osservatore Triestino” del 31 luglio 1830. L’“evidente rassomiglianza” era il fine da raggiungere, anzitutto per accontentare una clientela che apprezzava in particolare i virtuosismi del pennello. Da qui, l’elogio della “particolare bravura nell’esecuzione degli ornamenti, ed accessorj, ed in ispezialità nella distinzione delle stoffe”. Ma c’era dell’altro: “non solo le fisionomie, ma il portamento, e gli atti riscontransi veramente colpiti dall’egregio artista”.

A quarant’anni, dunque, Tominz, si impone quale ritrattista di vaglia, nel momento stesso in cui Giuseppe Bernardino Bison, il pittore di spicco operoso a Trieste, sta per trasferirsi a Milano. Alle fantasticherie di Bison, che offrono momenti d’evasio-

ne nella misura di un'arietta, Tominz contrappone la resa veridica degli effigiati, esponenti di una classe borghese che amava vedersi riflessa nella luce fredda di uno specchio che non inganna.

Con qualche eccezione, a partire dall'*Autoritratto con il fratello Francesco*, divenuto icona dell'amicizia fraterna, all'insegna della fedeltà, cui allude la coppia di cani uniti da un solo guinzaglio: espressione monumentale (e non solo per le dimensioni) d'orgoglio, in cui vengono evocate la città natale, nello scorcio paesaggistico, e Roma, attraverso la statua antica della *Concordia* che campeggia, come un terzo personaggio, sopra un alto piedistallo.

I contemporanei riconoscevano all'artista "semplicità, proprietà, ingenuità, ed evidenza" al punto da "portare al colmo l'interesse e l'incanto dell'intelligente osservatore". "Incanto", ovvero sia rimanere ammaliati, come a bocca aperta per lo stupore che i ritratti di Tominz suscitavano nel riguardante, per lo più il visitatore che si recava alle mostre, organizzate anche dall'artista stesso, con il fine evidente di far conoscere la sua produzione, e incrementarla, contando sullo spirito di emulazione della buona società triestina.

"Riconoscere e farsi riconoscere" può essere il motto di tal genere di ritrattistica, destinata ad entrare in crisi di lì a poco con i primi esperimenti fotografici. E indimenticabile è la galleria di personaggi che sfila davanti ai nostri occhi sfogliando il presente volume, la prima monografia su Tominz provvista di catalogo ragionato: ritratti che sono sì delle facce e degli "accessorj", ma sono pure sguardi che ci catturano, che ci cercano, non senza qualche apprensione: cosa potranno pensare di me? Ecco allora il rigore, l'ordine che presiede all'abito inamidato come al contesto, al punto da far rassomigliare

talvolta i nostri personaggi ad insetti racchiusi entro teche di cristallo. Con delle varianti, in primis il cosiddetto *Autoritratto* accovacciato, indice di una personalità innervata di humour.

La ricerca di Alessandro Quinzi si è conclusa, con certezze, soprattutto nelle indagini sulla giovinezza del pittore – quella che Silvio Benco definiva “una specie di profondo Medioevo” –, e questioni aperte, com’è normale, specie sull’ultima attività, quando più d’un nome si fa avanti: Augusto Tominz, il figlio pittore, quindi Giovanni Pagliarini e Placido Fabris, ma anche Natale Schiavoni e Mihael Stroj, gli allievi Luigi Capodaglio, Cristiano de Mayr, Francesco Malacrea, Giuseppe Giacomo Battich. Siamo grati allo studioso goriziano per l’applicazione con cui si è dedicato al suo lavoro, complice l’ottima conoscenza delle lingue slovena e croata, indispensabili nella consultazione bibliografica, per un artista, fra l’altro, che ha fatto pure delle puntate significative a Lubiana. E siamo tanto più soddisfatti essendo questa la prima incursione della collana d’arte in un periodo storico lontano rispetto a quelli sinora considerati, al fine di riscoprire un’età che è come l’incunabolo moderno di Trieste, che si squaderna davanti a noi attraverso i suoi esponenti, di spicco e non: nostri simili, umanità del passato che si fa umanità nel presente.

Giuseppe Pavanello

La nostra gratitudine alla Fondazione CRTrieste e a quanti – studiosi, collezionisti, il fotografo Paolo Bonassi, lo Studio Mark, lo stampatore – ci hanno aiutato a conseguire, ancora una volta, eccezionale qualità di risultati.

Giuseppe
Tomlinz

Sommario

Premessa	
<i>Massimo Paniccia</i>	5

Ritratti “parlanti”	
<i>Giuseppe Pavanello</i>	7

GIUSEPPE TOMINZ

Habemus papam!	15
Roma, marzo 1809	21
Domenico Conti Bazzani	24
La Scuola di Nudo dell’Accademia di San Luca	29
“A Roma eseguiva soprattutto copie”	34
Tominz incisore	40
Da Canova a Thorvaldsen	42
La crisi goriziana	47
Il Congresso di Lubiana	51
Trieste, l’altra Roma	53
Le mostre	62
Il commiato	75

Tavole	79
---------------	-----------

Catalogo delle opere

Dipinti autografi	147
Disegni	205
Dipinti di dubbia o errata attribuzione	217
Opere documentate, perdute o non rintracciate	235

Apparati

Regesto	243
Appendice documentaria	249
Antologia critica	259
Esposizioni	279
Bibliografia	285

Giuseppe Tominz
Autoritratto col fratello
Gorizia, Musei Provinciali



Habemus papam!

L' *Habemus papam!* che il 14 marzo del 1800 risuonò nel bacino di San Marco annunciava l'ascesa al soglio pontificio di Pio VII, al secolo Barnaba Chiaramonti, e poneva fine a una lunga quanto tormentata *vacatio sedis*, dopo che il predecessore Pio VI era morto il 29 agosto 1799, prigioniero nella fortezza di Valence. I tempi avversi e l'occupazione francese di Roma avevano consigliato di convocare il conclave all'Isola di San Giorgio Maggiore, sotto l'egida sicura di uno stato, il Sacro Romano Impero, massima personificazione della plurisecolare tradizione di governo cristiana. Gorizia, che di quello stato dell'*ancien régime* era suddita fedele, avrà vissuto con particolare partecipazione il conclave svoltosi nella vicina Venezia, anche se nessuno all'epoca poteva immaginare come la figura di Pio VII avrebbe a suo modo segnato le sorti di Giuseppe Tominz.¹

L'episodio chiave di questa singolare vicenda ci è stato tramandato dallo storico croato Ivan Kukuljević Sakcinski (1816–1889), primo biografo del Tominz, affidabile nella sostanza quanto impreciso nelle date e fantasioso nella grafia dei nomi, che ricorda come

nel 1803 l'arciduchessa Marianna, sorella dell'imperatore Francesco, lo mandò a Roma, poiché le piacque molto una sua miniatura raffigurante il papa.²

Per lungo tempo si è dato poco credito a questa segnalazione, poiché era da un lato difficile riscontrare l'esistenza della miniatura³ e dall'altro la data riportata era palesemente contraddetta

¹ "Tomínz, non Tóminz" era perentorio già Marini (1952, p. 91).

² Doc. X. Su Kukuljević Sakcinski vd. ŠIDAK 1962.

³ Drastico è il giudizio di Coronini (1966a, p. 34): "Il sorprendente Kukuljević crede anche di sapere che gli venisse commissionata in quegli anni l'esecuzione di una miniatura di Pio VII (1800–1823) in 166 esemplari destinati a regali pontifici; e questa notizia potrebbe forse spiegare la persistente tradizione dell'esistenza d'un ritratto papale tominziano, asseritamente conservato in Vaticano, ma che le ricerche ivi condotte non sono riuscite ad identificare; il ritratto al naturale di un pontefice seduto e volto verso destra apparteneva, del resto, alla famiglia Tominz ed era tenuto in particolare considerazione, ma andò perduto a Gorizia nel primo conflitto mondiale; dal vago ricordo dei fratelli dott. Giuseppe e rag. Egidio Tominz, ora a Milano, dovrebbe essere stata proprio l'effigie di Pio VII". A discarico di Kukuljević Sakcinski va subito precisato che,

dalle evidenze biografiche dei due protagonisti. Gli spostamenti di una figura pubblica, quale era l'arciduchessa Marianna d'Austria (1770–1809), figlia dell'imperatore Leopoldo II e di Maria Luisa, non sfuggiva alle cronache dell'epoca. Nel 1800, dopo l'elezione di Pio VII, aveva abbandonato il nobile capitolo di San Giorgio di Praga, che reggeva come badessa dal 1791, per raggiungere a Roma Nicolò Paccanari, fondatore della Compagnia della Fede, conosciuto durante il suo esilio in Austria. Nel viaggio, Marianna d'Austria aveva sostato a Recanati, dove il 25 giugno fu ricevuta per la prima volta in udienza dal papa. Il suo arrivo a Roma è datato al 4 febbraio del 1801. Il 18 febbraio, come c'informa la stampa dell'epoca, si recò in visita allo studio del Canova che stava mettendo mano al monumento funebre dell'arciduchessa Maria Cristina.⁴ Nella città eterna, dove rimase sino al 1808, si spese in opere di carità e a favore della causa del Paccanari, per il quale riuscì ad ottenere l'intervento papale nella controversia con l'ordine dei Teatini. Il lungo soggiorno romano della nobile austriaca, minata nella salute, terminò il 26 ottobre del 1808.⁵

Per Tominz fa fede quanto da lui stesso rilasciato sotto giuramento al parroco di Santa Maria in Via a Roma nell'aprile del 1816, in previsione del matrimonio con Maria Ricci celebrato il 2 maggio successivo:

Sig. Giuseppe Tominz dimorato in Gorizia sua Patria dalla sua nascita fino alla sua inubile età di anni tredici che partito come studente pittore avere girato per diversi paesi senza fissare mai domicilio in luogo veruno e ciò avere fatto fino a Marzo 1809 che qui si portò e da dove non essere più partito.⁶

A riaprire il discorso è emersa in anni recenti proprio la miniatura, che presenta lungo il lato destro la firma vergata per esteso e la data: "Giuseppe Tominz 1802".⁷ Nato il 6 luglio del 1790 Tominz doveva avere circa 12 anni quando eseguì e firmò questo ritrattino, che desta stupore per la sua sorvegliata esecuzione tecnica.

mancando l'ordinale dopo il nome del papa, non è possibile legare i "166 ritratti del Papa Pio per varie parti del mondo" con Pio VII, tanto che più oltre ricorda l'esistenza di un "Ritratto del Papa Pio IX oltre all'incisione su rame" (vd. appendice documenti).

⁴ "Diario di Roma", 18 febbraio 1801: "Lunedì mattina la Reale Arciduchessa si portò allo Studio di Scoltura dei Sig. Canova, osservò il modello colossale rappresentante la Maestà di Ferdinando IV. Re delle due Sicilie, e il Deposito che vi si lavora alla gl. mem. dell'Arciduchessa Maria Cristina, e molte altre opere di detto rinomato artefice, col quale la Real Principessa avendone dimostrata la sua particolare approvazione partì da quello Studio, e si restituì alla sua residenza". Per il monumento cfr. PAVANELLO 1976, cat. 134–136.

⁵ MASETTI ZANNINI 1971, p. 323; ROZMAN 1975–1976, pp. 112–115.

⁶ ROZMAN 1969, p. 37.

⁷ Vd. scheda 1.

Il papa vi è raffigurato a mezzo busto, in una posa di tre quarti, ed emerge uniformemente illuminato rispetto allo sfondo scuro. Indossa la mozzetta rossa foderata d'ermellino sulla quale è posata la stola arancione dai caldi riflessi dorati, riccamente lavorata e annodata sul petto. Il volto, incorniciato dai folti e lunghi capelli scuri, ha una forma regolare e un'espressione non stereotipata, nonostante la miniatura sia stata per certo copiata da un dipinto o da un'incisione. Le labbra serrate, il naso prominente e lo sguardo diretto ci consegnano l'effigie di un pontefice conscio della gravità del compito assunto. L'intervento e la benedizione divini sono comunque assicurati da quel raggio che spiove dall'alto a sinistra contraddicendo l'illuminazione naturale.

Ma se ancora si dovesse nutrire qualche remora nell'accettare questa prova miniaturistica, converrà distogliere a questo punto l'attenzione dal Tominz *enfant prodige*, per allargare lo sguardo e comprendere in questa disamina Carlo Kebar, "il suo primo maestro" come ricorda ancora una volta Kukuljević Sakcinski.⁸ Proprio nel terzo numero della rivista fondata dal croato, l'*Arhiv za povjestnicu jugoslavensku* (Archivio per la storia jugoslava), si rintraccia la prima, brevissima menzione del Kebar, il cui nome appare citato nell'articolato contribuito a firma di Štefan Kociančič, l'informatore goriziano del Kukuljević Sakcinski. Nei paragrafi dedicati ai pittori e decoratori, Kociančič riserva al Kebar solo poche righe, inserite quasi di sfuggita tra il capoverso dei "Lichtenreit padre e figlio", attivi lungo tutto il Settecento, e una più ampia digressione dedicata al più noto "Franz Caucig". Scrive testualmente il Kociančič:

Qualcuno mi ha menzionato anche un certo Keber Karl, pare sia sloveno (il cognome è diffuso nel nostro Collio goriziano) e un buon ritrattista. Altro non sono riuscito a sapere.⁹

A distanza di quasi un secolo ben poco aggiunge il Cossar, che dice il Kebar documentato a Gorizia tra il 1788 e il 1803 e ricorda un'unica sua opera, il ritratto di Francesco della Torre nell'atto di offrire il cuore al triangolo trinitario, sotto il quale figurava lo stemma del casato affiancato dalla scritta "Nell'Anno / MDCCXCIII" e "Carlo Kebar / dipinse".¹⁰ Il dipinto è andato



Giuseppe Tominz
Ritratto di papa Pio VII
 Olio su avorio, diametro 5,8 cm
 Genzano, Palazzo Jacobini

⁸ KUKULJEVIĆ SAKCINSKI 1859, p. 215. Nella citata dichiarazione del 1816 Tominz afferma di essere stato cresimato all'età di dodici anni e che nell'occasione suo padrino fu un certo "Giovanni pittore" (ROZMAN 1969, p. 37). Costui potrebbe essere identificato con quel Johann Zeindl che, nato a Vienna nel 1744, nel 1781 occupava la cattedra di disegno presso la scuola dei piaristi di Gorizia, scuola che sarà in seguito frequentata dallo stesso Tominz (COSSAR 1948, p. 218, 226). Più aleatoria la possibilità che si tratti di Johann Kern, "libraro e venditore di cupri tedesco", che nel 1772 aveva fatto istanza di ammissione alla cittadinanza (COSSAR 1948, p. 212).

⁹ KOCIANČIČ 1854, p. 288.

¹⁰ COSSAR 1948, pp. 203, 212, 223.

Carlo Kebar
Paesaggio arcadico
Gorizia, Musei Provinciali



perduto, ma converrà tenere a mente il nome del committente. La testimonianza raccolta dal Kociančič e i dati biografici apoditticamente forniti dal Cossar che, come suo solito, non riporta le fonti, trovano conferma nei registri della parrocchia di Sant'Ilario escussi dalla Rozman: Carlo Maria Giuseppe nacque a Gorizia il 4 novembre 1764, figlio di Giovanni Battista del fu Andrea Kebar di Cerò di sotto – siamo dunque a Spodnje Cerovo nel Collio sloveno – e di Lucia, figlia di Giorgio Orzan goriziano. Due giorni dopo veniva portato al fonte battesimale, accompagnato da padrini di censo nobiliare: il conte Carlo Strassoldo e la contessa Giuseppina vedova Attems. Purtroppo non gli sarà dato vivere a lungo: Carlo Kebar si spegnerà a Gorizia il 17 giugno 1810.¹¹

Il ritrovamento nel fondo disegni e stampe dei Musei Provinciali di Gorizia di un acquerello su carta,¹² qui presentata per la prima volta, permette finalmente di dare un “volto” al misterioso “primo maestro” del Tominz. Il foglio, come rivela la maglia ortogonale delle increspature, è stato conservato per lungo tempo ripiegato e soprattutto è stato danneggiato dall’acqua che ne ha compromesso quasi per intero la metà destra, rovinata da vistosi aloni e ampie lacerazioni. Ciononostante, possiamo ancora apprezzare la fattura dell’acquerello ed è un elemento non trascurabile poiché ci troviamo di fronte a un’opera in sé compiuta, come denuncia il doppio profilo nero tracciato a mo’ di cornice e la firma apposta in calce in basso a destra: “fe: C. Kebar”.

¹¹ ROZMAN 1975.

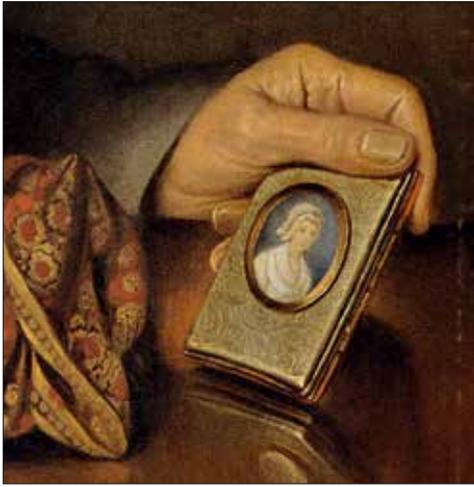
¹² Il foglio misura 205 x 280 mm.

Con piccoli tocchi di pennello, lavorando a punta, il pittore ha dato vita a un delicato idillio arcadico, ricorrendo a tutti gli ingredienti propri del genere. La brevissima linea d'ombra, che s'incunea sul limitare della cornice, basta a scandire in profondità il primo piano dominato dal maestoso albero, l'alta quercia del sublime kantiano si potrebbe dire, cresciuta a riempire quasi per intero il campo pittorico. Sulla sinistra, poco discoste, le rovine di un edificio antico, un tempio circolare in rovina, muta testimonianza di tempi lontani, che il presente invade con rigogliose verzure. Sul lato opposto, seguendo il declivio della collina, lo sguardo è accompagnato verso un placido corso d'acqua alimentato da una maestosa cascata; sgorga da alte montagne che chiudono l'orizzonte. Ma il centro focale dell'intera composizione è la figura femminile. Candida nel suo bianco peplo, siede raccolta sotto le fronde dell'albero, che le offrono riparo e frescura, rapita dalla lettura di un libro, unica chiave per accedere alla comprensione della natura dell'uomo e dell'universo.

Al Kebar ritrattista ricordato delle fonti possiamo ora aggiungere altri fondamentali attributi: acquarellista, miniaturista, paesaggista. Un artista a tutto tondo, versato in generi e tecniche pittoriche diversi, che possiamo avvicinare al nome di Francesco Caucig (Gorizia 1755 – Vienna 1828), non nel senso di un legame di dipendenza stilistica e tanto meno di alunnato, entrambi da escludere considerando che la differenza di età non raggiunge i due lustri, bensì per la comune appartenenza a una medesima temperie culturale di matrice neoclassica. Proprio in quel torno d'anni, siamo nel primo decennio dell'Ottocento, Caucig stava portando a termine un complesso ciclo di dipinti, tra cui quattro paesaggi arcadici, affini nell'intonazione già velatamente romantica all'acquerello del Kebar, anche se di dimensioni ben maggiori, perché non erano destinati alla visione ravvicinata, da studiolo, ma al decoro della residenza viennese dei principi d'Auersperg.¹³

Forse non siamo lontani dal vero se ipotizziamo che questi interessi siano stati consolidati, anche per il Kebar, durante un viaggio di studio a Roma. Mentre il soggiorno del Caucig, sul quale siamo ben documentati, era stato reso possibile dalla liberalità del conte Filippo Cobenzl, per il Kebar possiamo spendere il nome di Gianlodovico Attems, possidente delle terre di Cerò di sotto, di dove era originaria la famiglia del pittore, e di quel palazzo di città che intorno al 1783 aveva reso "più comodo e piacevole poiché lo ampliò e lo guernì al gusto odierno". A questo scopo aveva ingaggiato il pennello di Francesco Chiarottini (1748–1796), che nella Sala delle Metamorfosi aveva dato sfog-

¹³ ROZMAN 2007, pp. 54–63.



Giuseppe Tominz
Ritratto del padre (dettaglio)
Lubiana, Narodna galerija

gio della sua “feconda immaginazione” affrescando composizioni rovinistiche, liberamente ispirate alle incisioni del Piranesi e ambientate entro paesaggi lacustri.¹⁴

Abile nell'uso dell'acquerello e a suo agio nel piccolo formato, Carlo Kebar poteva offrire una guida sicura al giovane Tominz e istruirlo nell'arte della miniatura. Tale pratica presupponeva una particolare abilità tecnica, ma erano considerate alla stregua di un'attività di ripiego, un genere minore nella scala accademica, certo richiesto dalla committenza, ma al quale conveniva dirottare gli eventuali allievi.¹⁵ È infatti possibile che la miniatura tominziana di Pio VII riprenda un ritratto del pontefice dipinto dal Kebar.

Nello stesso periodo, Tominz eseguì almeno un'altra miniatura, il *Ritratto della madre Marianna Janesig (Janežič)*,¹⁶ venuta prematuramente a mancare all'età di 31 anni il 24 settembre del 1802.¹⁷ Il piccolo dipinto ci è noto grazie al più tardo *Ritratto del padre*,¹⁸ dove compare montato su una tabacchiera d'argento¹⁹ che l'anziano genitore regge in mano. L'inserimento della miniatura si presta a una doppia lettura: ricompone idealmente la coppia dei genitori – anche lo scialle di *cachemire* rimanda alla presenza della madre – e ha il sapore di un *memento mori*, allusivo all'ormai prossimo commiato dal padre ottantenne. Il *Ritratto del padre*

è uno dei rari dipinti nel quale Tominz esprime al tempo stesso la debolezza e la nobiltà dell'uomo, unite in un tragico accordo, che all'approssimarsi della fine dei giorni risuona di una silente e velata mestizia.²⁰

¹⁴ SGUBIN 2006. Per l'artista si rimanda alla monografia di DE GRASSI 1996.

¹⁵ In questo senso calzano alla perfezione le indicazioni lasciate da Placido Fabris (1802–1859) agli aspiranti artisti, indicazioni che nascono dalla riflessione sull'esperienza del proprio percorso di formazione, che parte, come nel caso di Tominz, proprio dalla miniatura e dall'acquerello: “da questo studio potrà ridondare talora grande giovinamento singolarmente ai gentili giovanetti e donzelle, che per bel diporto si coltivano in tal guisa nella nobilissima arte della pittura, né sarà a istupirsi che durante questo primo dilettevole esercizio all'acquarellare o miniare a colori, tra essi si sviluppino qualche genio singolare il qual, essendo ben agiato, progredir possa con passi giganteschi mediante più fondati studj, sì nel disegno, da presso le principali statue antiche, rinomate anatomie ed il nudo; sì nel dipingere ad olio con figure di grandezza naturale, dappresso le opere dei classici autori antichi, segnatamente veneti del XV e XVI secolo; ed infine altresì alla natura” (ROLLANDINI 2009a, p. 43).

¹⁶ Mesesnel (1940) è l'unico che attribuisce direttamente al pittore l'esecuzione della miniatura, all'epoca conservata presso Saša Šantel, nipote per via materna della Janesig.

¹⁷ CORONINI 1966a, p. 41.

¹⁸ Vd. scheda.

¹⁹ Pare che la tabacchiera si sia conservata presso gli eredi della famiglia Šantel, imparentata con i Tominz: MESESNEL 1940; MESESNEL 1953, p. 49; JAKI 2002, p. 164.

²⁰ KOMELJ 1999, p. 100.

Roma, marzo 1809

Nella prosecuzione del racconto biografico, Kukuljević Sakcinski è incorso in un equivoco, fraintendendo l'anno di arrivo del pittore a Roma, che asserisce essere stato il 1803,²¹ ovvero, rovesciando i termini della questione, confondendosi sulla meta d'arrivo del viaggio intrapreso nell'anno 1803. Converterà rifarsi ancora una volta a quanto dichiarato dal giovane Tominz nel 1816, in una data prossima ai fatti accaduti. Nel 1803, "all'inubile età di tredici anni", egli aveva effettivamente lasciato Gorizia, ma non era intenzionato a raggiungere la città eterna, bensì "aveva girato per diversi paesi senza fissare mai domicilio in luogo veruno"; un vagabondare senza una meta precisa che ha un vago sentore *bohémien*. "Come studente pittore" egli avrà forse accompagnato il Keber, la cui presenza a Gorizia, stando sempre al Cossar, è per noi utilmente documentata sino allo stesso 1803.

Il filo del racconto si salda, a distanza di qualche anno, il 5 novembre del 1808 quando giunge a Gorizia l'arciduchessa Marianna d'Austria. Nella cittadina, che doveva contare circa 10.000 anime, rimarrà fino al 20 marzo dell'anno successivo.²² Un fermento avrà percorso la piccola cittadina alla notizia dell'arrivo della sorella dell'imperatore, che sarà stata accolta con tutti gli onori, riverita sia dalle rappresentanze civiche della Contea, facente parte dei territori ereditari della corona asburgica, sia dalle autorità ecclesiastiche dell'Arcidiocesi, fondata grazie al diretto interessamento di Maria Teresa nel non lontano 1751. Nell'occasione l'illustre ospite ricevette sicuramente molti doni, tra i quali poteva ben figurare la scatolina in tartaruga con la miniatura di Pio VII di Tominz. La conoscenza personale e la gratitudine che legavano l'arciduchessa Marianna al papa regnante, uniti al profondo sentimento religioso che si esprimeva in fattive opere di beneficenza, avranno concorso alla decisione di concedere un sostegno all'autore della miniatura, desideroso di completare la propria formazione pittorica. A tutto ciò non sarà stato estraneo il padre Giovanni Tominz, commerciante e possidente, ben inserito nella vita cittadina, che avrà avuto modo di far pervenire le proprie istanze all'arciduchessa, probabilmente tramite il predicatore annuale padre Giovanni Contavalle. Ed è lo stesso

²¹ Su questo punto Kukuljević Sakcinski era già stato rettificato da Coronini (1966a, p. 33), che ricorda l'esistenza di una copia del *Ritratto equestre del Moncada* di van Dyck, eseguita da Tominz sulla scorta di un'incisione di traduzione di Morghen e datata "Goritiae 1809". Cossar (1948, pp. 316, 390) ricorda anche la firma "Iosephus Tominz fecit". Nella lettera inviata a Ugo Ojetti (vd. doc. XI) da Alfredo Tominz (1854–1936), nipote del pittore, l'inizio del soggiorno romano è datato al 1807. La minuta della lettera era nota a Marini, che accoglie la stessa datazione, ma anche alla Rusconi (1923), che modifica la firma sulla copia di van Dyck in "G. Tominz, Roma 1806" e quella apposta sul foglio della *Distruzione di Troia* in "Roma 1807" (cat. D1).

²² ROZMAN 1975–1976, pp. 112–115.

Giovanni Tominz a ricostruire quanto accaduto nella supplica inviata all'imperatore nel 1814, con la quale invocava "soccorso pel mantenimento di suo figlio Giuseppe a gli Studj della Pittura in Roma":

Nel principio dell'anno 1809 in occasione che si ritrova qui in Gorizia Sua Altezza Reale l'Arciduchessa Marianna d'Austria Sorella di Vostra Maestà di felicissima memoria venuta la stessa in cognizione, che il sottoscritto tiene un figlio di nome Giuseppe, il quale era in allora dell'età di circa anni 18, e che questo per inclinazione naturale si diletta nel disegno, in cui riusciva come ogni altro già perfezionato nelle scuole, la prelodata Altezza Reale vedendo la capacità di questo giovane graziosissimamente si compiacque far insinuare al sottoscritto mediante il Rev. do Predicatore annuale di Gorizia, Padre Giovanni Contavale, tuttora vivente, che qualora il sottoscritto fosse contento, che questo Giovane passasse agli studj in Roma, Ella in tale caso si compiacerebbe di fornirgli di ben valide raccomandazioni.

Qual genitore avrebbe mai ricusato una sì graziosa sorte? Atteso dunque l'acconsentimento del sottoscritto, la prelodata Altezza Reale benignamente si degnò di far tosto scrivere al Sig. r Domenico Conti Bazzani professore di Pittura in Roma. Avuto dallo stesso la risposta fece comparire il giovane avanti di sé, lo incoraggiò colle graziosissime sue raccomandazioni, ed inoltre lo assicurò, che essa stessa non mancherà di fargli ottenere un annuo Stipendio di Vostra Maestà, e gli fece tosto ottenere il suo Passaporto dall'Eccelso Governo in allora residente a Lubiana, e di poi gli consegnò una lettera diretta al Santo Padre, incaricandolo di personalmente consegnargliela. In seguito a ciò egli s'inviò per Roma il dì 5. Marzo dello stesso anno.²³

Di non diverso tenore la ricostruzione dei fatti offerta dallo stesso Giuseppe Tominz nella supplica indirizzata all'imperatore nel marzo del 1821:

Nell'anno 1808 epoca in cui conserverà indelebile memoria sino all'ultimo respiro di sua vita, l'Arciduchessa Imperiale Marianna in allora abitante in Gorizia venuta pure a risapere il particolar genio del sottoscritto alla Pittura si compiacque graziosissimamente di approfondire sul medesimo i benigni influssi di sue beneficenze indirizzandolo per Roma, accompagnato con lettere di raccomandazione per apprendere tal professione avendolo imprima assicurato, che non mancherà di raccomandarlo a Sua Maestà l'Imperatore, affinché ottenga un annuale sollievo sino al compimento delle scolastiche sue occupazioni.²⁴

Tra la primavera e l'estate del 1809 la situazione politica europea, e di riflesso quella personale di Tominz, era però destinata ad evolversi alquanto rapidamente ed in senso sfavorevole. Il 17 maggio Napoleone decretò l'annessione dello Stato pontificio all'impero francese, annessione sancita il 10 giugno dalla salva di cannone sparata da Castel Sant'Angelo. Nella notte tra il 5 e il

²³ Vd. appendice documenti.

²⁴ Vd. appendice documenti.

6 luglio Pio VII si vide costretto ad abbandonare i suoi appartamenti al Quirinale: rimarrà in esilio fino al 1814. Nel frattempo, il 1° ottobre 1809, l'arciduchessa Marianna d'Austria, che aveva lasciato Gorizia a causa del sopraggiungere delle truppe napoleoniche, si spegneva a Neudorf, facendo mancare del tutto il sostegno promesso. Ricorda ancora Giuseppe:

Siccome ogni bene di fortuna é incostante in questo Mondo, e che tutto tenda alla sua distruzione, così il sottoscritto si vide dopo un anno e mezzo esposto a soffrire la fatal disgrazia della perdita della sua Benefattrice, avendola il Ciel pietoso a sé in premio di tante belle opere, che per ogni dove stanno, e staranno perpetuamente scolpite.²⁵

Convinto che un'istruzione accademica avrebbe rappresentato un sicuro investimento per il futuro, Giovanni Tominz non desistette, sobbarcandosi per intero l'onere di mantenere il figlio agli studi:

Vedendo però il sottoscritto genitore, che il giovane sempre più andava perfezionandosi nell'arte della Pittura, si addatò, abbenché carico di quattro proli di far ogni Sacrificio per supplire alle grandiose spese del di lui mantenimento in Roma, e per esimerlo dalle rigorose leggi francesi di Reclutamento, in cui con grande dispendio gli riuscì di surrogare in vece sua un cambio, oltre i molti altri infortunj sofferti dal sottoscritto nell'incontro dell'invasione delle inimiche Truppe francesi in questa Provincia, di maniera che per mancanza di mezzi era stato costretto con sommo suo dispiacere di richiamare in Patria detto suo figlio.²⁶

Fu a questo punto, nell'inverno del 1814, che entrò in scena il conte Thurn (o della Torre nella grafia italiana), ma non il filonapoleonico Francesco,²⁷ bensì il fratello minore Giuseppe, con il quale lo stesso Giovanni intratteneva rapporti d'affari:

ma ritrovandosi a caso in Roma Sua Eccellenza il Sig.r Giuseppe Conte de Thurn General Maggiore titolare di Vostra Maestà, il quale venuto a cognizione de prodigj, che questo giovane fa in Roma, si compiacque consigliare il sottoscritto a farlo proseguire gli Studj incaminati, colla ferma fiducia d'un felice esito.²⁸

Giuseppe Thurn (1760–1831), scelto all'età di dieci anni da Maria Teresa per far parte della marina di Pietro Leopoldo granduca di Toscana, divenne protetto di lord Acton col quale partecipò nel 1779 alla repressione della Repubblica partenopea. Per i suoi

²⁵ Vd. appendice documenti.

²⁶ Vd. appendice documenti.

²⁷ A Francesco della Torre quale mecenate e sostenitore del soggiorno romano di Tominz si erano riferiti, in ordine cronologico, il barone Formentini (1883, Vd. appendice documenti), Alfredo Tominz nel 1919 (Vd. appendice documenti), Ranieri Mario Cossar (1948, p. 317) e il conte Coronini (1966a, p. 33).

²⁸ Vd. appendice documenti.



Giuseppe Tominz
Disegno di ritratto (Giuseppe della Torre?)
Penna su carta a mano vergata, 273 x 380 mm.
Trieste, Fondazione Scaramangà di Altomonte

servigi fu ampiamente ricompensato dalla corte borbonica, progredendo nella carriera militare e ricevendo importanti possessi fondiari. La sua rapida ascesa fu però troncata dall'instaurazione del governo napoleonico, che lo privò di tutti i beni e lo costrinse a riparare nella natia Gorizia in attesa di tempi migliori. Questi puntualmente arrivarono con la caduta di Napoleone nel 1814. Intraprese allora un viaggio nella penisola italiana arrivando a Roma in dicembre.²⁹ Qui, secondo Kukuljević Sakcinski, Tominz “esegui pure il ritratto del re d'Olanda Bonaparte e del conte Turn di Gorizia, ammiraglio del Re di Napoli”.³⁰ La circostanza trova conferma per mano dello stesso conte che in occasione del summenzionato soggiorno romano segnò nel proprio registro contabile un pagamento a favore di Tominz “per aver fatto il mio ritratto in miniatura”.³¹

Dell'illustre personaggio sarà certamente esistito un ritratto ufficiale, che potrebbe benissimo rispecchiarsi nel disegno dell'artista conservato presso la Fondazione Scaramangà d'Altomonte di Trieste.³² Sul foglio è tracciato a contorno il ritratto a figura intera di un “giovannissimo principe addossato ad un cannone davanti al panorama partenopeo col Vesuvio fumante” che si fregia sul petto del “Tosone d'oro absburgico o borbonico che sia.”³³ si tratta di un perfetto compendio visivo delle gesta compiute dal conte, non ancora ventenne, in terra campana nel 1779.

Domenico Conti Bazzani

Giunto in marzo a Roma, Tominz trovò ad attenderlo “l'abate conte Dazzani”, da tempo riconosciuto nel pittore Domenico Conti Bazzani (Mantova 1740/42 – Roma 1818),³⁴ che divenne “suo maestro”.³⁵ La qualifica ecclesiastica di abate era probabilmente un titolo onorifico, poiché il mantovano ricopriva la carica di “assessore alla pittura”, al quale facevano capo i procedimenti di espor-

²⁹ Per una disamina esaustiva si rimanda a OLIVO 2007.

³⁰ Doc. X.

³¹ Archivio di Stato di Trieste, *Archivio Della Torre Tasso, Archivio antico*, b. 145, fasc. 1: *Carte di amministrazione, Libro d'introito ed esito per il 1814*. Devo la preziosa segnalazione alla cortesia di Lucia Pillon.

³² Cat. disegni D51. Secondo Coronini (1966a, pp. 33, 35) Tominz avrebbe eseguito copie dei quadri allora presenti nel palazzo romano di Francesco della Torre e andati in seguito dispersi.

³³ CORONINI 1966b, p. 260.

³⁴ ROZMAN 1969, p. 37. Tominz abiterà presso il Conti Bazzani per tutto il periodo romano, inizialmente al civico 70 di via de due Macelli (1810–11), poi nel Palazzo Conti di Piazza Poli 9 (1812–17) e infine in Via S. Isidoro 31 (ROZMAN 1975–1976, pp. 116–117). Il cognome del pittore mantovano è trascritto nelle fonti con grafie diverse: Bazzano, Bozani, Bozzani, Bazzani-Conti, Conti Domenico Maria, Abate Conti, Abate Conti Mantovano (ROZMAN 1976, p. 192, n. 5; ROZMAN 1983).

³⁵ Doc. X.

tazione delle opere d'arte pittorica dall'Urbe. Doveva essere un impiego remunerativo se il Conti Bazzani continuò a sottoscrivere le patenti d'esportazione ancora nel 1817, anche se gli acciacchi dell'età ormai avanzata gli impedivano, sin dal 1810, di "visitare, apprezzare, e fare la sua relazione sopra tutte le pitture sia antiche che moderne, che si richiede d'estrarre da Roma".³⁶

Poco sappiamo del Conti Bazzani artista e scarno è il suo catalogo.³⁷ Si formò all'Accademia di Mantova sotto la guida di Giuseppe Bazzani (1690–1769), al quale era legato da un vincolo di parentela, tanto da assumerne il cognome. Sempre a Mantova diresse la scuola di nudo e di disegno dai gessi sino al 1770 quando si trasferì a Roma grazie a uno stipendio elargito dal papa. Nelle fonti dell'epoca è menzionato come "valoroso pittore storico" e "ritrattista", valente in diverse tecniche pittoriche, dall'olio all'affresco passando per la tempera e l'encausto; si cimentò anche nell'incisione. Nel 1769 l'Accademia di Mantova gli conferì il titolo di maestro, che il Conti Bazzani rifiutò. A Roma allestì uno "studio del nudo" frequentato da Vincenzo Camuccini e Pietro Benvenuti e tra i suoi allievi sono ricordati, oltre a Tominz, anche il milanese Giuseppe Bossi e il romagnolo Felice Giani.³⁸

A giudicare dalle opere che gli sono sicuramente attribuite, Conti Bazzani si mosse, almeno nella ritrattistica, nel solco tracciato da Batoni e da Mengs, con un occhio di riguardo per quanto stava maturando nella Francia dell'ultimo *ancien régime*.³⁹ Sono coordinate di massima, ma collimano, almeno in parte, con gli esordi pittorici del Tominz, che nel 1812 data e firma la piccola tela della *Vergine che legge*, già nota come *La lettrice*.⁴⁰ Scambiata di primo acchito da Marini per un originale del XVIII secolo,⁴¹ la critica ha fatto riferimento al filone classicista romano, rappresentato a inizio Settecento dall'ormai anziano Carlo Maratta (1625–1713) e rinvigorito in seguito dal lucchese Pompeo Batoni (1708–1787), indiscusso protagonista della scena pittorica dell'Urbe dal quarto decennio sino alla morte. L'individuazione del modello avuto sott'occhio da Tominz, una *Sacra famiglia* di Benedetto Luti (1666–1724) di ubicazione sconosciuta,⁴² non fa che confermare l'assunto.



Giuseppe Tominz
La Vergine che legge (La lettrice)
Olio su tela, 61 x 49 cm
Gorizia, Musei Provinciali

³⁶ ROZMAN 1983, p. 489.

³⁷ Per un profilo sul pittore e una disamina delle sue opere: ROZMAN 1976; CLERICI BAGOZZI 1977; L'OCCASO 2007.

³⁸ ROZMAN 1983; L'OCCASO 2007, pp. 226–228.

³⁹ CLERICI BAGOZZI 1977.

⁴⁰ Cat. 3.

⁴¹ MARINI 1952, p. 14.

⁴² ROZMAN 2001, pp. 414–420.

Al di là di questi labili indizi circostanziali, è difficile mettere a fuoco il portato dell'insegnamento di Conti Bazzani, certo non trascurabile se solo poniamo mente al suo ricco curriculum professionale, ma probabilmente non circoscritto all'ambito strettamente artistico. Come ha notato Stefano Susinno, la figura del maestro

acquista valenze non solo strumentali [...] ma anche in qualche modo psicologiche e di sostituzione della figura paterna: in genere un padre più colto e socialmente più attrezzato del padre naturale e quindi modello di riuscita proposto ad una classe di emuli potenziali.⁴³

Gli anni romani coincisero infatti con la maturazione umana di Tominz, che conobbe pure una profonda esperienza di fede, della quale non si sarebbe sospettata l'esistenza dalle pur numerose pale d'altare – “pittore sacro” e non “pittore religioso” è la distinzione operata da Marini⁴⁴ – mentre è un intenso sentimento religioso quello che permea la lettera scritta il 27 maggio 1814 al fratello Francesco e nella quale descrive, quasi in presa diretta, il trionfale ritorno di papa Pio VII, arrivato in piazza del Popolo “il giorno 24 alle ore 19 circa”. Tominz, che a Gorizia aveva frequentato in modo irregolare le scuole dei piaristi, si affida a una prosa tanto sgrammaticata nella forma quanto partecipe e appassionata nel tono per riversare sulla carta quelle immagini che ha colto con l'acume visivo che gli è proprio, riuscendo a trascendere in alcuni passi il mero resoconto di cronaca per restituirci il palpitante stato di eccitazione collettiva insieme all'aura quasi mistica vissuta a livello personale:

“il suono di tutte le campane, lo sparo del Castello, i pianti, gli urli, gli strilli, e l'umiltà del Papa facevano intenerire anche i sassi”.

L'iperbole dei 200.000 stranieri giunti apposta nella capitale e il racconto serrato di parte dei più vari festeggiamenti, che alla sera davano vita a un inebriante caleidoscopio di suoni e luci, si conclude con una laconica constatazione: “I Giacobini già cominciano a scemare, lodatto Iddio”.

Segue la parte finale della lettera, nella quale Tominz si sente in dovere di dare in prima persona la testimonianza della “Santità di questo Vicario di Cristo”, narrando della miracolosa guarigione di Francesca Nitterni, la “dona di facende” di Conti Bazzani. Vale la pena riproporre per intero l'ultimo capoverso, per cogliere la capacità del pittore di inscenare i fatti come fosse la trama

⁴³ SUSINNO 1995a, p. 6.

⁴⁴ MARINI 1952, p. 17.

di una *pièce* teatrale, ambientata nella camera della moribonda e alla quale partecipano, con ruoli distinti e una tempistica ben definita di entrata in scena, tutti gli inquilini della casa: la vedova Francesca Nitterni inferma a letto, il medico e la sua diagnosi perentoria, la figlia Maria sconsolata, esortata a nobili pensieri dal giovane Giuseppe, mentre il vecchio maestro è uscito in cerca del confessore, l'imprevista comparsa dell'altro affittuario, Giovanni Pavinatti, che porta con sé un lembo dei calzoni di papa Pio VII, infine l'arrivo di Conti Bazzani, che immaginiamo trafelato, con al seguito il confessore ormai spaesato perché privato del ruolo di salvatore d'anime:

La Santità di questo Vicario di Cristo è grande. Però Iddio non la permette di occultarla, poiché a di lui mezzo si sono operati de' miracoli. Un stroppio gettò le stampelle che da 20 anni le portava. Vicino la porta di Roma li presentarono una Donna tutta stropia e amalata acciò che il S. Padre la benedisse, ricevuta la benedizione si alzò in piedi guarita perfettamente presente tutto il popolo. Anche io ne fui presente. Francesca Ricci, vedova di anni 50 circa, dona di facende del mio maestro, incominciò a sentirsi de' fierissimi dolori nel uttero, le febbri erano terzane e quartane, l'inaipetenza, le convulsioni erano continue, l'affanno grandissimo, a segno che con stento respirava, ne sopra il ventre poteva soffrire il peso di un lenzuolo. Ma ciò che più d'ogni altra cosa, erano le marcie che da qualche tempo discendevano dall'utero stesso per cui trovata agli ultimi estremi, sentitogli il polso, ordinò il Medico che si chiamasse il Confessore, che non sarebbe giunta alla mattina. Il Sig.r Conte era accorso, io rimasi in camera della medema, con la di lei figlia d'anni 20, e nel mentre esortava la figlia di vivere da buona cristiana, entro Gio: Pavinatti, altro di casa, dando all'inferma un pezzetto di calzoni del Papa, e gli disse: ponetevi sul ventre questo, e dite 3 Ave Marie alla B.V. che per intercessione del S. Padre vi guarisca. Il medesimo partì; l'inferma lo pose sul ventre, sulla gamba e ginocchio che aveva un umore spasmatiko e andava ripetendo grazie S. Padre lo poneva ora in un sito ore in un altro, replicando anche quà, anche quà e così dicendo, guarì istantaneamente, ponendosi a sedere sul letto ridendo, e domandò 2 ova ed una pagnotta, perché aveva moltissima fame. Io, e la figlia le dicemmo: ma il dolore dell'utero? e l'affanno? Rispose: non mi sento niente, vedete, e sopra il lenzuolo spingeva la mano sul ventre, facendo prova di sentire, se veramente era vero. Ciò più non si mette in dubbio. Le fu dato da noi un ovo e mezza pagnotta, che subito mangiò, il che non era accaduto per il corso di 7 mesi, cessò l'affanno e le marcie a discendere volendosi alzare. In questo istante entrò il Sig.r Conte col Confessore, quali nulla sapendo dell'avvenimento, disse il secondo: trovandola così non più disposta a confessarsi, che bisognava farlo, stante che stava male, al che rispose la Donna: non già per non confessarmi, ma perché mi trovo guarita per intercessione del S. Padre. Si confessò nulladimeno il giorno apresso, si alzò, ajutò la figlia a far il bugato, stendere al sole la biancheria, così il giorno dopo, mangiando e raccontando a tutti il miracolo; e tutt'ora continua, andando per la città a fare le cose sue.

Il miracolo si divulgò per la città; sino il Re di Spagna mandò il suo cameriere a verificarsi, al ché la Donna si presentò in persona. Io che sono stato testimone di vista, mi sembra un sogno, per il male grave, e per il modo con cui guarì. Potrei dire degli altri, ma non potrei farne testimonianza.

Insieme alla lettera spedita al fratello Francesco, Tominz inserì nella busta un pezzetto dell'abito di Pio VII e il proprio autoritratto: si sarà trattato di una miniatura, genere nel quale l'artista doveva essere assai versato, piuttosto che di un "abbozzo a matita" come crede Magani.⁴⁵

A distanza di due anni, seguendo anche in questo caso un copione comune ad altri artisti foresti giunti a Roma,⁴⁶ Maria Ricci, la figlia di Francesca Nitterni, si unirà in matrimonio con l'apprendista goriziano, di un lustro più anziano di lei. I due, privi di tutti i documenti necessari, si sposeranno in segreto e con rito abbreviato la sera del 2 maggio del 1816, nella parrocchia di Santa Maria in Via: sarà questa l'occasione per omaggiare l'amata con un piccolo ritratto in miniatura.⁴⁷ Il 12 febbraio 1818 Maria darà alla luce il figlio primogenito, registrato nel *Liber Baptizatorum S. Marcelli* come "Augustus Caesar Constantinus".⁴⁸ Il nome impartito ha il valore di un'esplicita presa di coscienza del ruolo di Roma, legata indissolubilmente alla tradizione dell'arte classica e alla tradizione dell'arte cristiana.⁴⁹ Esattamente una settimana dopo, il 19 febbraio, si spegnerà Domenico Conti Bazzani e la giovane famiglia dovrà abbandonare Roma, privata dell'ospitalità offerta dall'anziano pittore.⁵⁰

E quale modo migliore aveva Tominz per esprimere un rapporto di filiale affetto, certo maturato durante la lunga permanenza romana, se non ritraendo colui che lo aveva accolto in casa e gli aveva insegnato non solo i segreti del mestiere, ma anche, o soprattutto, il saper vivere? Il dipinto, se esistito, avrebbe sicuramente seguito il pittore sulla strada del ritorno da Roma e in effetti Kukuljevič Sakcinski lo menziona nell'*atelier* triestino – trasformando ancora una volta il nome – come il "Ritratto del pittore Bussano (sic!) nella maniera di Rembrand".⁵¹

⁴⁵ MAGANI 1995a, p. 133.

⁴⁶ SUSINNO 1992, p. 101.

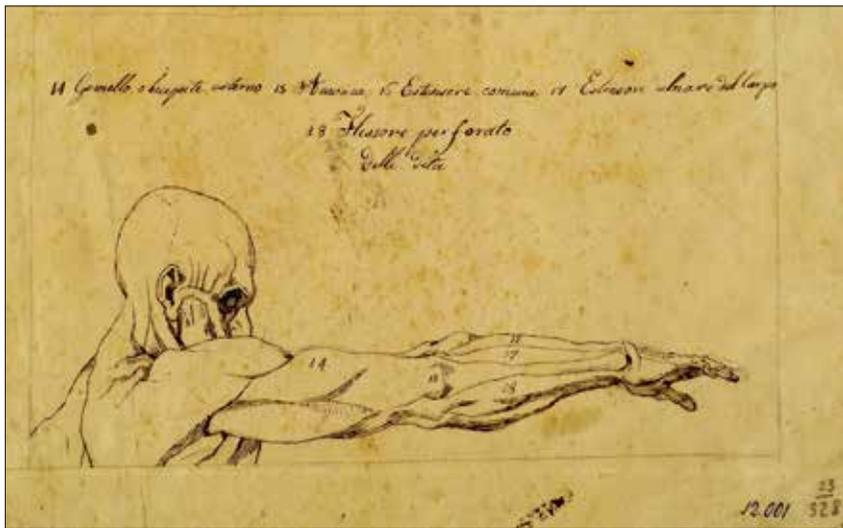
⁴⁷ Cat. 4.

⁴⁸ ROZMAN 1969, p. 37.

⁴⁹ BARROERO 2003, p. 18. di Roma "universale ed eterna", dove convivono "l'eredità dell'antico e la grandezza dell'arte cristiana".

⁵⁰ Secondo Kukuljevič Sakcinski (doc. X) Tominz abbandonò Roma a causa di una malattia. Nulla ci è dato sapere in proposito, ma è probabile che un qualche malanno abbia coinciso con il proposito di far ritorno in patria.

⁵¹ Vd. appendice documentaria. L'aggettivo "rembrandtiano" è una chiara spia del fatto che lo storico è stato imbeccato dall'artista.



Giuseppe Tominz
Studio anatomico
Penna e matita su carta, 221 x 340 cm
Gorizia, Musei Provinciali

La Scuola di Nudo dell'Accademia di San Luca

I punti nodali della cultura artistica romana in questi decenni possono essere esemplificati in tre settori particolarmente significativi; il fiorire e il rinnovarsi delle accademie come istituti di formazione professionale avanzata, il modificarsi del rapporto artista-committente-cliente anche attraverso le moltiplicate occasioni espositive e infine l'utilizzazione dell'affresco in vasti cicli di decorazione murale come recupero intriso di valenze 'nazionali' di una tecnica che aveva segnato l'apogeo dell'arte italiana dei secoli d'oro del Rinascimento.⁵²

I temi enucleati da Susinno sulle "occasioni di far pittura nella Roma del primo Ottocento"⁵³ si prestano ad essere verificati anche nel "caso Tominz". È facile intuire che i primi due aspetti, inerenti alla formazione e al mercato dell'arte, interessano da vicino il pittore, non il terzo; converrà procedere con ordine.

È sempre Kukuljević Sakcinski a informarci che "a Roma studiò presso l'Accademia S. Luca",⁵⁴ affermazione che trova sostegno nella tradizione familiare,⁵⁵ ma che non è del tutto corrispondente a quanto documentato dalle fonti.⁵⁶ Tominz, infatti, non aveva frequentato l'Accademia bensì la Scuola del Nudo, che era un'istituzione autonoma, fondata da Benedetto XIV nel 1754 e dotata di una propria sede, anche se, nel concreto, rimane-

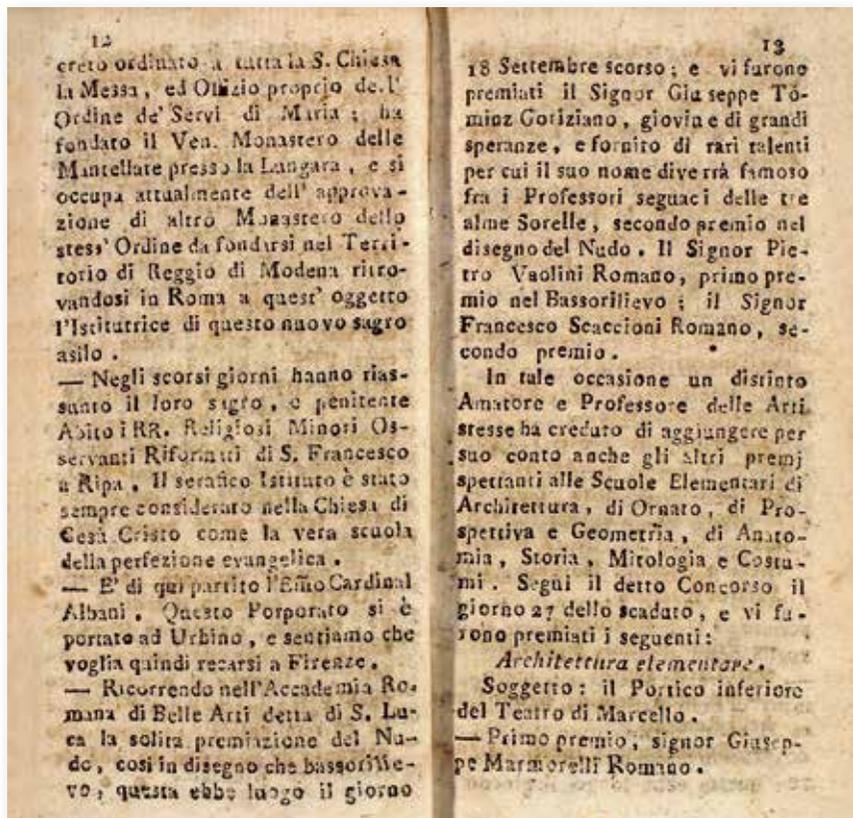
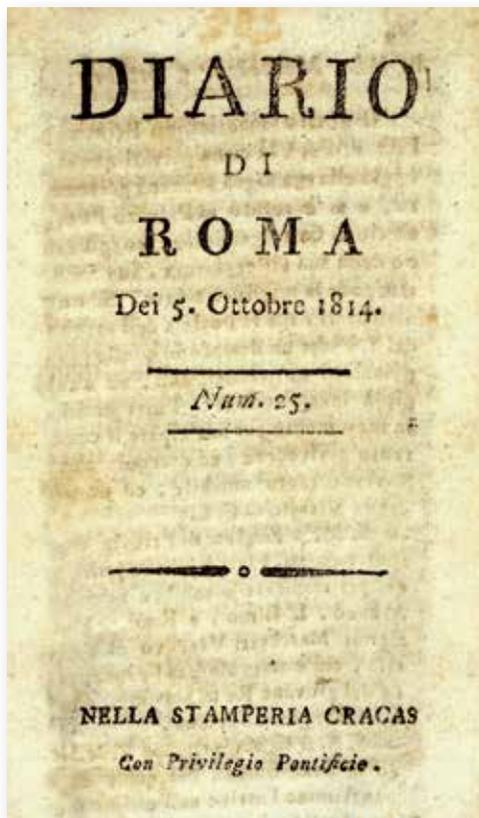
⁵² SUSINNO 1992, p. 93.

⁵³ SUSINNO 1992, p. 93.

⁵⁴ Doc. X.

⁵⁵ Il riferimento è alla lettera spedita nel 1919 da Alfredo Tominz a Ugo Ojetti (doc. XI), che era nota anche a Marini (1952, p. 11).

⁵⁶ Coronini (1966, pp. 33-34), sfiduciato per non aver trovato alcun riscontro né all'Accademia veneziana, né in quella romana, bolla come "inattendibile" il "quasi contemporaneo Kukuljević Sakcinski". Nemmeno Rozman (1969, p. 38) è riuscita a rintracciare l'artista negli elenchi dell'accademia romana. Sorte analoga è toccata in precedenza ad Alfredo Tominz, che nel 1910 aveva interpellato in proposito la direzione dell'Accademia (COSSAR 1948, p. 389).



"Diario di Roma", 5 ottobre 1814

va un'emanazione dell'Accademia stessa e accademici erano i pittori e gli scultori che si avvicendavano nella direzione. Nella scuola venivano svolti quotidiani esercizi di copia dal vero, nudo o panneggiato, a seconda della stagione, per garantire un primo livello di apprendimento artistico, che gli allievi potevano utilmente completare con le lezioni di anatomia. La sede della Scuola del Nudo in via Ripetta era infatti prospiciente l'ospedale di San Giacomo, nel cui complesso si trovava il teatro anatomico, fondato nel 1780 su interessamento del cardinal Rezzonico. In un tale contesto formativo può essere stato realizzato anche il foglio dello *Studio anatomico*,⁵⁷ una prova del tutto estemporanea nel *corpus* dei disegni tominziani, che già Coronini aveva definito "di un'incisività veramente chirurgica".⁵⁸ La didascalizzazione della muscolatura del braccio teso fa ritenere il disegno una copia di una tavola anatomica, che a sua volta ricalcava la posa dello *Scorticato*, la celebre scultura di Jean-Antoine Houdon che si trova a Villa Medici, sede dell'Accademia di Francia a Roma.

Le lezioni alla Scuola del Nudo si svolgevano nell'arco di tutto l'anno, nel primo pomeriggio d'inverno, di prima mattina d'estate, e venivano sospese solo nel mese del carnevale e in ottobre. In concomitanza con la fine delle lezioni, venivano promossi dei certami artistici, che trovavano regolarmente spazio sulla stampa

⁵⁷ Cat. D3.

⁵⁸ CORONINI 1966b, p. 258.

capitolina.⁵⁹ È dal “Diario di Roma” nell’edizione del 5 ottobre del 1814 che si apprende l’esito dell’ultimo concorso, nel quale

furono premiati il Signor Giuseppe Tominz Goriziano giovine e di grandi speranze, e fornito di rari talenti per cui il suo nome diverrà famoso fra i Professori seguaci delle tre alme Sorelle, secondo premio nel disegno del Nudo.⁶⁰

Una profezia puntualmente avveratasi, nonostante “il giovine” non abbia riportato il primo premio, bensì un secondo assoluto, come si evince dallo scarno verbale del *Registro di antichi premiati dal 1754 al 1848. Scuola del Nudo*:

Il concorso seguito nel Mese dei 7bre del 1814. Il Sig. Direttore fu Il. Sig. Alberto Thorvaldson Scultore. Un Solo Secondo Premio Giuseppe Tominz Goriziano in Disegno”.⁶¹ All’Accademia si conserva tuttora lo Studio di Apostolo, il disegno premiato, come si apprende dalla scritta vergata in calce: “Secondo premio – Giuseppe Tominz Gariziano.”⁶²

Fu un’occasione di gioia per Tominz, certo condivisa con Conti Bazzani, che pure diresse accademie di nudo pubbliche e private,⁶³ e soprattutto con il padre, al quale trasmise la notizia assieme al ritaglio del giornale. Il genitore approfittò dell’occasione per chiedere alla corte viennese un sostegno per il figlio che aveva riportato “il primo premio”:

Ecco dunque verificatosi il caso del progresso preveduto da Sua Altezza Reale, e che si rivela dal sub A. annesso foglio Romano dd.a 5. ottobre a.c. il quale non solamente certifica aver egli ottenuto il primo premio, ma lo fa vedere un giovane di grandi speranze, e fornito di rari talenti ecc.⁶⁴

Anche il pittore si rivolgerà all’imperatore facendo leva sul riconoscimento ottenuto. Lo attestano le tre suppliche conservate negli archivi viennesi, la prima spedita ancora da Roma, le altre due, più interessanti, scritte a Lubiana in occasione del Congresso del 1821 e indirizzate all’imperatore, direttamente o tramite il principe Metternich. In almeno tre passi Tominz auspica un sostegno per poter tornare a Roma e completare gli studi accademici, che ha dovuto, suo malgrado, interrompere.⁶⁵



Giuseppe Tominz
Studio di Apostolo
Roma, Accademia Nazionale di San Luca

⁵⁹ ROZMAN 1969, p. 38–39; CIPRIANI 2003. Il premio consisteva in una medaglia, che reca su un lato l’effigie del papa regnante, e una segnalazione pubblica.

⁶⁰ “Diario di Roma”, 5 ottobre 1814, pp. 12–13.

⁶¹ ROZMAN 1969, p. 38.

⁶² Cat. D2.

⁶³ Forse si deve all’esercizio di questo magistero la corrispondenza stabilita da Kukuljević Sakcinski tra l’Accademia di San Luca, intesa come Scuola del Nudo, e Domenico Conti Bazzani.

⁶⁴ Doc. II.

⁶⁵ Doc. IV e V.

Pittore neoclassico
Maddalena penitente,
Gorizia, Musei Provinciali



La mancanza di un sussidio economico, che non garantisse il sostentamento, precluse quindi la formazione accademica del Tominz limitata, verosimilmente, alla sola esperienza della Scuola del Nudo.⁶⁶ In effetti già Marini notava l'assenza nell'opera del goriziano delle tracce di quella "grecoità e romanità programmatica" impartita dall'Accademia e più oltre "che esercitazioni su statue elleniche o grecoromane non ne fece o, se ne fece, si guardò bene dal conservarne".⁶⁷

Alla luce di queste prime conclusioni, andrà riesaminata la *Maddalena penitente* dei Musei Provinciali di Gorizia,⁶⁸ riferita dallo stesso studioso al periodo formativo romano⁶⁹ e come tale esposta in mostra a Trieste,⁷⁰ nonostante Coronini prima e Magani poi l'avessero passata sotto silenzio. L'opera è pervenuta ai Musei Provinciali per acquisto dagli eredi del dottor Giuseppe Maurovich,⁷¹ ma possiamo ritenere probabile la presenza della

⁶⁶ Tominz, a causa della morte dell'arciduchessa Marianna, non aveva goduto di alcuna borsa di studio ufficiale da parte del governo austriaco, che gli consentisse di frequentare l'Accademia, e inevase sono rimaste le richieste indirizzate all'imperatore sia dal padre sia dall'artista stesso. Per questi aspetti si rimanda a ROZMAN 1975–1976, pp. 127–129; ROZMAN 1983, pp. 49–53; TAVANO 1984, p. 94. Solo per Bergamini (2003, p. 54) il pittore "frequentò a Roma l'Accademia di San Luca, allora diretta da Antonio Canova, fruendo di una borsa di studio che l'Austria concedeva a giovani e promettenti artisti allo scopo di istruire futuri maestri per l'Accademia di Vienna".

⁶⁷ MARINI 1952, pp. 11–12.

⁶⁸ Olio su tela, 55 x 66 cm, Gorizia, Musei Provinciali (inv. 245/06).

⁶⁹ MARINI 1952, p. 16.

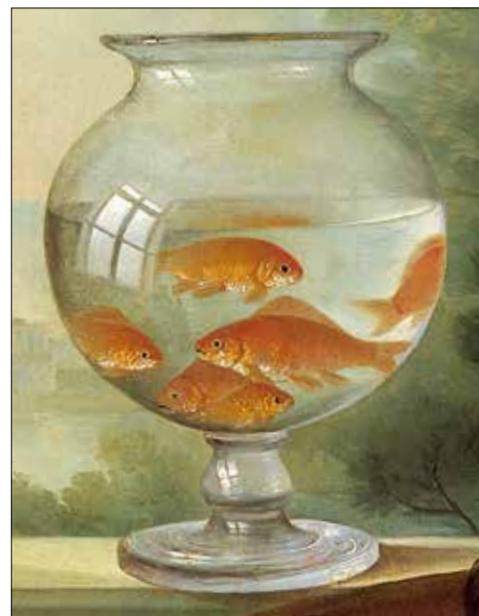
⁷⁰ *Giuseppe Tominz...* 2002: "Santa Maria Maddalena penitente, 1812 ca. Il dipinto, ascrivibile alla fase romana, venne acquistato dai Musei provinciali di Gorizia dalla famiglia Maurovich [...] che possedeva anche La lettrice. È evidente l'influenza esercitata sul giovane Tominz dalla pittura di Mengs e Batoni, che in più occasioni trattarono questo soggetto. Ma l'opera non si può considerare riuscita pienamente e, come osservò il Marini, non riesce a staccarsi da un 'gelido convenzionalismo neoclassico'".

⁷¹ Cat. 150.

tela nell'*atelier* triestino di Tominz, come si evince dall'elenco di Kukuljević Sakcinski:

9. Maddalena distesa in una caverna, che tiene nella mano sinistra un teschio, vicino a lei su una roccia un crocefisso, un libro e una frusta.⁷²

Rapportandola “all'autentica arte tominziana” Marini ha espresso un giudizio negativo sull'opera,⁷³ anche se implicitamente riconosce il valore di una “forbita accademia”, quale essa in realtà è: uno studio accademico di una figura femminile panneggiata all'antica, distesa entro paesaggio. La Maddalena presenta un disegno preciso, che rende senza incertezze volumi, scorci, trapassi chiari-scuro. Non meno accurata è la resa del paesaggio. Gli speroni della parete rocciosa e l'oscura cavità, dalle cui profondità sgorga una sorgente d'acqua, sono indagati con partecipazione emotiva, pervasi da un senso panico che incombe sulla figura umana. Raramente si ritroverà nei dipinti tominziani una tale coerenza nel disegno anatomico e mai una tale coesione nel comporre la figura umana entro un'ambientazione paesaggistica, nemmeno quando varcherà la soglia della maturità artistica. Tominz tratta la natura alla stregua di un riempitivo scenografico, in sottordine rispetto ai ritratti, tanto che i panorami appaiono “smaccatamente artificiali”, come nel caso di Giuseppina Holzknicht,⁷⁴ oppure dei *pastiche*, davanti ai quali le tre dame Moscon possono consumare imperturbabili il rito del caffè.⁷⁵ Solo quando lo scorcio paesistico assume una funzione connotativa nei confronti dell'effigiato, allora, e solo allora, è degno di essere trattato con la stessa attenzione di ogni altro attributo di censo, i gioielli e i pizzi indossati dalle signore oppure la cartamoneta e i progetti esibiti dagli uomini. Così, i goriziani posano dinnanzi alla loro città e i triestini hanno alle spalle il loro porto, la prospera tenuta di Farra è lo sfondo sul quale posa la numerosa famiglia Senigaglia e l'orizzonte marino solcato da una nave a vapore l'attributo concordato con Giuseppe Toppo, direttore della Società di Navigazione a Vapore del Lloyd Austriaco. Poco hanno a che fare con il sublime persino i cieli incupiti e i mari in tempesta che accompagnano i ritratti degli uomini di mare o delle loro consorti: la natura rimane una variabile del commercio, responsabile dei rovesci e delle fortune degli armatori. In entrambi i casi, che si tratti di un fondale scenografico o di una veduta reale, il paesaggio sentimentale, romantico, che nasce da una particolare disposizione d'animo, risulta estraneo alle corde di Tominz e dei suoi clienti.



Giuseppe Tominz
Tre dame della famiglia Moscon, particolare

⁷² Doc. X.

⁷³ MARINI 1952, p. 16.

⁷⁴ BARILLI 1999, p. 30.

⁷⁵ JAKI 2002, p. 88.



"Diario di Roma", 18 gennaio 1817



ROMA, Sabato 18 Gennaio.

Nell'Adunanza tenutasi jeraltro dall'Accademia Archeologica fu eletto in Presidente della medesima Monsignor Niccola Maria Nicolai.

— Nel Portofranco del Pontelagoscuro di Ferrara sono approdate, provenienti dall'estero, dai 15 dicembre passato a tutto il di 11 corrente, le seguenti Granglie:

Formento ossia Granturco	R. 4890
Fave e Favini	R. 3418
Lente	R. 95
Orzo	R. 60
Linora ossia seme di Lino	R. 430

In tutto, R. 10,188

— Merita lode la copia del bellissimo quadro di Raffaello denominato la *Madonna di Fuligno*, fatta nel Vaticano dal Signor Giuseppe Tominz di Gorizia, il quale in 7 anni nella scuola del Sig. Conti Bazzani Assessore delle

³
Pitture, è giunto a non deludere le mire di S. A. I. e R. l'Arciduchessa Marianna d'Austria, che vel diresse. Tal'opra è tanto simile all'originale, che meritò l'encomio dei Professori, e lo sguardo del regnante nostro Sovrano; e l'illusione farà poi, che il Signor Golonneilo Catinelli nel micarla a Londra, si creda nuovamente in Roma.

L'assiduità, ed il genio dell'artefice lo conducono a ben distinguersi fra i pittori.

— Il Real Teatro di S. Carlo di Napoli è stato riaperto il 12 corrente. Daremo in seguito una descrizione de' nuovi lavori di questo Teatro massimo. L'architetto ha ottenuto il più glorioso trionfo, cui autore d'ogni bel lavoro possa aspirare.

Si dice che l'introito della prima sera è stato di 18,000 ducati.

— Estratto di una lettera del Monte S. Bernardo, del 23 dicembre.

Ho il dolore di annunziarvi che li 18 una spaventosa valanga ha seppellito due domestici dell'ospizio, e quattro uomini

"A Roma eseguiva soprattutto copie"

Se l'apporto dell'istruzione accademica, istituzionalizzata, è stato verosimilmente circoscritto alla sola esperienza della Scuola del Nudo, la strada seguita dal Tominz per progredire nella pittura rimaneva quella tradizionale: il disegno, la copia delle opere degli insigni maestri del passato, Raffaello su tutti,⁷⁶ almeno a giudicare dalle prove grafiche donate ai Musei Provinciali di Gorizia da Alfredo Tominz, nipote del pittore.⁷⁷

Il nucleo principale dei pochi disegni riferibili al periodo romano è composto da quattro fogli con copie tratte dalla Loggia di Psiche nella Villa Farnesina, ai quali si aggiunge la *Galatea*.⁷⁸ Delle ore e dei giorni trascorsi nella Stanza della Segnatura in Vaticano ci è pervenuto un solo disegno,⁷⁹ tratto della *Disputa*

⁷⁶ Di diverso avviso solo Barilli (1999), per il quale Tominz "scelse la via neoquattrocentesca, di coloro che dicevano no alla perversione "moderna" introdotta tre secoli prima, e proprio nell'Urbe, in Vaticano, da Raffaello, quando aveva cominciato a sciogliere scandalosamente i contorni sotto il caldo soffio dell'atmosfera, e a far scherzare i capelli all'aria, come gli aveva insegnato Leonardo".

⁷⁷ Si tratta delle opere menzionate da Alfredo Tominz nella lettera inviata a Ogetti: "conservo però io molti soggetti copie dei quadri della Farnesina" (doc. XI). Cossar (1948, pp. 315-316), che ha avuto modo di vedere i disegni in casa di Alfredo ricorda anche una copia della *Trasfigurazione*. Coronini (1966a, p. 33) ritiene che il pittore sia stato assoldato da Francesco Della Torre come copista e restauratore dei dipinti che conservava nel suo palazzo romano.

⁷⁸ Cat. D12.

⁷⁹ Cat. D13.

sul *Santissimo Sacramento*, dal carattere corsivo, quasi di primo appunto. Il disegno ci porta idealmente all'inizio del periodo romano, quando il pittore si avviava a prendere coscienza delle proprie ambizioni e delle proprie forze misurandosi sul metro normativo raffaellesco. Della Stanza della Segnatura sopravvive un'altra citazione puntuale, senz'altro favorita dall'esistenza di uno studio grafico andato perduto; è il putto che addita la Temperanza nella lunetta delle *Virtù*, che ritroviamo appollaiato sulla sommità dello specchio nel ritratto dei *Fidanzati*, da dove assiste all'espletamento del rito borghese.⁸⁰

La consuetudine con Raffaello dovette essere comunque lunga e proficua, anche sul versante economico.

Per lord Penting copiò la Madonna di Foligno del Raffaello, commissionatagli dal maggiore Catinelli,⁸¹

ci informa Kukljević Sakcinski, e in maniera più estesa l'articolo del "Diario di Roma" del 18 gennaio 1817:

Merita lode la copia del bellissimo quadro di Raffaello denominato la Madona del Fuligno, fatta nel Vaticano dal Signor Giuseppe Tominz di Gorizia, il quale in 7 anni nella scuola del Sig. Conti Bazzani Assessore delle Pitture è giunto a non deludere le mire di S.A.I. e R. Archiduchessa Marianna d'Austria, che vel diresse. Tal opera è tanto simile all'originale, che meritò l'encomio dei Professori, e lo sguardo del regnante nostro Sovrano; e l'illusione farà poi, che il Signor Colonello Catinelli nel mirarla a Londra, si crede nuovamente in Roma. L'assiduità, ed il genio dell'artefice lo conducono a ben distinguersi fra i pittori.⁸²

Carlo Catinelli (1780–1869), goriziano, era all'epoca un militare di carriera, che aveva dapprima servito l'imperatore asburgico, per arruolarsi, nel 1810, nella Legione italiana, inquadrata nei ranghi dell'esercito inglese, allora di stanza a Palermo, sotto il comando di lord William Cavendish Bentinck, il "lord Penting" più sopra ricordato.⁸³ Entrato al servizio di Sua Maestà Britannica, Catinelli continuò a distinguersi in campo militare, ottenendo nel 1814 la promozione a colonnello, titolo con il quale sarà alla fine congedato, e soprattutto la considerazione e la fiducia di Lord Bentinck. A suo nome svolgerà anche un'ambasciata presso papa Pio VII, che lo accoglierà in udienza nel marzo del 1814 a Modena, quando si stava già profilando il rientro a Roma.⁸⁴



Jean-Auguste-Dominique Ingres
Ritratto di Carlo Catinelli, particolare
Gorizia, Musei Provinciali

⁸⁰ Cat. 50.

⁸¹ Doc. X.

⁸² "Diario di Roma", 18 gennaio 1817, pp. 2–3. Merita sottolineare come l'articolo non menzioni l'Accademia, ma citi solo la frequentazione della "scuola del Sig. Conti Bazzani" e come unico mecenate la defunta arciduchessa Marianna d'Austria.

⁸³ Già per Coronini (1966a, p. 34) si trattava di un Bentinck dei Duchi di Portland.

⁸⁴ STEFANI 1961, p. 75.



Giuseppe Tominz (copia da)
Ritratto di Carolina Toppo
Collezione Fondazione Cassa di Risparmio di Gorizia

Nel 1816 si trovava nell'Urbe anche il colonnello Catinelli, documentato dal ritratto a matita che gli fece Jean-Auguste-Dominique Ingres: "Ingres à Rome 1816". Qui ebbe modo di conoscere il concittadino Tominz, per il quale non gli fu difficile procurare la commissione di Lord Bentinck. Oltre al compenso economico e alla sempre benaccetta pubblicità dei giornali, tale commissione permise al pittore di entrare per la prima volta in contatto con la cerchia degli ufficiali e nobili inglesi, che affollavano Roma dopo la caduta di Napoleone. La copia della *Madonna di Foligno* fu recensita anche sulla stampa londinese e viennese, verosimilmente grazie all'interessamento del solito Catinelli,⁸⁵ ma soprattutto, come riporta il "Diario di Roma", "meritò lo sguardo del regnante nostro Sovrano":⁸⁶ sarà l'ultima volta, per quanto ne sappiamo, che la figura di Pio VII incrocerà le sorti del pittore.

A distanza di tre anni e un mese dall'uscita dell'articolo, il 18 febbraio 1820, la "fine copy" della *Madonna di Foligno* sarà esitata presso la casa d'aste londinese Woodburn⁸⁷ e poco dopo lo stesso Tominz ne riproporrà una copia per un altare della chiesa parrocchiale di Kanal in val d'Isonzo, oggi irrimediabilmente compromessa da ridipinture.⁸⁸

Il rapporto di amicizia e di vicendevole stima, maturato tra i due goriziani conosciutisi a Roma, non mutò indirizzo dopo che entrambi fecero ritorno in patria nello stesso 1818. Catinelli, dopo aver abbandonato la carriera militare, prese moglie, mise su famiglia e si dedicò alla gestione del patrimonio fondiario. Nel 1824 entrò nell'I.R. Società Agraria di Gorizia e nel 1826 fu nominato consigliere della Deputazione Centrale, all'interno della quale non mancò di promuovere l'opera di Tominz. Nell'aprile del 1836 si fece portavoce del pittore, che intendeva offrire alla Società il *Ritratto dell'imperatore Ferdinando I*, e nel settembre successivo spettò allo stesso Catinelli l'onore di svelare il dipinto raffigurante "S.M. l'Imperatore Ferdinando nostro Augustissimo Sovrano".⁸⁹ La Società Agraria aveva ottenuto a costo zero l'effigie del regnante, con l'unico impegno di esporlo nella propria sede e di presentarlo pubblicamente in occasione della sessione generale, garantendo in questo modo al pittore un sicuro ritor-

⁸⁵ Le recensioni giornalistiche sono ricordate dallo stesso Tominz nella già citata supplica rivolta all'imperatore nel 1821: "così pure nell'Anno 1817 fu encomiato un suo lavoro rappresentante il Quadro della Madona di fuligno, per il che i Professori dell'Accademia hanno trovato giusto d'inserire nei pubblici fogli di Roma, Vienna, e Londra la speciale loro contentezza di tale sua opera".

⁸⁶ Tenuto presente che la notizia è apparsa su un giornale romano, il "regnante nostro Sovrano" andrà senz'altro riferito al papa e non all'imperatore, come crede Tavano (1984, p. 97).

⁸⁷ Ne dà notizia LUCHESE 2001, p. 190.

⁸⁸ Cat. P 56.

⁸⁹ DA LIO 2001, pp. 298-299.

no d'immagine e future commissioni, che non mancarono. Nel giugno del 1846 Tominz ricevette un pagamento di 50 fiorini per “il quadro del ritratto di S.A. Imperiale il nostro Supremo Protettore, Serenissimo Arciduca Giovanni”⁹⁰ e nel luglio del 1847 altri ottanta, rispetto ai cento richiesti, per il *Ritratto dell'arcivescovo Francesco Saverio Lushin*, Principe Arcivescovo nonché presidente della Società Agraria.⁹¹

Delle frequentazioni inglesi a Roma Tominz potrà far sfoggio anche nella polietnica Trieste. Al 1829 risale il primo ordine documentato da parte di un inglese: si tratta di John Greenham desideroso di inviare ai genitori in Inghilterra il suo ritratto assieme a quello della futura moglie Carolina Toppo.⁹² Le circostanze e le modalità di realizzazione dei due dipinti sono ben noti grazie al diario tenuto dalla madre di Carolina, Fanny Herzog.⁹³ Quando nel 1835 anche lei e il marito si recheranno nello studio di Tominz, Fanny annoterà nel diario, che il pittore “ha sempre molto da fare con gli Inglesi”; la constatazione, già di per sé lapidaria, è inserita quasi di sfuggita, tanto doveva essere nota la situazione. L'anno seguente questo rapporto privilegiato instaurato con la clientela anglosassone culminerà nel famoso episodio dei 24 ufficiali ritratti nei 24 giorni di permanenza della loro nave in città.⁹⁴

Se l'interesse per Raffaello è attestato in maniera diretta dalle prove grafiche e dalle fonti a stampa, due piccole pale d'altare, quella realizzata per la cappella di Sant'Antonio Nuovo a Gorizia entro il 1825 e quella datata 1825 per la parrocchiale di San Gottardo a Mariano del Friuli, rivelano un'attenzione, sin qui inedita, per l'altro polo del Cinquecento romano, Michelangelo, anzitutto quello della Cappella Sistina. Le pose avvitate, serpentine, del profeta Isaia e della Sibilla Delfica sottendono a quella del ve-



Giuseppe Tominz (copia da)
Ritratto di John Greenham
Collezione Fondazione Cassa di Risparmio di Gorizia

⁹⁰ DA LIO 2001, pp. 299-300.

⁹¹ Cat. 136.

⁹² I ritratti di John Greenham e Carolina Toppo sono stati pubblicati da Coronini (1966b, pp. 134-136), che poteva fare sicuro affidamento per la datazione e l'autografia sul diario di Fanny Toppo Herzog. Acquistati dalla Fondazione Cassa di Risparmio di Gorizia, si sono rivelati copie eseguite a Londra sulla base degli originali tominziani, allo stato non reperiti. Sulla vicenda rimando alle recenti conclusioni di Eliana Mogorovich (2011, pp. 261-266). Un caso a suo modo simile, cioè di probabili copie da originali tominziani sulla piazza londinese, è rappresentato dai ritratti di Leopold Schiff e della moglie Johanna Wollheim, ebrei di origine tedesca convolti a nozze a Trieste il 2 novembre 1832. I due ritratti sono stati pubblicati e attribuiti a Tominz da Magani (1999), ma nelle schede fotografiche della Witt Library i dipinti sono censiti nella collezione londinese S. Schiff e dati a Placido Fabris, che sappiamo aver vissuto a Londra dal 1849 al 1851 (ROLLANDINI 2004, p. 209).

⁹³ *Mostra di Giuseppe Tominz* 1966, pp. 50-51. Fanny Herzog ricorda che nello stesso 1829 il pittore aveva ritratto pure un capitano inglese.

⁹⁴ RUSCONI 1923; BENCO 1934, p. 707; COSSAR 1948, pp. 331-332: il costo di ogni ritratto ammontava a una sterlina. L'episodio attende ancora di essere indagato, così come il versante inglese della produzione tominziana.

scovo San Gottardo, anche se la tensione spaziale e la violenta plasticità michelangioleschi sono riportati entro l'alveo, per Tominz più familiare e sicuro, di una linea che ritaglia le forme e smorza i volumi.

Il dipinto goriziano presenta un'articolazione più complessa, combinando il sant'Antonio da Padova ripreso da Nicola Grassi, conosciuto grazie a un'incisione, con citazioni di opere michelangiolesche, ma in questo caso risalenti al periodo fiorentino. La postura del piccolo Gesù discende direttamente dall'incompiuto gruppo della *Madonna con il Bambino* (1521–1534) della Sagrestia nuova di San Lorenzo. Costituiscono rimandi precisi la mano stesa della Vergine e il piede puntato del Bambino, il cui torso è invece cavato dal *Genio della Vittoria* (1532–1534) esposto a Palazzo Vecchio. Se però il san Gottardo, che rifugge di una luce dorata, conserva un'impronta icastica nel volto e già preannuncia, anche nella resa dettagliata dei paramenti, gli alti raggiungimenti del Tominz ritrattista, le citazioni da Michelangelo e da Nicola Grassi della pala goriziana sono assemblate in un intarsio di forme nazarene, puriste.

Il riferimento a Michelangelo, che non si esaurisce nel mero rilevamento delle citazioni, getta nuova luce sul “profondo Medioevo”⁹⁵ degli anni formativi romani e pare sintomatico di un interesse suscitato dalle opere di Vincenzo Camuccini, corifeo del neocinquecentismo michelangiolesco. L'esistenza di un rapporto tra i due pittori, affatto dibattuto in sede critica, era stata tramandata all'interno della famiglia⁹⁶ e il primo a recepire l'indicazione fu Silvio Benco, che ravvisava “l'influenza di certi atteggiamenti alfieriani del Camuccini” nell'*Autoritratto con il fratello Francesco*.⁹⁷ Anche Marini pare accogliere di buon grado i riferimenti letterari, salvo sentenziare, e non senza ragione, che “non c'è la pittura di Camuccini”.⁹⁸ Il nome del neoclassicista romano riemerge con Magani, che lo addita come termine di paragone per “la limpidezza formale autenticamente ‘romana’”

⁹⁵ BENCO 1934, p. 809

⁹⁶ Doc. XI; RUSCONI 1923. A questo proposito è interessante notare che secondo “una memoria manoscritta di A. Migliarini conservata presso la Biblioteca della Soprintendenza alle Gallerie di Firenze” avrebbero frequentato la scuola di nudo del Conti Baziani anche Vincenzo Camuccini e Pietro Benvenuti (ROZMAN 1983, p. 489).

⁹⁷ BENCO 1934, pp. 706–707: “Esso è il documento più completo e più valido che ci rimanga del periodo romano del Tominz, anche se dipinto a Gorizia: ritratto generoso, fiammeggiante di giovanile baldanza, superbamente amplificato nella composizione intorno alle figure che vi hanno un rilievo, una forza di carattere, una linea da potersi dire la continuazione plastica di quei limpidi sguardi che paiono, tanto sono giovani, da padroni del mondo. Bella epoca del risveglio italiano, agitata dall'Alfieri, dal Foscolo, rinnovata, senza saperlo, dalle raffiche del vento napoleonico, vivificatrice dei fantasmi d'antichità che erano stati, nella pittura del Mengs e della Kaufmann, senz'anima. Questa idealità, nei quadri del Tominz, non ritorna più”.

⁹⁸ MARINI 1952, p. 22.

dello *Studio di Apostolo*.⁹⁹ Forse non è peregrina l'ipotesi che proprio le esercitazioni della Scuola del Nudo e le lezioni di anatomia abbiano stimolato nel pittore il bisogno di approfondire il magistero michelangiotesco, anche attraverso una sua rilettura contemporanea. E quel tanto di camucciniano che si può rilevare nell'*Autoritratto con il fratello*, la "continuazione plastica di quei limpidi sguardi", per dirla col Benco,¹⁰⁰ può farsi risalire alla comune fonte alla quale attinsero i due artisti.

Nel 1818 la giovane famiglia Tominz, abbandonata Roma alla volta di Gorizia, soggiorna a Firenze: sarà l'ultima occasione che si presenterà al pittore per studiare, matita alla mano, le opere di Michelangelo, ma non solo. Sempre viva rimane l'attenzione verso Raffaello, tanto che ritroveremo l'impronta dei ritratti di Agnolo e Maddalena Doni nel *Ritratto virile* dei Musei Provinciali e nel *Ritratto di Teresa Deperis Alimonda* di collezione privata;¹⁰¹ forse avrà avuto modo di vedere l'*Autoritratto* di Gerrit Dou, presente dal tardo Seicento nelle collezioni medicee;¹⁰² sicuramente il settecentesco *Ritratto della duchessa Elisabetta Guglielmina di Württemberg*, datato da Giambattista Lampi 1784, che sarà ripreso nel *Ritratto di Amalia Tonello Cappelletti*.¹⁰³ Tominz avrà sostato anche davanti ai *Quattro filosofi* (1611–1612) di Peter Paul Rubens, dipinto barocco che non era di grande attualità presso i pittori del primo Ottocento, ma che le recenti vicissitudini, legate alla requisizione napoleoniche, avevano riportato al centro dell'attenzione.¹⁰⁴ Tominz accetta di confrontarsi con il capolavoro del fiammingo, da aggiungere senz'altro agli stimoli che agiranno nel profondo e porteranno alla genesi dell'*Autoritratto con il fratello Francesco*: simile, nei due dipinti, è la messa in scena; affine è l'intonazione psicologica e il clima intellettuale, "romano"; identica l'intenzione di celebrare quel vincolo di ideali che accomuna le persone e trascende l'esperienza terrena;¹⁰⁵ divergono, e non è cosa da poco, la sintassi, lo stile.

⁹⁹ MAGANI 1995a, p. 133.

¹⁰⁰ Benco 1934, p. 809

¹⁰¹ Raffaello, *Ritratto di Agnolo Doni e Ritratto di Maddalena Doni*, 1505, Firenze, Galleria palatina di Palazzo Pitti.

¹⁰² G. Dou, *Autoritratto*, 1658, Firenze, Galleria degli Uffizi.

¹⁰³ G. Lampi, *Ritratto della duchessa Elisabetta Guglielmina di Württemberg*, Firenze, Galleria palatina di Palazzo Pitti.

¹⁰⁴ Il dipinto venne restituito dai francesi nel 1816.

¹⁰⁵ I quattro tulipani del dipinto di Rubens alludono ai personaggi ritratti: i fiori chiusi al fratello Filippo e a Iustus Lipsius, entrambi defunti e posti al centro della scena; i due fiori aperti al pittore, che si è ritratto sulla sinistra, e all'amico Woverius. Stando a Kukuljević Sakcinski, Tominz avrebbe lasciato Roma "a causa della sua malattia", ma oggi è per noi impossibile diagnosticare se il precario stato di salute abbia influito sulla percezione del dipinto rubensiano o quanto la guarigione si possa riflettere nel ritrovato abbraccio con il fratello.



Giuseppe Tominz
Autoritratto
 Firenze, Uffizi

Tominz incisore

Mentre a Firenze accumulava appunti che sarebbero tornati utili nel prosieguo della carriera, Tominz non poteva immaginare che a distanza di un secolo un suo dipinto sarebbe entrato, pur sotto mentite spoglie, nella celebre Galleria degli Autoritratti degli Uffizi, spacciato, forse non a caso, come un autoritratto del celebre incisore Giovanni Volpato, amico di Canova e suocero di Raffaello Morghen. Nel 1918 il museo fiorentino acquistò un dipinto di piccolo formato, nel quale Sandra Pinto ha giustamente riconosciuto un Tominz all'incirca ventenne, sulla base del confronto somatico con l'*Autoritratto con il fratello Francesco*, nel quale il pittore appare abbigliato con l'identico “camicione bianco e fazzoletto”.¹⁰⁶ E non vi è ragione alcuna per dubitare, come fa Magani,¹⁰⁷ della bontà dell'identificazione a causa dei diversi “emblemi professionali” esibiti: tavolozza e stecca ai Musei Provinciali, bulino e lastra di rame agli Uffizi. A vent'anni, ragiona Sandra Pinto, Tominz, “come tanti altri, disegnava e incideva per Morghen”.¹⁰⁸ Puntuali, anche in questo frangente, le conferme giunte dalle indagini della Rozman: nello *Status animarum* della parrocchia di Sant'Andrea delle Fratte l'artista è registrato come incisore negli anni 1811 e 1812.¹⁰⁹ E Kukuljević Sakcinski chiude i suoi appunti annotando che “Tominz eseguiva anche incisioni su rame;”¹¹⁰ tutte da scoprire, aggiungiamo noi.

Tominz aveva già maturato una certa domestichezza con le immagini a stampa; dapprima, a Gorizia, ma anche a Roma, le incisioni erano state modelli da copiare, sussidi didattici per esercitare la mano; in seguito divennero il prodotto di un mestiere, forse intrapreso per fronteggiare le necessità materiali. L'incisione su rame, però, non è arte che si improvvisi; il bulino richiede una mano ferma, precisa e attenta, non tollera ripensamenti. E soprattutto plasma una *forma mentis* diversa rispetto a quella di uno scultore, abituato a ragionare in termini di valori tattili e spaziali, o di un pittore, stimolato dalle morbidezze del colore e del pennello. L'incisione è bidimensionale e monocroma, può fare affidamento solo sulla linea che è l'elemento portante, peculiare del *medium* grafico.¹¹¹ Lungi dall'essere un'attività margi-

¹⁰⁶ PINTO 1979, p. 212.

¹⁰⁷ MAGANI 1995b, p. 140, ritiene che il “Ritratto degli Uffizi” sia stato “riconosciuto erroneamente da S. Pinto, in quanto esibisce un bulino e una lastra di rame parzialmente incisa”.

¹⁰⁸ PINTO 1979, p. 212.

¹⁰⁹ ROZMAN 1975–1976, p. 117.

¹¹⁰ Doc X.

¹¹¹ Non va trascurato che nei primi decenni dell'Ottocento, vale a dire in epoca neoclassica prima e purista poi, si era affermato il gusto per l'incisione a solo contorno, senza chiaroscuro, a imitazione della pittura vascolare greca. Il più famoso rappresentante di questo genere incisorio è l'inglese John Flaxman (1755–1826), dal 1787 a Roma, che

nale, la pratica incisoria ha contribuito in maniera determinante alla formazione dello stile, così caratteristico e riconoscibile, di Tominz. Chiaro in proposito Marini, che così riassume il giudizio sull'*Autoritratto alla finestra*:

tutto è in funzione della linea ch'è l'elemento espressivo su cui si fonda prevalentemente l'arte del maestro. Alla linea ci riporta anche il colore, cui l'artista assegna principalmente la funzione di campire superfici a stacchi di tinte, sublimando il segno che le divide. Quindi la tendenza a un atonalismo pittorico, a un grafismo dominante ch'è la coerenza e l'eccellenza dello stile tominziano.¹¹²

Tra gli esempi più felici di questo approccio grafico alla pittura va annoverato il doppio ritratto di Antonio di Demetrio e Lucia Gliki del 1830,¹¹³ ripresi a mezzo busto come se si trattasse di un ritratto coniugale romano eseguito in bassorilievo, del quale giusto un anno prima aveva offerto un saggio schiettamente pittorico, e veneto, Michelangelo Grigoletti ritraendo i genitori.¹¹⁴ Nel dipinto di Tominz, invece, "sia lui che lei intervengono con i contorni arabescati, e debitamente schiacciati, delle rispettive chiome",¹¹⁵ disposti in profondità per sovrapposizione di piani. Anche il diafano *canezou* che vela le spalle di Lucia, è portato in primissimo piano, appiattito e quasi coincidente con la superficie stessa della tela, tanto che il cordone dorato vi pare sovrapposto e la mano col ventaglio ritagliata, generando l'effetto di un moderno *collage* polimaterico. E se non è data profondità ambientale, coerentemente non vi può essere nemmeno quella temporale, sicché tutto è "bloccato in un istante, e lo scorrere delle ore affidato a una luce incontaminata tale da apparire mentale".¹¹⁶ Anche il tempo, cristallizzato, è sottoposto al medesimo processo di astrazione lineare, ricondotto a una traluce proiezione di linee e superfici. In tutto ciò Tominz si è fatto fedele interprete delle attese della giovane coppia, eternando nell'espressione serena dei volti e nel dolce piegarsi di Lucia verso Antonio quella corrispondenza d'affetti formalmente sancita con il matrimonio.

Nella semplicità compositiva e nel motivo del tralcio di vite dell'*Autoritratto alla finestra* Magani ha ravvisato suggestioni mu-



Giuseppe Tominz
Ritratto dei coniugi di Demetrio
Collezione privata

deve la sua notorietà alle illustrazioni dei volumi dell'*Iliade*, delle tragedie di Eschilo e della *Divina Commedia*, pubblicati tra il 1793 e il 1802. Nel 1811 Franz Riepenhausen e Ferdinando Mori incideranno a solo contorno il catalogo delle opere di Thorvaldsen pubblicato a Roma col titolo *Le statue e li bassirilievi inventati e scolpiti in marmo dal cavaliere Alberto Thorvaldsen scultore danese*.

¹¹² MARINI 1952, p. 27. Il giudizio sarà ripreso e sviluppato dalla critica successiva: MORASSI 1966, p. 28; MAGANI 1995a, p. 135; BARILLI 1999, pp. 24–26.

¹¹³ Cat. 43.

¹¹⁴ PAVANELLO 2001, p. 51.

¹¹⁵ BARILLI 1999, p. 42.

¹¹⁶ MAGANI 1995b, p. 145.

tuate dalle opere dei nazareni, citando a confronto il Ritratto di Franz Pforr (Berlino, Nationalgalerie) realizzato da Johann Friedrich Overbeck a Roma nel 1810.¹¹⁷ L'osservazione si potrebbe estendere anche al doppio ritratto dei coniugi di Demetrio, per il palpito emotivo dei volti, la cui espressività è affidata all'intensità dello sguardo rivolto direttamente verso lo spettatore e che intende offrire, oltre alla presenza "reale" dei due personaggi, anche un loro ritratto interiore.¹¹⁸

Da Canova a Thorvaldsen

La Roma del primo Ottocento, grazie alla stagione del Neoclassico, attirava le migliori energie artistiche del vecchio continente, che trovavano in Antonio Canova (1757–1822), trasferitosi nella capitale nel 1779, e in Bertel Thorvaldsen (1770–1844), in città dal 1797 al 1842, le figure di maggior spicco e di indiscusso prestigio internazionale in un campo, quello della scultura, che all'epoca deteneva saldamente il primato tra le arti maggiori e ne orientava gli indirizzi. La composita schiera degli artisti internazionali garantiva all'Urbe una posizione privilegiata, d'avanguardia, rispetto ai restanti centri della penisola italiana, e la poneva in un vivo dialogo con le altre capitali europee da Parigi sino a Pietroburgo, passando per Vienna, Monaco e Berlino, tacendo delle ramificazioni d'Oltreoceano. La situazione non mutò affatto con l'emanazione, nel maggio del 1809, del decreto napoleonico di annessione dello Stato della Chiesa all'Impero, poiché i francesi intendevano fare della città la seconda capitale dopo Parigi. Tra gli strumenti per porre in essere l'ambizioso disegno politico rientrava a pieno titolo la promozione delle arti, collocandosi in diretta competizione con le pregresse committenze pubbliche pontificie. Emblematico sarà il caso del Quirinale, destinato a diventare la residenza di Napoleone e come tale oggetto di un esteso intervento di rinnovo dell'apparato figurativo, che vedrà impegnata una composita schiera di artisti, espressione delle diverse nazionalità europee componenti l'impero napoleonico.

Ma al di là di questo episodio di assoluto livello artistico, gestito direttamente da Parigi e come tale inaccessibile per un artista alla prime armi come Tominz, saranno altre le iniziative a cui prestare attenzione e che offriranno al pittore gli strumenti più

¹¹⁷ MAGANI 1995, p. 140. Di analogo parere JAKI (2002b, p. 86). In precedenza MORASSI (1966, p. 19) aveva richiamato l'attenzione "su quegli artisti tedeschi della corrente neoraffaellita, detti appunto 'nazzareni'" soprattutto per le opere di soggetto sacro. Su questi pittori, giunti nell'estate del 1810 a Roma, dove si stabilirono nel convento di Sant'Isidoro, rimando al catalogo I Nazareni a Roma 1981.

¹¹⁸ Sulla ritrattistica, che è stato un genere molto praticato in ambito nazareno, si veda il saggio di JENSEN 1981.

adeguati per interpretare in maniera corretta, anche in un'ottica di ritorno economico, le attese e le aspettative, ma pure le potenzialità e i limiti di quella che diverrà la sua piazza principale ossia Trieste.

Per iniziativa del direttore dell'Accademia di Francia Jean-Guil-laume Lethière, posto a capo di una commissione a cui aderirono artisti di varia estrazione nazionale, venne allestita nel 1809 in Campidoglio "l'esposizione pubblica de' pittori, scultori, architetti e incisori romani, e forastieri", volta a censire le potenzialità che la capitale poteva esprimere in campo artistico.¹¹⁹ A sancire l'importanza che l'evento rivestiva per il governo francese giunse Gioacchino Murat, cognato e diretto luogotenente del Bonaparte, che visitò in anteprima la mostra, accompagnato da una delegazione governativa al più alto livello. La mostra, ufficialmente inaugurata il 19 novembre, si presta come cartina di tornasole, utile a registrare i mutamenti in atto nel mercato artistico, concomitanti con l'arrivo dei francesi a Roma e che troveranno successiva conferma nelle mostre organizzate nella stessa sede nel 1810 e nel 1811. All'interno dell'esposizione del 1809 si affermarono, numericamente ma anche qualitativamente, i dipinti da cavalletto, il ritratto, la scena di genere, con la riscoperta della pittura fiamminga, e il paesaggio, ossia quei soggetti che nella scala accademica dei generi, codificata nel Settecento, occupavano le posizioni inferiori, perché il pittore o lo scultore doveva limitarsi a copiare il dato reale, senza dar prova di capacità inventiva, richieste viceversa dalle opere di carattere storico, che comprendevano anche i soggetti mitologici e religiosi. L'entrata in scena della borghesia aveva però modificato gli equilibri nel sistema delle arti, mutando il profilo dei fruitori finali, non più identificabili con la sola committenza nobiliare od ecclesiastica. Allo studio dell'artista e al suo cerimoniale si affianca ora anche la mostra, l'esposizione pubblica, eletta a nuovo luogo d'incontro, meno formale, tra l'artista e l'emergente ricca borghesia, priva di una tradizione in campo artistico ma

desiderosa di accedere tramite il collezionismo ad uno status socio-culturale più alto: non più committenti dunque, ma clienti dal gusto ancora indifferenziato, da catturare e sedurre con opere facilmente godibili per l'immediata piacevolezza di temi e magari per il palese e facilmente accertabile virtuosismo tecnico dell'esecuzione.¹²⁰

A questo nuovo pubblico erano destinate opere finite, di dimensioni ridotte e di più immediata commercializzazione. Un

¹¹⁹ Per una disamina più approfondita della mostra si rinvia a SUSINNO 1992, pp. 101–105, e DI MAIO 2003.

¹²⁰ SUSINNO 1991, p. 429.



Domenico Conti Bazzani
Ritratto di Canova nello studio
già New York, Sotheby's



Bertel Thorvaldsen
Ritratto di Michele Coronini Cronberg
Gorizia, Fondazione Palazzo Coronini Cronberg

capitolo a sé è invece rappresentato dalla ritrattistica, che a dispetto delle basse posizioni occupate nella scala dei generi, era praticata pressoché da tutti gli artisti per la garanzia dell'acquisto da parte dell'effigiato.

L'esposizione capitolina aveva ottenuto un'ampia risonanza sulla stampa e, stando a questa, anche un notevole afflusso di pubblico, tra il quale possiamo essere pressoché sicuri della presenza di Tominz, che ebbe senz'altro modo di prendere visione, in una panoramica a volo d'uccello, del composito mondo artistico romano e magari sostare dinnanzi alle opere degli artisti più in vista.

Si è spesso citato, a proposito della formazione romana di Tominz, la figura di Antonio Canova,¹²¹ principe dell'Accademia di San Luca, ed è indubbio che il pittore abbia conosciuto le opere del maestro di Possagno, meno certo che queste ne abbiano concretamente instradato il percorso artistico. Spetta comunque a Giuseppe Pavanello aver notato che la posa assunta dal pittore nell'*Autoritratto con il fratello Francesco* richiama, in controparte, il celebre marmo canoviano di Letizia Ramolino, madre di Napoleone, licenziato nel 1807.¹²² Il rimando alla scultura, giudicato "sorprendente", è stato di recente rilanciato da Mazzocca.¹²³ È senz'altro una lettura stimolante, che non può essere trascurata, anche se, come si vedrà in seguito, va in parte ridimensionata dalla datazione qui proposta del doppio ritratto, ritenuto seriore al soggiorno romano. Viceversa, non è stata ancora riconosciuta una citazione esplicita della canoviana *Psiche*,¹²⁴ che Tominz ha allocato nella nicchia sullo sfondo dell'imponente ritratto multiplo della famiglia Sinigaglia. Ma siamo oramai a date alte, verso la metà degli anni Quaranta, e la statua, che funge da commento iconografico alla scena familiare, è senz'altro copiata da un'incisione, così come l'opposto gruppo tardoantico del *Bambino con l'oca*.¹²⁵ In ogni caso è singolare notare che la stessa scultura della *Psiche* compaia anche nel dipinto di Domenico Conti Bazzani *Antonio Canova nello studio*.¹²⁶

Diverso è il rapporto con Thorvaldsen, che Tominz conobbe di persona nel 1814, durante le lezioni alla Scuola del Nudo e in occasione della premiazione del già ricordato concorso, così co-

¹²¹ Alfredo Tominz, Rusconi (1923), Marini (1952 pp. 20-22), da ultimo Bergamini (2004)

¹²² PAVANELLO 1995, p. 24, nota 40; per la scultura cfr. PAVANELLO 1976, cat. 147.

¹²³ MAZZOCCA 2007, p. 25. Solamente a quest'ultimo fa riferimento CASOTTO 2010, p. 244.

¹²⁴ PAVANELLO 1976, cat. 68 e 83.

¹²⁵ *L'Enfants antiques au Capitole* è tratto direttamente dai *Principes du dessin tirés d'après les Antiques statues ouvrage fort intéressant a tous ceux qui's appliquent aux beaux arts publiés et graves par Jean Volpato et Raphael Morghen*, edito a Roma dalla Stamperia Camerale nel 1833. Anche questa statua era stata requisita per il Louvre.

¹²⁶ Il dipinto è passato in asta da Sotheby's, a New York, il 27 gennaio 2005: cfr. *Il carteggio Canova-Quatremère...* 2005, pp. VII, XXIX.



Franz Riepenhausen
e Ferdinando Mori
Il giorno e La notte
da "Le statue
e li bassirilievi
inventati e scolpiti in marmo
dal cavaliere
Alberto Thorwaldsen
scultore danese", Roma 1811

me ebbe senz'altro modo di frequentarne l'*atelier* accompagnando un altro goriziano calato a Roma nel 1816, il conte Michele Coronini Cronberg (1793–1876), che si fece scolpire il ritratto proprio dal danese.¹²⁷ Sfruttando il tempo delle sedute di posa, Tominz avrà potuto copiare i calchi in gesso delle sculture, di certo i due fortunati tondi a rilievo del *Giorno* e della *Notte*. Le citazioni puntuali nella pala del Duomo di Gorizia (1821–1823)¹²⁸ e soprattutto la rielaborazione delle due figure muliebri per dar forma all'angelo della pala di San Giovanni Nepomuceno (1825–1827),¹²⁹ destinata all'omonima cappella della villa di Gradiscutta, sono una prova documentale dell'interesse suscitato nel pittore dall'afflato sentimentale e soprattutto dal portato simbolico dei due gruppi figurativi. Non è infatti un caso se Tominz riflette sulla coppia di altorilievi del *Giorno* e della *Notte*, "archetipi visivi" degli opposti concetti del sonno e del risveglio, della vita e della morte,¹³⁰ proprio quando deve affrontare l'ideazione della pala di Gradiscutta e rappresentare il martirio del Nepomuceno avvenuto per affogamento nel fiume Moldava, in un'ideale sovrapposizione al rito del battesimo: mentre quest'ultimo rinvia solo simbolicamente, per aspersione, al passaggio morte–resurrezione, il santo ha sperimentato realmente il sonno della morte per immersione nell'acqua ed ora il suo corpo, riaffiorato intatto

¹²⁷ FERRARI BENEDETTI 2004a, pp. 68–69; FERRARI BENEDETTI 2004b, pp. 26–27. Il pittore rimase in buoni rapporti anche col conte Michele, per il quale eseguì un "prospetto di Sabla" e dal quale ottenne in affitto una "caccia" (doc. VII-IX).

¹²⁸ Cat. 17.

¹²⁹ Cat. 26.

¹³⁰ MUSETTI 2003, p. 111. Tominz ritroverà le medesime personificazioni nelle michelangeloesche *Tombe medicee* nella chiesa di San Lorenzo a Firenze, visitata nel 1818.

sulla superficie del fiume, è chiamato al risveglio della resurrezione annunciata dall'angelo.¹³¹

Il contatto diretto con il laboratorio del danese non avrà mancato di stimolare la riflessione di Tominz su un altro versante, che gli era familiare grazie alla pratica incisoria: la riproducibilità dell'opera d'arte. Thorvaldsen incarna la figura dell'artista imprenditore, che, sull'esempio di Canova, aveva fatto del proprio *atelier* un luogo espositivo dove erano raccolti i modelli e i calchi in gesso,¹³² concepiti non più per la "committenza", ma per la "clientela",¹³³ che un'organizzazione industriale della bottega provvedeva a tradurre in marmo. L'autografia delle sculture licenziate non derivava tanto dall'intervento diretto dello scultore, che poteva essere più o meno esteso, ma era certificata dagli originali in gesso nei quali il maestro aveva plasmato la propria invenzione, permettendone al contempo la riproducibilità. La lavorazione corrente delle copie garantiva entrate regolari, consentiva di occupare quote crescenti del mercato legato alle richieste della borghesia e riservava tempo prezioso allo scultore che poteva impegnarsi nel soddisfare commissioni più remunerative e di maggiore prestigio. Un parallelo è stato istituito tra i modelli in gesso degli scultori e la pratica in uso presso i pittori romani dei "cartoni", ossia dei disegni rifiniti in ogni minimo dettaglio di opere già licenziate o in attesa di una commissione per essere trasposte sulla tela.¹³⁴ Se il cartone, come il modello in gesso, poteva fissare l'invenzione dell'artista e concorrere alla formazione di un repertorio di modelli, in maniera non dissimile dalla gipsoteca, tuttavia non incidere sui tempi di realizzazione del dipinto, che non poteva essere in alcun modo delegato ad aiuti, se non a scapito dell'autografia e quindi dell'intrinseco valore estetico e commerciale del prodotto finito.

Anche per questa ragione la pratica del cartone era stigmatizzata e irrisa dai pittori francesi che la ritenevano eccessivamente dispendiosa e, alla fine, controproducente. Illuminante a proposito il passo della lettera, riportato sempre da Susinno, che l'incisore Luigi Calamatta scrisse nel 1824 al suo collega romano Paolo Mercuri:

Saprai che ridono molto dell'usanza che ci è in Italia di fare i cartoni, per esempio portano Camuccini, e dicono: guardate i suoi bozzetti: sono bellissimi perché ci mette tutto quello che sa. I cartoni sono molto più deboli, ma

¹³¹ Nella luce che si irradia dal cielo, proveniente da una fonte esterna al dipinto, potrebbe leggersi il ricordo della berniniana *Estasi di Santa Teresa* (1647-1652), vista nella Cappella Cornaro in Santa Maria della Vittoria a Roma.

¹³² MAZZOCCA 2003a, p. 103, paragona l'*atelier* a "una sorta di congestionato *show-room*".

¹³³ DI MAJO - SUSINNO 1989, p. 15

¹³⁴ SUSINNO 1992, p. 100, che non manca di evidenziare come i pittori associassero all'uso dei cartoni "la coscienza di agire sull'esempio raffaellesco, non solo quindi per lo stile ma anche e soprattutto per le tecniche e le procedure della nobile professione di pittore".

ancora vi sono dei belli pezzi, alla fine arriverà a fare il grande quadro... che è peggio di tutto. [...] ti consiglieri di non fare più cartoni, ma solo un bozzetto non terminato, per la combinazione e per l'effetto.

La crisi goriziana

Nell'aprile del 1818 Tominz era a Gorizia. Lo documenta un passo della lettera scritta il 22 del mese da Francesco Giuseppe Savio (1754–1839), giurista e consigliere del tribunale, al figlio Leopoldo Francesco (1801–1847), studente di filosofia all'i.r. Liceo di Lubiana. Savio padre non nasconde la propria stima per il pittore, che dice intenzionato ad andare a Vienna e definisce “veramente un bravo giovine, e di candidissimi costumi”. Nella lettera del 10 maggio riporta un episodio emblematico per comprendere le ambizioni del “Giovin Tominz” che

avanti qualche giorno per passa tempo scarabocchiò in un lampo la testa del Sto Resto, e lo toccò così al naturale ed al vivo, che reccò meraviglia, e questa testa girò per tutta la Città e tutti ebbero occasione d'ammirare la capacità di questo giovine, il quale però non fa la bassa professione di ritrattista ma di pittore storico.¹³⁵

Nella perentorietà di quest'ultima asserzione si riflettono senz'altro il pensiero e le ambizioni del pittore, smanioso di mettersi alla prova, come del resto trapela dall'*Autoritratto con il fratello*, che non può risalire, come proposto da Magani, agli anni 1812–1815, e ciò, paradossalmente, per le stesse ragioni addotte dallo studioso a conforto della propria tesi. Intanto l'aspetto fisico del pittore, palesemente più maturo rispetto all'*Autoritratto* degli Uffizi, questo sì databile al 1812 circa; poi, la presunta assenza dell'anello nuziale, che secondo l'uso tedesco era portato sulla mano destra. Ma anche questa attestazione dello stato civile si rivela infida, poiché l'anello non compare nemmeno nell'*Autoritratto alla finestra* del 1826, ovvero un anno prima della precoce scomparsa della moglie.¹³⁶ Ed è forse per perpetuare il ricordo della consorte che il pittore, ormai vedovo, esibisce la fede nuziale nell'*Autoritratto* del Museo Revoltella, databile alla fine degli anni Trenta. All'incirca nello stesso torno d'anni dovrebbe cadere anche il bozzetto raffigurante l'interno di casa Tominz, conservato presso i Civici Musei di Storia e Arte di Trieste: in primo piano è raffigurato Augusto (non Giuseppe) con tavolozza, stecca e tela montata sul cavalletto, mentre nella stanza accanto

¹³⁵ Le citazioni dalle lettere di Francesco Giuseppe Savio sono tratte dall'articolo di TAVANO 1984.

¹³⁶ S'insinua in questa vicenda un singolare parallelismo con il destino del padre Giovanni Tominz, rimasto anch'egli vedovo all'età di trentaquattro anni, e convolato a seconde nozze nemmeno due mesi dopo la morte della prima moglie.



Giuseppe Tominz
Autoritratto con i figli
Trieste, Civici Musei di Storia e Arte

il fratello Raimondo siede al pianoforte. Alle spalle di Augusto sta il padre Giuseppe, ma su tutti veglia il busto-ritratto di Maria Ricci: è forse l'omaggio più toccante offerto dall'artista alla defunta moglie, il cui ricordo rimase sempre vivo tra le pareti domestiche.

Ancora a Gorizia nel 1818, grazie alle raccomandazioni di Francesco Giuseppe Savio, Tominz riuscì ad aggiudicarsi “la fornitura d'un ritratto a tre quarti di figura di Sua Maestà l'Imperatore” per il Tribunale Civile Provinciale di Gorizia e per il Tribunale Cambio Mercantile di Trieste, quest'ultimo potenzialmente identico a quello oggi conservato al Civico Museo Revoltella,¹³⁷ mentre nel 1821 espose pubblicamente nel salone del Palazzo Della Torre “sul Traunik” – l'odierna piazza Vittoria – un altro ritratto del regnante. Le qualità del dipinto sono testimoniate in una lettera anonima, utilmente trascritta dal Cossar:

Non avrei mai creduto, che possa giungere a tal segno l'illusione della pittura. Riguardo alla somiglianza delle fattezze del volto nulla posso decidere, perché avendolo una sol volta veduto, e di passaggio non posso essermi impressi li suoi lineamenti, alla figura però che appare sulle monete non mi sembra, che abbia alcuna somiglianza. Per quanto riguarda però l'arte egli sembra vivo. Li panneggiamenti poi, ed altri ornamenti, non le posso esprimere quanto essi risaltino; sembra un rilievo colorito. Esso è in grandezza naturale sino alle coscie, vestito di un velluto cremisi, con molti ordini sul petto e la corona sul tavolino espressi in guisa che sembra di poterli staccare dal quadro. Se il genio dell'invenzione in cose storiche corrisponde alla magistral abilità nel pennellare, sarebbe quello certamente un artista, che potrebbe competere con li più famosi Pittori, che fossero stati.¹³⁸

Probabilmente l'occasione per dar prova del “genio dell'invenzione in cose storiche” e di affermare le proprie ambizioni di artista capitò in quello stesso 1821, quando il “Canonico Custode, Parroco e Decano” Antonio Giuseppe Jereb (1775–1827) si rivolse al pittore per quella che può essere ritenuta, senza alcun dubbio, come la più prestigiosa opera d'arte sacra cittadina: la pala dell'altar maggiore della parrocchiale, dal 1751 sede arcivescovile.¹³⁹ La gestazione del dipinto è documentata da almeno due studi preparatori, uno a penna e l'altro, pressoché definitivo, a olio, che si distinguono per sostanziali variazioni iconografiche, indagate da Coronini. La posizione preminente occupata all'interno del Duomo e le dimensioni monumentali della tela hanno fatto del dipinto uno snodo imprescindibile di ogni indagine condotta sul *corpus* pittorico tominziano e pres-

¹³⁷ Cat. 14.

¹³⁸ COSSAR 1948, p. 318.

¹³⁹ Cat. 17.

soché unanime è stato il giudizio negativo espresso dalla critica contemporanea. Ma il dibattito dovette essere assai acceso anche all'epoca, se Jereb il 22 dicembre 1823, verosimilmente nell'anno stesso della messa in opera del dipinto, stilò un verbale nel quale stabiliva che la

Palla perpetuamente abbia da servire ad uso della medesima Chiesa di S. Ilario e che l'istesso Parroco s'abbia dichiarato ed obbligato solenemente che ne egli medesimo, ne i di lui eredi in perpetuo mai abbiano d'avere il diritto di levare questa Palla, e Cornice via della sunominata nicchia

dell'altar maggiore.¹⁴⁰ Proprio questo fu invece il destino del dipinto, spostato in una delle gallerie della chiesa dopo la morte di Jereb e sostituito dalla pala dell'Assunzione della Vergine di Domenico Tintoretto, proveniente dalla demolita chiesa dei francescani.¹⁴¹ La pala di Tominz tornerà ad occupare la nicchia sopra l'altar maggiore, dove tutt'oggi si trova, appena nel 1924.

Il pittore era senz'altro venuto a conoscenza del contenuto del documento, controfirmato dal borgomastro Andrea Fischer, che era in ottimi rapporti col cassiere comunale Giovanni Tominz, tanto da sposarne nel 1827 la figlia Maddalena. Grazie a questa rete di conoscenze, Tominz figlio ottenne la commissione della piccola pala per l'erigenda cappella di Sant'Antonio Nuovo a Gorizia, la cui posa della prima pietra, a discapito della modestia dell'intervento edilizio, avvenne con gran pompa e concorso di autorità nel 1823. Ma anche questa tela, benedetta nell'estate del 1825, non godrà di fama migliore, se nel 1854 Štefan Kociančič potrà sentenziare che

l'immagine di sant'Antonio nella chiesa di Sant'Antonio Piccolo nelle vicinanze della chiesa maggiore, e l'Assunta, che sta sull'altar maggiore della chiesa dei cappuccini di Gorizia, non hanno gran valore. In generale, quanti se ne intendono, dicono che Tominz Giuseppe è un valente, anzi, ottimo ritrattista, ma un meno felice pittore di storia ed anche nei ritratti egli è più abile nei volti maschili e meno in quelli femminili.¹⁴²

Le pale d'altare eseguite per le chiese cittadine e dei territori limitrofi hanno da subito rivelato il disagio del pittore, in evidente *impasse* nel genere storico, incrinando alle fondamenta le ambizioni così esplicitamente enunciate al Savio e stimolando un ripensamento del proprio operato, a partire dall'affinamento di quelle doti che gli erano state nel frattempo riconosciute come proprie.



Jean-Louis Roullet
(da Pierre Mignard)
Madonna con il Bambino
Londra, British Museum
© Trustees of the British Museum



Giuseppe Tominz
Madonna con il Bambino
Gradiscutta (Gradišče nad Prvačino), Chiesa vicariale della B.V. Maria (in deposito presso il Goriški muzej)

¹⁴⁰ Il documento è stato pubblicato da BRECELJ 1975, pp. 185–186.

¹⁴¹ Stessa sorte avrà la *Madonna consolatrice* del santuario mariano di Log presso Vipava, esposta nel 1821 nella sala del ridotto di Lubiana e sostituita nel 1861 da un dipinto di medesimo soggetto di Mihael Stroj (cat. P10).

¹⁴² KOCIANČIČ 1854, p. 289.

A destra
Giuseppe Tominz
Madonna del Rosario, particolare
Montespino (Dornberk),
Chiesa parrocchiale di San Daniele



Innanzitutto la “magistral abilità nel pennellare”, che nel campo delle commissioni religiose, divenute in seguito del tutto marginali rispetto alla ritrattistica, indusse Tominz ad abbandonare la ricerca di soluzioni originali, limitando il proprio intervento alla semplice trasposizione in colore di invenzioni altrui. Documentati sono i casi della *Madonna con il Bambino*, donata dal pittore alla chiesa vicariale di Gradiscutta nel 1860, ricalcata sul dipinto di Pierre Mignard (1612–1695), oggi conservato al Louvre e conosciuto grazie a un’incisione di traduzione. Questa tornerà utile anche per la tarda pala di Kamnje, che il pittore firma e data nel 1855.¹⁴³ Il *San Luigi Gonzaga*, pure donato alla chiesa di Gradiscutta, dipende dall’incisione tratta da un dipinto di Giambettino Cignaroli.¹⁴⁴ Lo stesso santo campeggia nell’attico dell’altare della Madonna del Rosario a Kanal d’Isonzo, la cui pala è una fedele copia della *Madonna di Foligno*.¹⁴⁵ Infine, per la tela di medesimo soggetto, realizzata tra il 1839 e il 1844 per la parrocchiale di Dornberk, villaggio sito nei pressi di Gradiscutta, Tominz cita la Madonna con il Bambino che il friulano Odorico Politi (1785–1846) aveva dipinto tra il 1815 e il 1818 per la cappella della casa paterna. Anche questa pala, nota come *La Benedizione*, ha goduto di un’ampia fortuna grazie alla litografia di Valentino Guazzo.¹⁴⁶

¹⁴³ ROZMAN 1970–1971, pp. 117–119.

¹⁴⁴ Cat. 192. Nella donazione del 1860, oltre alla pala autografa di san Giovanni Nepomuceno, erano compresi anche un *San Sebastiano* e una *Santa Lucia*, della quale si conserva una versione identica alla Narodna galerija di Lubiana. Il linguaggio coerentemente plastico del san Sebastiano, che riprende in controparte il michelangiotesco *Schiavo morente* (Parigi, Louvre), va considerato alla stregua di un’accademia, di uno studio di nudo maschile, probabilmente eseguito dal figlio Augusto. A questo vanno sicuramente addebitate le due tele raffiguranti Santa Lucia, sinora ritenute come le estreme opere del padre, che si sarebbe rivolto all’intercessione della santa, invocata nelle malattie degli occhi. L’ovale del volto e la stesura smaltata del colore presentano stringenti affinità con le allegorie delle *Arti* della Sala da ballo di palazzo Revoltella, che il barone commissionò ad Augusto nel 1857.

¹⁴⁵ ROZMAN 1980, pp. 114–116.

¹⁴⁶ Cat. 86; per la litografia di Guazzo vd. BERGAMINI 2004, p. 362.

Il Congresso di Lubiana

Il periodo goriziano fu intervallato dai soggiorni trascorsi a Lubiana, città dove il pittore si recò per la prima volta in occasione del Congresso, che si svolse dal gennaio al maggio del 1821: “Volle trattenersi 8 giorni – ricorda Kukuljević Sakcinski –, ma rimase due anni”.¹⁴⁷ Il portato di quell'esperienza è riassunto in modo lucido da Kociančič:

[...] Comunque Tominz iniziò a ottenere fama di ottimo ritrattista appena nel 1821, quando giunse a Lubiana in occasione del congresso; i signori lì convenuti da tutti i paesi ebbero modo di conoscere la sua abilità nel dipingere e di apprezzarne il valore. Da allora, e dopo il suo trasferimento a Trieste, la sua fama perdura.¹⁴⁸

Parallelamente alle prove di soggetto storico, Tominz saggiò nei mesi del Congresso di Lubiana le potenzialità offerte dal filone della ritrattistica, che lo avrebbe condotto definitivamente fuori dalle secche creative, ritrovando nella città, “occupata” dalle delegazioni diplomatiche internazionali, quel clima cosmopolita che aveva avuto modo di sperimentare non molto tempo prima a Roma. Documentano il primo soggiorno almeno due coppie di ritratti, quelli della contessa Cecilia Auersperg e del barone Leopold Lichtenberg Janežič, sposato in seconde nozze nel 1819, e quelli dei coniugi Ferdinand Schmidt e Franciska Urbas, utilmente firmati e datati al maggio del 1821. Aristocratici i primi, borghesi i secondi, Tominz adegua formato e registri espressivi, dando prova di un'accorta corresponsione alle richieste e alle possibilità dei ritrattati. I due nobili carniolini, pur adottando delle pose informali – soprattutto la contessa ripresa mentre si sta togliendo gli occhiali –, sono raffigurati a tre quarti in modo da poter ostentare la fattura degli abiti, lo splendore dei monili e l'arredo stile Impero. Rivolti l'una verso l'altro incrociano gli sguardi, a sancire l'autosufficienza del loro *status*. Nel caso della coppia borghese, l'inquadratura si restringe all'essenziale mezzo busto, non vi sono note d'ambiente e lo spazio della tela è occupato da una severa e composta eleganza maschile e dall'intimo candore della madre con il figlio, una borghese Madonna con il bambino. Gli sguardi degli adulti sono diretti verso l'osservatore e solo l'infante volge gli occhi al padre, a colmare lo spazio che separa i due dipinti. È la prima prova nota su un tema, quello della famiglia, centrale per la ritrattistica e la società ottocentesca, ma vi si registra, in modo inatteso, una temperatura affettiva e stilistica prossima all'*Autoritratto con la famiglia* terminato solo l'anno prima da Friedrich Overbeck a Roma.

¹⁴⁷ Doc. X.

¹⁴⁸ Kukuljević Sakcinski cita i ritratti “dell'aiutante imperiale gen. Černičev, del Vescovo di Napoli, dell'arciduchessa Hohenzollern e molti altri” (doc. X).



Giuseppe Tominz
Schizzo di poltrona
 Trieste, Civico Museo di Storia e Arte



Giuseppe Tominz
Ritratto dell'imperatore Ferdinando I d'Austria
 Gorizia, Musei Provinciali

A Lubiana, Tominz inaugurò la sua seconda esposizione personale, allestita nella Sala del ridotto, uno spazio nuovo, adatto e adottato dalla nuova società borghese, scegliendo le pagine del foglio "Illirisches Blatt" del 24 agosto 1821 per pubblicare il suo primo annuncio ufficiale noto:

Kunst Nachricht

Dem Wunsche seiner Freunde zu entsprechen, wird Hr. Tominz das so eben für die Gemeinde Wipbach vollendete Bildniß der Mutter Gottes (Maria Trost) durch 3 Tage, den 26., 27. und 28. d. M. von 10 Uhr früh bis 6 Uhr Abends in dem hiesigen Redouten-Saale öffentlich zur Schau ausstellen, wozu hiermit alle Kenner und Verehrer der Mahler-Kunst eingeladen werden.¹⁴⁹

Il pittore, che nei mesi precedenti si era fatto evidentemente un nome, aveva "risposto al desiderio degli amici" e al contempo aveva esteso l'invito a "tutti i conoscitori e amanti dell'arte pittorica" svelando in anteprima il dipinto della *Madonna consolatrice – Maria Trost*, ordinato per l'altare maggiore del santuario mariano di Log, presso Vipava. Va subito detto che pure questo dipinto non conoscerà una sorte migliore rispetto alla restante produzione sacra e nel 1860 sarà sostituito da una pala di Mihael Stroj.¹⁵⁰ Ma nell'immediato la risposta del pubblico dovette essere incoraggiante, se già nel febbraio del 1822 Tominz replicò l'evento, questa volta esponendo il *Ritratto dell'imperatore Francesco I* destinato all'I.R. Accademia Reale e Nautica di Trieste e cogliendo appieno il "voto universal", come ebbe a esprimersi in toni encomiastici Leopoldo Francesco Savio nel sonetto, pubblicato in tedesco e in traduzione italiana sul già citato "Illirisches Blatt".¹⁵¹

Sulla base dei versi del sonetto e della commissione giunta da Trieste possiamo per ora immaginare che il dipinto abbia avuto la forma che ci è nota dal ritratto conservato nel museo di Gorizia,

osservava prudentemente Rozman,¹⁵² centrando di fatto l'identificazione. L'aulico ritratto, conservato oggi ai Musei Provinciali di Gorizia, ma acquistato a Trieste nel 1932, è una copia fedele del dipinto documentato dall'incisione pubblicata a Parigi nel 1819 *Congres de Vienne. Seance des plenipotentiaires des huit Puisan-*

¹⁴⁹ Avviso d'arte. Per assecondare il desiderio dei suoi amici, il signor Tominz esporrà pubblicamente il dipinto della Madre di Dio (Madonna consolatrice), da poco ultimato per la comunità di Vipacco, per tre giorni, il 26, 27 e 28 del mese dalle 10 sino alle 6 della sera nella locale sala del Ridotto, alla quale sono con la presente invitati tutti i conoscitori ed estimatori dell'arte pittorica.

¹⁵⁰ Cat. 11.

¹⁵¹ Il sonetto è stato pubblicato da Rozman (1970, p. 238), l'individuazione del suo autore si deve alla proposta di Tavano (1984, p. 109).

¹⁵² ROZMAN 1970, p. 228.

ces signataires du Traite de Paris, che Jean Godefroy trasse da un dipinto di Jean-Baptiste Isabey. A pochi anni di distanza dal Congresso di Vienna (1814–1815) celebrato dall'incisione parigina, le terre asburgiche accolsero nuovamente le delegazioni diplomatiche europee, questa volta a Lubiana, e l'altissimo livello politico dell'appuntamento avrà senz'altro consigliato di trasferire in quella città il monumentale ritratto di corte, già noto ai plenipotenziari del raduno viennese. La suggestiva ipotesi di riconoscere in quel ritratto la paternità di Giambattista Lampi,¹⁵³ trova nella copia tominziana un'utile sponda anche sul versante dell'esecuzione pittorica vera e propria.

L'identificazione del *Ritratto dell'imperatore Francesco I*¹⁵⁴ con quello commissionato per l'Accademia Reale e Nautica di Trieste si presta ad essere verificata, anche a distanza di anni, sul *Ritratto dell'imperatore Ferdinando I*, sicuramente posteriore all'ascesa al trono avvenuta nel 1835. Per dimensioni, provenienza, stile e iconografia il dipinto, commissionato in origine per la medesima istituzione scolastica, va considerato a tutti gli effetti *en pendant* al ritratto esposto a Lubiana nel 1822. Ferdinando I non esibisce gli emblemi del potere imperiale, visibili nel ritratto del padre e comunque sottesi dalla presenza del monogramma "FI" ricamato sullo schienale del trono, lasciando un spazio adeguato per una veduta panoramica del golfo di Trieste. L'orizzonte marino, sul quale si proietta il presente e il futuro della città, il battello a vapore che ne solca le acque e l'arcana sfinge del trono, rappresentano un'efficace sunto delle finalità per le quali sorse e si sviluppò l'Accademia Reale e Nautica.

Trieste, l'altra Roma

Quando nel febbraio del 1823 Tominz ritornò a Lubiana, si affidò a un trafiletto giornalistico per annunciare la propria presenza in città:

Seinen geneigten Gönnern und Freunden macht der Unterfertigte die ergebenste Anzeige von seiner Rückkehr und fernerem Aufenthalte hier in Laibach, und empfiehlt sich zu Dero Diensten.

Laibach, den 26. Februar 1823.

J. Tominz,

Historienmahler¹⁵⁵

¹⁵³ MAZZOCCA 2001, p. 15.

¹⁵⁴ Cat. 69.

¹⁵⁵ "Intelligenz-Blatt zur Laibacher Zeitung", 28 febbraio 1823, p. 244, e ripubblicato sullo stesso foglio in data 4 marzo 1823, p. 252. In traduzione l'annuncio recita: "Ai suoi incliti mecenati e amici il sottoscritto fa l'umile annuncio del suo ritorno e ulteriore soggiorno qui in Lubiana, e offre i propri servizi presso di loro. Lubiana 26 febbraio 1823. Giuseppe Tominz, pittore di storia".



Jean Godefroy da Jean-Baptiste Isabey
**Congrès de Vienne.
Séance des plenipotentiaires
des huit Puissances
signataires du Traité de Paris**, particolare



Giuseppe Tominz
Ritratto dell'imperatore Francesco I
Gorizia, Musei Provinciali

Adottò il medesimo approccio pure nella tarda estate del 1826, allorché si trasferirà a Trieste,¹⁵⁶ facendo pubblicare su “L'Osservatore Triestino” del 9 settembre il seguente annuncio:

Giuseppe Tominz nativo di Gorizia, Pittore e Ritrattista a olio, avendo ora fatto i suoi studj nell'Accademia in Roma ed ora qui dimorante, offre a questo Rispettabile Pubblico la propria servitù.

Offre ancora di dare lezioni di disegno a chi lo bramasse. Egli abita in casa del sign. Kohen, N° 821 sulla piazza del ponte rosso, sopra la stamperia Weis primo piano.¹⁵⁷

Le differenze riscontrabili nella definizione che il pittore dà di sé sono minime, ma non per questo meno rilevanti: se il termine tedesco di “Historienmahler”, cioè pittore storico, presuppone quegli “studj nell'Accademia in Roma” vantati nel secondo annuncio, Tominz nondimeno si accredita presso il pubblico triestino, sin dall'inizio e per la prima volta con un'accezione positiva, come “Ritrattista”, a sancire l'ormai avvenuto riposizionamento professionale: “a Trieste [...] eseguì soprattutto ritratti” riassumerà in seguito Kukuljević Sakcinski.

Si è già più volte rimarcato, come il trasferimento nella città porto-franco sia stato motivato da un ponderato calcolo economico, considerato che Trieste, fattasi improvvisamente ricca e moderna e uscita dalle turbolenze del periodo napoleonico, poteva alimentare una richiesta stabile di opere pittoriche, tra le quali primeggiavano i soggetti di genere e specialmente la ritrattistica.

A queste ragioni se ne aggiunse un'altra, più contingente, rappresentata dal pittore Placido Fabris (Pieve d'Alpago, Belluno 1802–1859), che grazie all'appoggio assicuratogli dal governatore Alfonso Gabriele di Porcia, era giunto a Trieste ai primi del 1825 da Venezia, città dove aveva appena compiuto gli studi accademici.¹⁵⁸ Tominz e Fabris entrarono in diretta concorrenza l'anno successivo, interpellati per l'esecuzione di un *Ritratto dell'imperatore Francesco I*, destinato al Tribunale di Rovigno, che venne affidato al più giovane dei due il 6 marzo e da questi portato a compimento il 13 maggio successivo. Nel far pendere la decisione a favore di Fabris è stata determinante proprio la residenza triestina, che permise di contenere i costi e diminuire i rischi derivanti dalla movimentazione del dipinto. Oltre alle im-

¹⁵⁶ Stando a Kukuljević Sakcinski (doc. X) Tominz si trasferì da Lubiana a Trieste nel 1824. È pressoché certo, che il trasferimento sia stato preceduto da brevi soggiorni, anche in considerazione del fatto che nel 1818 la città era stata destinataria dei ritratti dell'imperatore.

¹⁵⁷ “L'Osservatore Triestino”, 9 settembre 1826, p. 224. Sinora si riteneva che l'arrivo di Tominz a Trieste fosse avvenuto nel 1825, data già corretta da Rollandini (2002, p. 89) in un “probabilmente dopo il 6 marzo” 1826.

¹⁵⁸ ROLLANDINI 2002b, p. 79; ROLLANDINI 2004, pp. 33–35.



Placido Fabbris
**Ritratto di Francesco de Grisoni
con la moglie Marianna Pola**
Capodistria, Museo Regionale

mediate conseguenze dell'episodio, limitate alla mancata commissione, il goriziano doveva essere preoccupato soprattutto per la presenza di un concorrente nel campo della ritrattistica, nel quale il "Pagotto" – così si firmava il veneto¹⁵⁹ – a dispetto della giovane età, aveva già offerto un saggio di "un'indagine neofiamminga della realtà" con il *Ritratto di Francesco de Grisoni con la moglie Marianna Pola* del 1825.¹⁶⁰ La seconda metà degli anni Venti decreterà invece la rapida affermazione di Tominz e il progressivo ripiegamento di Fabris, che nel 1832 farà ritorno a Venezia. Le ragioni di questo avvicinamento sono state individuate da Emanuela Rollandini nel differente metodo di lavoro,

dove il bellunese raggiunge esiti di perfezione, carezzando le immagini con pennelli da miniaturista, in lunghi tempi di posa e di esecuzione, là dove il suo concorrente seppe rispondere con un'organizzazione del lavoro perfettamente in linea con la mentalità dei suoi committenti: sedute abbreviate, uso della camera ottica e verosimiglianza assicurata.¹⁶¹

Tominz, grazie all'esperienza romana, aveva saputo cogliere per tempo le mutate esigenze del mercato artistico, che a Trieste si trovava ancora in una fase embrionale. Si è già avuto modo di rilevare come uno degli *bandicap* della pittura, soprattutto quella di matrice accademica, fosse la lunga gestazione del dipinto. Il pittore goriziano abbreviò questo passaggio, proponendo ai suoi clienti

¹⁵⁹ Questo era l'appellativo di Fabris, col quale firma un *Ritratto maschile* 1826: cfr. ROLLANDINI 2004b, p. 102.

¹⁶⁰ ROLLANDINI 2004b, p. 98, per la quale il dipinto inaugura "una fortunata tipologia di doppio ritratto che offrirà spunti per i *Genitori* di Grigoletti, i *Coniugi Berle* di Tominz e i *Nonni* di Giovanni Kandler".

¹⁶¹ ROLLANDINI 2009b, p. 12.

delle soluzioni standardizzate per le pose, che limitavano le sedute nell'*atelier* e nel loro ripetersi divennero una sorta di “marchio di fabbrica”. Allo stesso modo sfruttò la camera ottica, soprattutto quando doveva affrontare i ritratti di gruppo, in modo da poter profilare immediatamente sul foglio i personaggi da ritrarre. In questo modo, per un dipinto a figura singola, poteva richiedere due sole sedute di posa, come annotato da Fanny Toppo Herzog: “bisogna posare tre ore consecutive, poi ancora una volta mezz’ora”.¹⁶²

Viceversa, per Fabris, allevato all’Accademia, che per sua stessa ammissione “gli fu Madre e Maestra”,¹⁶³ rinunciare al disegno, anche nel caso del ritratto, sarebbe equivaleto a rinnegare il proprio credo artistico. Tali implicazioni estetiche erano però del tutto estranee alla mentalità dal ceto commerciante, sensibile piuttosto alla velocità d’esecuzione di Tominz e comunque aduso a quantificare i servizi ricevuti con metri decisamente più spicci. È lo stesso Fabris a ricordare nelle sue memorie, che il dipinto di *Diana e le Ninfe* fu

acquistato dal signor Parente a peso d’oro: cioè da un lato della bilancia postavi la tela dipinta, e dall’altra tante monete d’oro, sino al perfetto equilibrio.¹⁶⁴

Non solo la mancanza di commissioni, dunque, ma anche un ambiente poco gratificante, che non offriva adeguate corrispondenze alle aspettative di un giovane pittore,¹⁶⁵ avranno indotto Fabris a tentare altrove la fortuna.

Tuttavia la presenza e l’opera del bellunese dovettero fungere da stimolo per Tominz, che in quel torno d’anni realizzò alcuni dei suoi capolavori, portando a maturazione il proprio linguaggio stilistico. Di un tanto doveva essere cosciente lo stesso pittore, che nell’estate del 1830 allestì la sua prima personale triestina, reclamizzata a mezzo stampa:

AL COLTO PUBBLICO DI TRIESTE

Il sottoscritto che da parecchi anni gode di esercitare in questa illustre città e porto franco la difficile arte della pittura, ottenutone il superiore permesso, si fa un pregio di invitare il Colto Pubblico ad una esposizione

DI LAVORI PITTORICI

di vario genere, da lui eseguiti.

¹⁶² Rusconi (1923) asserisce che Tominz “non usava ritocchi, dipingeva alla prima, come dicono i pittori, e a questa sua rapidità nel dipingere è dovuto in gran parte lo scrostarsi dei colori, che purtroppo si verifica in molti suoi quadri”. Conferme in questo senso sono giunte anche dalle recenti indagini non invasive, alle quali sono stati sottoposti alcuni dipinti del Museo Revoltella: GALASSI 2010, p. 99.

¹⁶³ ROLLANDINI 2004a, p. 29.

¹⁶⁴ ROLLANDINI 2002a, p. 47.

¹⁶⁵ Cfr. DE GRASSI 2002, p. 229.

Egli prega di onorarla come un debole pegno della sua riconoscenza e di avvalorare il cortese aggradimento con la sua indulgenza e coi suoi illuminati giudizi e censure sui lavori medesimi. Questa esposizione avrà luogo nella Sala Miglietti, contrada del Campanile n° 776 incominciando col giorno di mercoledì 21 luglio fino al primo di agosto, dalle ore 10 antimeridiane fino alle 2 pomeridiane.

Trieste li 19 luglio 1830

GIUSEPPE TOMINZ¹⁶⁶

L'invito al confronto è raccolto da un anonimo recensore, che Donata Levi propone di identificare in Giuseppe de Lugnani, il compilatore del giornale.¹⁶⁷ Dalla recensione, apparsa il 31 luglio, apprendiamo che tra la "quarantina di quadri a olio" esposti erano

quasi tutti ritratti in mezze figure e grandezza naturale, o isolati, o a gruppi, di persone cognite e abitanti in Trieste; e per la maggior parte d'un evidente rassomiglianza. Il numeroso concorso, che continuamente s'affollò per godere di sì nuovo spettacolo, l'aggradimento universale che n'ebbe, e le nostre medesime ripetute sensazioni prendendovi parte, ci diedero motivo a riflettere come quella compiacenza che suole provarsi allorchè ci si confronta, riconoscendolo l'originale che si ha in mente, con l'immagine che ci sta sotto gli occhi, crea nell'animo un interesse di un genere singolare. Ed è forse un effetto del più sottile amor proprio, che sostituendo furtivamente se medesimo al talento dell'artista, crede d'indovinare per propria sagacità quei lineamenti che gli sono presentati dalla virtù dell'arte altrui; e gode poscia reagire con certo abbandono, riferendone a quella la lode dovuta.

La mimesi, dunque, l'illusione di ricreare sulla tela la realtà, riportare "l'evidente rassomiglianza", è il cardine sul quale s'impenna la poetica di Tominz e instilla, in un pubblico poco avvezzo all'incontro con l'opera d'arte, il dubbio sulla reale presenza dell'effigiato, tanto da crederlo "parlante". In questo processo che porta alla graduale scoperta dell'artificio, lo stupore risulta amplificato poiché il riconoscere la persona effigiata sollecita il "più sottile amor proprio". Quest'ultimo veniva ulteriormente lusingato dalla maestria del pittore nella resa delle stoffe e degli accessori, che la rapidità esecutiva metteva al riparo da obiezioni di carattere morale:

Oltre la somiglianza s'ammirò veramente in questi lavori del Tominz, una particolare bravura nell'esecuzione degli ornamenti, ed accessori, ed in ispezialità nella distinzione delle stoffe, per cui i minimi dettagli sono renduti sommamente spiccati, e naturali: tanto che a taluno parve per fin di soverchio curata questa parte secondaria, che quasi distrae dal contemplar l'essenziale. Se non che, chi sa con quanta rapidità, e facilità riesce al Tominz, ciò che talora si reputa fatica lunga e studiata, muta il biasimo in meraviglia.

¹⁶⁶ "L'Osservatore Triestino", 24 luglio 1830, p. 1759.

¹⁶⁷ LEVI 1985, p. 238, nota 15. Sulla figura di de Lugnani cfr.: GUAGNINI 1990.



François Gérard
**Ritratto di Marie Caroline di Borbone,
 duchessa di Berry, e dei suoi figli, particolare**
 Versailles, Musée National du Château



Giuseppe Tominz
Ritratto della famiglia Brucker, particolare
 Trieste, Museo Revoltella

Il recensore non si esime dall'avanzare alcuni rilievi:

Più fondata parrà l'accusa di qualche durezza quà e là nel colorito, e n'è contorni, la quale oltre che in alcune teste non forse a tutto bell'agio ritratte, si palesa dove per avventura campeggia per accessorio il paesaggio. Se poi ad uno ad uno annoverar si volessero i pregi di queste opere, ci ritroveremmo ben più imbarazzati che non lo fummo nell'esporne le poche censure.

Verosimiglianza fisionomica resa con nitore di tratto, disciplina "da miniaturista" per i dettagli, ma anche un tempo di posa ritenuto più che congruo rispetto ai risultati offerti e al prezzo pattuito; Tominz introdusse a Trieste uno standard operativo che incontrò le attese della clientela borghese, alla quale era accunato da

un'etica della scrupolosità: nel suo lavoro vuole essere onesto, preciso, come essi lo sono nel far di conto. E come per questi è disdicevole un comportamento eccentrico, così il pittore rifugge dalle seduzioni di uno stile «libero», che equivarrebbe a una prevaricazione della personalità dell'artista su quella dell'effigiato.¹⁶⁸

Una felice conferma di questa intuizione è offerta dall'inedito *Ritratto di Natanaele Levi*, che fece accompagnare la propria effigie con una riflessione sulla vita, ben leggibile sul foglio aperto e posato sul tavolo:

Lo spirito d'ordine, diriga tutti i particolari della nostra vita; con l'ordine troverete il tempo di far tutto ed il segreto di far tutto bene. Anteponetel'ordine al metodo; il metodo fa il dotto, l'ordine fa il saggio.¹⁶⁹

Ne nasce quello stile il più delle volte definito "fotografico", termine che non va inteso nel senso di una dipendenza della pittura dalla fotografia, casomai l'inverso. Sarà la ritrattistica di Tominz ad anticipare ed aprire la strada ai risultati estetici offerti dalla nascente fotografia, che inizia ad affermarsi a Trieste già dalla fine degli anni Trenta.

Si ritiene che all'esposizione figurasse anche il *Ritratto della famiglia de Brucker*,¹⁷⁰ da sempre considerato uno dei capolavori del pittore. Posano, entro la cornice di un domestico *Biedermeier*, il commerciante Luigi de Brucker, la moglie Amalia

¹⁶⁸ PAVANELLO 1990, p. 148. Identico il ragionamento espresso da Coronini (1966b, p. 112) in merito al *Ritratto di Filippo Amodeo*: "Alla probità e sicurezza del personaggio e del mondo cui appartiene corrisponde la probità e la sicurezza del ritrattista, che ci ha lasciato, in un accordo tonale di grande nobiltà e di sonora armonia di caldi bruni e di verdi e grigi argentei, una figura impressiva al punto da assurgere a tipica personificazione di un cetto e di un'epoca".

¹⁶⁹ Cat. nr. Devo la segnalazione del dipinto a Enrico Lucchese.

¹⁷⁰ Cfr. GREGORAT 2004, p. 60.

Holz knecht e il primogenito Federico Francesco Osvaldo, nato il 31 ottobre del 1828.

Per l'ideazione del dipinto Tominz avrà meditato sul *Ritratto di Marie Caroline di Borbone, duchessa di Berry, e dei suoi figli*, ultimato nel 1822 da François Gerard (1770–1837) e ceduto dalla stessa duchessa al Louvre nel 1827. La nobildonna, nata a Palermo nel 1798 da Francesco I (1777–1830), re delle Due Sicilie, e Maria Clementina d'Austria (1777–1801), era andata in sposa nel 1816 al cugino Charles Ferdinand d'Artois, duca di Berry (1778–1820), figlio del futuro re di Francia Carlo X e nipote di re Luigi XVIII. Quando il duca fu assassinato da un bonapartista, Maria Carolina aveva già dato alla luce la primogenita Louise Marie Thérèse ed era incinta del figlio Henry Charles Ferdinand, duca di Bordeaux, nato pochi mesi dopo la morte del padre e per questo battezzato nelle cronache dell'epoca come "Enfant du Miracle".¹⁷¹ Questa digressione genealogica è necessaria per poter comprendere le scelte compositive adottate da Gerard, che ha raffigurato il figlio sul trono lasciato vuoto dal padre, ma presente in effigie sul bracciale che la madre porta al polso della mano sinistra, con la quale stringe la manina del figlio. Viene così certificato il rapporto di consanguineità e con esso le legittime aspirazioni al trono francese dell'infante. Tominz avrà conosciuto il dipinto grazie alla riproduzione all'acquaforte eseguita nel 1829 da Adolphe Alexandre Joseph Caron (1797–1867). Anche nel dipinto della famiglia triestina è infatti fondamentale il gioco delle mani, che in un vicendevole rimando dischiudono le relazioni e gli affetti che intercorrono all'interno del nucleo familiare. Ma il pittore si è avvantaggiato dell'incisione soprattutto per risolvere la posa del figlio. Raffigurato in primo piano, nell'atto di porgere, come un novello Paride,¹⁷² il pomo alla madre, egli conserva intatto lo slancio col quale Luisa Maria Teresa, nel quadro di Gerard, si protende ad omaggiare con un mazzolino di fiori il fratellino. Che l'incisione fosse effettivamente disponibile nello studio di Tominz è provato dall'opera di uno dei suoi allievi, il goriziano Giuseppe Giacomo Battig (1820–1852), che dopo la metà degli anni Trenta dipinse un *Ritratto di bambina*.¹⁷³

¹⁷¹ IANSIG 2010, p. 70.

¹⁷² PAVANELLO 1995, p. 21.

¹⁷³ Il titolo della tela *Ritratto di bambino in veste da camera* è stato recentemente corretto in *Ritratto di bambino* (GRANSINIGH 2007, p. 74), ma i braccialetti ai polsi, la collana e l'orecchino nonché la stessa foggia della veste, da raffrontare con quella indossata dalla piccola nel dipinto di Gerard, indicano chiaramente che il protagonista del dipinto è una bambina e non un maschietto. Cade, di conseguenza, l'identificazione, sinora invalsa, con Carlo Catinelli junior, figlio primogenito nonché omonimo del colonnello Catinelli.

Va ricordato che il 21 ottobre 1836 giunse a Gorizia, proveniente da Praga, Carlo X, esiliato con la corte borbonica dopo i moti rivoluzionari parigini del 1830. Lo accompagnava anche il giovane duca di Bordeaux, che alla morte del re, sopraggiunta il 6



Giuseppe Giacomo Battig
Ritratto di bambina
Gorizia, Musei Provinciali



Placido Fabris
Ritratto della famiglia
di Giuseppe Dannecker, particolare
Collezione privata



Jean Prud'hon (da Jean-Baptiste Mallet)
L'amour les conduit
 Gorizia, Musei Provinciali



Giuseppe Tominz
I fidanzati
 (Francesco Carlo Dubbane
 e Lodovica Matilde Laugier), particolare
 Gorizia, Musei Provinciali

La posa della piccola è debitrice dell'incisione, anche se Battig ha abbreviato la complessa torsione del busto in una raffigurazione frontale, che risulta rigida e goffa. Si tratta, all'evidenza, di un dipinto ancora acerbo del giovane, che dopo un breve apprendistato presso Tominz approderà nel 1836 all'Accademia di Venezia.

L'esposizione personale del pittore goriziano fu visitata anche da Placido Fabris, che dovette particolarmente apprezzare il *Ritratto della famiglia de Brucker* tanto da citarlo nel *Ritratto della famiglia di Giuseppe Dannecker*, licenziata nel 1831.¹⁷⁴ “La mano della donna che presenta che dirige che perora che spiega: sulla mediana verticale, centro ideologico e pittorico del quadro”¹⁷⁵ di Tominz è la medesima che ritroviamo nella tela di Fabris: è evidente che i due si conoscono, che sono entrati nuovamente in competizione, pervenendo a risultati del tutto originali, stilisticamente indipendenti l'uno dall'altro, tanto che diventa secondario stabilire la precedenza cronologica. Tominz orchestra un “concerto cromatico”, facendo risuonare le tinte nel “gioco dei complementari” in un'atmosfera tersa e cristallina,¹⁷⁶ mentre Fabris quasi esclude il colore, modulando in “infinite variazioni di tono e di tinta” i marroni, i neri e la seta nero-blu.¹⁷⁷ Diversa è anche la temperatura emotiva che vige all'interno delle due famiglie e si rispecchia nei volti delle due donne, serena e affabile Amalia, inquieta e timorosa l'anonima moglie di Giuseppe Dannecker. Gli approdi diversi ai quali giungono i due pittori sono condizionati anche dalle scelte fatte a monte: Tominz si orienta verso la coeva pittura francese, mediata dall'incisione di un dipinto di Gerard, mentre per Fabris è vincolante l'esempio di Rembrandt, tanto che il gesto della moglie potrebbe derivare dal *Ritratto di Cornelis Claesz Anslo con la moglie* (Berlino, Staatliche Museen), messo esplicitamente in relazione con il *Ritratto dei genitori*, che il bellunese ultimò nel 1832.¹⁷⁸

Negli stessi anni del *Ritratto della famiglia de Brucker* Tominz licenziò anche *I fidanzati*, rimasti a lungo anonimi e solo in anni recenti identificati in Carlo Dubbane e Lodovica Matilde Laugier.¹⁷⁹ Scrivendo del dipinto Morassi aveva espresso il

novembre di quello stesso 1836, divenne il legittimo pretendente al trono di Francia (BLED 2003, pp. 107–109). È indubbio che la presenza della corte francese a Gorizia poteva essere uno dei tramiti per veicolare l'incisione. Non a caso nelle collezioni della Fondazione Palazzo Coronini Cronberg si conserva una copia in miniatura del dipinto di Gerard qui esaminato (cfr. IANSIG 2010, pp. 64–66).

¹⁷⁴ ROLLANDINI 2004b, pp. 114–117.

¹⁷⁵ MARINI 1952, p.

¹⁷⁶ MARINI 1952, p. 36.

¹⁷⁷ ROLLANDINI 2004b, p. 114.

¹⁷⁸ ROLLANDINI 2004b, p. 118.

¹⁷⁹ Cat. 50.

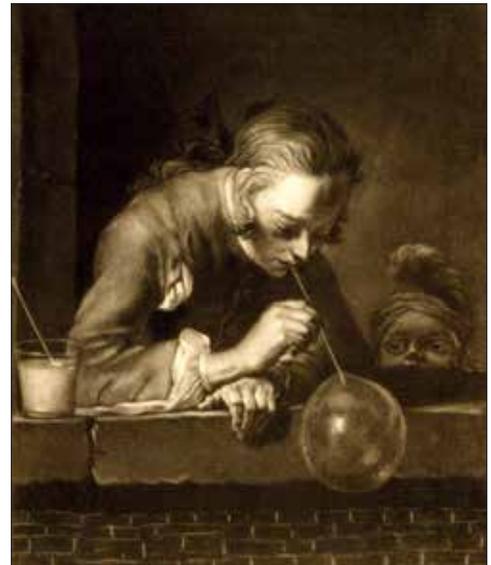
sospetto che il nostro Tominz più d'una volta codesta nuova borghesia non la prendesse troppo sul serio ed anzi la trattasse con un misto di subconscia ironia: come nel doppio ritratto de I fidanzati, in cui il giovane azzimato offre con fare compunto ed un poco esitante l'anello alla sua sposa giuliva.¹⁸⁰

E il conte Coronini aveva da par suo rincarato la dose, trasformando il “giovane” in un “ipocrita azzimato”.¹⁸¹ Quasi a controbilanciare la mancata corrispondenza d'affetti registrata dal pennello, Tominz ornò il vaso, posto in bella vista sul tavolo, raffigurando Eros mentre traghetta una giovane coppia verso tranquilli lidi. L'idillio amoroso è copiato dall'incisione acquerellata *L'amour les conduit*, lavoro del 1810 circa, che Jean Prud'hon trasse dal dipinto di Jean-Baptiste Mallet (1759–1835). Il pittore francese era particolarmente apprezzato e noto per la politezza dei dipinti, che si distinguevano per la resa dei dettagli e degli effetti della luce, in particolare i riflessi generati sulle superfici dei vetri o su quelle cangianti dei tessuti serici, che rimandano alla pittura olandese del Seicento.¹⁸²

Tra le “persone cognite e abitanti in Trieste” messe in mostra nel 1830 vi era anche il ritratto

che rappresenta rassomigliantissimo un tale appoggiato ad una finestra contornata di viti, con un fischiotto di madre-perla in mano per chiamare uccelli:

è l'*Autoritratto* alla finestra, che ricalca in controparte le *Bolle di sapone* del francese Jean-Siméon Chardin (1699–1779), note grazie a un'incisione.¹⁸³ Si tratta dell'ennesimo ricorso all'opera di un artista francese che rilegge un soggetto di matrice olandese, come avevano acutamente avvertito Mesesnel, Marini e Morassi.¹⁸⁴ L'*Autoritratto* è un singolare biglietto da visita, esibito al “colto pubblico di Trieste” da chi esercita “la difficile arte della pittura”. Tominz, smessi i panni della professione, si raffigura in un momento di ozio, che rimanda alle giornate trascorse nella villa *Sansoussi* di Gradiscutta, condivise non solo con il pittore Bison, che della villa decorò alcuni ambienti, ma idealmente con la propria clientela, denudata nel famoso passo di Benco:



Autore anonimo (da Jean-Siméon Chardin)
Bolle di sapone
 Londra, British Museum
 © Trustees of the British Museum



Giuseppe Tominz
Autoritratto alla finestra
 Lubiana, Narodna galerija

¹⁸⁰ MORASSI 1966, p. 27.

¹⁸¹ CORONINI 1966, p. 172.

¹⁸² Cfr. ZANELLA 2004, pp. 17–19.

¹⁸³ QUINZI 2010. L'incisione più antica, risalente al 1739, si deve a Pierre Filloeuil e documenta una versione del dipinto che non corrisponde ad alcuna delle tre varianti giunte sino ai giorni nostri e conservate rispettivamente alla National Gallery of Art di Washington D.C., al Metropolitan Museum of Art di New York e al Los Angeles County Museum of Art; cfr. ROSENBERG 1983, n. 97.

¹⁸⁴ MESESNEL 1940; MARINI 1952, pp. 25–26; MORASSI 1966, pp. 23–24.



Giuseppe Tominz
Chiostro di convento
Gorizia, Musei Provinciali

borghesia levigata alla superficie, studiosa delle abitudini signorili; nel fondo ancora popolareasca, ancora attaccata al bicchiere, al batter carte, alle lepidzze schioccanti che fanno sghignazzare i maschi e arrossire le donne.¹⁸⁵

La pungente ironia del pittore non risparmia nemmeno il conte Michele Coronini Cronberg, col quale aveva barattato nel 1829 un “prospetto di Sabla”, una veduta del paese di Žablje nella valle del Vipacco valutata 100 fiorini, con l’usufrutto triennale della “cacia di Gabravizza Tomasavizza e Maladoll”, rispettivamente i paesi di Gabrovica, Tomaševica e Mali dol nel Carso sloveno. Poiché nel 1830 il conte pareva intenzionato a vendere questi possedimenti, il pittore gli inviò una memoria, nella quale lo implora affinché “non resti come Olimpia sul scoglio”, vale a dire sedotto e abbandonato come l’eroina ariostea,¹⁸⁶ rischiando di perdere, con l’alienazione dei terreni, l’anno di caccia che ancora gli era dovuto. E in chiusura si rivolge al conte con un biblico “in Te Domine speravit”, equivocando sul crinale tra sacro e profano.¹⁸⁷

Sin dall’inizio, Tominz si trovò a proprio agio nell’ambiente triestino, che, grazie al porto-franco e alla patente di tolleranza, aveva assunto una forte connotazione internazionale, tale da riproporre quel clima già sperimentato a Roma. E infatti era una clientela composta, della più varia estrazione geografica e culturale, quella che saliva nello studio del pittore, al primo piano dello stabile di via San Lazzaro 826, la famosa casa “delle bisse”, e il ritrattista ricambia affabilmente la fiducia accordata, mettendo a proprio agio davanti al cavalletto levantini, illirici e dalmati, inglesi e tedeschi, napoletani, lombardi, veneti e friulani; cristiani cattolici, protestanti e ortodossi, ebrei e mussulmani; bonapartisti e lealisti.

Le mostre

L’idea di presentarsi con la mostra personale del 1830 fu di certo sollecitata dalla “Prima esposizione di oggetti di Belle-arti, degli studiosi triestini”, allestita l’anno prima dalla Società di Minerva nella “vasta sala nella casa del signor negoziante Hepborn”¹⁸⁸ con l’esplicito intendimento di promuovere i giovani talenti triestini, allievi delle Accademie o della scuola domenicale artigianale della città. La conferma di queste motivazioni giunge ancora una volta

¹⁸⁵ BENCO 1934, p. 706.

¹⁸⁶ Il riferimento è al IX e X canto dell’*Orlando Furioso* dov’è narrato l’amore tra Bireno e Olimpia, pronta a consegnarsi al re Cimosco per liberare l’amato. Grazie all’intervento di Orlando, che uccide il re, Bireno è libero e si sposa con Olimpia, evento che chiude il IX canto. Ma già all’inizio del canto successivo Bireno s’invasisce della figlia di Cimosco ed abbandona Olimpia su un’isola deserta.

¹⁸⁷ Per tutte le citazioni di questo capoverso rimando al doc. IX.

¹⁸⁸ “L’Osservatore Triestino”, 15 ottobre 1829, p. 1480.

a mezzo stampa, dalla recensione della *Seconda esposizione triestina di Belle-Arti*, non più riservata ai soli studenti, ma allargata anche ai professori e dilettanti e inaugurata il 4 ottobre del 1830:

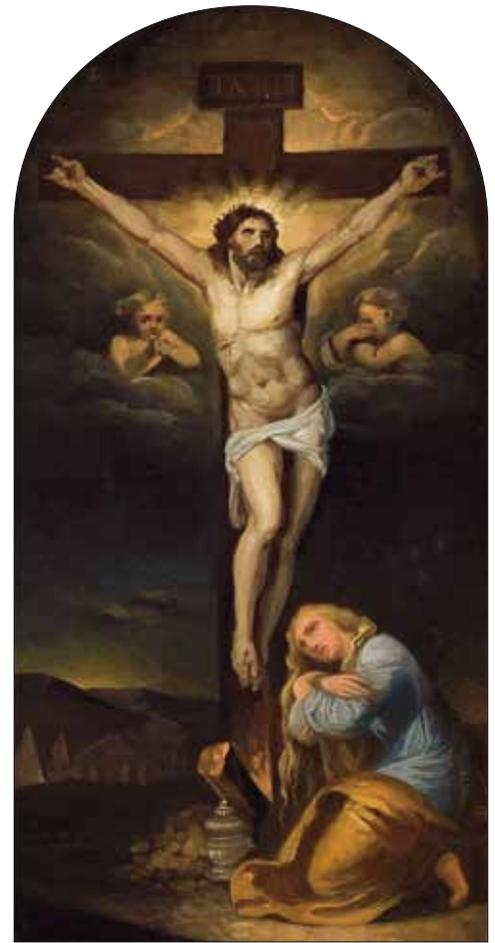
Non taceremo nè pure come sia fors' anche da attribuirsi all'esposizione generale dell'anno scorso, il bel pensiero del professore Giuseppe Tominz, di averne ideato una parziale, tutta di suoi lavori che eseguì nel passato luglio; a visitar la quale si concorse in folla, con tanta soddisfazione; e di cui abbiamo già fatto onorevole menzione nei nostri fogli.¹⁸⁹

Sull'onda del recente successo colto con la personale, il “professor Tominz Giuseppe” si limitò ad esporre due soli ritratti, mentre nella Terza esposizione, inaugurata nel 1831 nel Ridotto del Teatro Verdi, si presentò con otto ritratti, tra i quali il monumentale *Ritratto della famiglia Buchler*, commissionato l'anno prima da David Buchler, quando venne eletto presidente della Camera di Commercio.

Accanto ai ritratti la cronaca giornalistica ricorda anche una *Crocifissione* e un interno di coro di frati, che attirò l'attenzione del pubblico e del recensore:

Fu poi sopra tutto generalmente ammirata la sua seduta prospettica d'un Coro di Frati, in cui la seduzione dell'effetto toglie l'adito ad accusarlo di qualche esagerazione od inavvertenza nel giuoco della luce.¹⁹⁰

Il dipinto ci è parzialmente noto dai disegni preparatori¹⁹¹ e probabilmente venne eseguito in più copie e varianti, come documentano le mostre successive. Dotato di spiccato intuito comunicativo, Tominz si concedeva queste incursioni nella pittura di genere per tenere alta l'attenzione del pubblico e della stampa, ma anche per avere un immediato tornaconto economico, considerato che la scelta ricadeva su soggetti non impegnativi, solitamente già noti e apprezzati dai visitatori che affollavano simili esposizioni. Il *Coro di Frati* trova il suo immediato antecedente, sin nella scelta dell'ordine, nel fortunato dipinto di François-Marius Granet *Il coro della chiesa dei Capuccini*, eseguito per la prima volta nel 1811 e successivamente ripreso in ben 17 versioni, che Tominz ebbe senz'altro modo di apprezzare a Roma.¹⁹²



Giuseppe Tominz
Crocifisso
Gorizia, Musei Provinciali

¹⁸⁹ “L'Osservatore Triestino”, 6 ottobre 1830, p. 2104.

¹⁹⁰ “L'Osservatore Triestino”, 10 novembre 1831, pp. 278-279.

¹⁹¹ Cat. D37-D39.

¹⁹² COUTAGNE 2003, p. 471-472. La prima versione del dipinto fu acquistata a Roma verso la fine del 1814 dall'ex re d'Olanda Luigi Bonaparte, che sarebbe stato ritratto da Tominz a Roma (doc. X): se non è una prova, è perlomeno un indizio circostanziato sulle opportunità che il pittore ebbe di conoscere il dipinto di Granet. Rusconi (1923) riferisce che il pittore “visitava con predilezione i conventi e li riproduceva in ampie composizioni, una di queste, rappresenta un refettorio, è ora in America assieme a parecchi suoi lavori; una copia in piccolo la possiede il signor Sandrin”.

Un appunto merita anche la presenza della *Crocifissione*, nella quale si è soliti identificare il bozzetto del dipinto eseguito per la cappella del cimitero di Gorizia, esposto con l'intenzione di ottenere la commissione di una pala nella chiesa di Sant'Antonio Nuovo di Trieste.¹⁹³ Il concorso venne bandito solamente il 31 maggio del 1834, ma il nome del goriziano già circolava nella corrispondenza privata tra l'architetto Pietro Nobile, favorevole all'ingaggio dei pittori di formazione viennese, e Domenico Rossetti, che caldeggiava gli artisti di formazione italiana, in linea con le rivendicazioni autonomiste della città all'interno della compagine statale asburgica. La scelta operata dal Magistrato Civico fu all'insegna del compromesso, affidando l'esecuzione dei sei dipinti d'altare rispettivamente a Michelangelo Grigoletti, Odorico Politi, Ludovico Lipparini e Felice Schiavoni, da un lato, e Joseph Ernst Tunner e Joseph Schönmann, dall'altro, ricalcando di fatto l'indicazione, preannunciata in tempi non sospetti, nella lettera che Rossetti inviò a Nobile il 24 gennaio 1828:

Codesti vostri pittori [viennesi] sarebbero certamente per eseguire opere migliori di quella di Tominz e di mia nipote, ma non mai paragonabili a quelle degli altri 4 professori.¹⁹⁴

Alla Terza esposizione esordì anche il primo allievo noto di Tominz, Luigi Capodaglio, che espose ben tre ritratti e quattro vedute prospettiche.¹⁹⁵

La marcata presenza dei professori, che piegarono la Terza esposizione a fini commerciali e reclamistici delle scuole da loro gestite, aveva snaturato l'intento primario della manifestazione, non più esclusivamente destinata alla promozione dei giovani talenti locali, attirandosi le critiche de "L'Osservatore Triestino". Così alla Quarta esposizione furono ammessi solo due professori, Cesare Dell'Acqua e Giuseppe Tominz, che si presentò con 14 ritratti, una *Veduta di un interno di monastero* e un soggetto mitologico, *Endimione e Diana*. Lo affiancava l'allievo, Cristiano de Mayr, con cinque ritratti.¹⁹⁶ Alla Quinta e ultima esposizione del 1833, Tominz espose ben ventuno ritratti, ivi compreso quello dell'imperatore Francesco I, riportando un lusinghiero giudizio:

¹⁹³ LEVI 1985, pp. 246–247, nota 33. Per Coronini (1966b, p. 166) anche i due bozzetti con *Sant'Anna che insegna a leggere alla Vergine* (cat. 29-30) erano stati concepiti con l'intento di procurarsi una commissione nella chiesa triestina.

¹⁹⁴ Sulle vicende del concorso cfr. GRANSINIGH 2006, pp. 228–242.

¹⁹⁵ "L'Osservatore Triestino", 10 novembre 1831, pp. 278–279. Capodaglio in seguito preferì calcare i palcoscenici dei teatri e nel 1856 fece comporre un monologo, *L'artista drammatico e il pittore* (BENVENUTI 1856), dedicato al pittore, che aveva fatto ritorno nella natia Gorizia (COSSAR 1944b).

¹⁹⁶ "L'Osservatore Triestino", 20 novembre 1832, pp. 923–924: "Parlando dei professori anche questa volta il *Tominz* si segnalò per la somiglianza e vivacità dei ritratti, e per la somma cura e bell'effetto negli accessori".

Il nostro professor Tominz ci offerse anche quest'anno, con la sua rapida instancabilità non pochi ritratti, e di più figure combinate insieme e di figure sole, trattate con quella maestria, facilità, incontro di fisionomia, e bellezza di accessori che lo fanno distinto artista. Anzi ci parve di scorgere in alcune teste, specialmente di uomini, quel tocco vigoroso e franco di pennello che qualche altra volta avevamo cercato ne' suoi lavori.¹⁹⁷

Accanto al maestro, debuttò il diciannovenne allievo Francesco Malacrea con due ritratti.¹⁹⁸

Venuto a cessare l'annuale appuntamento delle mostre organizzate dalla Società di Minerva, l'iniziativa passò direttamente agli artisti e toccò a Tominz rompere gli indugi, con l'annuncio apparso il 26 settembre 1835 su "L'Osservatore Triestino":

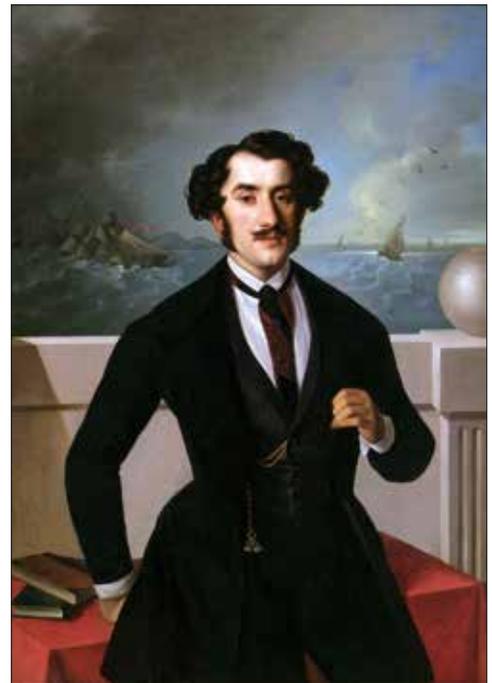
Giuseppe Tominz, pittore ritrattista avvisa che dal 29 corrente settembre al 9 ottobre p.v., avrà luogo nella Sala del Ridotto l'esposizione dei suoi quadri, ogni giorno, dalle ore nove antimeridiane alle tre pomeridiane, invitando in pari tempo tutte quelle persone che desiderassero esporre qualche loro lavoro, di valersi dell'occasione presente.¹⁹⁹

Donata Levi sottolinea giustamente l'ultima parte dell'invito, direttamente rivolto agli altri pittori, che interpreta

come un indizio di una sua consapevolezza del vuoto di strutture espositive e della conseguente necessità di colmarlo;²⁰⁰

ma lo stesso passo va anche inteso come prova di quel tratto caratteriale franco e aperto riconosciuto a Tominz e, forse, un lontano riflesso del cameratismo tra artisti vissuto negli anni romani.²⁰¹

All'esposizione Tominz presentò il *Ritratto della famiglia Frusich (Frušić)*, uno dei suoi capolavori nel genere della scena di conversazione, tale da reggere il confronto con il quasi coevo *Ritratto della famiglia di Rudolf von Arthaber* del viennese Friedrich von Amerling.²⁰² Il dottor Dimitrije Frušić, figura di spicco



Giuseppe Tominz

Ritratto di Drago Popovich (Carlo Popović)

Olio su tela, 123 x 87,5 cm

Trieste, Civico Museo Revoltella

¹⁹⁷ "L'Osservatore Triestino", 26 novembre 1833, p. 446.

¹⁹⁸ "L'Osservatore Triestino", 26 novembre 1833, pp. 515-516. Sul pittore, divenuto in seguito famoso per le nature morte, cfr: GREGORAT – GERONI 2011, p. 69, 133, e alla bibliografia ivi indicata.

¹⁹⁹ "L'Osservatore Triestino", 26 settembre 1835, p. 446.

²⁰⁰ LEVI 1985, p. 247.

²⁰¹ BARROERO 2003, p. 19, che riporta un brano di Tarasova: "Non c'è dubbio che il cameratismo, il ritrovarsi tra coetanei e lo scambio di idee tra giovani in possesso di doti tendenti allo stesso fine, siano anch'essi parte dell'educazione giovanile, oltre le convenzionali ore di lezione; ed è questa una cosa che vediamo sempre più palesemente espressa nella variegata e multiforme società formata dagli artisti di ogni nazionalità che abita con un senso di sovranità la città di Roma. Cosa non si trova nei punti di vista, nelle opinioni, nei convincimenti dei nativi di Siviglia, di Parigi, di Madrid, di New York, di Filadelfia, di Monaco di Baviera, di Londra, di Düsseldorf, di Edimburgo e via elencando? Una dissonanza che scompare confluendo in un'unica armonica lingua italiana, comune ad ogni artista. Vi è un tale scambio e una tale ricercatezza di idee che sembra possibile che anche un idiota riuscirebbe ad imparare qualcosa".

²⁰² JAKI 2002b, p. 122; VIZZUTI 2004, p. 23.



Giuseppe Tominz
Donna con candela e un giovinetto
(Una contadina in tempo di notte scherzosamente inseguita da un giovinetto)
 Gorizia, Musei Provinciali

della comunità serbo-ortodossa triestina, ben inserito nel tessuto culturale e professionale della città, collaborò attivamente alla progettazione del nuovo ospedale e ricoprì anche la carica di segretario della Società di Minerva.²⁰³ Tominz sa distinguere molto bene il carattere dei vari componenti della famiglia, scorrendo col pennello dallo spensierato sorriso della bambina che si appoggia alla madre, alle espressioni più trattenute dei due fratellini maggiori, incuriositi dal pittore, ma già consci di dover posare immobili, sino alle austere espressioni della moglie e del marito, il cui carattere pensieroso e malinconico è sottolineato dalla lettura, temporaneamente interrotta, del libro di Ippocrate e da quel dito puntato sulla guancia.²⁰⁴ Di tutt'altro tenore è il ritratto di tre quarti, pure esposto nella medesima occasione, del capitano Drago (Carlo) Popović, armatore, anch'egli di origini serbe, il cui autocompiacimento esibito nell'abito ricercato o nei vezzosi baffetti pare prevalere anche sul mare in burrasca.²⁰⁵

A conferma dell'apprezzamento riscosso, sono riproposti un *Coro di Cappuccini* e un *Portico di convento*, e tra le tele di genere è citata pure *Una contadina in tempo di notte scherzosamente inseguita da un giovinetto*, che per l'ambientazione notturna e l'effetto del lume di candela rimanda alla tradizione fiamminga delle opere di un Gerrit van Honthorst o di un Gerrit Dou.

In mostra esordirono ufficialmente due nuovi allievi di Tominz: il figlio Augusto (1818–1883), autore “di quindici bellissimi disegni, fra quali tre ritratti di persone cognite”, e il già citato Giuseppe Giacomo Battich, che dopo soli otto mesi di lezione espose pure lui una quindicina di disegni. Entrambi frequenteranno dal 1836 l'Accademia di Venezia.

L'invito rivolto agli artisti nel 1835 venne raccolto nel novembre del 1838:

[...] V'ebbe poi negli scorsi giorni nella nostra sala del Ridotto una specie di esposizione, che ritraendo da quelle che si solevano fare negli anni più addietro, e nata dal proprio impulso degli artisti in Trieste, tanto più piacque tanto più da un lato inaspettata, e dall'altro tendente a rinnovare un'utile usanza.

Dapprima si videro esposti numerosi ritratti del Pagliarini, degni di molta approvazione per somiglianze ben scolpite; e poi di ritratti più numerosi ancora del nostro provetto Tominz (ed anche di suo figlio); e nei quali oltre la somiglianza si ammira l'abilità del pennello, soprattutto negli accessori.

²⁰³ MESSINA 2009, p. 69.

²⁰⁴ Secondo Obradović (1940) il dr. Frušić soffriva di crisi depressive che si manifestarono per la prima volta già nel 1816, dopo che aveva terminato gli studi di medicina all'Università di Vienna.

²⁰⁵ Il tratto narcisistico del capitano Popović emerge già dal numero dei suoi ritratti pittorici e fotografici.



Giuseppe Tominz
Il polacco (Ritratto di Giuseppe Battich)
 Collezione privata



Fra i quali si inserirono dei ritrattini, non senza pregio di Castro; dei buoni quadretti caratteristici di Liebtisch, delle vedute dei nostri contorni di Rieger, e qualche altro pezzo.

Quindi è che riassumendo, abbiamo veramente di che rallegrarci osservando come anche fra noi la bravura ed il buon volere trovino abbondanza di lavoro, e liberalità di protezioni. Perchè tutte o quasi tutte queste opere, furono per commissione; e non le sole.²⁰⁶

Giuseppe Tominz
Ritratto di Anna Bozzini Birti
 Gorizia, Musei Provinciali

A sinistra
 Giovanni Pagliarini
Ritratto di Fanny Preinitsch
 Collezione privata

Esposero, dunque, l'uno accanto all'altro il ferrarese Giovanni Pagliarini (1809–1878), giunto in città da Vienna tra la fine del 1835 e i primi mesi del 1836, e Giuseppe Tominz: una “temporanea coabitazione” già di per sé indicativa di come la concorrenza tra i due fosse piuttosto improntata a un proficuo confronto e osmosi.²⁰⁷ Anche dall'asciutta descrizione dell'articolo non pare trasparire alcun imbarazzo nel vedere affiancati i dipinti dei due artisti, così simili ai nostri occhi, eppure così efficacemente distinti dal recensore: le “somiglianze ben scolpite” di fronte alla maestria del dettaglio, come a dire la scultura a tutto tondo di Pagliarini a confronto con il rilievo di Tominz.²⁰⁸ Si prenda, ad esempio, il *Ritratto di Fanny Preinitsch*, qui ineditamente attri-

²⁰⁶ “L'Osservatore Triestino”, 8 dicembre 1838, pp. 1–2.

²⁰⁷ Sul pittore ferrarese cfr: MOGOROVICH 2001; MOGOROVICH 2009.

²⁰⁸ Purtroppo, a dirimere le questioni attributive tra i due artisti, non è giovata la mancata pubblicazione del catalogo della mostra *Giuseppe Tominz. L'arte delle virtù borghesi*, allestita al Civico Museo Revoltella nel 2002. In quell'occasione erano emerse, inaspettate, le interferenze con Pagliarini in una serie di ritratti, che diedero vita al “caso Hermann”, così definito nella guida cartacea della mostra, rimasta l'unico strumento offerto agli studi, dopo che non è più accessibile sul sito internet del museo la guida in formato digitale, cfr. MASAU DAN - BRESSAN - GREGORAT 2010.



Giovanni Pagliarini
Ritratto di Caterina Buzzi Bozzini
Collezione privata

buito al primo,²⁰⁹ e lo si confronti con il coevo *Ritratto di Anna Bozzini Birti*, del secondo. In entrambi il dato fisionomico è colto con una cristallina aderenza al vero e il pennello restituisce la diversa fattura materica dei due abiti, lanuginoso velluto per Fanny e raso di seta cangiante per Anna. Le analogie si estendono pure alla posa, in realtà più semplificata nel dipinto del goriziano, e alla presenza del medesimo cuscino di velluto rosso. Diversa è la regia luministica. La luce, in Tominz, scorre sul primo piano e si riverbera sul volto e sulle spalle scoperte dell'effigiata, facendola risaltare sulla superficie scura, la cui compatta uniformità è appena ammorbidita da un alone luminoso. Allo stesso modo la collana dorata si staglia sul nero dell'abito, anche se pare piuttosto applicata sul torso e non indossata dall'effigiata. In Pagliarini la luce costruisce uno spazio, crea un'atmosfera, che avvolge la persona ritratta, così come la collana gira attorno al collo e si adagia sul petto segnandone la lieve prominente. La luce genera ricercati effetti d'ombra sulle mani incrociate e viene irretita dalle trine che scendono, morbide, dalle maniche. E il rosso del cuscino, che affonda gradatamente nell'ombra, si stinge nel prugna opaco del tendaggio a mediare con lo sfondo, dove il colore si spegne in un tono indefinito tra l'ocra e il grigio; non vi è soluzione di continuità dal primo piano allo sfondo. Fanny Preinitsch occupa uno spazio, laddove Anna Bozzini Birti si stacca da una superficie. Un caso limite di questo confronto è rappresentato dai due ritratti di Caterina Buzzi Bozzini: quello eseguito da Tominz ricalca la posa frontale di Anna Bozzini Birti, quello di Pagliarini è investito da una luce fredda che genera dei raffinati riflessi azzurri sull'abito di raso nero. Viene da chiedersi se questa sorta di tenzone pittorica sia avvenuta in contemporanea e soprattutto se i due erano a conoscenza dei rispettivi risultati, per niente indulgenti nei confronti delle fattezze, poco femminili, della donna.

Credo si debba allo stimolo esercitato dalla pittura di Pagliarini l'alto raggiungimento dei due ritratti di Caterina Leva Ragusin e Maria Budinich Ragusin, datati al 1839: i volti delle due bendizze lussignane sono torniti da morbidi trapassi chiaroscurali, dalla luce che ne carezza l'epidermide adombrando le rughe di una dignitosissima e nobile vecchiaia, sulla quale il tradizionale copricapo si posa come candida aureola.

Nella mostra del 1838 Giuseppe Tominz era affiancato dal figlio Augusto, ma è Pagliarini l'erede spirituale della sua pittura, che porterà a un più alto grado ancora di iperrealismo, traggurando i risultati raggiunti dalla fotografia.

L'esposizione segnò anche uno spartiacque nella fortuna del pittore, poiché venne per la prima volta apertamente criticato dall'abate Francesco Dall'Ongaro che sulle pagine de "La Favilla" si era fatto promotore di una campagna moralizzatrice, riconoscendo all'arte una valenza educativa nei confronti di un pubblico ancora incolto che però non poteva prescindere dal sussidio di descrizioni verbali.²¹⁰ Dell'Ongaro, facendo salvi i ritratti di miniatura perché legati alla sfera intima dei sentimenti, si scagliò contro la ritrattistica, considerandola un genere minore e non lesinando sui consigli a Tominz, reo di riportare sulla tela "posture compassate e il plastico sorriso di una faccia annoiata". Pertanto gli suggeriva polemicamente di dare "più vita, più carnagione" ai visi, di indagare gli effigiati "in tutte le consuetudini, gli affetti, i riposti pensieri" e di "seguire il suo originale nelle scene della sua vita abituale".²¹¹

La risposta del pittore fu sferzante, affidata al feroce sarcasmo dell'*Autoritratto* oggi pubblicamente esposto al Civico Museo Revoltella, ma in origine destinato a quanti venivano accolti in casa dell'artista.²¹² Il tema dell'affronto della critica era sentito dagli artisti di ogni epoca e proprio ai primi dell'Ottocento vi si cimentò anche Andrea Appiani (1754–1817), affrescando una parete del salotto di casa Litta con *Il genio dell'arte e gli invidiosi*.²¹³ La scena non possiede l'icastica pregnanza dell'*Autoritratto* tominziano e il pittore milanese si accontenta di infierire allegoricamente sugli invidiosi, che vengono generosamente irrorati. Nadja Zgonik ha indicato un possibile parallelo con i fogli satirici popolari francesi, nei quali i *sanculotte* si facevano beffe del foglio di scomunica papale.²¹⁴ Ma l'analogia più sorprendente si ha con *La satira sulla critica d'arte*, un disegno di Rembrandt, rimasto anch'esso confinato tra il materiale dello studio, nel quale il sommo pittore neerlandese "si stava liberando del pondo"²¹⁵ al cospetto di un critico assiso in cattedra e intento a discettare su un dipinto.²¹⁶

La poetica del "vero" tominziano è ribadita nella medesima occasione dal *Nano ostricarò*, o *Nano friulano* stando a Kukuljević



Giuseppe Tominz
Ritratto di Caterina Buzzi Bozzini
Collezione privata

²¹⁰ DALL'ONGARO 1838a. Cfr. LEVI 1985, pp. 255–257.

²¹¹ DALL'ONGARO 1838b.

²¹² Stando alla testimonianza di Alfredo Tominz, raccolta da Cossar, il dipinto era applicato all'interno della porta del servizio. Tuttavia non possiamo non rilevare come le stesse dimensioni in larghezza del supporto appaiono decisamente troppo generose per una porta, anche se la volessimo rapportare a *standard* abitativi elevati. Credo che la leggenda dell'originaria allocazione del dipinto sia nata *a posteriori*, tesa a spiegare l'iconografia inconsueta e imbarazzante.

²¹³ CAMEL PIROVANO 1975, p. 19.

²¹⁴ ZGONIK 1992.

²¹⁵ BENCO 1934, p. 706.

²¹⁶ Metropolitan Museum of Art New York, Collezione Robert Lehman, 1975. Inv. 1975.1.799.



Placido Fabris
Ritratto di Gaspare Craglietto
Venezia, Galleria dell'Accademia
(in deposito presso il Museo Civico di Belluno)

A destra
Giuseppe Tominz
Ritratto del fratello Francesco
Gorizia, Musei Provinciali



Skacinski.²¹⁷ È un altro esempio del funambolismo visivo tominziano, che ritrae a figura intera un nano, un personaggio posto ai margini della società borghese, certamente né bello né buono come voleva Dall'Ongaro, ma non per questo indegno di essere immortalato. Anzi, il pittore gli consegna in mano il bastone, simbolo dell'autorità, e lo fa trionfare su un libro, che calpesta con fare beffardo. La fedeltà al dato reale è l'unico credo al quale l'artista Tominz si sia attenuto, anche nei confronti di quella borghesia alla quale lui stesso apparteneva, ritratta senza alcun sussiego, ma anche senza alcun intento moraleggiante. Il messaggio del dipinto era, agli occhi del suo autore, così lampante che aveva deputato il *Nano ostricarò*, una sagoma fermaporte, ad accogliere quanti si presentassero sull'uscio di casa. Ma se qualcuno ancora non ne afferrava il significato, allora rischiava

²¹⁷ Doc. X.

di fare la fine di quel tale, raffigurato su un dipinto del pianerottolo: condannato a morire di fame, mentre di fronte a lui si trovano cibi di ogni sorta.²¹⁸

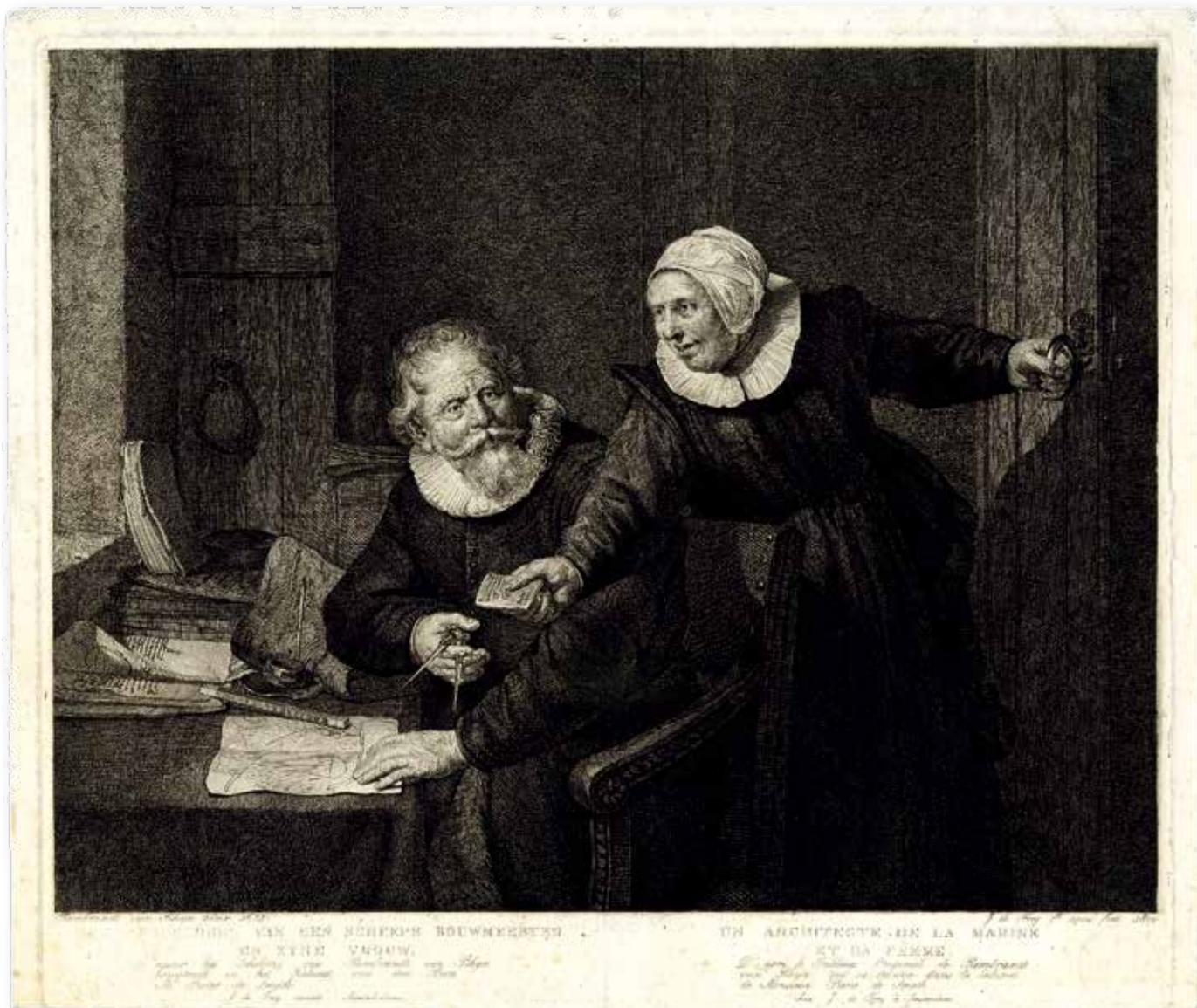
Nello stesso 1838 l'artista portò due suoi dipinti a Venezia, il *Ritratto di Petar II Petrović Njegoš* e il *Ritratto di un africano*, destinati all'*Esposizione delle Opere degli Artisti e dei Dilettanti nella I.R. Accademia di Belle Arti in Venezia per onorare la Visita di S.M.I.R.A. Ferdinando I*. L'Asburgo transitava nella città lagunare, diretto a Milano per essere incoronato re d'Italia. L'occasione sarà stata sfruttata per avvicinare Placido Fabris, dal quale ottenne la litografia del *Ritratto dell'imperatore Ferdinando I*, che in seguito tradurrà in almeno un dipinto. A rafforzare l'ipotesi di un incontro tra i due, forse anche precedente la mostra del 1838, concorre la sorprendente analogia di formato, taglio compositivo e intonazione austera che accomuna il *Ritratto di Gaspare Craglietto*, ultimato da Fabris nel 1834, e il *Ritratto del fratello Francesco* di Tominz, ultimamente datato entro la forbice 1830–1835, facendo affidamento solo su un calcolo anagrafico. La precedenza va però accordata al primo dei due dipinti citati, che sarà stato di sprono per Tominz in ragione della qualità esecutiva, sostenuta da una “minuziosissima indagine di epidermide, capelli e tessuti” che nel lume dell'ambientazione notturna “fa rivivere in chiave moderna la ritrattistica olandese del Seicento”.²¹⁹ Gaspare Craglietto, nativo di Lussingrande, aveva accumulato un'ingente fortuna grazie all'attività armatoriale, e trasferitosi a Venezia aveva reinvestito parte dei proventi in una ricca collezione di opere d'arte, nella quale figuravano i più importanti nomi del seicento olandese e fiammingo, sino allo stesso Rembrandt. E dobbiamo pensare nuovamente a una mediazione di Fabris, di fronte alla scoperta citazione del *Ritratto di un architetto navale* di Rembrandt, dal 1821 nelle collezioni reali inglesi,²²⁰ che si coglie nel *Ritratto di Gaspare Tonello* di Tominz, databile tra quarto e quinto decennio del secolo. È infatti singolare che un artista dalla pittura levigata come Tominz sia stato attratto da un maestro della sprezzatura, della gestualità pittorica, come Rembrandt, mentre Fabris era stato confermato su questa strada dall'autorevole intervento di Antonio Neu-Mayr, che nel suo noto scritto *Il pittore ritrattista* del 1833 aveva additato il *Ritratto dei genitori* del bellunese come esemplare rilettura “dell'ardire di Rembrandt”.²²¹ In effetti l'eco del *Ritratto di un architetto navale* risuona sin dal *Ritratto*

²¹⁸ BRESSAN 2002a, p. 30.

²¹⁹ ROLLANDINI 2004b, p. 134.

²²⁰ LECALDANO 1969, cat. 119.

²²¹ Citato da *Scritti d'arte...* 1998, p. 610.



Johannes Pieter de Frey
 (da Rembrandt Harmenszoon van Rijn)
Ritratto di un architetto navale
 Londra, British Museum
 © Trustees of the British Museum

della famiglia di Giuseppe Dannecker del 1831, e successivamente nel *Ritratto della famiglia di Fabrizio de Conturbia*.²²² Un dato emerge da questi confronti: dove Fabris si appropria dell'originale in virtù della pratica del disegno, tanto da assimilarlo completamente, Tominz si accontenta di riproporre il modello pedissequamente, aggiornandolo solo nei dati esteriori delle fogge degli abiti e dell'arredo, forse perché non gli era del tutto congeniale l'irruente pennellata del fiammingo.²²³

Le incisioni potevano però veicolare anche le novità del panorama artistico europeo, divenendo per i pittori un utile strumento di aggiornamento, al quale attingere per arricchire il repertorio compositivo. Tale è il caso, recentemente emerso,

²²² ROLLANDINI 2004b, pp. 114–117, 126–127.

²²³ Questo atteggiamento lo avvicina a un altro minore veneto, quel Leonardo Gavagnin che verso la metà del secolo eseguì il *Ritratto della famiglia Guidini*, guardando con un occhio a Rembrandt e con l'altro a Fabris; cfr. GRANSINGH 2002, p. 184.



Giuseppe Tominz
Ritratto di Gaspare Tonello
Proprietà famiglia Tonello

del *Ritratto di due sorelle*, capolavoro giovanile del francese Louis-Édouard Dubufe (1820–1883).²²⁴ Tradotto nel medium grafico già nel 1840, il foglio inciso arrivò in mano a Tominz e al pittore Mihael Stroj (1803–1871), ritrattista attivo nelle città di Lubiana e Zagabria. Quest'ultimo sfruttò il modello francese già nel 1841 nel *Ritratto della signora Svetic*, e ripropose la medesima composizione a distanza di quindici anni circa, nel *Ritratto di Luiza Pesjak*²²⁵, mentre nel catalogo tominziano è stato giustamente individuato il *Ritratto di Piergiacomo e Maria Leva*. Di rilevanza ben maggiore è però il disegno, conservato presso i Civici Musei di Storia e Arte di Trieste, che documenta la tappa intermedia tra l'incisione e la realizzazione del dipinto citato, consentendo di avvicinarci al tavolo di lavoro del pitto-

²²⁴ KOMIČ 2009.

²²⁵ Entrambi i dipinti si trovano alla Narodna galerija di Lubiana: JAKI 2000, pp. 238–239, 294.



Louis-Édouard Dubufe
Ritratto di due sorelle
già New York, Colnaghi



Giuseppe Tominz (da Louis-Édouard Dubufe)
Ritratto di due sorelle
Trieste, Civici Musei di Storia e Arte

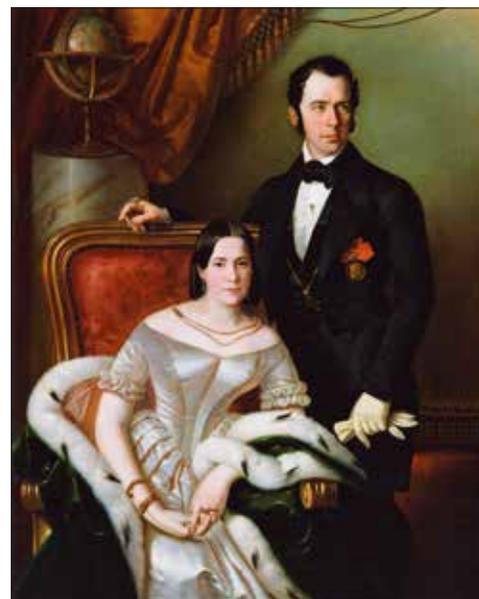


Mihael Stroj
Ritratto della signora Svetic
Lubiana, Narodna galerija



Natale Schiavoni
Ritratto di Adelaide Ristori
Trieste, Civico Museo Teatrale "Carlo Schmidl"

re. Nel disegno Tominz ha ricalcato i contorni delle due sorelle, i loro volti e le acconciature, i vestiti e la poltrona, modellando plasticamente a chiaroscuro solo tre mani e la scollatura della giovane seduta, ossia quanto gli era necessario per impostare il dipinto dei coniugi Leva. In questo modo poteva abbreviare le sedute di posa, ritraendo dal vero solo i volti di marito e moglie. Ma il dipinto francese non ha mancato di suggestionare il più anziano Natale Schiavoni (1777–1858), che si è chiaramente ispirato all'incisione mentre si accingeva a impostare il *Ritratto di Adelaide Ristori*, oggi al Civico Museo Teatrale C. Schmidl di Trieste, sinora datato al 1840 circa, ma evidentemente posteriore a tale data.²²⁶ Proprio in quel torno d'anni Tominz pare sensibile alla produzione del chioggiotto, adattandosi ad eseguire leziose scene di genere, come l'*Odalisca* del 1840, oppure il dipinto mitologico, velato d'erotismo, della *Venere e Cupido dormienti*, sinora concordemente ritenuto un'opera del periodo romano. Se il soggetto classicheggiante deriva da un'opera eseguita nel 1692 dal bolognese Marc'Antonio Franceschini (1648–1729) per il principe Johann Adam Andreas Liechtenstein,²²⁷ il pittore goriziano deve aver visto almeno il *Sogno di una sedicenne* firmato da Natale Schiavoni nel 1842,²²⁸ dal quale riprende la messa in scena e “la vampa di colorismo veneto”,²²⁹ giungendo a citare pedissequamente le modanature del letto in primo piano. A conferma di una datazione tarda della teletta mitologica si può addurre il *Ritratto di famiglia*, noto dal catalogo della mostra triestina del 1937, dove campeggia sullo sfondo il medesimo candelabro ‘piranesiano’, mentre la donna ci è ormai ‘familiare’ dal dipinto di Dubufe.



Giuseppe Tominz
Ritratto di Piergiacomo e Maria Leva
 Collezione privata

Il commiato

Nella lunga e fortunata stagione triestina, Tominz aveva individuato nelle esposizioni il mezzo più efficace per promuovere il proprio lavoro presso il pubblico e sulla stampa. Così, a partire dal quinto decennio, le mostre diventano la cartina di tornasole che ne registra il lento declino. Dal 1840 al 1846 Tominz partecipò regolarmente alle annuali mostre–mercato organizzate dalla Società triestina di Belle Arti, meglio nota come Filotecnica, ma la monotonia del genere, la ripetitività degli schemi e lo stile ormai superato, non favorì l'emergere dei suoi dipinti tra le opere espo-

²²⁶ Sul dipinto è intervenuta da ultima RESCINATI 2004, p. 416.

²²⁷ ROZMAN 2000.

²²⁸ PILO 1971, p. 95.

²²⁹ CORONINI 1966b, p. 108.



Giuseppe Tominz
Ritratto del padre
Lubiana, Narodna galerija

Pagina a fronte

Ritratto fotografico di Giuseppe Tominz
eseguito dal figlio Augusto
Gorizia, Musei Provinciali



A. TOMINZ PITTORE

31
193 83.

Tavole

Autoritratto con il fratello Francesco
[cat. dipinti 7]



Autoritratto con il fratello Francesco, particolare
[cat. dipinti 7]

Ritratto dell'imperatore Francesco I
[cat. dipinti 11]





Ritratto di Leopold Lichtenberg Janežič

[cat. dipinti 15]



Ritratto della contessa Cecilia d'Auersperg
[cat. dipinti 16]

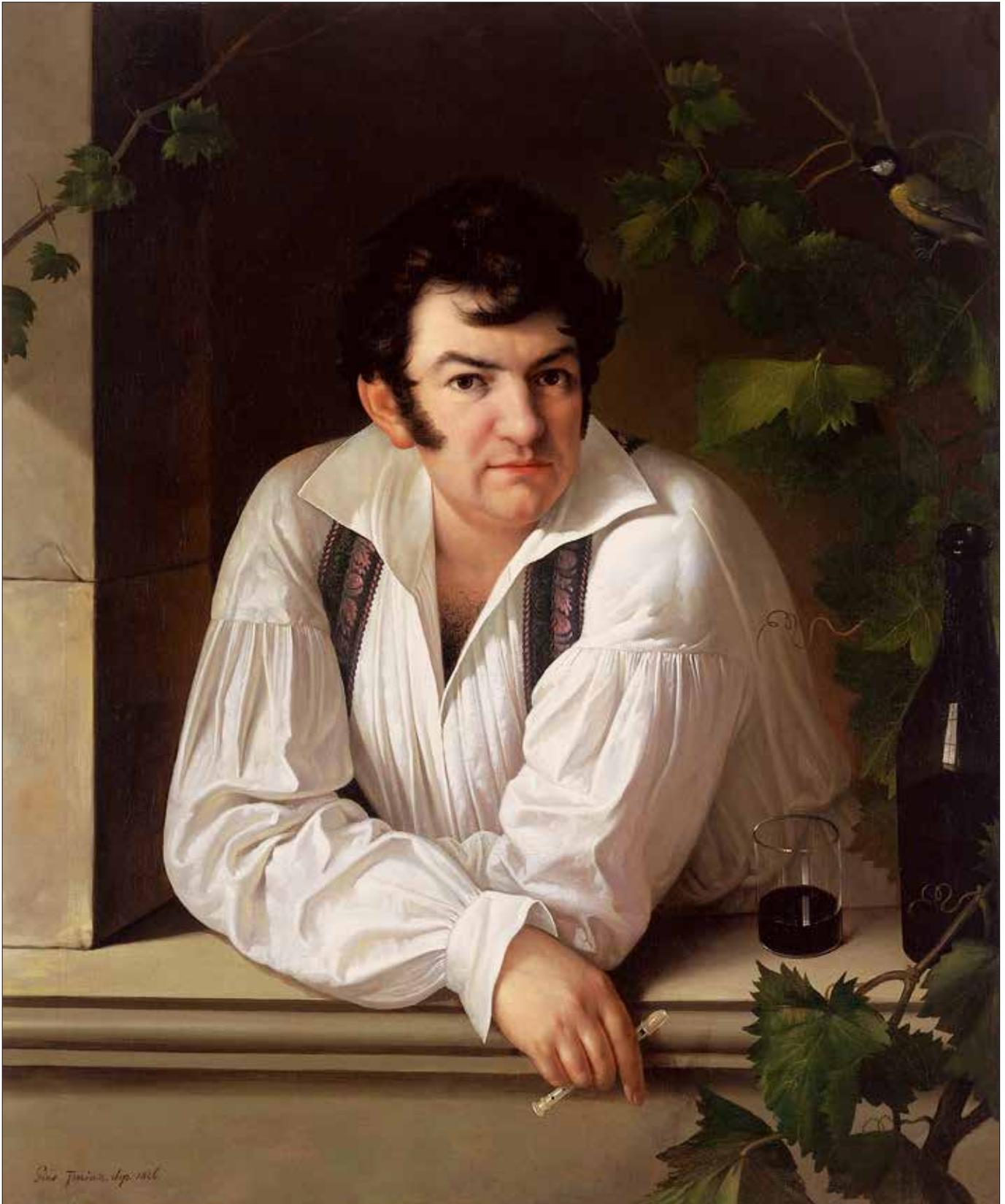


Ritratto di Valentino Valle con la figlia
[cat. dipinti 21]





Autoritratto alla finestra
[cat. dipinti 23]



Ritratto di Giovanni Milost detto Zuan delle Rose
[cat. dipinti 32]



Ritratto di Francesco Holzkecht

[cat. dipinti 33]



Ritratto di Giuseppina Holzknicht
[cat. dipinti 34]



Ritratto della famiglia Buchler
[cat. dipinti 37]





Ritratto della famiglia Buchler,
particolare
[cat. dipinti 37]





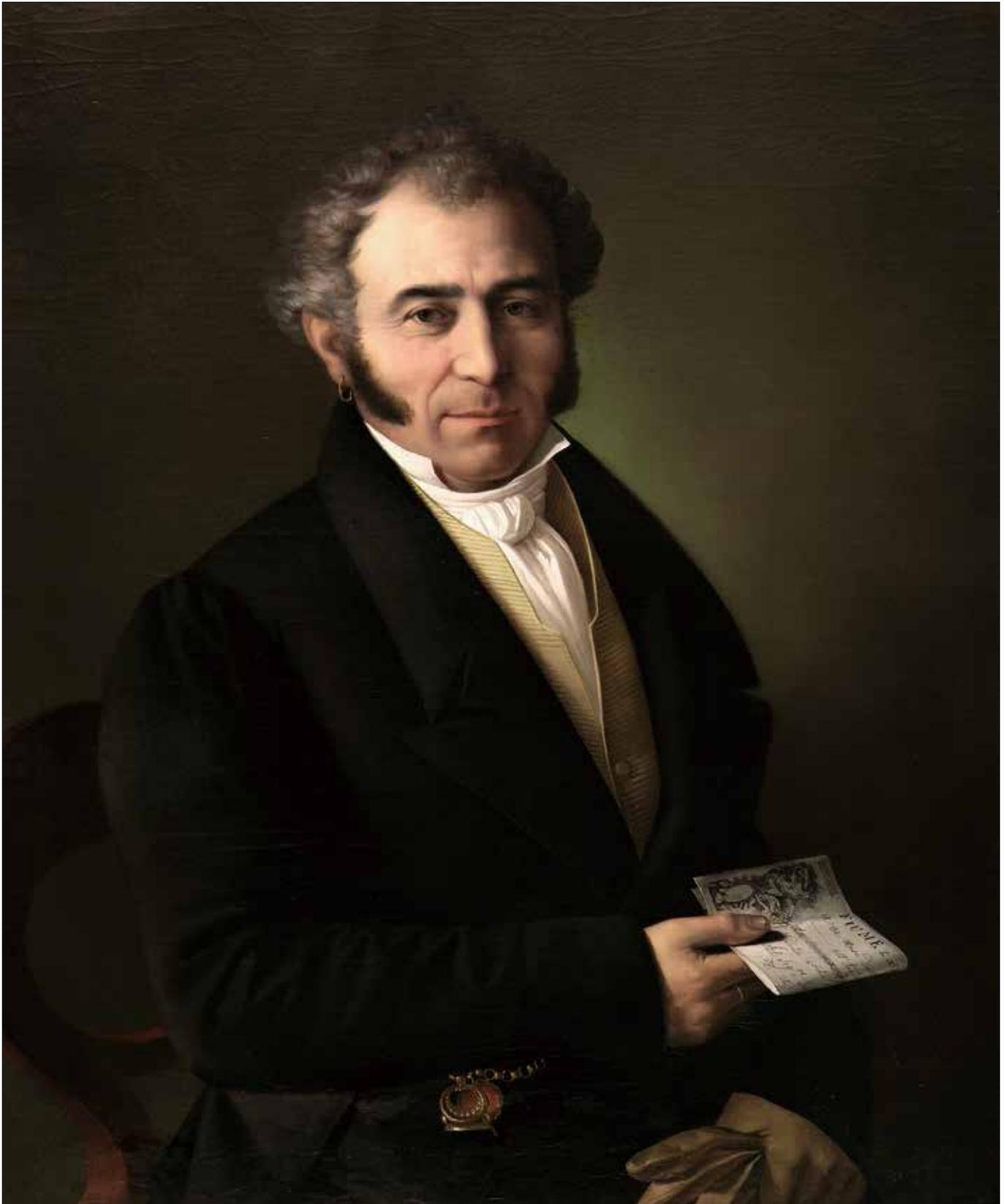
Ritratto dei bambini Buchler
[cat. dipinti 38]





Ritratto di Filippo Amedeo

[cat. dipinti 39]



Ritratto di Giuseppe Gatteri

[cat. dipinti 40]



Tre dame della famiglia Moscon
[cat. dipinti 41]





Ritratto dei coniugi di Demetrio
[cat. dipinti 43]









Ritratto della famiglia Brucker
[cat. dipinti 44]





Ritratto della famiglia Brucker, *particolare*
[cat. dipinti 44]

Ritratto di Alessandro de Goracuchi

[cat. dipinti 48]



I fidanzati (Francesco Carlo Dubbane e Lodovica Matilde Laugier)
[cat. dipinti 50]



Ritratto di Domenico Perissini

[cat. dipinti 51]



Ritratto di farmacista
[cat. dipinti 52]



Ritratto di Giorgio Strudthoff
[cat. dipinti 53]

Ritratto di Giorgio Strudthoff, *particolare*
[cat. dipinti 53]





Il mastro delle poste Preinitsch
[cat. dipinti 59]



Ritratto di Clarissa Fesch Wessely
[cat. dipinti 60]



Ritratto di Giovanni Gregorio Petrovich
[cat. dipinti 61]

Ritratto di Giovanni Gregorio Petrovich, *particolare*
[cat. dipinti 61]









Ritratto della famiglia Frussich (Frušić)
[cat. dipinti 63]

Ritratto di Giuseppe de Toppo
[cat. dipinti 65]



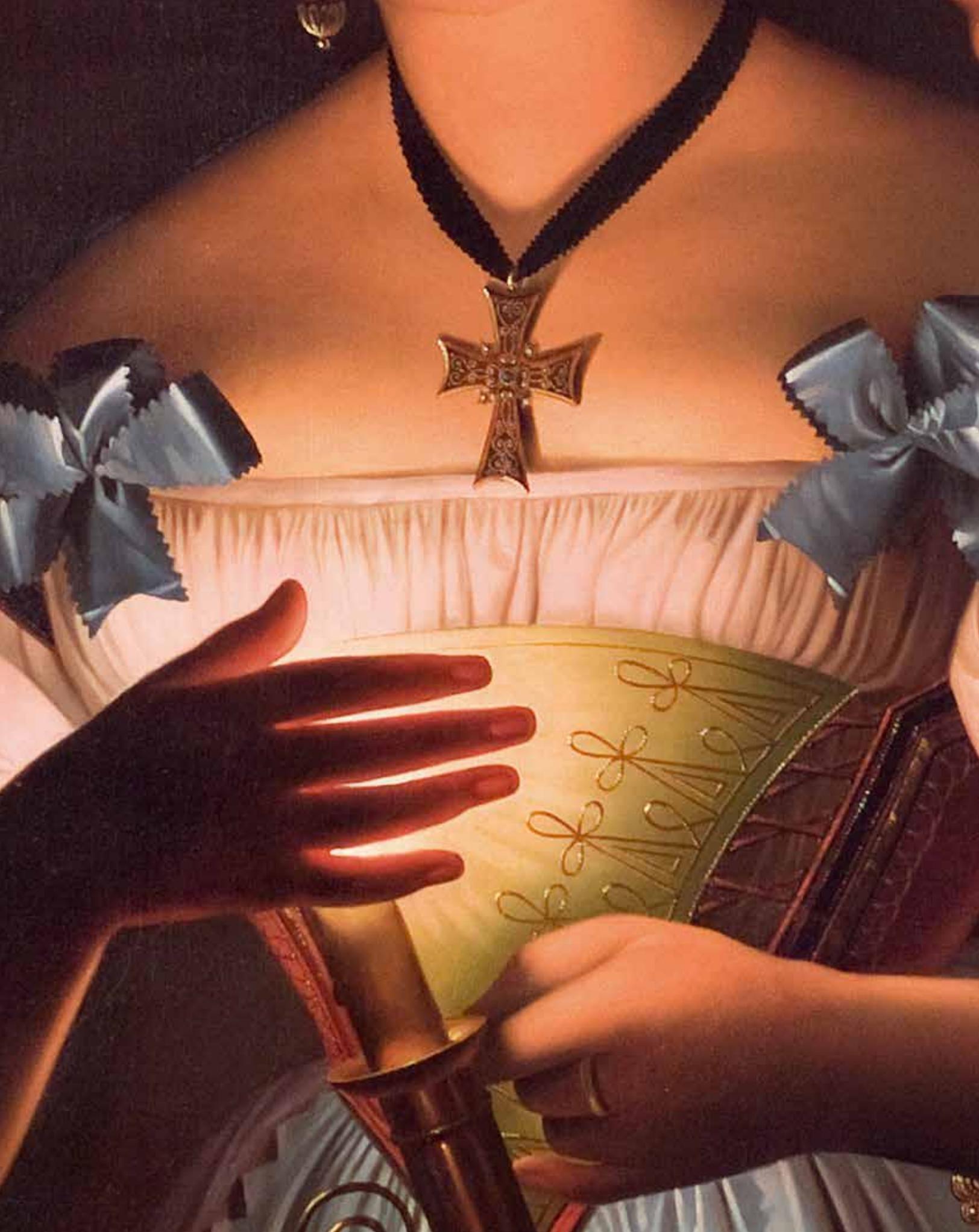
Ritratto di Fanny Toppo Herzog
[cat. dipinti 66]



Donna con candela e un giovinetto
[cat. dipinti 68]

Donna con candela e un giovinetto, particolare
[cat. dipinti 68]

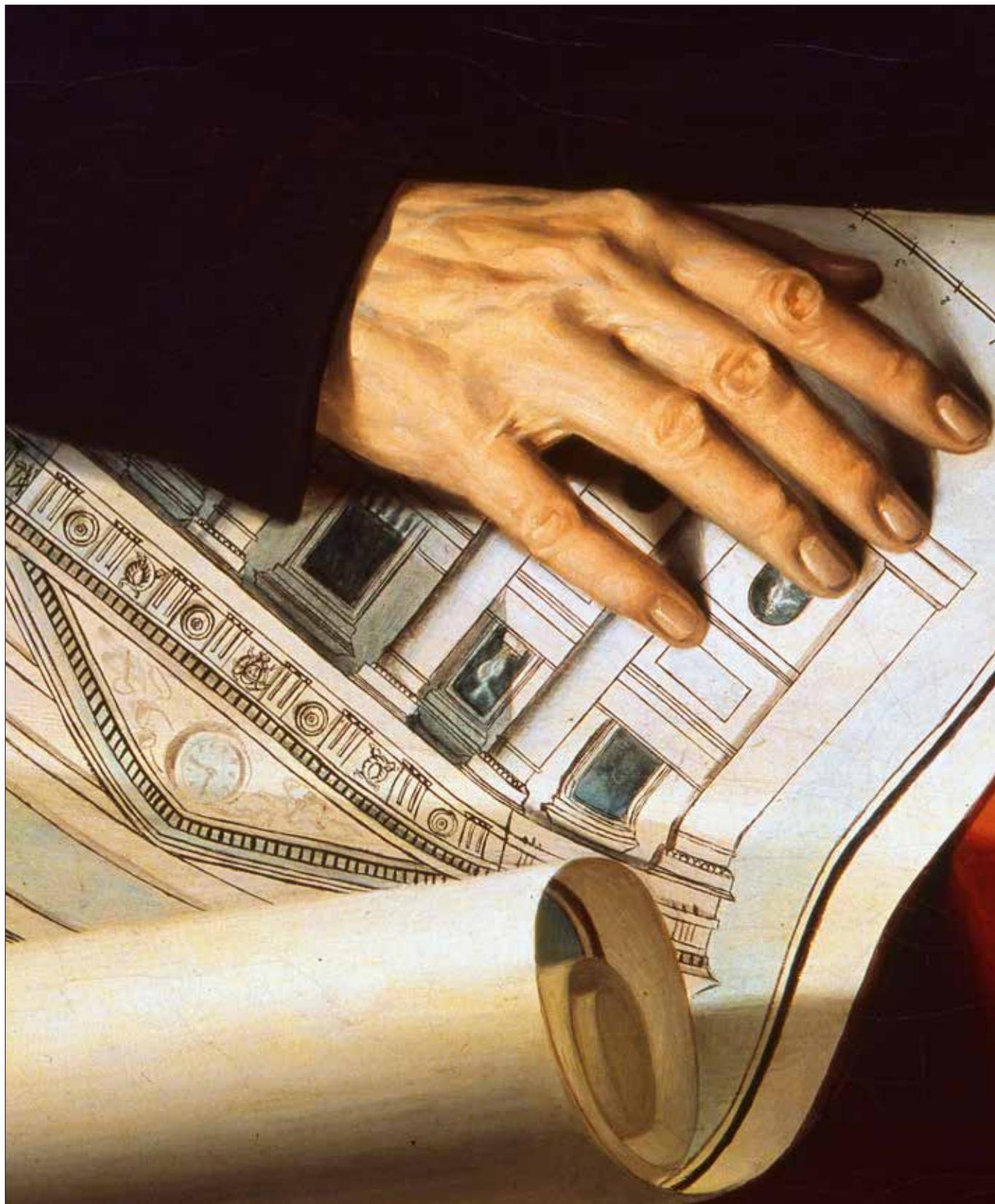






Ritratto di Ciriaco Catraro
[cat. dipinti 76]

Ritratto di Ciriaco Catraro, *particolare*
[cat. dipinti 76]





Autoritratto
[cat. dipinti 83]

Autoritratto, particolare
[cat. dipinti 83]



Ritratto di un capitano marittimo

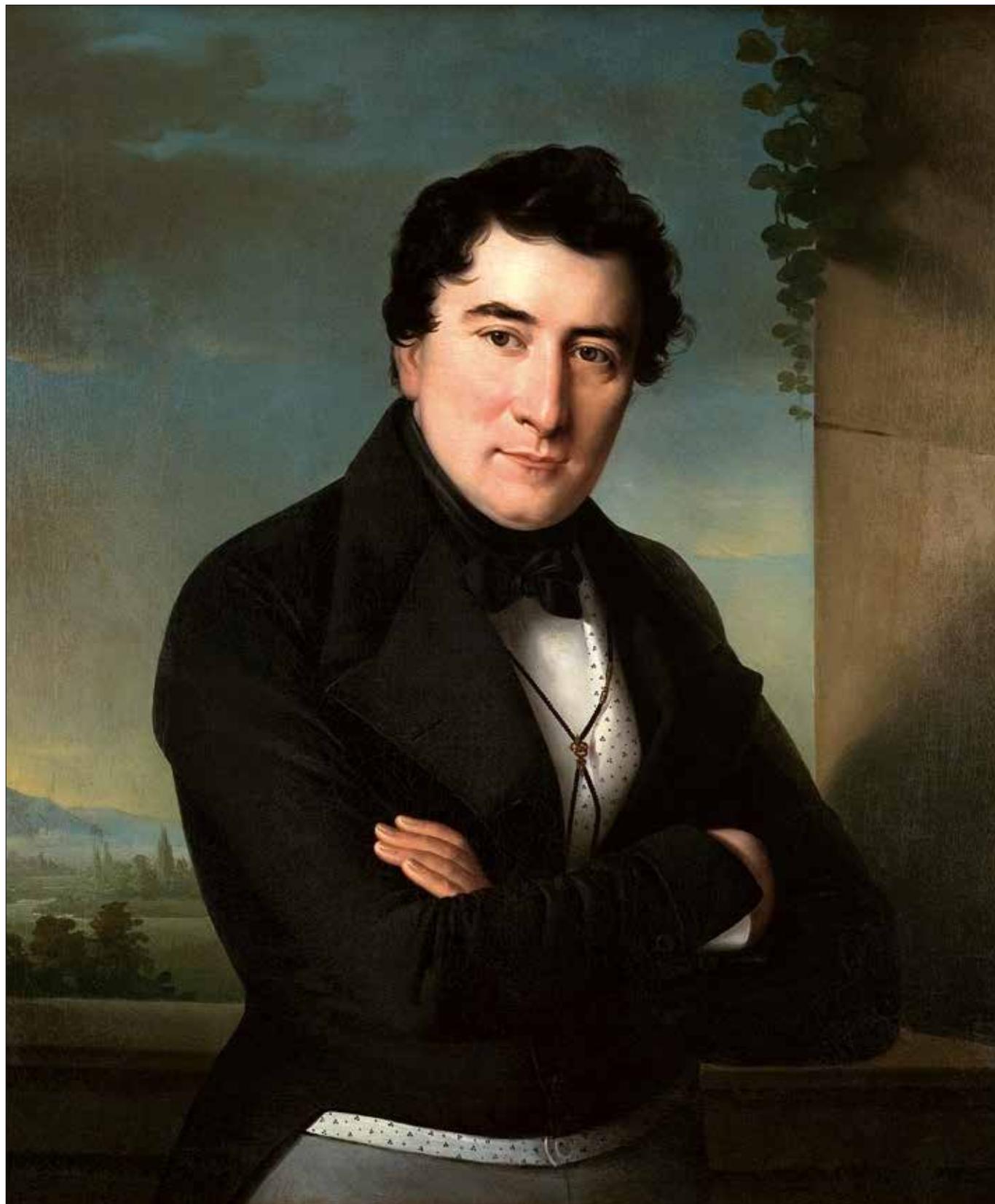
[cat. dipinti 96]



Ritratto di Emanuel Edele, particolare
[cat. dipinti 98]

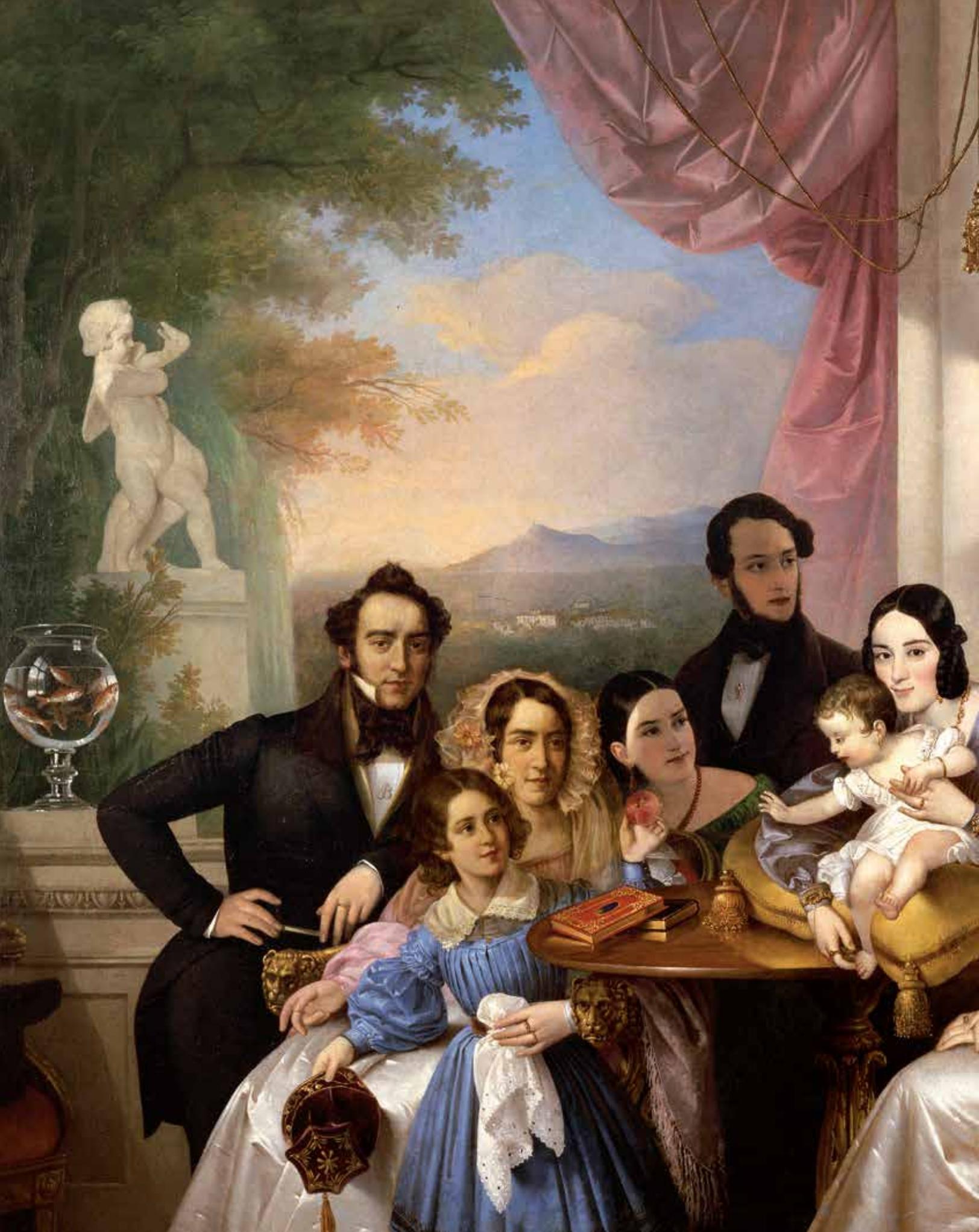


Ritratto di Natale Pontoni
[cat. dipinti 99]



Il nano ostricaro
[cat. dipinti 102]







Ritratto della famiglia Sinigaglia
[cat. dipinti 107]

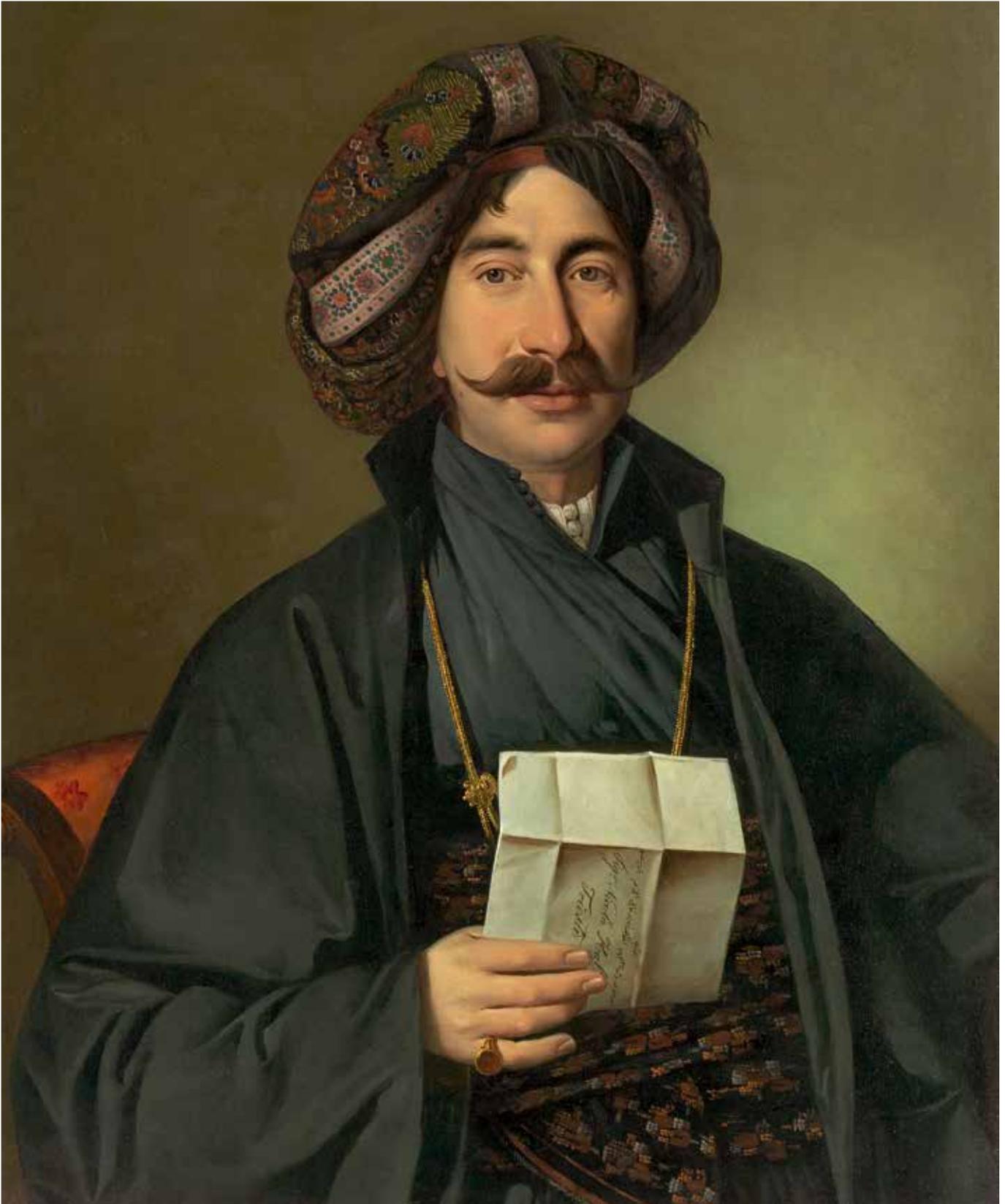
Il polacco (Ritratto di Giuseppe Battich)
[cat. dipinti 112]



Ritratto di Marc'Antonio Budinich
[cat. dipinti 117]



Ritratto di uomo in costume turco
[cat. dipinti 122]



Ritratto del padre
[cat. dipinti 140]



Ritratto di Zuan Parussula
[cat. dipinti 141]



Ritratto della famiglia Parisi
[cat. dipinti 146]



Ritratto di Giuseppe Maurovich

[cat. dipinti 150]



Ritratto di Isacco Luzzati
[cat. dipinti 152]



Ritratto di Piergiacomo e Maria Leva
[cat. dipinti 113]



Ritratto di Aron Isach de Parente
[cat. dipinti 153]



Ritratto di Ignazio Furlani

[cat. dipinti 190]



Ritratto di Ignazio Furlani, *particolare*
[cat. dipinti 190]



**Catalogo
dei dipinti autografi**

Catalogo dei dipinti autografi

1. Ritratto di papa Pio VII



Olio su avorio, diametro 5,8 cm
Genzano, Palazzo Jacobini
Firmato e datato in alto a destra:
"Giuseppe Tominz 1802".

La miniatura è ricordata da Kukuljević Sakcinski, che sappiamo essere stato informato direttamente da Tominz, il quale ha firmato per esteso e datato il ritrattino.

L'esecuzione della miniatura rientra nell'iter formativo seguito dal giovane pittore, allora messo a bottega presso Carlo Kebar, ricordato dalle fonti come ritrattista e probabile autore del *Ritratto di Pio VII* riprodotto in piccolo sul disco di avorio. Tominz si è misurato in almeno altre tre occasioni con la miniatura, ritenuta all'epoca un genere inferiore ai dipinti da cavalletto, ritraendo nello stesso 1802 la madre Marianna Janesig, nel 1814 il conte Giuseppe Thurn o della Torre e nel 1816 la moglie Maria Ricci (cat. 4).

Compresa entro una cornice dorata e montata su una scatoletta in tartaruga, la miniatura di Pio VII è stata con tutta probabilità offerta in dono all'arciduchessa Marianna d'Austria in occasione della sua permanenza a Gorizia, protrattasi dal 5 novembre del 1808 al 20 marzo del 1809. Stando ai ricordi di Tominz, la miniatura gli è valsa il sostegno della nobildonna, che gli ha consentito la prosecuzione degli studi a Roma.

L'affermazione di Kukuljević Sakcinski che Tominz "fece 166 ritratti del Papa Pio per varie parti del mondo" è stata travisata da Coronini. L'assenza del numero cardinale dopo il nome del papa non offre infatti alcun appiglio per riferire i citati ritratti a Pio VII, escludendo i suoi due immediati successori che ne ripresero il nome. È anzi più che probabile che l'impresa vada riferita a Pio IX, del quale Tominz ha eseguito sia il ritratto su tela sia l'incisione su rame, entrambi documentati al punto 4 dell'elenco stilato da Kukuljević Sakcinski: "Ritratto del Papa Pio IX oltre all'incisione su rame". Dal torchio devono essere usciti i 166 ritratti.

BIBLIOGRAFIA

VIZINTIN 1957; CORONINI 1966a, p. 34; STELE 1967, p. 14; CARAFA JACOBINI 2000, p. 51.

2. Autoritratto



Olio su tela, 72,2 x 62 cm
Firenze, Uffizi (inv. 1890 n. 8341)

Un giovane incisore, sorpreso di spalle durante lo scavo della lastra, si rivolge esitante all'osservatore, quasi timoroso di un possibile giudizio sul proprio lavoro, che indica con la mano sinistra. In questo volto è affatto lecito riconoscere, come proposto da Sandra Pinto, i lineamenti di un Tominz all'incirca ventenne, durante i primi anni del soggiorno romano. Stringenti appaiono le affinità fisionomiche con i successivi autoritratti e dirimente è il confronto con l'aspetto documentato dall'*Autoritratto con il fratello*, dove esibisce ancora il medesimo fazzoletto variopinto annodato attorno al collo. Il dipinto degli Uffizi, acquistato nel 1918 come *Autoritratto dell'incisore Volpato*, è un saggio acerbo della pittura di Tominz, ancora esitante tra bulino e pennello. La sua attività grafica, ricordata da Kukuljević Sakcinski (vd. appendice documentaria), trova una puntuale conferma nello *Status animarum* della parrocchia di Sant'Andrea delle Fratte per gli anni 1811 e 1812 dove l'artista è registrato come incisore (ROZMAN 1975–1976, p. 117). Un dato, quest'ultimo, che offre un utile riscontro per la datazione della tela fiorentina e rigetta definitivamente i dubbi avanzati da Magani circa l'identità dell'effigiato. Per una più precisa analisi, il dipinto andrà comunque restaurato poiché presenta un'estesa patina di vernice e vistose cadute di colore nella zona della manica.

BIBLIOGRAFIA

PINTO 1979, p. 212; PINTO 1989, p. 999; MAGANI 1995b, p. 140.

3. La Vergine che legge (La lettrice)



Olio su tela, 61 x 49 cm
Gorizia, Musei Provinciali (inv. 246/06)
Firmato e datato sul verso della tela:
"Giuseppe Tominz pinx. 1812".

Il soggetto della tela è stato variamente interpretato: "Sant'Anna" per Cossar; "Madonna" o "Santa lettrice" per Marini, che la riteneva una copia tratta dalla *Madonna con il Bambino* di Francesco Trevisani (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica) cui il "Tominz ha voluto togliere il Bambino"; "studio di maniera della figura umana" e, dunque, semplice "lettrice" per Coronini. Ancora: per Marini il giovane Tominz "si rifà al Marattismo, a Trevisani, al primo Batoni," mentre per Coronini "l'aura sentimentale, formale e coloristica" derivano dallo "stile ancora latente dell'ultimissimo Settecento, nella scia di Angelika Kaufmann" o di un "giovane Caucig", anche se la citazione di quest'ultimo va intesa alla stregua di un tributo all'artista neoclassico goriziano. Spetta a Magani aver indicato nei modelli di Benedetto Luti (1666–1724) il tramite della suggestione marattesca del dipinto e alla Rozman aver individuato in una *Sacra Famiglia* di quell'autore di ubicazione sconosciuta il dipinto avuto sott'occhio da Tominz: la *Lettrice*, fatta eccezione per la mano sinistra col libro, ricalca fedelmente la postura della Madonna, il cui sguardo era in effetti rivolto al Bambino dormiente. Questi rinvii a opere d'arte sacra, il formato del dipinto consono alla devozione privata e l'accesso sentimento religioso del giovane Tominz (vd. appendice documenti 1) consigliano di identificare il soggetto nella *Vergine che legge*.

Stando alla Rozman, la *Sacra Famiglia* di Luti è documentata per l'ultima volta nel 1924 nella collezione berlinese Platky, dove giunse verosimilmente da Roma. Nel marzo del 1909 il dipinto in questione, o una sua fedele copia,

era passato in asta, presso la Casa di vendite S. Innocenti di via del Babuino, come opera di Batoni. Il lotto rientrava nel novero dei quadri ed oggetti d'arte antichi della collezione Ricci e non è escluso che sia sussistito un qualche legame di parentela tra i proprietari della collezione messa all'incanto e Maria Ricci, sposata nel 1817 con Tominz, ritenuta di famiglia cardinalizia.

Stando ai dati dell'inventario redatto da Giovanni Cossar, direttore dei musei goriziani nel primo dopoguerra, il dipinto è stato acquistato intorno o più probabilmente prima del 1910 presso Ulderico Golia (Golja) di Montespino (Dornberk), assieme al *Ritratto di Ignazio Furlani* (cat. 190), al *Ritratto di Caterina Ganz Furlani* (*La Pinacoteca...* 2007, p. 235), ritenuta moglie del predetto, e alla *Visione di sant' Ignazio* (cat. 93). Le ricerche di Peter Zorn (2004, p. 168) hanno chiarito che Ulderico Golia (Golja) aveva probabilmente ereditato le opere, avendo sposato nel 1875 a Gradiscutta (Gradišče nad Prvačino) Amalia Juliana, figlia di Francesco Tominz e Juliana Gratoni.

BIBLIOGRAFIA

COSSAR 1948, p. 316; MARINI 1952, pp. 13–16; CORONINI 1966b, p. 64; CORONINI 1967, p. 166; STELE 1967, p. 14, 16; TAVANO 1984, p. 96; MAGANI 1995a, pp. 133, 157; ROZMAN 2001; *Giuseppe Tominz...* 2002; PASTRES 2010, p. 50.

ESPOSIZIONI

Gorizia 1966; Lubiana 1967, Trieste 2002; Gorizia 2002.

4. Ritratto di Maria Ricci



Ubicazione sconosciuta

Figlia di Pasquale Ricci e Francesca Nitterni, Maria era nata il 28 novembre 1795 ed era giunta a Roma al seguito dei genitori nel 1807. Prestando servizio assieme alla madre nella casa di Domenico Conti Bazzani ha avuto occasione di conoscere Giuseppe Tominz, che l'ha ritratta in occasione del loro matrimonio, celebrato il 2 maggio 1816 nella parrocchia romana di Santa Maria in Via. Dall'unione, nasceranno i figli Augusto Cesare Costantino e Raimondo, il primo a Roma nel 1818, il secondo a Gorizia nel 1822. Maria Ricci morirà nel 1827, anche lei poco più che trentenne, come la madre di Giuseppe Tominz, che, a differenza del padre, non si risposerà.

La miniatura è stata esposta fuori catalogo alla mostra goriziana del 1966. Nell'occasione, è stata eseguita anche la fotografia, che rimane l'unica documentazione visiva dell'opera. La novella sposa indossa un abito bianco *à la grecque*, con un'ampia scollatura opportunamente velata da un tessuto più fine e trasparente, raccolto nella collareta "alla spagnola". Il viso ha tratti marcati e ancora fanciulleschi e il tenue incarnato si presta a far risaltare gli occhi corvini, le sopracciglia e i capelli neri, che ricadono in lunghi boccoli ai lati della fronte mentre sono raccolti sulla nuca da un pettine ornato da bianche perline. Lo scialle e la *parure* di collana e orecchini, probabili doni nuziali, conferiscono un tocco di colore all'insieme.

Per Coronini, che dava credito alla parentela cardinalizia dei Ricci, la moglie ritratta è di una "semplice avvenenza quirite".

BIBLIOGRAFIA

RUSCONI 1923; CORONINI 1966a, p. 34; CORONINI 1966b, p. 260.

ESPOSIZIONI

Gorizia 1966.

5. Sacro Cuore di Gesù



Tempera su tela
Mantova, Duomo

Iscrizioni sul verso della tela: "Questo quadro fu dipinto in Roma dal n° Domenico Conti pittore addetto alla Corte Pontificia, e benedetto da S.S. Pio VII e mandato dal Conti in dono a questa sua patria nel 1817. Girolamo Trenti lo fece collocare a questo Altare, e il Canonico Teologo Corradino Cavriani lo fornì di nuova cornice nel Giugno 1860"; "Io F. Bartolomeo Menocchio Sagrista e Confessore di N.S. Pio Papa VII, ho fatto benedire da Sua Santità il presente quadro e lo munisco del mio sigillo. Roma 18 settembre 1817".

Sulla base delle due iscrizioni sul verso, la tempera è stata sinora concordemente assegnata all'estrema produzione di Domenico Conti Bazzani, che avrebbe licenziato il dipinto nel settembre del 1817, pochi mesi prima della morte sopraggiunta il 19 febbraio dell'anno successivo. Tuttavia l'opera in esame pare iscriversi con maggiore agio nel catalogo dell'allievo Giuseppe Tominz, che reinterpreta il *Sacro Cuore di Gesù* di Pompeo Batoni (Roma, Chiesa del Gesù) in chiave nazarena. Rimandano alle opere degli artisti raccolti nella Confraternita di San Luca la politezza del colore, l'ovale del volto e gli occhi espressivi e volutamente grandi. Sono elementi che ritroveremo anche nella *Madonna con il Bambino* che il pittore donerà nel 1860 alla chiesa di Gradiscutta (Gradišče nad Prvačino) (cat. 42). Ma il dipinto palesa anche evidenti debolezze, così nella resa del braccio sinistro o nello scorcio delle dita della mano destra. Carenze del disegno anatomico si manifesteranno anche nelle opere mature del goriziano, che in questa tempera già introduce l'uso di segnare con un riverbero di luce le unghie delle mani.

BIBLIOGRAFIA

CODDÉ 1837, pp. 48–50; IVANOFF 1950, 27; CLERICI BAGOZZI 1977, p. 76; L'OCCASO 2007, pp. 227–228.

6.
**Ritratto dell'arcivescovo di Gorizia
Giuseppe Walland (Jožef Balant)**



Olio su tela, 73 x 64 cm
Gorizia, Capitolo Metropolitano Teresiano

Giuseppe Walland (Jožef Balant) nasce nel 1763 a Nova vas presso Radovljica, nella Carniola, e si spegne a Gorizia nel 1834. Canonico della cattedrale di Lubiana ricopre vari incarichi scolastici: è sovrintendente per le scuole popolari, insegna al liceo ed è "régent des écoles" durante la dominazione francese. Dal 1815 al 1818 è nominato commissario governativo all'istruzione e alla censura a Trieste e a Lubiana. Nel 1818 è nominato arcivescovo di Gorizia, il quarto della serie, e con la bolla pontificia emanata da Pio VIII il 3 agosto 1830, assurge alla dignità di metropolita, al quale sono assoggettate le diocesi di Lubiana, Trieste, Capodistria, Parenzo, Pola e Veglia. Nel 1821 è tra i partecipanti del Congresso di Lubiana (HOLZ 1997, p. 103). Come arcivescovo, Walland svolse un ruolo di primo piano nella promozione delle lingue nazionali locali, introdotte in sostituzione del latino e del tedesco sia in alcune pratiche liturgiche sia nell'ambito delle scuole popolari gestite dal clero.

Coronini definisce Walland "mite e colto [...] intento a commentare la 'Bibbia Sacra' aperta dinanzi a lui." Il ritratto, che pone in evidenza l'anello e la croce pettorale, donati dall'imperatrice Maria Teresa in occasione della fondazione della diocesi, palesa alcune incertezze nella costruzione anatomica, né la luce spiovente dall'alto, che batte sulla fronte del prelato ritagliandone il volto dallo sfondo, riesce a conferire un aspetto coerente all'insieme. Non a torto Coronini vi ravvisa un'opera giovanile, del 1818 (o poco dopo), anno di nomina dell'arcivescovo. Il dipinto è stato tradotto in litografia nel 1834 dal Kriehuber.

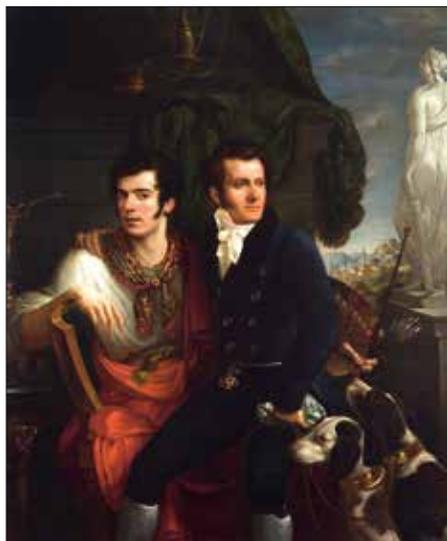
BIBLIOGRAFIA

CORONINI 1966b, p. 78; CORONINI 1967, p. 167; TAVANO 1984, p. 109.

ESPOSIZIONI

Gorizia 1966; Lubiana 1967.

7.
Autoritratto con il fratello Francesco



Olio su tela, 168 x 159 cm
Gorizia, Musei Provinciali (inv. 311/06)

Iscrizioni sul verso della tela:
"Restauiert im Jahre 1896 / Von Florian Goldberg / acd Maler in Wien"; "Urban 1966".

Il doppio ritratto rappresenta il manifesto poetico di Giuseppe Tominz, "un'opera così originale e matura – scriveva Coronini nel 1966 – da rimanere per sempre la sua insegna, il suo capolavoro più significativo". Non è quindi di poco conto stabilire la data esatta della sua realizzazione, generalmente fissata nel periodo immediatamente successivo al ritorno da Roma, che per Benco, Marini e il già citato conte Coronini cadeva nell'anno 1820. Grazie alla documentazione archivistica escussa da Rozman (1969) e Tavano (1984, p. 103) è stato possibile fissare l'arrivo del pittore a Gorizia nella primavera del 1818, anno che diventava il nuovo termine *post quem* per la datazione, rimessa in discussione da Magani (1995b, p. 140). Questi anticipava la realizzazione del doppio ritratto agli anni 1812–1815, rilevando affinità stilistiche con il disegno dello *Studio di Apostolo* del 1814 (cat. D 2), valutando l'età dai due fratelli e "notando anche la mancanza dell'anello nuziale sulla destra" che il pittore, sposatosi il 24 aprile 1816, "esibisce invece nel più tardo *Autoritratto* del Museo Revoltella". Per sostenere questa datazione lo studioso ha dovuto spingere dal catalogo l'*Autoritratto* degli Uffizi (cat. 2) e considerare l'*Autoritratto alla finestra* (cat. 23), oggi alla Narodna galerija di Lubiana, come il ritratto di uno sconosciuto. La datazione anticipata, non contraddetta dai dati tecnici emersi dall'ultimo restauro (BERTONI CREN 2000), è stata accolta in quasi tutti gli interventi successivi. Come notava già Barbara Jaki (2002b), la mancanza della fede nuziale, non può costituire una prova certa, poiché non compare nell'*Autoritratto alla finestra*, mentre all'epoca dell'*Autoritratto* triestino (cat. 83) il pittore era già vedovo. Infine, il dipinto goriziano deve essere stato realizzato a distanza di diversi anni dell'*Autoritratto* fiorentino (cat. 2), databile attorno al 1812, sicuramente dopo il ritorno dell'artista a Gorizia.

Nel dipinto goriziano, complesso nel taglio compositivo e nella scelta dei simboli, l'artista si è ritratto in un loggiato 'aperto' assieme al fratello minore Francesco che gli siede in braccio, "in una sorta di citazione neorinascimentale della *Sacra Famiglia*" (MAGANI 1995b).

Giuseppe indossa un camice bianco ed è avvolto in un mantello rosso, una scelta dettata dalla volontà di porsi al di fuori del tempo, ma alla quale non è del tutto estraneo il gusto neogotico, in voga nella seconda metà del Settecento, quando i paludamenti degli antichi erano apprezzati, perché si riteneva consentissero una maggiore libertà di movimenti al corpo (SGUBIN 2002). Attorno al collo si è annodato lo stesso fazzolettone variopinto dell'*Autoritratto* degli Uffizi (cat. 2). Francesco è invece vestito secondo la corrente moda borghese, con un frac di velluto blu dai vistosi bottoni dorati, un *gilet* e una camicia bianchi con cravatta annodata "alla Byron". I calzoni sono corti, chiusi sotto il ginocchio. Allacciati alla cintura ciondolano i *pendeloques*: il sigillo, l'anello, la chiave per caricare l'orologio da tasca. I due uomini divergono anche negli sguardi: "Francesco volge gli occhi al di fuori del dipinto, mentre Giuseppe guarda orgoglioso verso lo spettatore, convinto nelle proprie capacità e del proprio fascino. [...] Francesco è circondato dai simboli della vita terrena, della caccia, della rispettabile vita borghese, mentre Giuseppe con la tavolozza e il mazzo di pennelli appare tutto votato alla causa senza tempo dell'Arte" (JAKI 2002b).

Alla sinistra dei due fratelli si apre uno scorcio di Gorizia, descritto con una cura da miniaturista e inquadrato con una sensibilità degna d'un pittore vedutista: chiusa a settentrione dal San Valentino e dal Monte Santo, la città è identificata dalla mole del castello, dai campanili del duomo e delle Orsoline e dalle 'cipolle' di Sant'Ignazio. Il bordo destro del dipinto è chiuso dal marmo di una deità femminile, che Cossar (1941) riteneva la personificazione di Temi, la dea della Giustizia. Sofianopulo (1950) addirittura "una fredda statua della repubblica francese", ma più probabilmente un'allegoria della Concordia, come suggerito da Magani, da leggere nell'ottica del vincolo di amicizia familiare qui celebrato, al quale va riferita anche la presenza del ramarro (protezione) e della chiocciola (pace).

Mancando le opere della formazione, si è voluto vedere nell'*Autoritratto con il fratello Francesco*, riflesso come in uno specchio, l'apporto dell'esperienza romana. "Gremio di memorie e citazioni che rimandano ai modelli di Batoni e Lampi" secondo Magani (1995b), il dipinto si inserisce nel filone del cosiddetto "ritratto d'amicizia", un genere che affondava le proprie radici nella ritrattistica neoclassica, praticato all'inizio dell'Ottocento soprattutto nell'ambiente nazareno. Già Tavano (1984, p. 103) aveva citato in proposito il *Ritratto dell'imperatore Giuseppe II assieme al fratello Leopoldo* (Vienna, Kunsthistorisches Museum), dipinto da Pompeo Batoni nel 1769. Un antecedente diretto va individuato nell'*Autoritratto con il fratello Rudolf e lo scultore Thorvaldsen* (Berlino, Nationalgalerie), eseguito a Roma nel 1815 circa da Wilhelm Schadow (PAVANELLO 1995, p. 24, n. 40), che Tominz ebbe sicuramente modo di conoscere, ma anche di identificarsi visto che i protagonisti del dipinto sono proprio due fratelli.

L'*Autoritratto con il fratello Francesco* è rimasto nella residenza di Gradiscutta (Gradišče nad Prvačino) sino al 1896 quando il conte Coronini lo donò al museo. Due anni prima venne esposto per la prima volta a Gorizia come opera di Augusto Tominz, a testimonianza, come recentemente osservato da Elena Casotto (2010, p. 245), di "quanto il dipinto si discosti dalle opere successive dell'artista goriziano, che non solo dovette dedicarsi al ritratto, genere ben più redditizio, ma che non gli avrebbe certo assicurato la fama e la gloria del pittore storico," dovendo inoltre adottare "un linguaggio meno aulico, immediatamente comprensibile e quindi più gradito alla facoltosa committenza borghese."

BIBLIOGRAFIA

Catalogo-guida dell'Esposizione Artistica 1894, p. 6 (Augusto Tominz); RUSCONI 1923; STESKA 1927, p. 237; BENCO 1934, p. 703; COMANDUCCI 1934, p. 739; *Mostra Internazionale del ritratto...* 1934, p. 79; *Rassegna di pittura...* 1937, p. 23; BOZZI 1939, p. 184; COSSAR 1941, p. 4; BOZZI 1948; COSSAR 1948, p. 332; *Catalogo della mostra...* 1950; ZOVATTO 1950, p. 277; SOFIANOPULO 1950; MARINI 1952, pp. 12, 15, 21-22; *Mostra del collezionista isontino* 1960, p. 26; TAVANO 1965, p. 29; CORONINI 1966b, pp. 70-77; MORASSI 1966, p. 23; CORONINI 1967, p. 167; STELE 1967, pp. 14-15; MORASSI 1973; *Capolavori d'arte in Friuli* 1976, pp. 124-125; MALNI PASCOLETTI 1977, p. 47; PAVANELLO 1978, p. 277; BRADASCHIA 1980, p. 42; TAVANO 1981, p. 155; TAVANO 1983, pp. 273-275; BERGAMINI-TAVANO 1984, p. 525; TAVANO 1984, p. 103; TAVANO 1990, p. 5; TIDDIA 1990, p. 173; MOLESI 1991, p. 31; FARIOLI 1992, pp. 280-281; DAVANZO POLI 1993, p. 92; MAGANI 1995a, p. 133; MAGANI 1995b, pp. 138-139; PAVANELLO 1995, p. 21; BARILLI 1999, pp. 26-27, 29; BERTONI CREN 2000; BIETTOLETTI - DANTINI 2002, p. 115; *Giuseppe Tominz...* 2002; JAKI 2002b, p. 74; SGUBIN 2002, pp. 47-48, 57; BERGAMINI 2003, pp. 54-55; CISERI 2003, p. 66; VISENTIN 2004, p. 394; GRABNER 2006, p. 260; DELNERI 2007, pp. 102-104; MAZZOCCA 2007, p. 25-29; CASOTTO 2010, pp. 244-245; PASTRES 2010, p. 50.

ESPOSIZIONI

Gorizia 1894; Venezia 1934; Trieste 1937; Udine 1948; Trieste 1950; Gorizia 1960; Gorizia 1966; Lubiana 1967; Passariano 1976; Venezia 1978; Trieste 1990; Milano 1992; Gorizia 1995; Trieste 2002; Lubiana 2002; Udine 2004; Vienna 2006; Padova 2010.

8.

Veduta di Vietri, Rieti e del Golfo di Salerno (Paesaggio italiano)



Olio su tela, 96 x 126 cm

Lubiana, Narodna galerija (inv. NG S 1528)

Firmato in basso a destra: "G. Tominz".

Una quinta naturale in primo piano incornicia la veduta paesaggistica, con i gruppi di case che si affacciano su uno specchio d'acqua chiuso, sullo sfondo, da una catena montuosa. Per Stelè si trattava di uno scorcio del Lago di Albano con la villa Chigi di Ariccia, mentre Rozman ha correttamente riconosciuto nel dipinto di Josef Rebell (1787-1828) raffigurante la *Veduta di Vietri, Rieti e del Golfo di Salerno* (Vienna, Österreichisches Galerie) del 1819, l'originale copiato da Tominz. Secondo la studiosa, al pittore goriziano doveva essere nota anche un'altra tela di medesimo soggetto, la *Veduta di Vietri e del Golfo di Salerno* di Joseph Anton Koch (1768-1839) risalente al 1795 (Vienna, Akademie der bildenden Künste). Se il dipinto, secondo Rozman, "non portò nessuna particolare fama" all'autore, l'affermazione di Jaki che "né questo dipinto né i paesaggi stereotipati sullo sfondo dei ritratti" lasciano intendere un ulteriore impegno del Tominz in questo genere pittorico è parzialmente contraddetta dal "prospetto di Sabla" - villaggio di Žablje nella valle del Vipacco - che Tominz spedì nell'agosto del 1829 al conte Michele

Coronini Cronberg (vd. appendice documentaria) e da un *Paesaggio*, non identificato, esposto a Trieste nel 1842.

Nel 1934 la tela, acquisita nel 1959 dalla Narodna galerija di Lubiana, si trovava a Kranj nella collezione Sabothy.

BIBLIOGRAFIA

CORONINI 1967, p. 166; STELE 1967, p. 17; ROZMAN 1969, p. 38; ROZMAN 1975-1976, pp. 119-125; JAKI 2000, p. 253.

ESPOSIZIONI

Lubiana 1967; Lubiana 2000.

9.

Ritratto di Ferdinand Schmidt



Olio su tela, 60 x 45 cm

Già Vienna, Helga Gallent Kočevar

Iscrizione sul verso della tela:

"1821 gemahlen Monat May von Tominz".

Il dipinto, come quello alla scheda successiva, è stato pubblicato da Ksenija Rozman. Per quanto si può desumere dalla fotografia, il ritratto è stilisticamente sovrapponibile ai due fratelli Tominz così come appaiono nell'*Autoritratto con il fratello Francesco* dei Musei Provinciali di Gorizia (cat. 7). In questo senso, il piccolo ovale offre un prezioso addentellato per la datazione della tela goriziana, la cui esecuzione è posteriore al soggiorno romano.

Ferdinand Schmidt (1791-1878) gestiva a Lubiana una fiorente attività commerciale, ma deve la sua fama alle ricerche naturalistiche, alla sua attività nel campo sociale e al rapporto d'amicizia con France Prešeren, il massimo poeta sloveno. Come Tominz, anche Schmidt è stato abile nello sfruttare l'occasione offerta dal Congresso di Lubiana, svoltosi nella capitale carniola dal gennaio al maggio del 1821. È probabile che alla conclusione di questo raduno della diplomazia europea si sia fatto ritrarre assieme alla moglie Franciska Urbas, sposata il 19 ottobre 1819, e al figlio primogenito Ferdinand Anton Johann, nato il 15 agosto 1820.

BIBLIOGRAFIA

ROZMAN 1972, pp. 126-127; ROZMAN 1975-1976, p. 111; TAVANO 1984, p. 102; MAGANI 1995a, p. 134.

10.

Ritratto di Franciska Schmidt col figlio Ferdinand



Olio su tela, 60 x 45 cm

Già Vienna, Helga Gallent Kočevar

Franciska Schmidt nata Urbas, figlia del borgomastro di Lubiana, è ritratta col figlio Ferdinand, che stringe in mano una mela. Il bambino rivolge lo sguardo al padre, costituendo il *trait d'union* e la ragione stessa di questo felice ditico familiare.

BIBLIOGRAFIA

ROZMAN 1972, pp. 126-127; ROZMAN 1975-1976, p. 111.

11.

Ritratto dell'imperatore Francesco I



Olio su tela, 233 x 143,5 cm

Gorizia, Musei Provinciali (inv. 670/06), già Trieste, I.R. Accademia Nautica e di Commercio

Firmato e datato in basso a destra:
"Peint par Joseph / Tominz / anno 1821".

Francesco Giuseppe Carlo d'Asburgo Lorena (Firenze 1768–Vienna 1835) fu l'ultimo imperatore del Sacro Romano Impero col nome di Francesco II, dal 1792 al 1804, quando il titolo fu abolito, e dal 1804 sino alla morte fu imperatore d'Austria col nome di Francesco I. In questa veste egli appare nel dipinto, ritratto a figura intera, con l'ordine del Toson d'Oro mentre indica con la destra gli emblemi del potere: la spada, lo scettro, la corona di Rodolfo II e le sciarpe di Gran Croce dell'Ordine militare di Maria Teresa e dell'Ordine ungherese di Santo Stefano.

La critica è concorde nel ritenere il dipinto replica di un prototipo non identificato e forse noto al pittore grazie alla mediazione di una stampa. Anche la data apposta esclude decisamente la possibilità che il pittore abbia ritratto dal vivo il monarca, durante uno dei due soggiorni triestini avvenuti nel 1816 e nel 1825.

Il modello concreto è tuttavia documentato indirettamente dall'incisione *Congres de Vienne. Seance des plenipotentiaires des huit Puissances signataires du Traite de Paris* che Jean Godefroy ha tratto dall'originale di Jean-Baptiste Isabey e fatto stampare a Parigi nel 1819. Campeggia sulla parete che fa da sfondo ai plenipotenziari intervenuti al Congresso di Vienna (1814–1815) il ritratto dell'imperatore Francesco I, in tutto identico al dipinto qui esaminato, fatta eccezione per alcune minime varianti e per la vistosa sostituzione dell'atlante inginocchiato a sorreggere il tavolo con una modanatura di più semplice fattura, sulla quale il pittore ha apposto la propria firma. Mazzocca (2001, p. 15) attribuisce il ritratto documentato dall'incisione a Giambattista Lampi, nome più volte evocato, assieme a quello di Pompeo Batoni, come probabile autore del modello copiato da Tominz. A parere di chi scrive, il ritratto imperiale visibile

nell'incisione parigina, o una sua fedele copia, è stato trasferito a Lubiana in occasione del congresso svoltosi in quella città da gennaio a maggio del 1821 e copiato da Tominz per le necessità dell'I.R. Accademia Nautica di Trieste. L'iter burocratico è stato ricostruito dalla Rozman e sulla base delle evidenze documentarie sappiamo che il permesso per copiare il quadro arrivò il 21 novembre, mentre la tela fu ultimata nel gennaio dell'anno seguente, salutata sulle pagine del foglio "Illirisches Blatt" da un sonetto scritto in tedesco e tradotto in italiano, attribuito a Leopoldo Francesco Savio (TAVANO 1984, p. 109). A ricordare il ritratto dell'I.R. Accademia Nautica è il solo Cossar che riporta, in modo incompleto, la firma: "Joseph Tominz anno 1821". Verosimilmente in base a questo riferimento la Gransinigh aveva già riconosciuto nel ritratto in esame il "frutto di una committenza triestina per l'Accademia di Commercio e Nautica", che però al tempo stesso riteneva diverso dalla copia realizzata a Lubiana nel 1821.

In questo contesto non è secondario il fatto che il ritratto dei Musei Provinciali sia stato acquistato nel 1932 presso l'antiquario triestino Michelassi, assieme al *pendant* con il *Ritratto dell'imperatore Ferdinando I*, anch'esso evidentemente commissionato per l'I.R. Accademia Nautica.

BIBLIOGRAFIA

STESKA 1927, p. 233–241; COSSAR 1941, p. 4; COSSAR 1948, p. 318; MARINI 1952, pp. 19–20; MORASSI 1966, p. 23; CORONINI 1966b, p. 62; CORONINI 1967, p. 167; ROZMAN 1970, pp. 223–226; *Il Veneto e l'Austria* 1989, p. 101; MAGANI 1995b, pp. 30–31; GRANSINIGH 2001, p. 156; *Giuseppe Tominz...* 2002; TIDDIA 2004, p. 110.

ESPOSIZIONI

Gorizia 1966; Lubiana 1967; Verona 1989; Gorizia 1995; Gorizia 2001; Trieste 2002; Gorizia 2002; Trento 2004.

12.

Ritratto dell'imperatore Francesco I



Olio su tela, 80 x 64 cm

Gorizia, Musei Provinciali (inv. 671/06)

Citato da Cossar come opera di Francesco Caucig, il ritratto è stato restituito al Tominz da Coronini, che così argomentava l'attribuzione: "sulla farragine degli attributi imperiali, resi con quell'evidenza tattile, che era il paradigma

dell'ammirazione contemporanea, l'artista ha saputo far prevalere la sovranità umana di quella scarna testa calva, nella sua altera freddezza." Il ritratto aulico dell'imperatore regnante, analogamente al *Ritratto di Ferdinando I* (cat. 70), era stato commissionato per il Consiglio comunale di Gorizia ed è stato donato il 10 febbraio 1912 al Museo Civico, le cui collezioni sono successivamente confluite in quelle dei Musei Provinciali.

BIBLIOGRAFIA

COSSAR 1948, p. 314 (attribuito a Francesco Caucig); CORONINI 1966b, p. 66; MAGANI 1995b, p. 31; GRANSINIGH 2001, p. 156.

ESPOSIZIONI

Gorizia 1966; Gorizia 2001.

13.

Ritratto dell'imperatore Francesco I



Olio su tela, 91,5 x 80,5 cm

Lubiana, Narodna galerija (inv. NG S 462)

Firmato sul busto: "Jos. Tominz pinx."

Spetta a Coronini la pubblicazione del dipinto in virtù del "notevole interesse documentario della firma del pittore" apposta sul busto femminile, forse un simulacro d'Arianna, che potrebbe celare la chiave per interpretare la destinazione del ritratto. L'imperatore appare nella veste di comandante delle forze militari, carica alla quale rimanda la mano appoggiata sull'elsa e la scontro della cavalleria dipinto sullo sfondo. Tuttavia, Coronini non si esime dal dare un giudizio critico sul dipinto, definito una "più trita versione" rispetto a quello dei musei goriziani, anche per il braccio destro "così infelicemente attaccato al tronco". Magani ritiene l'opera "al di sotto della qualità espressa di norma dal maestro goriziano, tanto da far pensare a una copia." A parere di chi scrive, la conduzione pittorica del volto affidata a sottili passaggi chiaroscurali o l'evidenza tattile del medagliere permettono di mantenere il dipinto entro il perimetro delle opere autografe.

BIBLIOGRAFIA

CORONINI 1966b, p. 68; CORONINI 1967, p. 166; ROZMAN 1970, p. 228; MAGANI 1995b, p. 31.

ESPOSIZIONI

Gorizia 1966; Lubiana 1967.

14.

Ritratto dell'imperatore Francesco I

Olio su tela, 182 x 162 cm
Trieste, Civico Museo Revoltella (inv. 4084)

Il nome di Tominz, proposto da Rozman, ha trovato seguito nei contributi di Tiddia e Magani. Quest'ultimo ha osservato come al ritratto ben si attagli la descrizione di un ritratto dell'imperatore Francesco I, che il pittore aveva esposto "alla comun veduta sulla sala del Palazzo Turriano sul Traunik" a Gorizia nell'anno 1821: "Per quanto riguarda però l'arte egli sembra vivo. Li panneggiamenti poi, ed altri ornamenti, non le posso esprimere quanto essi risaltino; sembra un rilievo colorito. Esso è in grandezza naturale sino alle coscie, vestito di un veluto cremisi, con molti ordini sul petto e la corona sul tavolino espressi in guisa che sembra di poterli staccare dal quadro" (COSSAR 1948, p. 318). Allo stesso tempo non va dimenticato che Tominz aveva già soddisfatto a una doppia commissione per l'amministrazione pubblica asburgica, fornendo nel dicembre del 1818 al Tribunale Civico Provinciale di Gorizia e al Tribunale Cambio Mercantile di Trieste due dipinti "con l'immagine di Sua Maestà in grandezza naturale a tre quarti di figura" pagati 160 fiorini: la tela del Revoltella è potenzialmente identificabile con il dipinto consegnato al tribunale triestino.

BIBLIOGRAFIA

ROZMAN 1970, pp. 228, 237; TAVANO 1984, pp. 101–102; DORSI 1984, pp. 111–127; TIDDIA 1990, p. 164; MAGANI 1995b, p. 31.

ESPOSIZIONI

Gorizia 1966; Lubiana 1967.

15.

Ritratto di Leopold Lichtenberg Janežič

Olio su tela, 94,5 x 79 cm
Lubiana, Narodna galerija (inv. NG S 1647)
Inscrizione sotto lo stemma: "Leopold freyherr / von / Liechtenberg Janeschitsch / * 1871 † 1858".

Leopold Lichtenberg Janežič (1781–1858) apparteneva a una famiglia di commercianti che è riuscita ad ottenere il titolo baronale. Questo gli ha consentito di sposare la contessa Cecilia d'Auersperg, rimasta vedova nel 1819, e consolidare ulteriormente la propria posizione sociale.

Il nobile è stato ritratto sino alle ginocchia, accomodato su un divano di stile Impero. Egli volge la testa verso la propria sinistra, a incrociare idealmente lo sguardo della moglie, anch'essa ritratta da Tominz (cat. 16).

Inizialmente attribuito a Mihael Stroj (1803–1871), il dipinto è stato incluso nel catalogo tominziano da Rozman (1970), che lo poneva a confronto con il *Ritratto di Francesco Holzknacht* (cat. 33) e del *Direttore delle poste Preinitsch* (cat. 59). L'attribuzione è stata di recente discussa da Jaki (2000), che ha avvicinato il dipinto in esame al *Ritratto di Jožef Martinčič*, firmato e datato da Stroj al 1830, perfettamente identico dal punto di vista compositivo. Tuttavia il *Ritratto di Leopold Lichtenberg Janežič*, che non è stato incluso nella mostra di Lubiana del 2002, è di qualità più sostenuta e la differenza con la tela firmata da Stroj è avvertibile nella regia luministica e nella compatta stesura pittorica, che raggiunge un'evidenza cristallina nella definizione del volto, raffrontabile al già citato Francesco Holzknacht o a Zuan delle Rose (cat. 32). L'identica soluzione compositiva che accomuna i due ritratti si può spiegare con il ricorso a una medesima fonte iconografica, probabilmente incisa, che i due pittori conoscevano e forse condividevano (cfr. KOMIČ 2009).

BIBLIOGRAFIA

CANKAR – ČOPIČ 1954, p. 52 (Mihael Stroj); ROZMAN 1970, pp. 230–233; ROZMAN 1972, pp. 125–127; CEVC – CEVC 1979, p. 22; BAŠ 1987, p. 79; JAKI 1998, p. 23; JAKI 2000, p. 257; LOZAR ŠTAMCAR 2002, p. 40.

ESPOSIZIONI

Cetinje 1963; Gorizia 1966; Lubiana 1967; Beograd 1967; Nova Gorica 1974; Berlin 1979; Praga 1980; Bratislava 1980; Budapest 1981; Lisbona 1981; Porto 1981; Madrid 1981; Barcellona 1981; Gorizia 1989; Zagabria 1998; Lubiana 2000; Trieste 2002; Lubiana 2002.

16.

Ritratto della contessa Cecilia d'Auersperg

Olio su tela, 94,5 x 79 cm
Lubiana, Narodna galerija (inv. NG S 1647)

“È un'apparizione di prepotente carica reale – scrive Coronini nell'attribuire il dipinto a Tominz – che segna con precisione sbalorditiva, bianco su bianco, il raso, la fantastica aureola di 'esprits' d'airone, lumeggiati e rilevati da una fredda luce astrale in un'atmosfera rarefatta, che conferisce ad ogni cosa un'evidenza adamantina, un'acuta, tattile plasticità.” A favore dell'attribuzione citava anche i ritratti della contessa Sofia Coronini Cronberg e di Eleonora de Nicolai, entrambi conservati alla Fondazione Palazzo Coronini Cronberg. Il primo, che lo stesso conte definiva “arido”, è però stilisticamente debole ed è o una derivazione del dipinto di Lubiana oppure è accomunato dallo stesso modello di riferimento; il secondo presenta non poche difficoltà di inserimento nel *corpus* tominziano (cat. DE 1).

Del ritratto della contessa d'Auersperg, così come del dipinto raffigurante il secondo marito, esaminato nella scheda precedente, esiste una replica al Mestni muzej di Lubiana, che Rozman ha attribuito a Mihael Stroj. Se per Barbara Jaki sussistono delle differenze di stile con i due ritratti Schmidt, firmati e datati da Tominz (cat. 9-10), Magani ha espunto il dipinto in oggetto dal catalogo del pittore, ponendo però come termine di confronto il tardo *Ritratto di Anna Bozzini Birti* (cat. 124), senz'altro di qualità inferiore. Conferma inoltre l'autografia tominziana l'accuratezza nella resa della *texture* dell'abito bianco: i cerchietti che ne compongono la trama sono lavorati con il colore applicato a rilievo, in modo del tutto analogo all'esecuzione del manto di San Gottardo, da Tominz firmato e datato al 1825.

La baronessa Maria Rosaria Cecilia Billichgrätz (1786–1836) si sposò nel 1805 col conte Alessandro Auersperg. Morto il congiunto nel 1818, l'anno seguente si unì al barone Leopoldo Lichtenberg Janežič. Il dipinto, comunemente datato al 1822, risale senz'altro al periodo lubianese, che vide Tominz affermarsi definitivamente come ritrattista.

BIBLIOGRAFIA

CORONINI 1966b, p. 86; TORTORA 1966; CORONINI 1967, pp. 167–168; STELE 1967, p. 15; ROZMAN 1970, pp. 224–225, 229–230, 233; CEVC – CEVC 1979, p. 21; KOLARIČ 1982, p. 26; BAŠ 1987, p. 77; MALNI PASCOLETTI 1989, pp. 26, 40–42; DAVANZO POLI 1993, p. 92; MAGANI 1995b, p.

155; JAKI 1998a, p. 54; JAKI 2000, pp. 254–255; JAKI 2001, p. 54; JAKI 2002b, p. 76; LOZAR ŠTAMCAR 2002, pp. 40, 42; ŠGUBIN 2002, pp. 48–50.

ESPOSIZIONI

Cetinje 1963; Gorizia 1966; Lubiana 1967; Beograd 1967; Nova Gorica 1974; Berlin 1979; Praga 1980; Bratislava 1980; Budapest 1981; Lisbona 1981; Porto 1981; Madrid 1981; Barcellona 1981; Gorizia 1989; Zagabria 1998; Lubiana 2000; Trieste 2002; Lubiana 2002; Gorizia 2002.

17. Madonna con i Santi Ilario, Taziano e Carlo Borromeo



Olio su tela, 350 x 150 cm circa
Gorizia, duomo dei Santi Ilario e Taziano

Della pala esistono due studi preparatori, un disegno a penna acquerellato dei Musei Provinciali (cat. D 49) e un piccolo olio su tela della Fondazione Palazzo Coronini Cronberg (cat. 18) pubblicati per la prima volta in occasione della mostra del 1966. “Frustrato dalla distruzione dei verbali e della contabilità del Capitolo Metropolitano, committente della pala”, Coronini si è prodigato in un confronto iconografico tra i bozzetti e l’opera compiuta, concludendo che “la progettazione della pala dovrebbe dunque essere precedente, l’esecuzione invece successiva al 1830, contrariamente alla data finora universalmente accettata del 1825.” Dalla documentazione successivamente emersa, la pala risulta già messa in opera il 22 dicembre 1823, quando il canonico custode, parroco e decano Antonio Giuseppe Jereb (1775–1827), che si definisce “proprietario” del dipinto, redige un memoriale al fine di precludere, finché sarà in vita, qualsiasi spostamento dell’opera, collocata a sue “spese nella nicchia sopra l’altare maggiore”. Il memoriale è controfirmato il 2 gennaio 1825 da due testimoni e due amministratori della chiesa e il 10 gennaio successivo

anche dal borgomastro e dal commissario della città. Secondo Valdemarin, nel 1834 la nicchia sopra l’altare maggiore fu destinata all’*Assunta* di Domenico Tintoretto, restaurata e copiata dallo stesso Tominz. La tela di quest’ultimo fu invece ricoverata nella galleria e ricollocata nell’abside principale solo nel 1924, al termine dei lavori di ristrutturazione del duomo gravemente danneggiato nella prima guerra mondiale. Per questa ragione fu possibile esporla alla *Prima esposizione artistica goriziana* del 1887.

La pala del duomo goriziano è di “gran lunga la più vasta tela che Giuseppe Tominz abbia mai dipinta”, e manifesta tutti i limiti del pittore, a disagio nel comporre in grande, come puntualmente rilevato dalla critica più accorta. Il risultato finale si riduce a un mero campionario di citazioni: il bozzetto grafico riprende per intero la *Pala del voto* di Guido Reni (Bologna, Pinacoteca Nazionale), il bozzetto a olio, fatta salva la Madonna, vi aggiunge citazioni dalla *Madonna e santi* di Antonio Balestra (Venezia, Chiesa dei Gesuiti), mentre nella redazione finale compare l’angelo cavato direttamente dalla raffaelliana *Madonna Sistina* (Dresda, Gemäldegalerie). L’angelo alle spalle della Vergine, ripreso dal tondo raffigurante *Il Giorno* (1815) di Bertel Thorvaldsen, e i tre cherubini ai suoi piedi saranno riproposti nella pala della cappella della villa di Gradiscutta (cat. 26).

Il panorama di Gorizia dipinto in basso è ripreso dal borgo di San Rocco nei due bozzetti, mentre nella redazione finale la città è vista dal colle della Castagnevizza.

BIBLIOGRAFIA

KOČIANČIČ 1852, p. 406; KOČIANČIČ 1854, p. 289; FORMENTINI 1883; IPPAVIZ 1888, p. 98; BABUDRI 1907; P.Š. 1916; RUSCONI 1923; STESKA 1927, pp. 233–241; BENCO 1934, p. 704; COSSAR 1948, pp. 71, 131, 319; MARINI 1952, pp. 17–18; VALDEMARIN 1958, p. 174; CORONINI 1966b, pp. 80–84; MORASSI 1966, p. 19; CORONINI 1967, p. 180; STELE 1967, p. 16; TAVANO 1969, p. 173; BRECELI 1975; MAGANI 1995a, p. 133; TAVANO 2002, pp. 20, 39–40; PASTRES 2010, p. 54;

ESPOSIZIONI

Gorizia 1887.

18. Madonna con i Santi Ilario, Taziano e Carlo Borromeo



Olio su tela, 59,5 x 39 cm
Gorizia, Fondazione Palazzo Coronini Cronberg

Bozzetto della pala del duomo di Gorizia.

BIBLIOGRAFIA

CORONINI 1966b, pp. 80–84; CORONINI 1967, p. 180.

ESPOSIZIONI

Gorizia 1966; Lubiana 1967.

19.
**Madonna con il Bambino
e sant'Antonio da Padova**



Olio su tela, 120 x 97 cm
Gorizia, chiesa filiale di Sant'Antonio nuovo

Il 23 giugno 1823 fu posta la prima pietra della cappella di Sant'Antonio nuovo destinata a perpetuare la memoria del santo patavino, che secondo la tradizione locale aveva fondato la chiesa di San Francesco demolita nel 1817 con una parte del complesso conventuale. Per celebrare l'evento e a futura memoria, fu steso un processo verbale, murato nelle fondamenta e firmato, tra gli altri, dal vescovo di Gorizia Giuseppe Walland e dal borgomastro Andrea Fischer, che nel 1827 sposerà Magdalena Tominz, sorella del pittore. Una copia del citato processo fu affidata al cassiere magistraturale sig. Giovanni Tominz. La consacrazione della cappella celebrata l'8 agosto 1825 offre il termine *post quem non* per la pala dell'unico altare: vi sono raffigurati la Madonna con il Bambino in atto di offrire il giglio a sant'Antonio da Padova. Al dipinto è possibile riferire almeno un disegno preparatorio (cat. D 46), copia da Nicola Grassi, come mi comunica Enrico Lucchese, e non da Giambattista Pittoni, come credeva Coronini. Il prototipo veneto è utilizzato per fini compositivi e riletto nei suoi valori pittorici in chiave nazarena, come risulta dalle tipologie stereotipate dei visi, dalle zuccherose testine angeliche e dalle campiture di colori smaltati. Inedita, e sinora non rilevata, è la componente michelangiolesca, palese nell'erculeo bambino seduto a cavallo della gamba della giovane Madonna. Il suo sguardo abbassato ricorda quello della Vergine, che nella cappella Sistina affianca Cristo nell'ora del Giudizio.

BIBLIOGRAFIA

KOČIANČIĆ 1854, p. 289; COSSAR 1948, p. 319; SPANGHER 1994, pp. 145-149; TAVANO 2010, p. 32.

20.
San Gottardo



Olio su tela, 216 x 114 cm
Mariano, chiesa parrocchiale di San Gottardo
Firmato e datato sul basamento del trono a destra:
"GIUS. TOMINZ FE. / 1825".

La pala è stata pubblicata da Luigi Tavano che ha trascritto in maniera corretta la data, da pre Tite Falzari interpretata come 1875, e ha sottolineato l'eccezionalità del culto di san Gottardo, diffuso soprattutto nella Francia settentrionale e in Germania, dov'è venerato come protettore dei vignaioli.

La datazione alla metà degli anni Venti trova conferma nel nitore della pittura, amplificata, se possibile, dal riflettere della luce dorata che pare emanarsi dal santo, rivestito di un sontuoso paramento vescovile intessuto di fili d'oro e d'argento, che rappresenta uno dei primi vertici della tanto acclamata precisione e accuratezza tominziana nella resa dei dettagli ornamentali e delle diverse qualità delle stoffe. Tuttavia, a causa della collocazione della pala, è difficile apprezzare il minuto lavoro del pittore, che ha ricamato col colore i pizzi del camice e gli ornamenti della stola e del pesante broccato, chiuso sul petto da una fibbia d'argento lavorata con un pigmento più corposo, quasi fosse un bassorilievo. A una fitta serie di rialzi di colore bianco è affidato il compito di catturare la luce, generando i preziosi riflessi sulle increspature del manto. La posa della figura, a stento trattenuta entro i limiti della cornice, richiama le figure michelangiolesche della Cappella Sistina, e in particolare la Sibilla Delfica, semplificando la posa serpentinata. In questo senso, il san Gottardo si può avvicinare al *Ritratto di Maria Teresa Giuseppina contessa von Fries con i figli maggiori* dipinto da Josef Abel nel 1811 (Norimberga, Germanisches Nationalmuseum). La posa della nobildonna è infatti ispirata al michelangiolesco profeta Isaia.

BIBLIOGRAFIA

FALZARI 1986, p. 400; L. TAVANO 1986.

21.
Ritratto di Valentino Valle con la figlia



Olio su tela, 77,5 x 101 cm
Trieste, Civico Museo Revoltella (inv. 2752)

Esposto nel 1937 come opera di Luigi De Castro (1823-1881), il dipinto è stato restituito al pennello di Giuseppe Tominz da Desilia. Oriundo friulano, Valentino Valle (1775-1856) è documentato a Trieste sin dal 1808. Inizialmente collaborò con Giovanni Righetti senior, del quale divenne nel 1822 socio, per assumere in seguito lui stesso la direzione dell'impresa edile. In questa veste si occupò della realizzazione di numerosi edifici privati e pubblici, tra i quali Palazzo Costanzi, la chiesa di Sant'Antonio Taumaturgo e il Tergesteo. Nel ritratto, Valle compare invece con il prospetto di palazzo Ivanovich, progettato assieme all'architetto Giordani nel 1825, anno che offre il termine *post quem* per la datazione del dipinto. Il ritrovamento da parte di Nicoletta Bressan del testamento ha permesso di precisare la data di morte di Valle e di identificare la bambina del ritratto con la figlia Agnese (1819-1876).

Così ricorda Valentino Valle Giovanni Righetti junior (1865, pp. 141-142): "Uomo avveduto, circospetto, fino, intraprendente e simulato, quando bene si fu infarinato di quest'arte muratoria, seppe anche attirare a sè le fila dell'organismo industriale, per dare scacco al di lui maestro e socio che per le infermità dell'udito gli sfuggivano. Inabile nel disegno seppe fiancheggiarsi di buon disegnatore ed esperti agenti, per cui acquistò molta riputazione ed una generosa ed estesa clientela. [...] Il portamento suo era maestoso ed imponente, il suo temperamento alquanto flemmatico, paziente ed insinuante."

BIBLIOGRAFIA

Rassegna di pittura e scultura... 1937; DESILIA 1988; FIRMIANI 1989, p. 223; TIDDIA 1990, pp. 178-179; BRESSAN 2002b, p. 84; *Giuseppe Tominz...* 2002; SCUBIN 2002, pp. 52, 54.

ESPOSIZIONI

Trieste 1937; Trieste 1990; Trieste 2002; Lubiana 2002; Gorizia 2002.

22.

Ritratto di donna della famiglia Porta



Olio su tela, 61 x 48,5 cm

Trieste, Civico Museo Sartorio (13/2864)

Protagonista del ritratto è la cuffia, un trionfo di pizzi infiocchettati da nastri colorati, che si impone sull'anonimo marrone dell'abito e incornicia il volto della giovane donna, ritagliato come se si trattasse di un moderno *collage*. È evidente che il dipinto è stato 'costruito' in due fasi distinte, richiedendo un tempo di posa prolungato solo per il volto, inserito nell'abito 'precofenzionato'. Sono questi dipinti che rendono comprensibili gli appunti mossi al pittore in occasione dell'esposizione personale del 1830: "Più fondata parrà l'accusa di qualche durezza quà e là nel colorito, e n'è contorni [...] in alcune teste non forse a tutto bell'agio ritratte." Il dipinto in esame non si discosta molto dal *Ritratto di Valentino Valle con la figlia* (cat. 21) nel quale è possibile riscontrare gli stessi rialzi di tono che tratteggiano i nastri colorati per catturare i riflessi della luce.

BIBLIOGRAFIA

Inedito.

23.

Autoritratto alla finestra



Olio su tela, 88 x 74 cm

Lubiana, Narodna galerija (inv. NG S 2008)

Firmato e datato in basso a sinistra: "Gius. Tominz dip. 1826".

Il dipinto va identificato con quello esposto nella personale triestina del 1830 "che rappresenta rassomigliantissimo un tale appoggiato ad una finestra contornata di viti, con un fischietto di madre-perla in mano per chiamare uccelli" (*L'Osservatore Triestino*, 31 luglio 1830). Mesesnel (1940) per primo vi ha riconosciuto il volto dell'artista goriziano, tanto da "considerare l'opera come una *ouverture* del ritratto alquanto indecente conservato al museo Revoltella di Trieste, nel quale [il pittore] manifesta brillantemente il concetto fiammingo di vita allegra." Il dipinto della Narodna galerija di Lubiana media così il passaggio dall'immagine giovanile, eroica e idealizzata trasmessa dall'*Autoritratto con il fratello Francesco* (cat. 7), alla sferzante ironia dell'*Autoritratto* triestino (cat. 83).

Diversa la posizione di Marini, che nella monografia del 1952 vedeva affacciarsi alla finestra "un'ignoto", per arrendersi solo a distanza di anni all'evidenza del dato fisionomico e considerare il dipinto un autoritratto (MARINI 1962). L'identificazione riportata nella monografia sarà comunque ripresa da Magani (1995b, p. 140), Favetta (2011a, p. 90; 2011b, p. 175) e Pastres (2010). Mesesnel e Marini si trovano invece accomunati nel giudicare ritenere il dipinto felicemente riuscito per il perfetto accordo delle parti con l'insieme, dove "tutto è in funzione della linea ch'è l'elemento espressivo su cui si fonda prevalentemente l'arte del maestro" (MARINI 1952, p. 26). Secondo Morassi (1966) la mezza figura del personaggio era stata "ambientata dall'artista secondo certi esempi olandesi d'un Gerard Dou o d'un Van Mieris o di certi romantici nazzareni tedeschi". Quest'ultimo spunto è stato approfondito da Magani (1995b, p. 140) e Jaki (2002b, p. 86), che hanno indicato un possibile termine di confronto per la composizione e per l'uso di colori timbrici, brillanti nel *Ritratto di Franz Pffor* (Berlino, Nationalgalerie), realizzato nel 1810 da Johann Friedrich Overbeck a Roma. Più concretamente, la posa dell'artista che si sporge dal davanzale della finestra deriva dall'incisione del dipinto *Bolle di sapone* del francese Jean-Siméon Chardin (1699-1779) (QUINZI 2010). In quest'ultima opera, nota in tre versioni, Chardin ha riproposto in un contesto borghese, e meno impegnato, il tema dell'autoritratto alla finestra, prati-

cato dagli artisti neerlandesi, come aveva indicato Morassi (1966).

Il dipinto ricordato in collezione Tomažič a Lubiana (MESESNEL 1940) e poi a Trieste (MARINI 1952) è stato donato alla Narodna galerija nel 1984.

BIBLIOGRAFIA

"L'Osservatore Triestino", 31 luglio 1830; MESESNEL 1940; COSSAR 1948, p. 322; MARINI 1952, pp. 25-26, 30; MESESNEL 1953, p. 47; MENAŠE 1958, p. 116; MARINI 1963, pp. 391-401; MORASSI 1966, pp. 23-24; CORONINI 1966b, pp. 92-94; CORONINI 1967, p. 168; ČOPIČ 1967, p. 61; ROZMAN 1975-1976, pp. 118-119; KOLARIČ 1982, p. 26; BAŠ 1987, p. 93; JAKI 1998b, p. 44; JAKI 2000, pp. 258-259; KOMELJ 2000, p. 178; JAKI 2002b, p. 86; *Giuseppe Tominz...* 2002; KOS 2002, p. 36; BERGAMINI 2003, p. 55; DE FEO 2003, p. 196; QUINZI 2010; PASTRES 2010, p. 54.

ESPOSIZIONI

Trieste 1830; Gorizia 1966; Lubiana 1967; Zagabria 1998; Lubiana 2000; Trieste 2002; Lubiana 2002; Gorizia 2002; Pordenone 2003.

24.

Ritratto di Albano Oblasser



Olio su tela, 64 x 53 cm

Trieste, Civico Museo Revoltella (inv. 447)

Il volto pieno, lo sguardo vivo e concentrato, la bocca socchiusa lasciano trasparire il carattere sanguigno di Albano Oblasser (1759-1837), che i verbali dalla polizia asburgica degli anni 1813 e 1815 descrivono come "un chiacchierone e assai fanatico seguace di Napoleone", che "onorava l'imperatore francese ad ogni occasione e parlava con disprezzo del governo austriaco." *La main cachée* assume allora il valore di un'esplicita presa di posizione politica, "democratica", "massone" e "francofila" per ricorrere ancora una volta alla terminologia della polizia austriaca, posizione evidentemente condivisa anche dal consocero Francesco Holzknecht (cat. 33).

Il dipinto deve essere stato eseguito negli anni immediatamente successivi al trasferimento di Tominz a Trieste, quando teneva il proprio studio in "piazza del ponte rosso, sopra la stamperia Weis primo piano" (*L'Osservatore Triestino*, 9 settembre 1826). Qualche incertezza si può cogliere nel volto nettamente delineato, tanto che i capelli sembrano posticci, simili piuttosto a una parrucca, così come nella resa dei riflessi della luce sulla *rendingote*. Quest'ultima presenta ampi *revers* senza il taglio a M, che prenderà piede verso la fine del decennio.

Oblasser – dal paese d'origine di Oblasser del Tirolo – era giunto a Trieste nel 1787 e dovette fare subito fortuna se già nel 1793 lo troviamo a capo di una "casa di spedizioni e commissioni". Il figlio Filippo sposerà Giuseppina Holzknacht (cat. 34), figlia del citato Francesco e sorella di Amalia, che a sua volta andrà in sposa a Luigi de Brucker (cat. 44). Albano Oblasser morirà in Turchia, dove si era recato per ragioni d'affari.

Il dipinto, assieme al *Ritratto di Francesco Holzknacht* (cat. 33) è pervenuto al museo nel 1916, dono di Albano ed Enrichetta Oblasser de Brucker.

BIBLIOGRAFIA

RUSCONI 1923; *Giuseppe Tominz...* 2002.

ESPOSIZIONI

Trieste 2002; Gorizia 2002.

25.

Ritratto di Vincenzo de Terzi



Olio su tela, 112 x 93,5 cm
Vienna, Österreichische Galerie (inv. 4779)
Firmato e datato in basso a sinistra:
"Gius: Tominz: dip. 1827".

Vincenzo de Terzi, in qualità di Magistrato civico della città di Fiume, partecipò nel 1821 al Congresso di Lubiana (HÖLZ 1997, p. 104), dove ebbe verosimilmente occasione di conoscere Tominz. Il dipinto presenta una superficie pittorica non integra, compromessa da cadute di colore, concentrate sulle passamanerie e sulla collana appoggiata sul tavolo e forse dovute a un particolare impasto del pigmento per rendere l'effetto delle dorature. Fatta eccezione per le immagini dei regnanti, il dipinto rappresenta, allo stato attuale, l'unico ritratto aulico eseguito da Tominz, che si è rifatto nell'occasione a modelli di Batoni o di Giambattista Lampi, riferimenti esplicitati nella citazione archeologica della colonna istoriata. L'uniforme da ussaro, lo stemma del casato dipinto in alto a destra e lo sguardo rivolto in alto sottolineano l'ufficialità del ritratto.

Nel rendere noto il dipinto, Rozman attribuiva a Giuseppe Tominz anche il *Ritratto di Caroline von Stalitz*, firmato "Tominz 1856", nel frattempo già transitato nel catalogo del figlio Augusto (*Kunst des 19. Jahrhunderts* 2000, p. 186).

BIBLIOGRAFIA

ROZMAN 1975–1976, p. 111; *Kunst des 19. Jahrhunderts* 2000, pp. 186–187.

26.

Il martirio di san Giovanni Nepomuceno



Olio su tela centinata, 165 x 98 cm
Gradišče nad Prvačino (Gradiscutta, Slovenia), Chiesa vicariale della B.V. Maria (in deposito presso il Goriški muzej di Kromberk)

Il dipinto è stato sinora considerato come la prima prova sacra di Tominz, precedente al soggiorno romano. In realtà, come aveva intuito Coronini, la sua esecuzione va fissata ad un'epoca sensibilmente più tarda, seriore al 1825. In quell'anno si era estinta la nobile famiglia goriziana dei Grabiz e Giovanni Tominz riuscì ad acquistare i possedimenti che quest'ultima vantava nei villaggi di Prevacina (Prvačina) e di Gradiscutta (Gradišče nad Prvačino), unitamente alla villa con l'annesso mulino posti ai piedi di quest'ultimo abitato in riva la fiume Vipacco (SAPAČ 2009, pp. 48–50). La pala era destinata alla piccola cappella eretta sul lato settentrionale della villa, prospiciente il corso del fiume e dedicata al santo praghese Giovanni Nepomuceno, invocato contro le inondazioni. La pala fu sicuramente messa in opera prima del 16 aprile 1827 quando nella piccola cappella don Matteo Fabiani, vicario della parrocchiale di Gorizia e con apposita delega dal parroco di Prevacina, unì in matrimonio il quarantaseienne Andrea Fischer, "praeses officii" del Magistrato civico di Gorizia, e la ventinovenne Magdalena Tominz di Gorizia, figlia di Giovanni Tominz e della defunta Anna Janesig.

Il dipinto è organizzato su due registri sovrapposti, nati dal tentativo di Tominz di offrire una lettura del martirio alla luce dell'esperienza romana, rifiutando le più correnti iconografie.

Come una sorta di santo anadiomede, il corpo di Giovanni Nepomuceno galleggia sulla superficie cristallina del fiume Moldava nel quale era stato gettato dal ponte di San Carlo, che si intravede sullo sfondo. Il martirio, come prova suprema dell'eroismo cristiano, è così associato al battesimo che prelude, simbolicamente, alla rinascita nei cieli. Questi sono infatti aperti dai raggi solari sui quali discende l'angelo che chiama a nuova vita il defunto.

La figura distesa del santo non trova dei confronti puntuali nella statuaria antica ed è forse ispirata a qualche deità fluviale. Viceversa, l'angelo è una libera combinazione delle figure muliebri del *Giorno* e delle *Notte*, i due fortunati tondi realizzati nel 1815 da Bertel Thorvaldsen (Copenaghen 1770–1844). Anche il putto dai diafani colori è una citazione letterale del genio della Luce che accompagna il *Giorno*, privato però della fiaccola. Come tale compare già nella pala del duomo di Gorizia assieme alle tre testine angeliche (cat. 17).

La villa, nota anche con l'appellativo di Grabiz o *Sanssouzi*, era sfruttata come residenza estiva dei Tominz e fu decorata da Bison. Morto Giuseppe, nel 1867 vi si trasferì stabilmente il fratello Francesco, che era però oberato dai debiti e stava progressivamente vendendo tutti i beni ereditati. Dopo la morte di quest'ultimo, tutti i possedimenti e gli immobili, compresa la villa e il mulino, furono acquistati nel 1871 dal conte Carlo Alfredo Coronini (1846–1920).

Tominz donò la pala alla chiesa di Gradiscutta nel 1860 assieme alla *Madonna col Bambino* (cat. 42), al *San Luigi Gonzaga* (cat. 192), al *San Sebastiano* e alla *Santa Lucia*, della quale esiste una replica alla Narodna galerija di Lubiana. Tuttavia queste ultime tre si devono al figlio Augusto.

BIBLIOGRAFIA

STESKA 1925; STESKA 1927; COSSAR 1948, p. 316; CORONINI 1966b, pp. 46, 160; CORONINI 1967, p. 179.

ESPOSIZIONI

Gorizia 1966; Lubiana 1967.

27.
Crocifisso



Olio su tela, 182 x 98 cm
Gorizia, Palazzo Arcivescovile

Il dipinto è stato identificato da Coronini con la pala eseguita per la cappella della Santa Croce, edificata del nuovo cimitero inaugurato nel 1827, ampliato nel 1849 e infine soppresso ai primi del Novecento, poiché era ubicato in una zona nevralgica della città, "fra le due strade che conducono l'una a Trieste, e l'altra alla Stazione della ferrovia". Lo spostamento non interessò la cappella, che fu demolita solamente nel primo dopoguerra per far posto al nuovo campo memoriale laico, il Parco della Rimembranza.

Non è rimasto inascoltato l'appello di Babudri, che nel 1909 si doleva "che il quadro, lasciato, o meglio abbandonato nella cappelletta deserta, oscura e umida dell'ex-cimitero di Gorizia, cominci a scrostarsi e a logorarsi." La pala è stata non solo messa in salvo, ma anche liberata dagli estesi interventi posticci, ben leggibili nella fotografia d'anteguerra. La pulitura ha restituito una maggiore coesione tra la figura di Cristo, violentemente illuminata in primo piano, e lo sfondo, scabro e cupo, dominato da cumuli di cineree nubi, squarciate da un raggio di luce. Rischiata nel profilo urbano di Gerusalemme, emerge la mole cilindrica di Castel Sant'Angelo, un personale ricordo romano che si salda con le recenti vicissitudini patite dal papa.

L'intonazione livida della luce, che ordina in diagonale il dipinto, e la convincente prova del nudo accademico, forse copiato da un'incisione, collocano questa pala al vertice delle opere di soggetto sacro del Tominz, anche a dispetto dell'infondata preferenza accordata dal Coronini al bozzetto preparatorio (cat. 28) in virtù di una presunta "vivacità pittorica" rispetto alla "inaridita esecuzione definitiva". Della bontà del dipinto era convinto lo stesso pittore, spinto a lasciare la propria "firma" alla sommità della croce, nel ricercato effetto luministi-

co dell'aureola, che si riflette nel bordo piegato del foglio.

Coronini ritiene che due disegni (cat. D 42-D 43) e il summenzionato bozzetto siano tutti da riferire alla gestazione di questa pala, in un "processo di graduale semplificazione" fino alla "tragica solitudine del Golgota": una lettura suggestiva ma non vincolante, che implicitamente nega l'esistenza o l'esecuzione di altre pale di analogo soggetto.

BIBLIOGRAFIA

DE CLARICINI 1873, pp. 42, 172; FORMENTINI 1883; BABUDRI 1909; *Di un dipinto* 1932; COSSAR 1948, p. 319; MARINI 1952, pp. 75-76; CORONINI 1966b, pp. 164-167; *Jozef Tominc* 1967, p. 178.

ESPOSIZIONI

Gorizia 1966.

28.
Crocifisso



Olio su tela, 47,5 x 27,5 cm
Gorizia, Musei Provinciali (inv. 253/06)

BIBLIOGRAFIA

CORONINI 1966b, p. 166; CORONINI 1967, p. 178; LEVI 1985, pp. 246-247.

ESPOSIZIONI

Trieste 1831; Gorizia 1966; Lubiana 1967.

29.
**Sant'Anna
insegna a leggere alla Vergine**



Olio su tela, 25 x 17 cm
Gorizia, Musei Provinciali (inv. 249/06)

BIBLIOGRAFIA

CORONINI 1966b, p. 166; CORONINI 1967, p. 178.

ESPOSIZIONI

Gorizia 1966; Lubiana 1967.

30.
**Sant'Anna
insegna a leggere alla Vergine**

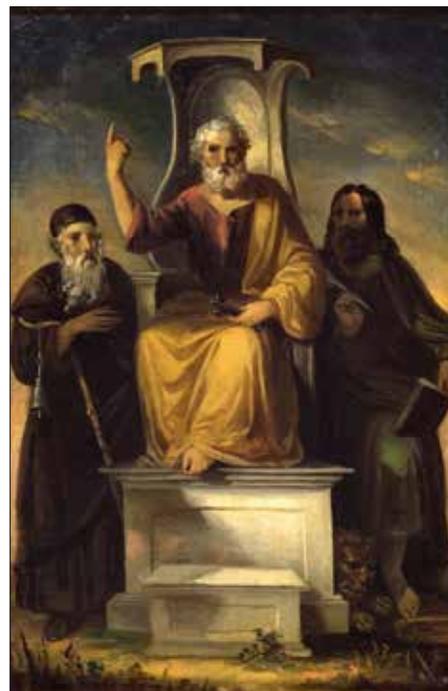


Olio su tela, 30,5 x 17,5 cm
Gorizia, Musei Provinciali (inv. 250/06)

BIBLIOGRAFIA

CORONINI 1966b, p. 166; CORONINI 1967, p. 178.

31.
**San Pietro in trono
tra sant'Antonio abate e san Marco**



Olio su tela, 37,5 x 24,5 cm
Gorizia, Musei Provinciali (inv. 251/06)

BIBLIOGRAFIA

CORONINI 1966b, p. 166; CORONINI 1967, p. 179.

ESPOSIZIONI

Gorizia 1966; Lubiana 1967.

32.
**Ritratto di Giovanni Milost
detto Zuan delle Rose**



Olio su tela, 53 x 47,5 cm
Trieste, Galleria Nazionale d'Arte Antica (inv. 80)

Il dipinto di piccolo formato è documentato da una fotografia alla *Prima esposizione artistica goriziana*, allestita a palazzo Attems Petzenstein nell'ottobre del 1887, dove figurava nel salone, tra gli "splendidi ritratti" di Tominz padre (IPPAVIZ 1888, pp. 33–34). Ai primi del Novecento la tela è già a Trieste e nel 1985 viene acquistata dallo Stato italiano per destinarla alla Galleria d'Arte Antica della città.

Giovanni Milost era noto a Gorizia come Zuan (o Zan) delle Rose perché era solito portare in ogni stagione una rosa all'occhiello. Puntualmente il fiore compare nel dipinto di Tominz, che ritrae il Milost sorridente, soddisfatto di sé e della propria agiatezza, esibita nell'abito alla moda, impreziosito da una spilla a forma d'ancora con un vistoso brillante, che crea un ricercato richiamo con l'orecchino. Impeccabili sono pure l'acconciatura e i folti bassettoni. "All'aria scanzonata" (FAVETTA 2011, p. 90) di questo *dandy* goriziano ben si attagliano le parole di Benico (1934, p. 709), secondo il quale Tominz "ritrae l'uomo con una cera rubiconda e un sorriso da cuor contento, faceto, espansivo, pasciuto e pacione."

Sin dalle osservazioni espresse da Marini la critica è concorde nel datare la tela alla seconda metà degli anni Venti, all'altezza dell'*Autoritratto alla finestra* del 1826, e nel ritenerla una delle prime attestazioni della maturità di Tominz, che "dimostra di aver raggiunto un linguaggio pressoché definitivo nello schema e una vitalità pittorica nella quale si coglie la nuova modulazione cristallina della stesura" (MAGANI 1995).

BIBLIOGRAFIA

RUSCONI 1923; COSSAR 1948, p. 319; *Catalogo della mostra...* 1950; SOFIANOPULO 1950; ZOVATTO 1950, p. 277; MARINI 1952, pp. 26–27, 78, nota 28; DI COLLOREDO TOPPANI 1991, p. 441; LUCHESE 1995, p. 400; MAGANI 1995b, p. 142; DE GRASSI 2000, p. 45; MAGANI 2001, pp. 107–108; *Giuseppe Tominz...* 2002; CASTELLANI 2003, p. 54; CASOTTO 2010, p. 249; PASTRES 2010, p. 54; FAVETTA 2011, pp. 89–90.

ESPOSIZIONI

Gorizia 1887; Trieste 1950; Lubiana 1967, fig. 3; Gorizia 1995; Trieste 2002; Gorizia 2002; Pavia 2011; Gorizia 2011.

33.
**Ritratto di
Francesco Holzknecht**



Olio su tela, 88 x 74 cm
Trieste, Civico Museo Revoltella (inv. 448)

Originario della val Passiria, Francesco Holzknecht (1770–1851) giunse nel 1787 a Trieste, città che abbandonerà solo per un breve periodo, dal 1809 al 1813, quando risiederà a Vienna. Sposato con Giuseppina (Josepha) Gerolini, ebbe cinque figli: Carlo Francesco, Domenico, Anna Giuseppa Francesca, Anna Amalia e Enrica Barbara. Le prime due figlie furono ritratte da Tominz. Affermatosi come commerciante all'ingrosso, Francesco Holzknecht entrò a far parte del consiglio dell'imperatore Ferdinando, fu eletto nel consiglio comunale ed è annoverato tra i proprietari di una loggia nel Teatro Grande (GREGORAT 2002).

Accampato al centro della tela, Holzknecht emerge con estrema naturalezza dal fondo neutro, tanto da prestarsi a illustrare il concetto di "ritratto parlante" esposto dall'anonimo recensore della personale tominziana del 1830: "non solo le fisionomie, ma il portamento, e gli atti riscontransi veramente colpiti dall'egregio artista, per cui ben può darsi a questi suoi ritratti il titolo di parlanti". La figura, composta ed austera, dell'effigiato emana un senso di profonda dignità e il conte Coronini non esitò a sottolineare che "fra tanti nuovi ricchi Francesco Holzknecht era un patrizio".

Già Marini aveva sottolineato la qualità del dipinto, tanto da raffrontarlo alla ritrattistica inglese di un Thomas Lawrence: il dipinto è "di un luminoso modulato che toglie ogni asprezza alla ben nota linea tominziana, di un'atmosfera che fonde in eleganza ariosa ogni elemento del quadro, d'un gusto quasi di ritrovato Settecento, affine alla contemporanea ritrattistica inglese."

Consuocero di Albano Oblasser (la figlia Giuseppina sposerà Filippo Oblasser), Francesco Holzknecht forse condivideva gli stessi ideali napoleonici, come fa supporre la *main cachée*, che, probabilmente non a caso, ritroviamo anche nel *Ritratto di Isach de Parente*, un'altro esponente della fronda bonapartista triestina.

Il dipinto, assieme al *Ritratto di Albano Oblasser* (cat. 24) è pervenuto al museo nel 1916, dono di Albano ed Enrichetta Oblasser de Brucker.

BIBLIOGRAFIA

RUSCONI 1923; *Catalogo della Galleria...* 1933, p. 48; COSSAR 1934, p. 191; COSSAR 1941, p. 5; *Guida della Galleria...* 1942, p. 13; MARINI 1952, p. 33; SAMBO 1953, p. 16; *Galleria d'Arte Moderna...* 1961, p. 24; CORONINI

1966b, p. 110; CORONINI 1967, p. 169; SAMBO 1967, p. 31; FIRMIANI – MOLESI 1970, p. 143; ROZMAN 1970, p. 232; TAVANO 1983, p. 275; DA NOVA 1985, pp. 151; TIDDIA 1990b, p. 316; BARILLI 1999, p. 31; GREGORAT 2002, pp. 102–104; *Giuseppe Tominz...* 2002; SGUBIN 2002, p. 54.

ESPOSIZIONI

Gorizia 1966; Lubiana 1967; Parigi 1985; Trieste 1990; Trieste 2002; Lubiana 2002; Gorizia 2002.

34.
Ritratto di Giuseppina Holzknecht



Olio su tela, 82 x 93 cm
Trieste, Civico Museo Revoltella (inv. 449)

Marini considerava il ritratto cronologicamente prossimo a quello del padre Francesco Holzknecht, ma stilisticamente lontano, mentre per Coronini "è forse il quadro più neoclassico dell'intera opera tominziana," da riferire però alla metà del quarto decennio. "Ogni menda – osservava lo studioso goriziano – è largamente riscattata, più che dal pensoso volto sfiorito, dal puro linearismo del segno, dalla limpida acutezza del contorno e dalla suggestione del niveo vestito che si profila nettamente e sembra librarsi come una bianca farfalla palpitante sul cupo sfondo degli alberi e del mare". Sul fondale "smaccatamente artificiale" del dipinto si è appuntata anche la riflessione di Barilli: questi ritratti "non ammettono una dispersione nelle lontananze del cosmo, ma al contrario i loro autori fermano, immobilizzano le persone in posa contro fondali di maniera, esattamente come faranno di lì a poco i fotografi, che inviteranno i clienti a piazzarsi davanti a sipari e paraventi di ostentata stereotipia." E conclude riassumendo il giudizio sul quadro e sull'opera di Tominz: "ogni oggetto e dato ambientale e circostanza si trovano collocati sotto una campana di vetro, come fossero cimeli, reliquie da preservare attentamente dai contatti brutalizzanti con la vita. Un realismo di questa specie risulta sempre essere anche il massimo di ir-realismo che si possa conseguire."

Al dipinto è possibile riferire almeno un disegno (D 21), che propone una posa e un abito simili a quelli adottati da Francesca Holzknecht, che differisce per l'inclinazione della testa.

Terzogenita di Francesco Holzknecht e Giuseppina Gerolini, Anna Giuseppina Francesca nacque nel 1800 a Trieste, città dove si sposò con Filippo, figlio di Albano Oblasser (cat. 24). Considerate le frequentazioni tra il pittore e le due famiglie citate è affatto probabile che il ritratto di Giuseppina, rivolta con lo sguardo verso la propria destra, fosse accostato al ritratto di Filippo.

Il dipinto, assieme al *Ritratto della famiglia de Brucker*, è stato donato al museo dai coniugi Vittorio e Giuseppina Oblasser nel 1916.

BIBLIOGRAFIA

RUSCONI 1923; *Catalogo della Galleria...* 1933, p. 52; COSSAR 1941, p. 5; COSSAR 1948, p. 320; MARINI 1952, p. 81, nota 45; CORONINI 1966b, p. 122; CORONINI 1967, p. 171; *Trouver Trieste* 1985, p. 150; TIDDIA 1990b, pp. 316–317; BARILLI 1999, pp. 29–30; GREGORAT 2002, p. 90; *Giuseppe Tominz...* 2002; SGUBIN 2002, p. 54.

ESPOSIZIONI

Gorizia 1966; Lubiana 1967; Parigi 1985; Trieste 1990; Trieste 2000; Trieste 2002; Lubiana 2002; Gorizia 2002.

35.

Ritratto di Johan Baptista Cloetta



Olio su tela, 77 x 66,5 cm
Collezione privata

Il dipinto, segnalatomi da Laura Zanella, ritrae Johan Baptista Cloetta (1791–1865), originario della cittadina di Bergün nella confederazione elvetica, da dove si trasferì a Trieste, ottenendone la cittadinanza. Righetti (1865, p. 173) lo menziona tra quanti “nelle aule municipali e della Borsa fecero risuonare i loro concetti e le loro mozioni con larghezza di vedute, con profondità di cognizioni di sociale economia.”

Ed è nella città porto franco dell'impero asburgico che Cloetta si è fatto immortalare, assieme alla moglie Elisabeth von Muralt, anch'essa svizzera di Zurigo, ricorrendo alla “servitù” reclamizzata da Giuseppe Tominz su “L'Osservatore Triestino” del 9 settembre 1826.

Il pittore ha fatto accomodare il marito, vestito di tutto punto, su una semplice sedia, in una posa leggermente obliqua rispetto all'asse di simmetria, dal quale diverge vistosamente lo schienale, che Cloetta sfrutta per appoggiarvi con studiata noncuranza la mano sinistra. Il dipinto si inserisce a pieno titolo nel filone della ritrattistica borghese del primo Ottocento, che stemperava l'ufficialità della posa a favore di un atteggiamento più confidenziale, e rivela nell'accorta regia luministica il pennello di Tominz. Quasi avesse tratto ispirazione dagli occhi cerulei e dai capelli precocemente argentati, il pittore ha orchestrato il dipinto su toni freddi, prevedendo per lo sfondo un colore neutro, grigio, sul quale la figura del commerciante, investita da un fascio di luce, si staglia nitida nei contorni e solidificata nella for-

ma. L'attenzione del ritrattista indugia nella raffigurazione dell'abito, ma è soprattutto nel volto che la precisione descrittiva, pronta a fermare sulla tela i riverberi della luce, si accompagna alla nitidezza della superficie dipinta, tanto far assumere alle gote rubizze una consistenza quasi vitrea.

Il dipinto risale agli esordi triestini del Tominz e va collocato nella seconda metà degli anni Venti, tra l'*Autoritratto alla finestra* del 1826 (cat. 23) e il *Ritratto di Giuseppe Gatteri* (cat. 40) con il quale il nostro dipinto presenta analogie nella foggia degli abiti.

BIBLIOGRAFIA

QUINZI 2011.

ESPOSIZIONI

Gorizia 2011.

36.

Ritratto di Orsola Civrani Rusconi



Olio su tela, 61 x 48,5 cm
Trieste, Civico Museo Sartorio (inv. 18082)

Il dipinto è pervenuto al museo grazie al lascito di Antonino Rusconi (Trieste 1897–1975) e con un'attribuzione a “Moretti Larese o altro artista in ambiente grigolettiano”, mentre Ruaro Loseri ha pensato a Michelangelo Grigoletti. Tale riferimento è stato giustamente riveduto nella scheda museale del dipinto a favore di Giuseppe Tominz, la cui autografia è riconoscibile nella resa delle qualità materiche della cuffia, formata da pizzi inamidati e nastri serici, e nell'impronta icastica del volto, duro nei contorni, sul quale si legge lo stato d'ansia dell'effigiata, ripresa sullo sfondo di un mare in burrasca, forse allusione all'attività mercantile del marito. Il ritratto è databile entro il 1828, anno di morte di Orsola Rusconi.

BIBLIOGRAFIA

RUSCONI 1923; RESCENITI – VIDULLI TORLO s.d.; RUARO LOSERI s.d., pp. 26–27.

37.

Ritratto della famiglia Buchler



Olio su tela, 159 x 194 cm
Proprietà della famiglia Buchler

Secondo Coronini il dipinto è stato commissionato nel 1829 da David Buchler (1779–1839) per donarlo al suocero Pierpaolo Maffei, residente a Monaco di Baviera, che l'11 agosto compiva 75 anni d'età. Proprio nel 1829, peraltro, come riporta Tiddia, Buchler veniva eletto presidente della Camera di Commercio, carica che pure poteva suggerire l'esecuzione del dipinto e alla quale allude la statua di Mercurio alle spalle del gruppo. Quest'ultima ipotesi è avvalorata dal fatto che il dipinto venne esposto a Trieste nell'ottobre del 1831, alla Terza esposizione triestina di Belle-Arti organizzata dalla Società di Minerva e recensito sulla stampa: "Tominz segue sempre a segnalarsi per i suoi ritratti ad olio, sia studiosamente aggruppati come la famiglia Buchler, sia in mezze figure isolate [...] Somiglianza, vivezza e somma cura negli accessorj sono le qualità che lo distinguono. Resta ch'egli si guardi di non dare nel maniera-to, e che con cercare una soverchia verità nei dettagli non renda troppo dura l'esecuzione: e con troppa vaghezza di tinte non ne produca di rincontro men vero l'aspetto nell'essenziale."

David Buchler aveva aperto nel 1808 a Trieste una filiale della ditta di Monaco, che commerciava in spezie e caffè. Nel 1817 ottenne la cittadinanza triestina e divenne suddito austriaco. Nel dipinto egli è raffigurato sulla destra, affiancato dal figlio maggiore Carl (1809–1874), mentre in braccio regge il più piccolo dei suoi undici figli, Friz (1828–1908) che protende verso la madre la miniatura con il ritratto del nonno materno. La parte mediana del dipinto è occupata da Eduard (1814–1856), intento a misurare il globo terrestre col compasso, e Hermann (1815–1900) che porge al padre, come scrive Coronini, "il volume rilegato alle armi imperiali, avuto in premio pubblico dei duoi successi scolastici". Sull'estrema sinistra siede la moglie di David Buchler, Euphrosine Maffei (1798–1887), sposata nel 1808, che abbraccia Heinrich (1821–1868), anch'egli con un libro, e Adolf (1817–1884) che si specchia nel tavolo.

BIBLIOGRAFIA

"L'Osservatore Triestino", 10 novembre 1831; CORONINI 1966b, p. 126; STELE 1967, p. 18; PRAZ 1971, p. 232; PILO 1976, p. 91; TIDDIA 1990, pp. 318–319; LOZAR ŠTAMCAR 2002, p. 39.

ESPOSIZIONI

Trieste 1831; Gorizia 1966; Trieste 1990.

38.

Ritratto dei bambini Buchler



Olio su tela, 72 x 84 cm
Collezione privata

Il triplice ritratto può essere considerato una riduzione del dipinto esaminato nella scheda precedente. Stagliati contro un orizzonte di nubi che lasciano appena intarvedere l'azzurro del cielo, i tre figli maggiori di David Buchler, Carl, Eduard e Hermann, danno vita a una *conversation piece*, riprendendo puntualmente le pose assunte nel dipinto di più grande formato. In questo senso la tela è un'efficace testimonianza del *modus operandi* del pittore, pronto nel soddisfare la richiesta di repliche e varianti da parte della clientela.

BIBLIOGRAFIA

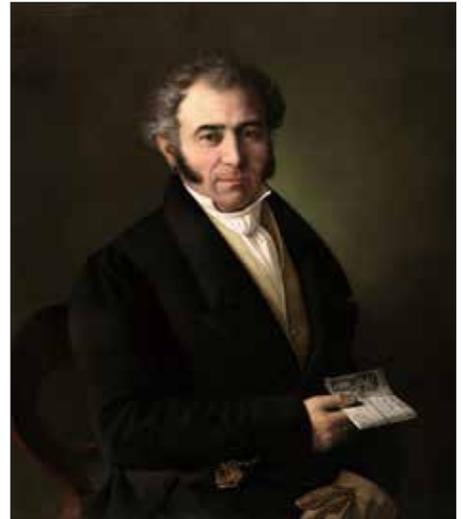
CORONINI 1966b, p. 150; *Giuseppe Tominz...* 2002; SGUBIN 2002, pp. 52, 54.

ESPOSIZIONI

Gorizia 1966; Trieste 2002.

39.

Ritratto di Filippo Amodeo



Olio su tela, 85 x 71 cm
Trieste, Civico Museo Revoltella (inv. 2472)

Inscrizione sulla cambiale: "FIUME 30 D / a tre mesi ... / all'ordine ... / la somma di... / Valuta avuta... / Al Sig.re Ga..."

Il commerciante in generi alimentari Filippo Amodeo (1781–1845) "si presenta con la sua cambiale o lettera di credito, sicuro di vederla 'onorata' a Trieste come a Fiume, a Londra come a Rio de Janeiro, in quell'internazionale della finanza e dei commerci che ormai abbraccia il globo. [...] Alla probità e sicurezza del personaggio e del mondo cui appartiene corrisponde la probità e la sicurezza del ritrattista, che ci ha lasciato, in un accordo tonale di grande nobiltà e di sonora armonia di caldi bruni e di verdi e grigi argentei, una figura impressiva al punto da assurgere a tipica personificazione di un cetto e di un'epoca" (CORONINI 1966b).

Nato a Conca, nel Regno di Napoli, Amodeo si trasferì a Trieste ai primi dell'Ottocento e si sposò con Giovanna Gregoretti, dalla quale ebbe il figlio Alessandro, che assumerà in seguito la direzione dell'attività commerciale. Dal secondo matrimonio con Angiola Foggia, nacquero i figli Gabriele, Marco e Girolamo e le figlie Barbara, Annetta e Elisabetta. Il figlio di quest'ultima, Carlo Lucatelli, avrebbe donato il dipinto al museo nel 1938.

Marini menziona fuggacemente il dipinto tra le opere dei primi anni Cinquanta, datazione successivamente rettificata ai primi anni Trenta da Tiddia e Gregorat.

BIBLIOGRAFIA

RUSCONI 1923; STESKA 1927; *Guida della Galleria d'Arte Moderna...* 1942, p. 13; MARINI 1952, p. 86, nota 84; *Galleria d'Arte Moderna...* 1961, p. 24; CORONINI 1966b, p. 112; CORONINI 1967, pp. 169–170; SAMBO 1967, p. 31; FIRMIANI – MOLESI 1970, p. 143; CERVANI 1983, p. 20; DA NOVA 1985, p. 150; TIDDIA 1990, p. 317; *Giuseppe Tominz...* 2002; GREGORAT 2002, p. 82; LOZAR ŠTAMCAR 2002, p. 41; SGUBIN 2002, pp. 54, 57.

ESPOSIZIONI

Gorizia 1966; Lubiana 1967; Parigi 1985; Trieste 1990; Trieste 2002; Lubiana 2002; Gorizia 2002; Barcellona 2010.

Ritratto di Giuseppe Gatteri



Olio su tela, 87 x 74 cm
Trieste, Civico Museo Revoltella (inv. 95)

Spetta ad Alessandra Tiddia aver proposto, sulla scorta dell'analisi stilistica, una datazione del dipinto agli anni Trenta, mutando, di conseguenza, l'identificazione del pittore qui effigiato: non più l'*enfant prodige* Lorenzo Giuseppe Gatteri (1829–1884), bensì il padre Giuseppe Gatteri (1789–1878) intento a ultimare il ritratto della moglie Caterina Zilli (1808–1877). Le successive indagini di Susanna Gregorat hanno permesso di rettificare la data di nascita di Gatteri, in precedenza riferita al 1799, in modo da anticipare l'esecuzione del dipinto alla fine degli anni Venti.

Nativo di Rivolto, Gatteri era un valente decoratore e ornataista, presente a Trieste almeno dal 1825, dove si era messo in luce con i lavori al Caffè San Marco, alla Rotonda Pancera, al Teatro Grande e in altri palazzi. In città ebbe modo di collaborare con Giuseppe Bernardino Bison, anch'egli ritratto da Tominz, che a sua volta avrebbe raccomandato Gatteri per la decorazione del santuario mariano di Log (ROZMAN 1970, p. 228). Da questa rapporto di amicizia e frequentazione nasce anche la scelta particolare del soggetto, un'allegoria borghese della Pittura, configurandosi come "un doppio ritratto, un'autoritratto fittizio, un dipinto nel dipinto e una scena di genere del pittore nel suo *atelier*" (PIRKOVIČ 2000).

Emanuela Rollandini (2004, pp. 43–44) ha posto in evidenza la singolare coincidenza tra la posa di Giuseppe Gatteri e quella identica, ma speculare, assunta da Placido Fabris in un autoritratto eseguito a matita.

BIBLIOGRAFIA

MALABOTTA 1930–1931, p. 275; *Catalogo della Galleria...* 1933, p. 52; COSSAR 1941, p. 5 (Giuseppe Gatteri); *Guida della Galleria...* 1942, p. 13; MARINI 1952, p. 34 (Lorenzo Gatteri); SAMBO 1953, p. 17; *Galleria d'Arte Moderna...* 1961, p. 24; CORONINI 1966b, p. 124; CORONINI 1967, p. 171; SAMBO 1967, p. 31; FIRMIANI – MOLESI 1970, p. 143; *Il Veneto e l'Austria...* 1989, pp. 137–138; FIRMIANI 1989, p. 237; MALNI PASCOLETTI 1989, pp. 31, 63; TIDDIA 1990b, p. 178–179 (Giuseppe Gatteri); MALNI PASCOLETTI 1991, pp. 1046–1049; BARILLI 1999, p. 30 (Lorenzo Gatteri); PIRKOVIČ 2000, pp. 58–59 (Lorenzo Gatteri); BIETOLETTI – DANTINI 2002, p. 115 (Lorenzo Gatteri); GREGORAT 2002, pp. 92; *Giuseppe Tominz...* 2002; SGUBIN 2002, pp. 48, 54; DE FEO 2003, p. 178; DE GRASSI 2009, p. 40 (Lorenzo Gatteri); STURMAR 2009, p. 227 (autoritratto di Giuseppe Tominz); PASTRES 2010, p. 54.

ESPOSIZIONI

Gorizia 1966; Lubiana 1967; Verona 1989; Gorizia 1989; Trieste 1990; Trieste 2002; Lubiana 2002; Gorizia 2002; Pordenone 2003.

41.

Tre dame della famiglia Moscon



Olio su tela, 110 x 162 cm
Lubiana, Narodna galerija (inv. NG S 1309)
Firmato in basso a sinistra: "G. Tominz fece. 1829".

La data del dipinto, per Marini "1820", è stata correttamente letta da Mesesnel e successivamente da Coronini. L'anno di esecuzione consente di ipotizzare che la tela figurasse alla personale triestina del 1830, tra i "ritratti in mezze figure e grandezza naturale, o isolati, o a gruppi, di persone cognite e abitanti in Trieste", ammirati dal pubblico per la somiglianza fisionomica, la distinzione delle stoffe e per l'accurata resa dei dettagli, che si lasciano apprezzare nel servizio di porcellana viennese Augarten. Si può comprendere l'inciso dell'anonimo recensore, che ne "L'Osservatore Triestino" rilevava certa "durezza" che "si palesa dove per avventura campeggia per accessorio il paesaggio".

La tela, che rientra nel genere della *conversation piece*, è stata acquistata dalla Narodna galerija di Lubiana nel 1928. Grazie all'albero genealogico fornito dall'ultimo proprietario del dipinto, il grazese Egon Frölich, Barbara Jaki ha potuto sciogliere i dubbi avanzati da Coronini circa l'identificazione delle tre dame: la più anziana è Kajetana Moscon Mendelstein (1763–dopo il 1829), tutrice delle due nipoti Amalia e Anna, figlie della defunta sorella Karolina Moscon Lengheimb (1764–1795). Nello stesso 1928 il dipinto era stato proposto anche al museo goriziano e dalla lettera di offerta, successivamente pubblicata da Cossar (1948, p. 390), si apprende che la madre di Egon Frölich era una Mendelstein, con tutta evidenza una discendente di Kajetana. Questo dato consente di individuare in quest'ultima la committente e offre una spiegazione al titolo con il quale è noto il dipinto, che pone in evidenza la consanguineità delle due sorelle Moscon, un legame che però non pare corrisposto con le giovani dame.

La critica è stata attratta anche dall'acquario, posto sulla balaustra, che sarà riproposto da Tominz nel *Ritratto della famiglia Sinigaglia* (cat. 107). L'illusionistica boccia di vetro, sulla quale si riflette la finestra dell'*atelier*, è stata interpretata come un cenno della condizione esistenziale dei personaggi ritratti: "sempre presenti, sempre in scena, costretti a una sorta di sospensione perenne, prigionieri di un carcere che, mentre li chiude e li isola, li rende d'altra parte ossessivamente lucidi e visibili" (BARILLI 1999, p. 50).

BIBLIOGRAFIA

STELE 1933, p. 17; COSSAR 1934, p. 267; DOBIDA 1936, p. 13, 31, 32; MESESNEL 1940; COSSAR 1948, pp. 317, 390; STELE 1949, p. 156; MARINI 1952, p. 23; MESESNEL 1953, pp. 47–48; CANKAR – ČOPIČ 1954, pp. 34, 36;

ČELEBENOVIĆ 1954, p. 156; VIŽINTIN 1956, p. 39; DOBIDA 1958, p. 19; STELE 1960, p. 198; DOBIDA 1961, p. 27; SPECOGNA 1961; MENAŠE 1962, p. 225; CORONINI 1966b, p. 120; CORONINI 1967, pp. 170–171; STELE 1967, p. 15, 18; PRAZ 1971, pp. 56, 106; MENAŠE 1981, p. 176; KOLARIČ 1982, p. 12; BAŠ 1987, p. 97; MALNI PASCOLETTI 1989, p. 26; DAVANZO POLI 1993, p. 93; JAKI 1998b, p. 54; BARILLI 1999, pp. 42, 50; KOMELJ 1999, pp. 73–74; JAKI 2000, pp. 264–265; BIETOLETTI – DANTINI 2002, p. 114; *Giuseppe Tominz...* 2002; JAKI 2002a, pp. 24–25; JAKI 2002b, pp. 88–89; KOS 2002, pp. 34–35; LOZAR ŠTAMGAR 2002, pp. 39–41; SGUBIN 2002, pp. 50–51; BERGAMINI 2003, p. 55; DE FEO 2003, p. 200; CASOTTO 2010, p. 249; PASTRES 2010, p. 54.

ESPOSIZIONI

Trieste 1830; Lubiana 1947; Lubiana 1954; Cetinje 1963; Lubiana 1966; Gorizia 1966; Lubiana 1967; Belgrado 1967; Sarajevo 1971; Parigi 1971; Gorizia 1989; Lubiana 2000; Trieste 2002; Lubiana 2002; Gorizia 2002; Pordenone 2003.

42.

Madonna con il Bambino



Olio su tela, 71,5 x 95 cm
Gradiscutta (Gradišče nad Prvačino),
Chiesa vicariale della B.V. Maria (in deposito presso il Goriški muzej)

Il dipinto è stato donato dal pittore nel 1860 alla chiesa vicariale di Gradiscutta e riprende, come ha chiarito Rozman, la tela della *Madonna col Bambino* di Pierre Mignard (1612–1695), custodita al Louvre e conosciuta grazie a un'incisione. Tominz si è attenuto fedelmente all'immagine incisa introducendo poche varianti. Fra le più appariscenti, vanno menzionati l'orizzonte paesaggistico che occupa per intero lo sfondo del dipinto e le proporzioni allungate del volto della Madonna, che l'accomunano al *Sacro cuore di Gesù* di Mantova (cat. 5). Anche i colori smaltati sono sintomatici di un ricordo vivo della pittura nazarena e consigliano di datare il dipinto entro il terzo decennio del secolo.

BIBLIOGRAFIA

F.Ž. 1860; ŠTESKA 1925a; ŠTESKA 1925b; ŠTESKA 1927, p. 239; STELE 1949, p. 156; DOBIDA 1951, p. 548; MARTELANO 1966; STELE 1966, p. 11; CORONINI 1967, p. 179; ROZMAN 1975–1976, pp. 117–119; MENAŠE 1994, p. 139; VUK 2000, p. 17

ESPOSIZIONI

Lubiana 1967; Kromberk 2000.

Ritratto dei coniugi di Demetrio

Olio su tela, 70 x 79 cm
Collezione privata

Originari dell'isola di Lemnos, che abbandonarono per Trieste dopo l'invasione turca del 1821, Antonio di Demetrio (1790–1857) e Lucia Gliko (1805–1893) si unirono in matrimonio secondo il rito greco ortodosso il 13 aprile del 1830. Il doppio ritratto dovrebbe essere successivo a tale data. “La giovane coppia si presenta al pubblico con naturalezza ed elegante serenità” (TIDDIA 1990, p. 318), pronta per trascorrere una serata a teatro, come suggerisce Raffaella Sgubin (2002, p. 55), per via del *canezou* decorato a motivi *cachemire* e chiuso dalla gorgiera, che copre le spalle di Lucia. Proprio la figura femminile ha suggerito a Coronini (1966b, p. 118) un confronto con il *Ritratto di signora* di Michelangelo Grigoletti (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna): “tra la fragrante resa pittorica venezianeggiante” del pordenonese e la “siderea, incisiva definizione” del goriziano. A Trieste, Antonio di Demetrio si affermò nel commercio di legname e cotone, tanto che la ditta fondata nel 1822 vantava filiali a Mosca, Londra ed Alessandria d'Egitto. Nella sua attività fu affiancato dai figli Demetrio, Nicolò, Gregorio, Giovanni Antonio e Costantino.

BIBLIOGRAFIA

COSSAR 1948, p. 324; MARINI 1952, p. 35; CORONINI 1966b, p. 118; STELE 1967, p. 163; *Michelangelo Grigoletti* 1971, p. 105; DA NOVA 1985, p. 156; MALNI PASCOLETTI 1989, p. 24; TIDDIA 1990, p. 318; MAGANI 1995b, p. 145; PAVANELLO 1995, p. 21; *I grandi vecchi...* 54–56; BARILLI 1999, pp. 42, 44–45; *Giuseppe Tominz...* 2002; BRESSAN 2002b, p. 96; SGUBIN 2002, pp. 54–55.

ESPOSIZIONI

Gorizia 1966; Lubiana 1967; Pordenone 1971; Parigi 1985; Trieste 1990; Gorizia 1995; Trieste 1998; Trieste 2002; Lubiana 2002; Gorizia 2002.

Ritratto della famiglia de Brucker

Olio su tela, 88 x 112 cm
Trieste, Civico Museo Revoltella (inv. 450)

I protagonisti del dipinto sono dei rispettabili rappresentanti della nuova borghesia triestina di lingua tedesca. Il commerciante Luigi Maria de Brucker, nato in Germania nel 1785, giunse a Trieste nel 1808 assieme all'amico Davide Buchler, anch'egli protagonista di un dipinto tominziano (cat. 37). A Trieste Luigi de Brucker si affermò nel commercio, ma ricoprì anche ruoli istituzionali, entrando a far parte del Consiglio ferdinandiano, della Deputazione di Borsa e del Consiglio di amministrazione del Lloyd Austriaco. Il commerciante tedesco fu tra i proprietari di un palco al Teatro Grande. Nel dipinto di Tominz gli siede accanto la moglie Anna Amalia Holzknacht, nata nel 1804 nell'emporio giuliano da Francesco (cat. 33) e Giuseppina Gerolini, originari del Tirolo. Il matrimonio di Luigi e Amalia fu allietato dalla nascita di cinque figli e la presenza nel ritratto del primogenito Federico, nato il 31 ottobre del 1828, offre un utile termine per la datazione del dipinto, portato a compimento forse già nel 1830. La figlia Giuseppina sposerà invece un altro membro della comunità di lingua tedesca, Vittorio Oblasser, figlio di Albano (cat. 24): nel 1916 i due doneranno al museo il dipinto in esame e il *Ritratto di Giuseppina Holzknacht* (cat. 34).

Il *Ritratto della famiglia de Brucker* è concordemente annoverato tra i capolavori tominziani e Marini (1952, p. 36) ne poneva in risalto il gioco dei colori complementari: “Le due larghe macchie, infatti, dell'abbigliamento femminile, il celeste e il giallo paglierino, accerchiano l'altra stupenda macchia rosso carminio della veste del bimbo in una luminosa e limpidissima vibrazione di tinte pure; mentre più pacate, ma d'altrettanto intensa forza, si giustappongono a lato le macchie marrone e bianca dell'abito maschile.” Complesso, ma risolto con estrema naturalezza, appare anche il rapporto che vige all'interno del nucleo familiare. “Quanta sottigliezza – rileva in proposito Pavanello (1995) – nel gesto del bambino che stringe la mano al padre, a indicare un legame di consanguineità e d'affetto, mentre offre alla madre una mela, come un piccolo Paride che premia la bellezza: la bellezza, in questo caso, di una Venere domestica e virtuosa.” Nel concepire la retorica dei gesti, ma anche la posa slanciata del piccolo Federico, Tominz avrà avuto sott'occhio l'incisione del *Ritratto di Marie Caroline di Borbone, duchessa di Berry, e dei suoi figli*. Il dipinto venne ultimato da François Gerard (1770–1837) nel 1822, ma ebbe ampia fama quando venne donato al Louvre nel 1827. A Trieste doveva essere noto grazie all'incisione eseguita nel 1829.

È affatto probabile che *Ritratto della famiglia de Brucker* sia stato esposto alla personale di

Tominz, allestita nell'ottobre del 1830 alla sala Miglietti. L'occasione sarà stata sfruttata da Placido Fabris per studiare il capolavoro del goriziano, al quale risponderà nel 1831 licenziando il *Ritratto della famiglia di Giuseppe Dannecker*, un dipinto di analogo soggetto, ma divergente indirizzo stilistico (ROLLANDINI 2004b).

BIBLIOGRAFIA

BARBANTINI 1923; FOGOLARI 1923; RUSCONI 1923; “L'Osservatore Triestino”, 31 luglio 1830; *Catalogo della Galleria...* 1933, p. 50; BENCO 1934, pp. 708–709; COSSAR 1934, p. 191; COSSAR 1941, p. 5; *Guida della Galleria...* 1942, p. 13; COSSAR 1948, p. 320; MARINI 1952, pp. 35–36; SAMBO 1953, p. 96; *Galleria d'Arte Moderna...* 1961, p. 24; MORASSI 1966, p. 27; CORONINI 1966b, p. 144; CORONINI 1967, p. 172; SAMBO 1967, p. 31; FIRMIANI – MOLESI 1970, p. 143; PRAZ 1971, p. 56; DA NOVA 1985, pp. 149–150; MALNI PASCOLETTI 1989, p. 18; CRUSVAR 1990, pp. 13–14; TIDDIA 1990b, p. 319; DAVANZO POLI 1993, p. 92; MAGANI 1995b, p. 143; PAVANELLO 1995, p. 21; BARILLI 1999, pp. 46–47; MAGANI 1999, p. 162; GREGORAT 2002, pp. 100–102; *Giuseppe Tominz...* 2002; KOS 2002, p. 35; LOZAR ŠTAMCAR 2002, p. 41; SGUBIN 2002, pp. 52–53; BERGAMINI 2003, p. 55; GREGORAT 2004, p. 60; ROLLANDINI 2004b, p. 114; BRAGAGLIA VENUTI 2010, p. 105; PASTRES 2010, p. 54.

ESPOSIZIONI

Venezia 1923; Gorizia 1966; Lubiana 1967; Parigi 1985; Gorizia 1989; Trieste 1990a; Trieste 1990c; Baltimora 1992; Gorizia 1995; Trieste 2002; Lubiana 2002; Gorizia 2002.

45.
Ritratto di Antonio Cassina



Olio su tela
Collezione privata
Iscrizione sul verso della tela: "Trieste 1832"
Iscrizione sulla lettera: "Trieste 1832"

Nel rendere noto il ritratto del commerciante comasco Antonio Cassina, Ganzer rilevava che "la ripresa di ascendenza neoclassica della figura appoggiata con il braccio fa trasparire nello spazio che si apre alla finestra la veduta di Villa Pliniana, anche se eseguito a Trieste nel 1832." Nel giovane lombardo è palese il riferimento alla posa assunta dal fratello Francesco nel doppio ritratto dei Musei Provinciali di Gorizia (cat. 7).

BIBLIOGRAFIA
GANZER 2007, p. 20.

46.
Ritratto di Leopold Schiff



Olio su tela, 90 x 60 cm
Collezione privata
Iscrizione sul verso della tela: "Leopold Schiff son of Samuel Schiff a. Intel née Fulda of Mannheim married Johanna Wollheim daughter of Jacob Wollheim a. Nägele née Löwenthal Nov. 2. 1832 in Trieste".

Le iscrizioni riportate nella carta appuntata sul verso della tela permettono di identificare il personaggio con il trentaquattrenne tedesco Leopold Schiff, originario di Mannheim, unitosi in matrimonio nella sinagoga triestina con la ventunenne conterranea Johanna Wollheim il 2 novembre 1832. A questa particolare occasione va riferita la realizzazione dei ritratti della giovane coppia, che pare non si sia stabilmente trasferita in città. A questi dati biografici merita aggiungere la notizia, che nel 1846 Domenico Zetto, fratello di Nazario (cat. 97), era giunto col suo bark "Istria" da Alessandria d'Egitto con un carico di cotone per la ditta Wollheim & Comp. (ZETTO 1974, p. 470).

Chi scrive conosce i dipinti solo dalle riproduzioni fotografiche, ma l'attribuzione a Tominz può essere accolta per gli ampi riscontri individuabili nella produzione del pittore, già argomentati da Magani.

I dipinti raffiguranti i ritratti di Leopold Schiff e della moglie Johanna Wollheim sono noti anche grazie a due fotografie conservate presso la Witt Library di Londra, dove sono schedate con attribuzione a Placido Fabris, proposta interrogativamente condivisa da Emanuela Rollandini.

BIBLIOGRAFIA
MAGANI 1999; ROLLANDINI 2004, p. 209.

47.
Ritratto di Johanna Wollheim



Olio su tela, 90 x 60 cm
Collezione privata
Iscrizione sul verso della tela: "Johanna Wollheim daughter of Jacob Wollheim a. Nägele née Löwenthal married Leopold Schiff Trieste Nov. 2. 1832".

Per il dipinto valgono le considerazioni riportate nella scheda precedente.

BIBLIOGRAFIA
MAGANI 1999; ROLLANDINI 2004, p. 209.

48.

Ritratto di Alessandro de Goracuchi

Olio su tela, 65,5 x 50,5 cm
Trieste, Civico Museo Revoltella (inv. 91)

Laureato, come altri medici, a Vienna, il dottor Alessandro de Goracuchi è ritratto frontalmente e a mezzobusto su uno sfondo spoglio. Altrettanto essenziale è l'abito, di colore nero come la cravatta che fascia l'alto collo della candida camicia. Gli occhi sono rivolti direttamente allo spettatore, portato a interrogarsi sul significato di quelle labbra che paiono accennare a un "enigmatico" sorriso. Un contemporaneo così descrisse il medico, che in vita coltivò numerosi interessi: "florido in viso, sempre sorridente e con l'occhio vivacissimo da cui traspare l'ingenua bontà del cuore e il vigoroso acume della mente." Per la foggia della camicia e della giacca, che presenta il taglio a M dei *revers*, ma anche per la morbida costruzione chiaroscurale del volto, il dottor de Goracuchi trova il referente più prossimo nella figura di Antonio di Demetrio (cat. 43). Il ritratto in esame andrà quindi datato entro la metà degli anni Trenta.

BIBLIOGRAFIA

RUSCONI 1923; *Catalogo della Galleria...* 1933, p. 49; *Guida della Galleria...* 1942, p. 13; CAPRIN 1949, pp. 81–82; SAMBO 1953, p. 17; *Galleria d'Arte Moderna...* 1961, p. 24; *Giuseppe Tominz...* 2002; MARINELLI 2006, p. 260.

ESPOSIZIONI

Trieste 2002; Gorizia 2002.

49.

Ritratto di uomo con lettera

Olio su tela, 66 x 48 cm
Lubiana, Narodna galerija (inv. NG S 465)

Il dipinto presenta una superficie pittorica compromessa, alterata in alcune parti, come nell'abito privato delle velature, o irrimediabilmente perduta in altre. Tale è il caso dell'orecchio destro oppure della mano che stringe la lettera. Oggi risulta impossibile decifrare l'identità dell'effigiato ed è perciò ancora maggiore il rammarico che Mesesnel, nel pubblicare il dipinto nel 1927, non abbia trascritto il nome, allora ancora leggibile, tracciato sul foglio che il personaggio tiene in mano.

A favore dell'autografia tominziana depongono la vivacità dello sguardo e la posa, che richiama i ritratti di Filippo Amodeo (cat. 39) o Nazario Zetto (cat. 97). Proprio nel confronto con queste opere sorge il dubbio che la tela in esame sia stata ritagliata ai lati, facendole assumere un formato eccessivamente verticale. Secondo Jaki, "il trattamento pittorico, il ricorso al fondale rischiarato all'altezza della parte destra del volto e i preponderanti toni scuri" rimandano alle opere tarde di Tominz, mentre "la cravatta chiara e l'alto collare" della camicia consigliano di assegnare il ritratto agli anni attorno al 1830.

BIBLIOGRAFIA

MESESNEL 1940, pp. 206–212; DOBIDA 1951, p. 549; MESESNEL 1953, p. 49; CANKAR – ČOPIČ 1954, p. 46; CORONINI 1967, p. 169; CEVC – CEVC 1979, p. 23; CEVC – CEVC 1981, p. 24; JAKI 2000, pp. 260–261.

ESPOSIZIONI

Lubiana 1954; Cetinje 1963; Lubiana 1967; Berlino 1979; Praga 1980; Bratislava 1980; Budapest 1981; Porto 1981; Madrid 1981; Barcellona 1981; Novi Sad 1981; Zagabria 1998; Lubiana 2000; Lubiana 2002.

50.

I fidanzati (Francesco Carlo Dubbane e Lodovica Matilde Laugier)

Olio su tela, 253 x 175 cm
Gorizia, Musei Provinciali (inv. 397/06)

L'opera è stata acquistata presso un rigattiere di Trieste che l'aveva messa in vendita nel 1930 ed è citata come "il dipinto [...] del triestino Dubbane al museo di Gorizia" da Cossar, che evidentemente era a conoscenza almeno del cognome del personaggio maschile. Pubblicata successivamente con il titolo de *I fidanzati*, le identità dei due protagonisti sono emerse dalle ricerche di Nicoletta Bressan: l'uomo è Francesco Carlo Dubbane, nato a Trieste nel 1808 da Tecla e Antonio Dubbane, giunti dalla Siria nella città giuliana ai primi del secolo; la futura sposa è la triestina di origine francese Lodovica Matilde Laugier (1816–1902). Grazie al testamento di Francesco Carlo Dubbane si è appreso che nel matrimonio erano nati cinque figli, ma che ebbe altri quattro dal rapporto extraconiugale con Antonia Giovanna Riva, riconosciuto in punto di morte il figlio avuto da quest'ultima.

Marini, che riteneva l'opera immediatamente successiva al ritorno da Roma, dava del dipinto un giudizio tagliente, cogliendone il valore nella differente nota psicologica dei due volti: "Tutto il valore del dipinto si restringe alle teste dei due personaggi: meno forse al volto di lui, pur concentrato e pensoso, più a quello di lei che interroga ansiosa appassionata, quasi a leggere negli occhi di lui il proprio destino. I cinque metri quadrati di questa tela potevano dunque ridursi al mezzo metro che inquadra quelle teste." Tale lettura è stata in seguito accolta e sviluppata da Morassi, Coronini e Barilli, che hanno posto in rilievo, con accenti diversi, la mancata coresponsione d'affetti tra i due e la debole coesione prospettica del dipinto, una delle rare prove a figura intera di Tominz, anch'esso gremito di allusioni simboliche come l'*Autoritratto con il fratello Francesco* (cat. 7). Tra queste merita notare la scena raffigurata sul vaso, copiata dall'incisione *L'amour les conduit*, del 1810 circa, che Jean Prud'hon trasse dal dipinto di Jean-Baptiste Mallet (1759–1835) (ZANELLA 2004, pp. 17–19).

Il dipinto è stato datato al 1832 circa, all'altezza del *Ritratto dei coniugi di Demetrio* (cat. 43).

BIBLIOGRAFIA

COSSAR 1948, p. 320; MARINI 1952, pp. 77-78, nota 24; MORASSI 1966, p. 27; CORONINI 1966b, p. 172; STELE 1967, p. 17; PRAZ 1971, p. 170; MALNI PASCOLETTI 1989, pp. 26, 51, 83; CRUSVAR 1990, p. 13; MAGANI 1995b, p. 144; BARILLI 1999, pp. 40, 42; BRESSAN 2002b, p. 120; *Giuseppe Tominz...* 2002; KOS 2002, p. 35; LOZAR ŠTAMCAR 2002, p. 41; SGUBIN 2002, p. 56; BERGAMINI 2003, p. 55; BRESSAN 2007, p. 108; CASOTTO 2010, p. 249; BRAGAGLIA VENUTI 2010, p. 105; PASTRES 2010, p. 55.

ESPOSIZIONI

Gorizia 1966; Gorizia 1989; Gorizia 1990; Gorizia 1995; Trieste 2002; Lubiana 2002; Gorizia 2002.

51.

Ritratto di Domenico Perissini

Olio su tela, 78 x 68 cm

Collezione privata

Datato sul verso della tela: "1833".

Nel segnalare il dipinto, Marini riporta la data scritta sul verso e riferisce che "il ritrattato ha solo ventotto anni". L'asserzione ha trovato una puntuale conferma nelle ricerche di Bressan. L'udinese Domenico Perissini, figlio di Angelo e di Rosa Tomba, nasce infatti nel 1806 e giovanissimo, nel 1823, sposa Antonia Quaiotto di Umago, dalla quale avrà due figli, Giuseppe e Daniela. Della famiglia sono noti due indirizzi triestini: androna Mora 6 (1868) e piazza Donata 7 (1870). Perissini era impiegato come perito giurato presso l'Imperial Regio Tribunale di Trieste per la categoria merceologica di "Manifatture, Mobili, Vestiti". In ossequio a un uso di origine levantina, riceveva i clienti in vari caffè pubblici: Zannini (1864), Chiozza (1872) e Aquila nera (1875). Domenico Perissini muore a Trieste nel 1875.

Tominz ha costruito il dipinto con grande abilità ricorrendo a pochi mezzi per creare un'ambientazione scarna e severa, consona al carattere dell'effigiato, sul quale si posa una luce soffusa che ne illumina il volto, tornito da morbidi passaggi d'ombra, e la mano, che si riflette nella superficie laccata del tavolo. Lo sguardo assorto, ma non assente, si rispecchia nell'indice puntato, col quale pare seguire il filo dei pensieri.

Il *Ritratto Domenico Perissini* e il *Ritratto di Zuan Parussula* (cat. 141) furono scambiati dall'avvocato goriziano Francesco Marani con l'*Autoritratto* (cat. 83) del Civico Museo Revoltella.

BIBLIOGRAFIA

MARINI 1952, p. 79; CORONINI 1966b, p. 142; *Jožef Tominc...* 1967, fig. 48; MAGANI 1995b, p. 146; BRESSAN 2002b, p. 124; *Giuseppe Tominz...* 2002; SGUBIN 2002, pp. 54, 57.

ESPOSIZIONI

Gorizia 1966; Gorizia 1995; Trieste 2002; Lubiana 2002; Gorizia 2002.

52.

Ritratto di farmacista

Olio su tela, 78 x 69 cm

Collezione privata

Chiuso nella sua pesante giacca e seduto dietro un tavolo, il farmacista emerge grazie alla luce che ne illumina il volto e rivela il carattere complesso, proprio delle persone dall'indole riflessiva: "franco ma di accorto ritegno, espansivo e smalzato, sorridente e lievemente beffardo" lo definisce il Marini. La scala cromatica essenziale e la severità dell'impostazione consentono di avvicinare questa tela al ritratto di Domenico Perissini (cat. 51).

Marini ha "arruolato" l'effigiato nella schiera degli "eroi bonapartisti", attirandosi le ironie di Coronini (CORONINI 1966b, p. 142).

BIBLIOGRAFIA

Catalogo della mostra... 1950; SOFIANOPULO 1950; MARINI 1952, pp. 29-30.

ESPOSIZIONI

Trieste 1950.

53.

Ritratto di Giorgio Strudthoff

Olio su tela, 74 x 64 cm

Trieste, Civico Museo Revoltella (inv. 3469)

Iscrizione sul verso della tela: "Giorgio Strudthoff 1822-1888 / figlio del fondatore dello stabilimento di S. Andrea / marito di Irma Cozzi - padre delle cinque putele / dipinto dal vecchio Tominz 1834 prima che papà / andasse in educazione a S. Malo (Francia)".

Giorgio (1822-1888) era figlio di Giorgio Simeone Strudthoff (1786-1847), nativo di Brema, da dove si trasferì a Trieste, dove si sposò con Maria Elisabetta Manzioli (1799-1858). Favorito dai rapporti di parentela con "Giacomo Manzioli, ottico, e Giuseppe Angeli, cordaio, si era occupato prima della fabbrica di corde ed in seguito era diventato proprietario - nella campagna di Sant'Andrea - di una fabbrica di strumenti nautici, ottici e matematici - che era stata del Manzioli - a cui aveva unito, nel 1839-1840, una fonderia di ferro per la costruzione di macchine a vapore. I figli Guglielmo e Giorgio contribuirono all'espansione della fabbrica e della fonderia con la loro esperienza acquisita in Inghilterra" (COMAR 1990, p. 371). I due, affiancati anche dal fratello Edoardo, fondarono nel 1857 lo Stabilimento Tecnico Triestino, che divenne la più importante industria meccanica della città (nel 1930 mutò nome in Fabbrica Macchine dei Cantieri Riuniti dell'Adriatico).

"L'immagine del bambino, - scrive Magani - vagamente attonita e impedita dalla misura dell'abito che lo fa assomigliare a un grande, appare nettamente determinata nel nitore estremo caratteristico dei modelli tominziani degli anni Trenta" e lo accomunano al *Ritratto dei bambini Buchler* (cat. 38) o al piccolo Federico de Brucker (cat. 44). Sono dipinti di questa caratura che confutano l'asserzione di Benico (1934), che riteneva Tominz "padrone delle fisionomie mature, rassodate, incise dagli anni", quanto disinteressato ai giovanetti e fanciulli, che gli riuscivano "zuccherati e leziosi".

Il ritratto è stato donato al museo nel 1956 da Marina, figlia di Giorgio Strudthoff.

BIBLIOGRAFIA

Galleria d'Arte Moderna... 1961, p. 22; CORONINI 1966b, p. 150; CORONINI 1967, p. 173; SAMBO 1967, p. 31; FIRMIANI - MOLESI 1970, p. 143; MAZZOCCA 1989, p. 58; MAGANI 1995b, p. 147; GREGORAT 2002, p. 126; *Giuseppe Tominz...* 2002; PASTRES 2010, p. 55.

ESPOSIZIONI

Gorizia 1966; Lubiana 1967; Gorizia 1995; Trieste 2002; Lubiana 2002; Gorizia 2002.

54.
Ritratto di Ambrogio Rusconi



Olio su tela, 52 x 45,5 cm
Trieste, Civico Museo Sartorio (inv. 18061)

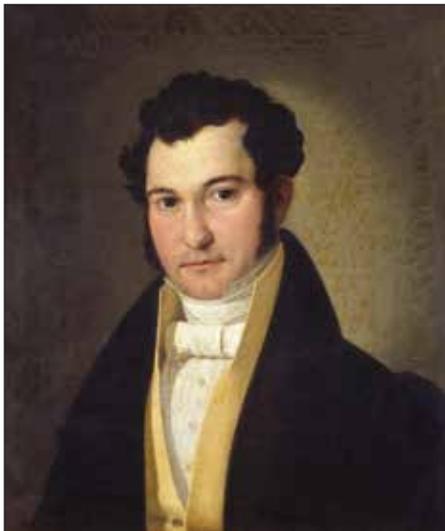
Sul fondo neutro si staglia l'immagine di un giovane, identificato in Ambrogio Rusconi, ripreso a mezzo busto.

Indossa un abito marrone e gilet giallo, che lascia intravedere la camicia bianca, annodata sul collo con una vistosa cravatta nera. Sul petto è appuntata una spilla a forma di croce. Folti capelli e favoriti neri incorniciano il volto pieno, dallo sguardo bonario diretto verso l'osservatore.

Il dipinto è avvicicabile per contiguità di stile al *Ritratto di Giorgio Strudboff* (cat. 53).

BIBLIOGRAFIA
RUSCONI 1923.

55.
Ritratto maschile



Olio su tela, 56,5 x 47,5 cm
Trieste, Civico Museo Sartorio (inv. 13/2795)

Un fascio di luce proveniente da sinistra investe la figura a mezzo busto del personaggio, che indossa una giacca blu scura, un panciotto giallo paglierino, cravatta e camicia bianche. L'effigiato è purtroppo privo di qualsiasi oggetto distintivo, utile ai fini della sua identificazione.

Il dipinto, che presenta una spessa patina di vernice alterata, è entrato nelle collezioni museali nel 1935, acquisito da Anna Maria Florio.

BIBLIOGRAFIA
Inedito.

56.
Ritratto del nobile von Neisenfeld



Olio su tela, 57 x 48 cm
Collezione privata

L'effigiato è accampato al centro della tela, rivolto frontalmente verso lo spettatore in modo che la luce spiovente dalla sua destra ne illumini compiutamente il volto largo e rubicondo, incorniciato dalla folta capigliatura, solo apparentemente disordinata, dai favoriti che affondano nel colletto della camicia, stretto dall'alta cravatta nera. Il colore steso per successive velature restituisce la morbide consistenza dell'epidermide. Impeccabilmente vestito secondo la moda della seconda metà degli anni Trenta il giovane, appartenente alla famiglia Neisenfeld, nobilitata dall'imperatrice Maria Teresa, si concede come unico lusso l'esibizione di una spilla con brillante. Il dipinto si conserva ancora oggi presso i discendenti.

BIBLIOGRAFIA
Inedito.

57.
Il direttore delle poste Preinitsch



Olio su tela, 130 x 92 cm
Già Trieste, Eredi Walluschnig

Il ritratto del direttore o mastro delle poste Preinitsch è noto dalla monografia di Marini, al quale l'uomo pareva come "un Napoleone delle strade che a braccia conserte, con imperatoria calma, dal culminante osservatorio dominò il teatro delle operazioni." Lo studioso non mancava di rilevare come "le fresche tinte verdi e grigio argento dei colli e del cielo" contrastino pittoricamente con la "massa nera e piatta del primo piano", in un "netto profilarsi del nero sul chiaro [...] non indegno di Bonington". Lo sfondo, "aggiunto a cornice", con il traffico delle diligenze che dal mare salgono all'altipiano carsico, s'impone anche per la sua valenza documentaria.

BIBLIOGRAFIA

RUSCONI 1923; STESKA 1927, pp. 233-241; MARINI 1949; *Catalogo della mostra...* 1950; SOFIANOPULO 1950; MARINI 1952, pp. 31-32; MORASSI 1966, p. 24.

ESPOSIZIONI

Venezia 1923; Trieste 1950.

58.
Il mastro delle poste Preinitsch



Olio su tavola, 54 x 45 cm
Già Trieste, Luisa Feltrinelli Doria

Menzionato da Marini nel 1949 come *Ritratto di nobile*, il dipinto è stato presentato alla mostra goriziana del 1966. Secondo Coronini, "il contrasto del colorito viso e della stagliata sagoma col fondo unito verdognolo chiaro mantiene (e forse precede) la sorprendente impostazione coloristica del ritratto a figura intera, ma viene a mancare l'effetto spettacolare del 'Napoleone delle strade', ritto e signoreggiante sul suo piccolo regno di edifici postali, rimesse e scuderie."

Il piccolo dipinto è interessante perché, assieme a quello dei Musei Civici di Udine, esaminato nella scheda successiva, documenta la produzione seriale di Tominz, mentre il ricorso al supporto ligneo lo accomuna all'*Autoritratto* (cat. 83) e al *Nano ostricarco* (cat. 102).

BIBLIOGRAFIA

RUSCONI 1923; STESKA 1927; MARINI 1949, pp. 177-179; MARINI 1952, pp. 31-32, 80 nota 40; CORONINI 1966b, p. 96; STELE 1967, p. 17; PILO 1971, p. 105; MALNI PASCOLETTI 1991, p. 1046; VISENTIN 2003, p. 238.

ESPOSIZIONI

Gorizia 1966.

59.
Il mastro delle poste Preinitsch



Olio su tela, 25 x 15,5 cm
Udine, Civici Musei (inv. 716)

Il piccolo dipinto, donato al museo da Myrta Cambon Fulgnot nel 1998, è una delle tre versioni note eseguite da Tominz e presenta dimensioni identiche alla replica in collezione privata milanese. "Protagonista assoluto dell'immagine è il volto che, incorniciato dallo scuro smaltato e dalla linea compatta delle vesti, appartiene ai ritratti 'parlanti' che caratterizzano la pittura di Tominz" (VISENTIN 2003, p. 238). La suggestione che promana dall'effigiato si deve anche all'abbigliamento singolare, al felpato cappellone a staio e alla camicia marinara portata sotto il palamidone.

BIBLIOGRAFIA

VISENTIN 2003, p. 238; PASTRES 2010, p. 55.

60.
Ritratto di Clarissa Fesch Wessely



Olio su tela, 80 x 60 cm
Collezione privata

Raffigurata su uno sfondo disadorno, Clarissa Fesch Wessely è una donna in linea con le tendenze più aggiornate della moda dei primi anni Trenta, documentate dall'elaborata acconciatura dei capelli, con boccoli, spille e quella sorta di torre, detta "nodo di Apollo" (SGUBIN 2002, p. 55), alla quale non hanno saputo rinunciare nemmeno altre protagoniste dei ritratti tominziani, come Amalia Holz knecht (cat. 44), Lucia Gliki (cat. 43) o Lodovica Matilde Laugier (cat. 50). Non è da meno l'abito nero dal profondo scollo, mitigato da una bianca *chemisette*, e dalle ampie maniche rigonfie, che in tedesco venivano definite, non senza una punta di ironia, come *Ballonärmel* (SGUBIN 2002, p. 56). L'artificiosità, astraeante, della moda viene meno nel volto dalle gote arrossate e dallo sguardo dolce, ma concentrato, che lascia trapelare l'emotività del personaggio.

Clarissa Wessely nasce a Trieste nel 1815 da Joseph, direttore della Nuova Compagnia di Assicurazione, e Helene Vianello. Il ritratto dovrebbe essere stato commissionato attorno al 1834, poco prima del matrimonio con il trentino Gustav Adolf Fesch, originario della località tedesca di Lahr, come lascia intendere l'assenza della fede, che secondo l'uso tedesco era portata all'anulare destro. Il marito sarebbe morto nel 1853, a causa di un'epidemia di vaiolo.

BIBLIOGRAFIA

Giuseppe Tominz... 2002; SGUBIN 2002, p. 56.

ESPOSIZIONI

Trieste 2002.

61.
Ritratto di Giovanni Gregorio Petrovich



Olio su tela, 77 x 73 cm
Trieste, Civico Museo Revoltella (inv. 2137)
Iscrizione sul verso della tela: "dr. Petrovich".

Sulla base dell'iscrizione apposta sul verso della tela è possibile riconoscere nell'effigiato il dottor Giovanni Gregorio Petrovich, medico formatosi all'Università di Vienna negli anni Venti dell'Ottocento. Nel 1828 è già documentato a Trieste dove esercita la professione di "Medico Fisico Circolare e Medico ordinario dello Spedale Generale". Nel 1843 risiede in Contrada de Forni 938 e figura tra i proprietari di una loggia nel Teatro Grande. Ritenuto di "probabile origine serba", secondo Zorn egli nacque a Sistiana e morì a Trieste nel 1860, ma fu sepolto nel cimitero di Prevacina (Prvačina). Il dottor Petrovich sposò infatti la goriziana Guglielmina de Grabiz, proprietaria di stabili e terreni siti nel paese della valle del Vipacco e nella zona di Farra d'Isonzo. Dalla famiglia Grabiz, Giovanni Tominz acquistò dei possedimenti a Prevacina e a Gradiscutta, unitamente alla villa *Sansoucci*. Secondo lo stesso Zorn, il dottor Petrovich abitò anche a Prevacina e, in qualità di membro dell'I.R. Società Agraria di Gorizia, contribuì alla realizzazione di alcune migliorie nell'abitato.

Da questi dati si evince che il medico ebbe più di qualche occasione per incontrare Tominz, che lo ha raffigurato a mezzo busto mentre regge nelle mani una tabacchiera dorata, un pretesto per fare sfoggio di ricercati riflessi dorati e mettere in evidenza l'anello con brillante che, a sua volta, richiama il luccichio dei bottoni della camicia.

BIBLIOGRAFIA

Catalogo della Galleria... 1933, p. 48; Guida della Galleria... 1942, p. 13; MARINI 1952, p. 33; SAMBO 1953, p. 16; ROZMAN 1970, p. 232; GREGORAT 2002, p. 118; Giuseppe Tominz... 2002; SGUBIN 2002, p. 54; ZORN 2004, pp. 174-175; GREGORAT 2009, p. 135.

ESPOSIZIONI

Trieste 2002; Lubiana 2002; Gorizia 2002; Trieste 2009; Barcellona 2010.

62.
Ritratto di un Gentilomo



Olio su tela, 76,6 x 66,5 cm
Trieste, Civico Museo di Storia Patria (inv. 13/2810)

Il dipinto, esposto in occasione della mostra *Gioielli e orafi nella società triestina dal Settecento al Novecento* come opera di scuola di Tominz, ma senza una scheda catalografica, trova il suo immediato referente, compositivo e stilistico, nel *Ritratto di Giovanni Gregorio Petrovich* (cat. 61). Rispetto a questo, si qualifica per una qualità ancora più sostenuta, che nella stesura tersa e compatta e nella semplicità dei mezzi espressivi pone in risalto la dignità del personaggio, identificato nelle schede museali come un membro della famiglia ebraica dei Gentilomo. Egli campeggia su uno sfondo neutro, raccolto in una posa severa, con il braccio destro che forma quasi un angolo retto, in modo da allinearsi alla cornice, a sua volta richiamata dai riflessi dorati della tabacchiera. La gamma cromatica è limitata al blu profondo dell'abito, al nero della cravatta e dei capelli corvini, al bianco del panciotto e della camicia. Un chiaroscuro accentuato pone in risalto i tratti del volto, che gli occhi brillanti rendono vivo e affabile.

BIBLIOGRAFIA

CRUSVAR - RUARO LOSERI 1980 (scuola di Tominz); VERROCCHIO 1998, p. 286.

ESPOSIZIONI

Trieste 1980.

Ritratto della famiglia Frussich (Frušić)

Olio su tela, 130 x 170 cm
Lubiana, Narodna galerija (inv. NG S 463)

Dimitrije Frušić (Demetrio Frussich) era nato il 24 novembre 1790 nel paese di Divoš, nella provincia serba di Srem vicino alla montagna Fruška gora. Studiò medicina e filosofia a Vienna, dove strinse amicizia con il linguista e filologo sloveno Jernej Kopitar, aio di Sigismondo Zois, e il conterraneo Dimitrije Davidović, che sarebbe diventato redattore della prima costituzione serba. Assieme a quest'ultimo fu tra i promotori del primo giornale in lingua serba, le "Novine srbske", che uscirono dal 17 agosto 1813 sino al 1822. Nel 1814–1815 fece parte delle delegazioni serbe che intervenne al Congresso di Vienna. Laureatosi in medicina nel 1816, abbandonò la capitale e prese servizio a Zemun, in Serbia, dove si manifestarono i primi sintomi della depressione, che si acuiranno con la perdita del figlio maggiore (OBRADOVIĆ 1940). Nel 1819 si trasferì a Trieste, inserendosi nella vita sociale e professionale cittadina, "della cui élite culturale e politica la sua casa fu un centro di raccolta" (MESSINA 2009a, p. 69). Qui collaborò con Antonio Juris nella progettazione del nuovo Ospedale Maggiore, improntato ai criteri del *Krankenhaus* viennese. Ricoprì anche la carica di segretario della Società di Minerva e quella di presidente della Comunità serbo-ortodossa. Intratteneva una corrispondenza epistolare con Petar Petrović Njegoš (cat. 78) e con Vuk Stefanović Karadžić, autore del primo dizionario serbo. Demetrio Frussich si spense a Trieste la sera del 26 ottobre del 1838.

Il ritratto è stato recensito in occasione della mostra personale, allestita nell'autunno del 1835 nella sala del Ridotto del Teatro Grande: "Fra i ritratti primeggiano quello del sig. Dr. Frussich con la moglie e tre figli in un solo quadro tiene raggruppati" ("L'Osservatore Triestino", 5 novembre 1835). La famiglia si è accomodata sul *canapé* nel salotto di casa, seguendo un ordine ben preciso. I tre figli sono infatti scalati secondo l'età: il maggiore è posto in primo piano, dinnanzi al padre, che ha momentaneamente interrotto la lettura del testo di Ippocrate; la testa del secondogenito pare sbucare da dietro il tavolo; il più piccolo, infine, appoggia sorridente la mano sulla spalla della madre, la nuova autorità tra le mura domestiche. "L'arredo, le vesti e i gioielli testimoniano di una famiglia benestante, ma discreta. La ridotta scala cromatica delle vesti concorre nel trasmettere l'immagine di un intraprendente personaggio dell'alta borghesia, un intellettuale (non un commerciante o un artigiano), che è riuscito a conquistarsi un patrimonio e il prestigio sociale non in virtù di diritti e ricchezze aviti, ma facendo affidamento solo sulle proprie capacità [...] Per questo fa leva sulla propria dirittura morale e sull'etos ricevuti in eredità della rivoluzione borghese" (JAKI 2002b, p. 122).

Il dipinto è raffrontabile al *Ritratto della famiglia Buchler* (cat. 37) e al *Ritratto della famiglia de Brucker* (cat. 44), che però secondo Barbara Jaki (2002b, p. 122) non eguagliano il dipinto in esame nella "composizione serrata" e nella "raffigurazione semplice, ma concreta del nuovo borghese". La stessa ha avvicinato al ritratto anche un disegno dei Musei Provinciali di Gorizia (cat. D 30).

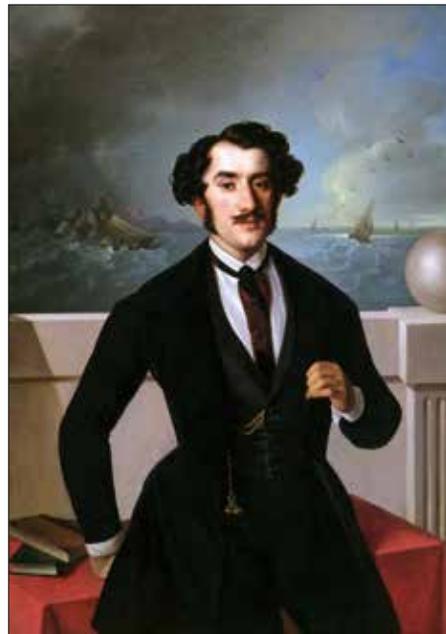
Mesensel (1940) avrebbe riconosciuto il ritratto autonomo del dr. Frussich riprodotto in una fotografia. Il *Ritratto della famiglia Frussich* venne acquistato dalla Narodna Galerija nel 1948.

BIBLIOGRAFIA

"L'Osservatore Triestino", 5 novembre 1835; MARINI 1952, pp. 33–37; CANKAR – ČOPIČ 1954, pp. 34, 46; ČEBEŠEVIĆ 1954, p. 157; DOBIDA 1958, p. 19; DOBIDA 1961, p. 27; MORASSI 1966, p. 27; ČEVČ 1967, p. 17; CORONINI 1967, p. 173; STELE 1967, p. 18; PRAZ 1971, p. 56; KOLARIĆ 1982, p. 26; SEDEJ 1985, pp. 78–79; BAŠ 1987, p. 119; PAVANELLO 1995, p. 21; JAKI 1998a, p. 9; JAKI 1998b, p. 54; STOPAR 1998, pp. 197, 199; BARILLI 1999, pp. 22–23; JAKI 2000, pp. 266–267; *Giuseppe Tomiz...* 2002; JAKI 2002a, pp. 22–25; JAKI 2002b, pp. 122–123; LOZAR ŠTAMCAR 2002, p. 39; MESSINA 2009a, p. 70; BRAGAGLIA VENUTI 2010, p. 105; PASTRES 2010, p. 55.

ESPOSIZIONI

Trieste 1835; Lubiana 1954; Cetinje 1963; Gorizia 1966; Lubiana 1967; Belgrado 1967; Lubiana 1975; Zagabria 1998; Lubiana 2000; Trieste 2002; Lubiana 2002; Gorizia 2002; Trieste 2009.

Ritratto di Drago Popovich (Carlo Popović)

Olio su tela, 123 x 87,5 cm
Trieste, Civico Museo Revoltella (inv. 684)

Drago Popovich, terzogenito di Cristoforo, capitano marittimo della Repubblica di Venezia, e di Anastasia Cetcovich, naque a Risano nelle Bocche di Cattaro nel 1799. Trasferitosi al seguito della famiglia a Trieste, ne ottenne la cittadinanza nel 1816. Compiuti gli studi nautici seguì le orme paterne e intraprese la carriera marittima al comando delle navi di famiglia, aprendo filiali nei porti del Mar Nero. Nel 1827 partecipò assieme al fratello Spiro alla guerra d'indipendenza della Grecia. Nel 1839 sposò a Trieste Eugenia d'Angeli, sorella del futuro podestà

Massimiliano, che morì nel 1842 dopo aver dato alla luce a bordo della nave Marietta, ormeggiata a Berdjansk, il loro unico figlio Eugenio (1842–1931). La fiorente attività commerciale subì un grave contraccolpo a causa della guerra di Crimea (1853–1856). Per ripianare le perdite, Drago Popovich fu costretto a vendere la casa di famiglia, eretta nel 1825 in via dell'Annunziata su progetto di Domenico Corti, e riprendere l'attività marittima. Egli si distinse anche nell'ambito della Camera di commercio e nel 1861 fu eletto consigliere municipale. Fervente patriota serbo, ebbe buoni rapporti con il principe Mihajlo III Obrenović e perorò la causa serba presso la classe politica italiana (Cavour, Garibaldi, Depretis, Ricasoli e altri).

Il ritratto è citato tra quelli che primeggiarono alla personale allestita da Tomiz nel 1835 nella Sala del Ridotto del Teatro Grande, quando esordirono anche il figlio Augusto e il goriziano Giuseppe Giacomo Battich. Il termine *post quem* per la realizzazione è invece offerto dall'acquello *Naufragio del Brig. no Aristide del Cap. no Drago Poppovich* datato "Marsiglia 1832" ed eseguito da Françoise Geoffroy Roux (1811–1882), oggi conservato ai Civici Musei di Storia e Arte di Trieste (MESSINA 2009b, p. 116). L'episodio è stato fedelmente riproposto da Tomiz sullo sfondo, a sottolineare il carattere volitivo e tenace del capitano: un orgoglio che si legge nello sguardo fermo, ma anche dalla cura del proprio aspetto, nel ricercato abito sfiancato come nei vezzosi baffetti. Ma, se l'acme del dipinto è raggiunto nel volto, non altrettanto "veri" appaiono altri dettagli soprattutto la mano sinistra, smaccatamente artificiale.

Il dipinto è entrato nelle collezioni museali nel 1928, donato dal figlio Eugenio Popovich. Una copia del ritratto si conserva al Museo Regionale di Capodistria ed è stata riferita ad Augusto Tomiz (CRAIEVICH 2001, p. 119).

BIBLIOGRAFIA

"L'Osservatore Triestino", 5 novembre 1835; SAMBO 1953, p. 7; *Galleria d'Arte Moderna...* 1961, p. 24; SAMBO 1967, p. 17; *Giuseppe Tomiz...* 2002; GREGORAT 2002, p. 116; GREGORAT 2009, p. 114.

ESPOSIZIONI

Trieste 1835; Trieste 2002; Lubiana 2002; Gorizia 2002; Trieste 2009; Barcellona 2010.

65.

Ritratto di Giuseppe de Toppo

Olio su tela, 79 x 68 cm
Collezione privata

Giuseppe de Toppo (1765–1843) si fece ritrarre nella ricorrenza del settantesimo compleanno, assieme alla moglie Fanny, che annota nel suo diario, alla data di mercoledì 4 novembre, giorno di compleanno del marito: “I dipinti sono riusciti tanto bene da sembrare parlanti, specialmente papà; egli ha il suo vapore dipinto accanto, proprio mentre arriva; così si scorge nella sua fisionomia come gli ride il cuore di vedere la sua nave” (*Mostra di Giuseppe Tominz* 1966, p. 52). Nella posa di stampo ‘napoleonico’, ma specialmente nello sguardo diretto, Tominz ha saputo cogliere la determinazione e l’orgoglio dell’effigiato, direttore di quella ditta di trasporti marittimi dalla quale sarebbe sorta, l’anno successivo, la Società di Navigazione a Vapore del Lloyd Austriaco. Rispetto all’ambientazione neutra del ritratto della moglie (cat. 66), Giuseppe de Toppo si è fatto raffigurare sullo sfondo di un mare agitato, solcato da un moderno battello a vapore, contrapposto alle tradizionali imbarcazioni a vela.

BIBLIOGRAFIA

MARINI 1952, pp. 32–33, 80 nota 41; CORONINI 1966b, p. 182; STELE 1967, p. 16; *Giuseppe Tominz...* 2002.

ESPOSIZIONI

Gorizia 1966; Trieste 2002.

66.

Ritratto di Fanny Toppo Herzog

Olio su tela, 79 x 68 cm
Collezione privata

Fanny Herzog e il marito Giuseppe de Toppo, cedendo alle insistenze della figlia Carolina, già ritratta da Tominz assieme al marito John Greenham nel 1829, si fanno a loro volta ritrarre dal goriziano nell’ottobre del 1835. L’effigiata, come racconta nel suo diario, deve raggiungere l’atelier del pittore “perché egli non viene a casa; dice che può far bene solo nel suo studio”, ma è uno sforzo ricompensato, in quanto “egli è molto abile e coglie benissimo la rassomiglianza”. Ne dà conferma anche il ritratto in esame, che ripropone una posa tipica del repertorio tominziano e si distingue nel trattamento del volto, non più ritagliato, ma incorniciato dai nastri e dalle trine della cuffia. Ed è interessante che la stessa Fanny si riconosca nell’espressione del volto prima ancora che nei lineamenti: “Io sembro molto triste, perché lo sono sempre, ma del resto colta alla perfezione, come dicono tutti.” Benico cita il ritratto nella “collezione del Lloyd”.

BIBLIOGRAFIA

Mostra del ritratto femminile 1933; BENICO 1934, p. 707; MARINI 1952, p. 80 nota 41; CORONINI 1966b, p. 182; DAVANZO POLI 1993, p. 93; *Giuseppe Tominz...* 2002; SGUBIN 2002, p. 52.

ESPOSIZIONI

Trieste 1933; Gorizia 1966; Trieste 2002.

67.

Ritratto di donna con velo nero

Olio su tela, 63,5 x 51 cm
Lubiana, Narodna galerija (inv. NG S 464)

La donna raffigurata *en face* e a mezzo busto è il controcanto femminile ai severi ritratti maschili. L’abito e i capelli neri, acconciati come quelli di Amalia Holzknicht (cat. 44) o di Johanna Wollheim (cat. 47), si confondono con l’uniforme oscurità dello sfondo, appena rischiarato da una chiazza di luce, mentre per contrasto risplendono la pelle eburnea del busto e quella, dal colore appena più carnoso, del viso. “Una fragile sensualità romantica, così insolita per Tominz” (CORONINI 1967, p. 175) fa volgere il volto e gli occhi quel tanto da non incrociare lo sguardo del pittore e ignorare il nostro. Il diafano velo nero gradua il passaggio tra l’abito e l’ampio scollo, e si posa come un’ombra sulla fibbia facendo appena trapelare i riflessi dorati che richiamano gli orecchini di foglia tardo settecentesca, generando un raffinato equilibrio compositivo.

Coronini ritiene che il modello vada individuato nel *Ritratto della signora Schmart-Brambilla* esposto a Firenze nel 1911 e identificata col *Ritratto di donna con velo nero* della collezione del barone Kielmannsegg, passata in asta a Vienna nel 1918.

BIBLIOGRAFIA

STESKA 1927, p. 240; DOBIDA 1951, p. 549; CANKAR – ČOPIČ 1954, p. 46; CORONINI 1966b, p. 228; CORONINI 1967, p. 175; JAKI 1998a, p. 9; JAKI 1998b, p. 54; JAKI 2000, pp. 262–263.

ESPOSIZIONI

Lubiana 1954; Cetinje 1963; Gorizia 1966; Lubiana 1967; Zagabria 1998; Lubiana 2000; Lubiana 2002.

68.

Donna con candela e un giovinetto



Olio su tela, 101 x 78 cm
Gorizia, Musei Provinciali (inv. 225/06)

Il dipinto dovrebbe coincidere con quello esposto nell'ottobre del 1835, in occasione della mostra personale allestita al Teatro Grande di Trieste. Nella recensione apparsa su "L'Osservatore Triestino" la scena viene così descritta: "Una contadina in tempo di notte scherzosamente inseguita da un giovinetto, il quale invano tenta di smorzare la lucerna che tiene in mano." L'anonimo estensore dell'articolo riconosce al Tominz "un magistero assolutamente tutto suo, singolare e sorprendente, in ispecialità nei ritratti", ma non nega dignità artistica agli altri generi pittorici esposti nell'occasione: "Il suo pennello maestrevolmente distingue con eguale caratteristica superiorità tanto negli argomenti storici, quanto negli oggetti campestri e domestici per una peculiare semplicità, proprietà, ingenuità, ed evidenza tale da portare al colmo l'interesse e l'incanto dell'intelligente osservatore."

A distanza di un secolo Marini liquida tali opere come "leziose, giulebbose e le più noiose del mondo". Più articolato il giudizio di Coronini, che rimanda ai modelli olandesi del Seicento, sottolinea il ricercato virtuosismo della luce artificiale schermata dalla mano e riconducendo, in pari tempo, queste tele entro il perimetro di un "sicuro e immediato successo commerciale". Il dipinto è stato acquistato, assieme all'anonimo *Ritratto maschile* (cat. 101), presso Carolina Bardiani-Tollo nel 1960.

BIBLIOGRAFIA

"L'Osservatore Triestino" 1835; MARINI 1952, p. 85; LEVI 1985, p. 246; MALNI PASCOLETTI 1989, pp. 17, 84-85.

ESPOSIZIONI

Trieste 1835; Gorizia 1966; Gorizia 1989.

69.

Ritratto dell'imperatore Ferdinando I d'Austria



Olio su tela, 230 x 142 cm
Gorizia, Musei Provinciali (inv. 019/06)

Francesco Carlo Leopoldo Giuseppe Francesco Marcellino d'Asburgo-Lorena (Vienna 1793-Praga 1875) fu Imperatore d'Austria e re d'Ungheria (con il nome di Ferdinando V) dal 1835 al 1848, quando abdicò a favore del figlio Francesco Giuseppe.

Il dipinto va considerato in *pendant* col *Ritratto dell'imperatore Francesco I d'Austria* (cat. 69) datato 1821, del quale riprende la posa in controparte, senza presentare gli attributi del potere regale, eliminati per lasciar spazio ad una veduta realistica del golfo di Trieste. Questo cambiamento, che ha portato all'atrofizzazione della mano sinistra, non è meramente esornativo, ma si lega alla destinazione del ritratto per l'I.R. Accademia Nautica, della quale riassume visivamente le finalità educative, volte a formare le nuove generazioni di tecnici nautici: il golfo di Trieste, sul quale campeggia la figura del monarca, è solcato da un moderno piroscafo a vapore, diretto verso mete lontane. Sullo schienale è riconoscibile il monogramma "FI" che offre un sicuro termine *post quem* per la datazione del ritratto, eseguito dopo l'ascesa al trono imperiale e in contiguità col *Ritratto di Ciriaco Catraro* (cat. 75-76) del 1837 che si apre su una simile veduta del porto triestino. Alla gestazione del dipinto va riferito anche il disegno con lo *Studio di poltrona* (cat. D 53).

Le dimensioni della tela pressoché identiche a quelle del ritratto di Francesco I, la provenienza dalla triestina galleria antiquaria Michelazzi e l'iconografia permettono di ricondurre anche questo ritratto all'I.R. Accademia Nautica di Trieste, verosimilmente committente dell'opera.

BIBLIOGRAFIA

MARINI 1952, p. 19; TAVANO 1984; TIDDIA 1990, p. 165; MAGANI 1995b, p. 33; GRANSINGH 2001, p. 156; Giuseppe Tominz... 2002; ROLLANDINI 2002, p. 84; TIDDIA 2004, p. 111.

ESPOSIZIONI

Trieste 1990; Gorizia 1995; Gorizia 2001; Gorizia 2002; Trieste 2002; Trento 2004.

70.

Ritratto dell'imperatore Ferdinando I d'Austria



Olio su tela, 130 x 114,5 cm
Gorizia, Musei Provinciali (inv. 020/06)

Il ritratto a tre quarti del monarca ricalca in parte la litografia di formato ovale del *Ritratto dell'imperatore Ferdinando I* eseguita su disegno di Placido Fabris, pubblicizzata sulla "Gazzetta privilegiata di Venezia" del 4 aprile 1835 ed esposta dallo stesso pittore in occasione della mostra allestita nel 1839 (ROLLANDINI 2004, pp. 42-43, 56). La forma del trono rimanda al disegno dei Civici Musei di Storia e Arte di Trieste (D 53).

Il dipinto, analogamente al ritratto di Francesco I (cat. 12), "fu realizzato per la Sala delle sedute del Consiglio comunale di Gorizia" ed è stato donato il 10 febbraio 1912 al Museo Civico, le cui collezioni sono in seguito confluite negli odierni Musei Provinciali. Al Civico Museo Revoltella si conserva un simile ritratto di Ferdinando I (cat. 71), ripreso però in controparte. Ciò lascia aperta la possibilità che l'effigie del monarca sia stata copiata da un'incisione.

BIBLIOGRAFIA

MARINI 1952, p. 19; GRANSINGH 2001, p. 156.

71.
Ritratto dell'imperatore Ferdinando I d'Austria



Olio su tela, cm 75 x 93,8 cm
Trieste, Civico Museo Revoltella (inv. 4083)

I dubbi sul soggetto del dipinto, schedato come *Ritratto di monarca (Ferdinando I?)*, si possono sciogliere nel confronto con il ritratto dell'imperatore Ferdinando I d'Austria esaminato nella scheda precedente, che riprende in controparte. La forma del trono è stata indagata nello *Studio di poltrona* (cat. D 53) conservato presso i Civici Musei di Storia e Arte di Trieste.

BIBLIOGRAFIA

FIRMIANI – MOLESI 1970, p. 143; *Il Museo Revoltella...* 2004, p. 280.

72.
Ritratto dell'imperatore Ferdinando I d'Austria



Olio su tela, 79 x 68,5 cm
Gorizia, Musei Provinciali (inv. 243/06)

Il ritratto, ovale, riprende l'effigie del monarca dipinto per l'I.R. Accademia Nautica di Trieste (cat. 69) con l'unica variante della testa rivolta verso sinistra.

Il dipinto è pervenuto ai musei dalla Biblioteca Statale di Gorizia, dove era stato rinvenuto il 13 settembre 1923.

BIBLIOGRAFIA

MARINI 1952, p. 19; HERRE 1992, p. 212 (come Francesco Giuseppe d'Austria); GRANSINIGH 2001, p. 156.

73.
Ritratto dei bambini Greenham



Olio su tela, 68 x 76,5 cm
Collezione privata

Il pittore ha adottato un fondale neutro per ritrarre i figli di John Greenham e Carolina de Toppo. Pur indossando abiti dall'apparenza femminile, si tratta dei fratelli John (1830–1886), primogenito e omonimo del padre che occupa il centro della tela, affiancato a destra da Henry Alexander (1832–1859) e dal più piccolo George Hepburn (1835–1913) a sinistra. I colori degli abiti richiamano quelli della bandiera inglese e sono stati intesi come un velato richiamo alla nazionalità del padre. La stesura del dipinto, risalente al 1837, è stata forse preceduta dal bozzetto col ritratto di tre bambini (cat. 74) conservato presso i Musei Provinciali di Gorizia.

BIBLIOGRAFIA

CORONINI 1966b, p. 150; *Giuseppe Tominz...* 2002.

ESPOSIZIONI

Gorizia 1966; Trieste 2002.

74.
Gruppo di tre bambini



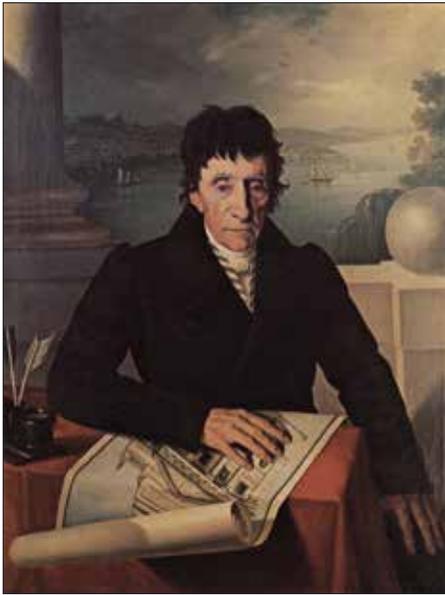
Olio su tela, 14,5 x 16,5 cm
Gorizia, Musei Provinciali (inv. 247/06)

Bozzetto per un ritratto di gruppo non identificato.

BIBLIOGRAFIA

Inedito.

75.

Ritratto di Ciriaco Catraro

Olio su tela, 116 x 90 cm
Trieste, Camera di Commercio

Ciriaco Catraro nasce a Smirne attorno al 1748 e giunge assieme alla famiglia a Trieste nel 1781. Qui si afferma come uno dei pionieri della navigazione mercantile austriaca, assieme ai Vucetich e al Sartorio. Nel 1791 viene eletto nella Commissione per la revisione preventiva delle leggi sulla navigazione, sulle assicurazioni e sui cambi marittimi e nel 1793 diviene governatore della Comunità greca. Ai primi dell'Ottocento, per le crescenti necessità del commercio, è tra i promotori della costruzione del Palazzo della Borsa, istituzione nella quale avrebbe ricoperto le funzioni di cassiere e presidente dal 1807 sino al 1820.

Grazie ai documenti pubblicati da Firmiani, sappiamo che il 27 aprile 1836 venne richiesto a Catraro "di accordare a far il suo ritratto in pittura ad oglio a spese della Commissione dell'Edif. o di Borsa, e ciò, in gratitudine e memoria dei suoi meriti per creazione dell'Edificio, e sua amministrazione sino all'anno 1820." L'11 maggio successivo Catraro accoglieva la proposta e l'incarico venne affidato a Tominz, che presumibilmente eseguì il ritratto, retribuito 120 fiorini, intorno alla metà del 1836. Ciriaco Catraro moriva pochi mesi dopo, il 17 gennaio 1837. A ricordare la destinazione del dipinto, che inaugurava la galleria dei ritratti dei presidenti dell'ente di commercio, Tominz ha fatto poggiare il braccio di Catraro sul prospetto del Palazzo della Borsa disegnato da Antonio Mollari.

La figura del vecchio commerciante levantino ha sempre attirato l'attenzione degli studiosi e già Marini, affiancandolo al direttore delle poste Preinitsch (cat. 57), aveva felicemente identificato Catraro come il Napoleone dei mari: "Il personaggio è un vecchio e astuto manipolatore di affari e di traffici. Il volto, scarnito, ossuto ma a muscoli tesi a vivi salienti, testimonia una vecchiezza ancor vigile e sagace; la volontà è scolpita nel taglio della larga bocca senza labbra, serrata; il freddo calcolo è negli occhi grigi, emergenti, dagli anfratti delle occhiaie, indifferenti allo spettatore. Poca cosa sarebbe quel mare avulso dal quadro; e molto perderebbe il quadro senza quel mare: che dà spazio, respiro, monumentale rilievo alla grifagna figura." Il

giudizio veniva ripreso da Morassi che chiosava: "Ritratti di questo genere, così pungenti e caratteristici non si vedevano di frequente: ed è in essi, che l'artista si esprime nei suoi modi più congeniali."

BIBLIOGRAFIA

Rassegna di pittura... 1937, p. 3; SOFIANOPULO 1950; MARINI 1952, p. 32; CORONINI 1966b, pp. 98-100; MORASSI 1966, p. 24; CORONINI 1967, p. 168; STELE 1967, p. 16-17; FIRMIANI 1981, p. 148; BARILLI 1999, pp. 30, 39-42; BIETOLETTI - DANTINI 2002, p. 115; *Giuseppe Tominz...* 2002; SGUBIN 2002, p. 56; PASTRES 2010, p. 55.

ESPOSIZIONI

Venezia 1923; Trieste 1937; Gorizia 1966; Lubiana 1967; Trieste 2002; Gorizia 2002.

76.

Ritratto di Ciriaco Catraro

Olio su tela, 117 x 90 cm
Trieste, Civico Museo di Storia Patria (inv. 13/2883)

Nel pubblicare il dipinto Lorenza Resciniti aveva modo di rilevare alcune differenze rispetto alla versione della Camera di Commercio, che si distingue per "una maggior incidenza dei segni dell'età del volto raffigurato, il volo di gabbiani nel cielo, la linea dell'orizzonte che sale obliqua e l'errata posizione della scialuppa che anticipa il veliero, anziché seguirlo." Tuttavia, come nota la stessa studiosa, sono differenze minime, utili a distinguere le due versioni identiche e autografe.

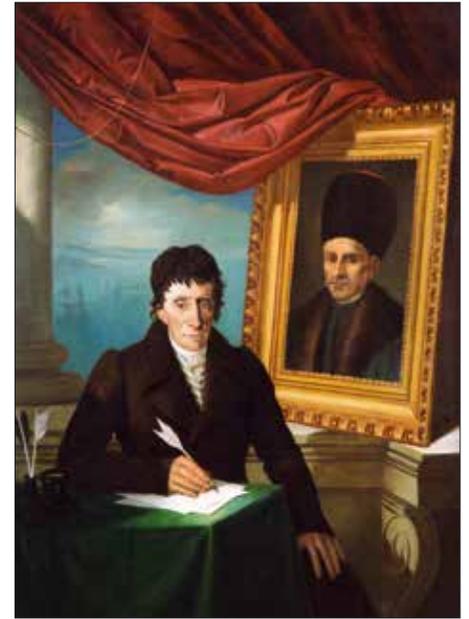
BIBLIOGRAFIA

MARINI 1952, p. 32; RESCINITI 1990, pp. 1-2.

ESPOSIZIONI

Trieste 1990.

77.

Ritratto di Ciriaco Catraro

Olio su tela, 160 x 116 cm
Trieste, Fondazione Scaramanga d'Altomonte

Coronini riteneva il dipinto in esame l'originale dal quale sarebbe derivata la versione della Camera di Commercio (cat. 75) e, di conseguenza, anche quella dei Musei Civici di Storia e Arte (cat. 76), che era però sconosciuta allo studioso goriziano. Così argomentava il proprio assunto: "Questa priorità è svelata dall'introduzione di un elemento pittoricamente incongruo, giustificabile solo da ragioni affettive, di un quadro nel quadro, dell'effigie paterna in costume greco incorniciata di tutto punto ed appoggiata alla parete, apparentemente aperta sull'ampio panorama triestino." Di certo va notato che il piccolo tavolino si presta maggiormente ad essere utilizzato come scrittoio, meno per svolgere il disegno dell'edificio della Borsa.

BIBLIOGRAFIA

MARINI 1952, p. 32; CORONINI 1966b, p. 98.

Ritratto di Petar II Petrović Njegoš



Olio su tela, 118 x 89 cm

Cetinje, Njegošev muzej

Iscrizione sulla lettera: "Al Reverendissimo Pietro Petrović Arcivescovo Vladika Montenegrino e della Berda".

Il dipinto è censito nell'elenco di Kukuljević Sakcinski – "12. Ritratto del Vladika del Montenegro" – e successivamente documentato nella villa di Gradiscutta. Nei primi anni Novanta dell'Ottocento è stato venduto dall'allora direttore del Museo Revoltella, Alfredo Tominz, a tale Vuk Vuletić, che a Cetinje, allora capitale del Montenegro, gestiva l'albergo "Lokanda". Questi tentò di rivendere l'opera al principe Danilo e al vescovo, ma senza esito, finché non fu acquistato dalla moglie del generale serbo Manojlović (MILOŠEVIĆ 1931). Da allora, siamo ancora a cavallo dei due secoli, se ne persero le tracce. Spetta alla Rusconi (1923) ricordare l'esistenza del ritratto del vladika del Montenegro Petar II Petrović Njegoš (1813–1851). La notizia, che è più volte ripresa da Steska (1925, 1926, 1927), è però ignorata da Curet (1942), ma difficilmente ne era all'oscuro Alisi (1942), che si diverte a scrivere un articolo argomentando per esclusione l'autografia tominziana del dipinto, che non gli era altrimenti noto. Contrariamente all'Alisi, Mesesnel (1940) a Belgrado ha occasione di vedere la fotografia del dipinto e conferma quanto aveva riportato Livia Rusconi. Merita segnalare che in precedenza era stato interpellato in proposito il letterato serbo Petrović Velko, che si era chiesto perché mai il vladika non si fosse fatto ritrarre "dall'ottimo sloveno Tominz?" (DIVJAK 1930). Finalmente, nel 1951, il dipinto è acquistato dal Ministero della cultura del Montenegro che lo destina al Njegošev muzej di Cetinje. Ne dà subito notizia Marini (1952), riportando il parere di un "intenditore esperto" che lo definisce "una delle pagine più ricche del pittore". Il giudizio non è affatto condiviso da Coronini che espone il ritratto alla mostra di Gorizia (1966) e di Lubiana (1967), collocando l'esecuzione al 1843, quando è documentato un soggiorno triestino del Njegoš. In realtà Gaber (1943) aveva già segnalato la presenza del ritratto di Njegoš e del suo servo moro all'esposizione veneziana del 1838, ma l'articolo era passato inosservato. Anche Firmiani (1977) individua il ritratto nel catalogo della mostra triestina del 1840 e ne anticipa l'esecuzione al 1837, quando Njegoš soggiornò a Trieste, dal 22 luglio al 17 agosto.

Il ritratto è stato trasposto in litografia da Michael Stohl e pubblicato come corredo iconografico nel resoconto del viaggio in Istria, Dalmazia e Montenegro che il botanico Bartolomeo Biasoletto aveva intrapreso nel 1838 al seguito di Federico Augusto di Sassonia. Così è ricordato il principe-vescovo del Montenegro: "Questo giovane vescovo di 28 anni circa, uomo grande, ben formato, d'aspetto maestoso, affabile e pulito, erudito, versato anche in poesia [...]; mostravasi molto concentrato, poco loquace, tutto intento alla cura del suo governo e del suo popolo" (BIASOLETTO 1841, pp. 97–98).

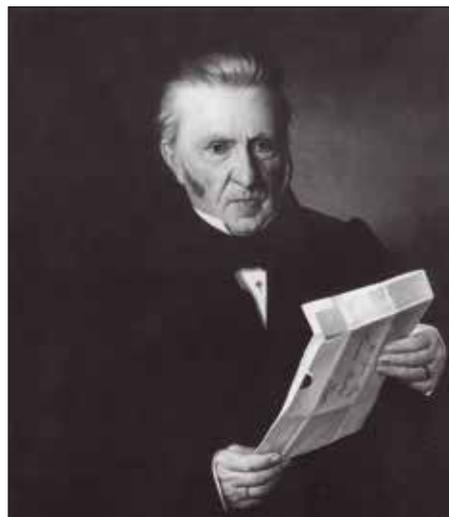
BIBLIOGRAFIA

Esposizione delle Opere... 1838, p. 10; *Catalogo delle opere...* 1840; "L'Osservatore Triestino" 1840; RUSCONI 1923; STESKA 1925a; STESKA 1925b; STESKA 1926; STESKA 1927; DIVJAK 1930; MILOŠEVIĆ 1931; MESESNEL 1940c; ALISI 1942; CURET 1942; *Iz umetniškega sveta...* 1942–1943; GABER 1943, pp. 55–56; COSSAR 1948, p. 324; STELE 1949, p. 156; DOBIDA 1951, p. 547; MARINI 1952, p. 83; MENAŠE 1952b; DOBIDA 1953, p. 139; CANKAR – ČOPIĆ 1954, p. 34; ČELEBONOVIC 1954, p. 157; VIZINTIN 1957, p. 206; ZADRIMA 1963a; ZADRIMA 1963b; MESESNEL 1966; CORONINI 1966b, p. 218; CORONINI 1967, p. 174; STELE 1967, pp. 13, 17; FIRMIANI 1977; DUJOVIĆ 1978; LEVI 1985, p. 286; BRESSAN 2002a, p. 30.

ESPOSIZIONI

Venezia 1838; Trieste 1840; Cetinje 1963; Gorizia 1966; Lubiana 1967.

Ritratto di Francesco Pascotini



Olio su tela, 78 x 69 cm

Padova, Musei Civici (inv. 283bis)

Iscrizione sulla lettera:

"Vienna / Al Signor / Francesco Pascotini / Trieste".

Il dipinto, reso noto da Pavanella, è stato attribuito a Tominz in virtù della "verosimiglianza virtuosistica, con effetti quasi iperrealistici", proponendo una datazione verso la fine del quarto decennio, valutando l'età di Francesco Pascotini sui settant'anni. All'espedito della lettera, postata a Vienna, è affidato il compito di svelare l'identità dell'effigiato e di rendere pubblico il rapporto con la capitale dell'impero. Pascotini, quali unici lussi, si concede una spilla appuntata sulla camicia bianca e l'anellino sull'anulare sinistro con incise le proprie iniziali, mentre l'anello nuziale, secondo l'uso tedesco, è portato sulla mano destra. Il dipinto è stato apprezzato anche da Dell'Ongaro, che lo vide nell'esposizione allestita nella sala del Ridotto del Teatro Grande di Trieste nel 1838. Così lo de-

scrive nell'articolo sulla "pittura iconografica": "quel vecchio che sta leggendo una lettera, e di cui ognuno avrà veduto i grigi occhi indagatori fissarsi sopra di lui."

Francesco Antonio Pascotini (1763–1849) fu console dell'impero a Larnaca (Cipro), mentre a Trieste ricoprì la carica di Direttore e consegnatore all'I.R. Stabilimento di Consegna delle merci. Si distinse come raccoglitore di antichità e fu tra i membri della Società di Minerva, ma anche affiliato a una loggia massonica per la quale svolse la mansione di tesoriere. In gioventù circumnavigò il globo a bordo del mercantile "Conte di Belgioioso", salpato il 16 maggio 1785 da Bombay.

BIBLIOGRAFIA

DELL'ONGARO 1838b; PAVANELLO 1996; PAVANELLO 1999, p. 100; *Giuseppe Tominz...* 2002.

ESPOSIZIONI

Trieste 1838; Padova 1999; Trieste 2002.

Ritratto di Francesco Pascotini



Olio su tela, 77 x 67,5

Trieste, Civico Museo Sartorio (inv. 13/3248)

Iscrizione sulla lettera:

"Vienna / Al Signor / Francesco Pascotini / Trieste".

L'inedito dipinto, acquisito dal museo nel 1949, è una replica autografa della tela esaminata nella scheda precedente.

BIBLIOGRAFIA

Inedito.

81.

Ritratto di Nedanaele Levi

Olio su tela, 90 x 78 cm
Trieste, collezione privata

Iscrizione sulla lettera: "Valparaiso / Sig. N. Levi / Trieste".
Iscrizione sul foglio: "Lo spirito d'ordine, diriga tutti i / particolari della nostra vita; con / l'ordine troverete il / tempo di far / tutto ed il segreto di far tutto / bene. / Anteponetete l'ordine al / metodo; il metodo fa / il dotto, l'ordine / fa il saggio."

Grazie all'intestazione della lettera, spedita dalla località cilena di Valparaiso, l'anziano uomo può forse essere identificato in Nedanaele Levi, membro della comunità israelitica triestina e padre di Marianna, detta Nina, che nel 1818 sposerà a Gradisca d'Isonzo il goriziano Benedetto Sinigaglia. La posa è affatto simile a quella di Francesco Pascotini, che il pittore ha sviluppato per assecondare le richieste dell'effigiato. Egli è infatti ripreso fin sotto la cinta, seduto accanto a un tavolo, sul quale sono posati dei fogli. Su quello aperto è possibile leggere una concisa riflessione sulla vita, che va improntata allo "spirito d'ordine": è una parafrasi efficace di "quell'etica della scrupolosità" (PAVANELLO 1990, p. 148) della quale il pittore era divenuto apprezzato interprete.

BIBLIOGRAFIA

Inedito.

82.

Ritratto di Nedanaele Levi

Olio su tela, 90 x 78 cm
Già Roma, Coll. F. Luzzato

Iscrizione sulla lettera:
"Alla Signora / Nina Sinigaglia / Gorizia".

Il dipinto è stato pubblicato da Marini come ritratto del signor Sinigaglia. In realtà, l'intestazione della lettera andrà intesa come una dedica del ritratto, che Nedanaele Levi avrà donato alla figlia Nina.

BIBLIOGRAFIA

MARINI 1952, p. 60.

83.

Autoritratto

Olio su tavola, 182 x 144 cm

Trieste, Civico Museo Revoltella (inv. 2149)

L'*Autoritratto* si trovava nella villa di Gradiscutta (Gradišče nad Prvačino) sino alla fine dell'Ottocento, quando Alfredo Tominz lo portò a Trieste, dove avrebbe avuto modo di vederlo anche James Joyce (RESTIVO 2003). La presenza del dipinto presso il nipote dell'artista trova riscontro in una lettera del 19 agosto 1913 di Giovanni Cossar, direttore del Museo Civico di Gorizia, interessato ad acquisire l'opera (MASAU DAN 2004), che negli anni Venti si sarebbe trovata nella collezione dell'avvocato e uomo politico goriziano Francesco Marani. L'immagine suscitò però tale imbarazzo presso le donne di casa, che Marani dovette permutarlo con il *Ritratto di Domenico Perissini* e lo *Zuan Parussula*. Il 5 novembre del 1930 l'*Autoritratto* è documentato nelle collezioni del Civico Museo di Storia e Arte e nel 1933 è già menzionato, ma non riprodotto, nel catalogo del Museo Revoltella. Il particolare del volto del pittore appare nell'articolo di Benco (1934), mentre il quadro intero è pubblicato nel 1962 da Luc Menaše nella monografia sull'autoritratto nell'arte occidentale, e quattro anni dopo nel catalogo della mostra goriziana ordinata da Guglielmo Coronini.

Il pittore, dalla stazza corpulenta, si è raffigurato vestito di tutto punto, ma accovacciato e a brache calate, intento a soddisfare l'indecoroso bisogno. Benco (1934) considerava l'*Autoritratto* il "manifesto di un'epoca": "Il vecchio Tominz dovette essere, o forse divenire, quello che era in gran parte la borghesia triestina del tempo, dove egli fu accolto a festa e disseminò i suoi ritratti: borghesia levigata alla superficie, studiosa delle abitudini signorili; nel fondo ancora popolare-sca, ancora attaccata al bicchiere, al batter carte, alle lepidezze schioccanti che fanno sghignazzare i maschi e arrossire le donne." Non dissimile la lettura di Marini (1952), che rilevava lo spirito boccaccesco, ma sincero dell'autore, il quale, nel rappresentare se stesso, "non poteva darci con più confessata sincerità, con più immediata evidenza l'animus dell'artista nel suo primo soggiorno sotto il colle di san Giusto." Mesesnel (1940) poneva il dipinto in relazione all'*Autoritratto alla finestra* (cat. 23) e lo definiva un brillante manifesto del "concetto fiammingo di vita allegra". Proprio con la tradizione olandese del-

le sagome dipinte, tra le quali rientra a pieno titolo il più tardo *Nano ostricaio* (cat. 102), aiuta a comprendere la funzione svolta dal ritratto a figura naturale, destinato ad ingannare l'occhio umano. Gli studi sono concordi nel ritenere il dipinto su tavola come la parte interna della porta del bagno della villa di Gradiscutta. Ma, a ben vedere, le dimensioni in larghezza dell'opera sono decisamente troppo ampie per una porta, tanto più per quella che doveva dare accesso al locale di servizio. Converterà allora dar credito alla tradizione locale (ZORN 2004, p. 186) secondo la quale il dipinto era posizionato non sulla porta, bensì sulla parete di fondo del bagno, poiché solo in questo modo era garantito l'effetto dell'inganno, della burla, della quale erano vittime ignare gli ospiti, che, lasciato il padrone di casa nel salotto se lo ritrovavano, con profondo imbarazzo, non appena varcavano la soglia del recesso.

L'*Autoritratto* è stato interpretato anche come una piccata risposta alle critiche, che Francesco Dall'Ongaro aveva rivolto alla pittura ritrattistica di Tominz, rea di non indagare l'effigiato nelle più intime abitudini in modo da riportare sulla tela non solo l'aspetto esterno, ma anche il carattere e l'indole (ZGONIK 1992, p. 22, MASAU DAN 2004, p. 62). E in che considerazione il pittore tenga le critiche apparse sul giornale "La Favilla" è chiaramente deducibile dai fogli di carta stampata che stringe, sorridente, nella mano sinistra.

BIBLIOGRAFIA

Catalogo della Galleria... 1933, p. 48; BENCO 1934, pp. 705-706; *Catalogo della mostra...* 1950; MARINI 1952, pp. 37-38; SAMBO 1953, p. 17; *Galleria d'Arte Moderna...* 1961, p. 24; MORASSI 1966, pp. 26-27; CORONINI 1966b, p. 146; CORONINI 1967, p. 172; SAMBO 1967, p. 31; STELE 1967, pp. 16, 18; FIRMIANI - MOLESI 1970, p. 143; TAVANO 1983, p. 103; *Il Veneto e l'Austria...* 1989, p. 138; FIRMIANI 1991, p. 234; ZGONIK 1992; MAGANI 1995b, p. 140-141; PAVANELLO 1995, p. 17; BARILLI 1999, pp. 29-30; *Giuseppe Tominz...* 2002; GREGORAT 2002, pp. 98; BERGAMINI 2003, p. 55; MARINELLI 2003, p. 558; MASAU DAN 2004, p. 62; GRABNER 2006, p. 282; GLOBOČNIK 2009, pp. 183-184; CASOTTO 2010, p. 249.

ESPOSIZIONI

Trieste 1950; Gorizia 1966; Lubiana 1967; Verona 1989; Gorizia 1995; Trieste 2000; Trieste 2002; Lubiana 2002; Gorizia 2002; Vienna 2006; Padova 2010.

84.

Autoritratto con i figli



Olio su tela, 18 x 15 cm

Trieste, Civico Museo Sartorio (inv. 13/3439)

Inscrizione sul verso: "Bozzetto / di Giuseppe Tominz / rappresentante lui stesso e i due / figli Augusto / e Raimondo / anno 1838"; "Acquistato Anna Tominz 6. 10. 1949".

Bozzetto per un dipinto non identificato.

BIBLIOGRAFIA

CORONINI 1966b, p. 254; CORONINI 1967, p. 180.

ESPOSIZIONI

Gorizia 1966; Lubiana 1967.

85.

Ritratto del fratello Francesco



Olio su tela, 57 x 43 cm

Gorizia, Musei Provinciali (inv. 314/06)

Considerato da Benco e Marini un ritratto del figlio Augusto, l'effigiato è stato identificato con Francesco (1791-1870), fratello minore del pittore, da Coronini, che datava il dipinto attorno al 1830: "La generosa sicurezza del giovane cacciatore ha ceduto ad un'aridità sospettosa e 'spigliata', la criniera leonina, diradata, sembra avviata a nascondere una precoce calvizie, l'energica bocca fremente, pronta alla battuta vivace, è serata e spento 'il limpido sguardo che pareva, tanto era giovane, da padrone del mondo'. L'arte fisionomia di Giuseppe Tominz ha potenziato una tragedia d'ogni giorno: il graduale spegnersi d'una giovinezza."

Il taglio del dipinto è affatto inusuale per via della ripresa laterale, di mezzo profilo, come se Francesco esitasse dinanzi al fratello, che ha sistemato sul cavalletto una tela di formato ridotto. Proprio questi elementi trovano una sorprendente corrispondenza nel *Ritratto di Gaspere Craglietto* (Venezia, Gallerie dell'Accademia, in deposito al Museo Civico di Belluno) che Placido Fabris aveva ultimato a Venezia nel 1834 ed esposto nella mostra allestita nel proprio studio nel 1839. Il rigore dell'indagine epidermica e i riferimenti alla pittura neerlandese del Seicento, che stanno alla base del ritratto di Fabris, avranno costituito un elemento di sicuro interesse per l'occhio di Tominz, che pare seguire con attenzione l'opera del bellunese. Il ritratto del fratello Francesco andrà così scalato ancora di cinque anni rispetto all'ultima datazione proposta, collocato quindi nella seconda metà degli anni Trenta.

Francesco ebbe una prole numerosa, ma non dimostrò la stessa sagacia del padre e del fratello nella gestione degli affari. Consumò il patrimonio ereditato e dopo la sua morte furono vendute anche la villa e i possedimenti di Gradiscutta. Le sue spoglie mortali vennero deposte nel piccolo cimitero del paese accanto a quelle dell'amato fratello.

BIBLIOGRAFIA

BENCO 1934, p. 705 (Augusto Tominz); MARINI 1952, p. 88 (Augusto Tominz); CORONINI 1966b, p. 114; CORONINI 1967, p. 170; *Giuseppe Tominz...* 2002; GREGORAT 2002, p. 110; GREGORAT 2007, p. 106; PASTRES 2010, p. 55.

ESPOSIZIONI

Gorizia 1960 (Ritratto di Augusto Tominz); Gorizia 1966; Lubiana 1967; Trieste 2002; Lubiana 2002; Gorizia 2002.

86.
Madonna del Rosario



Olio su tela, 182,5 x 103 cm
Montespino (Dornberk), Chiesa parrocchiale di San Daniele

Nell'inventario dei beni della chiesa del 1848 è annotato che la vecchia pala della Beata Vergine, "totalmente indicente", fu sostituita "per merito del presente Reverendo Sig. Parroco, e fu Capellano Doliak coll'aggiunto libero dei fedeli parochiali" con il dipinto del "celebre Pitore Sig. Giuseppe Tominz, il quale come amico delli prelodati due soggetti" ed "essendo devoto della Regina del Cielo e della Terra" per compenso chiese solo il costo dei colori, che ammontava a 60 fiorini. Le evidenze d'archivio consentono di datare la pala nel quinquennio tra il 1839 e il 1844, quando la chiesa era retta da Francišek Lasič, parroco dal 1839 al 1870, coadiuvato da Valentin Doljak, che prestò servizio come cappellano sino al 1844. La pala fu "benedetta da Sua Altezza Principe Arcivescovo di Gorizia" Francesco Saverio Lushin (1835-1854).

Il trono celeste, la corona degli angeli e la veduta paesaggistica con la chiesa parrocchiale sono un tributo alla raffaellesca *Madonna di Foligno*, che il pittore ebbe modo di copiare a Roma vent'anni prima. La Madonna e il Bambino sono invece una citazione letterale del dipinto che Odorico Politi eseguì tra il 1815 e il 1818 per la cappella dell'abitazione paterna, dipinto noto con il titolo di *La Benedizione* per il gesto benedittivo del bambino (BERGAMINI 2004, p. 362). L'ampia fortuna garantita al dipinto dalla riproduzione litografica di Valentino Guazzo trova nella nostra pala un'ulteriore conferma.

Tominz ebbe senz'altro modo di conoscere personalmente il pittore friulano, che fu tra i docenti dell'Accademia di Venezia frequentata dal figlio Augusto.

BIBLIOGRAFIA

STESKA 1925a; STESKA 1925b; STESKA 1926; STESKA 1927, p. 239; CORONINI 1967, p. 179; MENAŠE 1994, p. 186; TAVANO 2010, pp. 50-51.

ESPOSIZIONI

Lubiana 1967.

87.
Ritratto di Pietro Melchiorre Alimonda



Olio su tela, 48,5 x 57 cm
Collezione privata

Il ritratto di Pietro Melchiorre Alimonda (1805-1884), colto *en face* e a mezzo busto, si iscrive bene nella tipica produzione del pittore, potendosi raffrontare, per l'essenziale taglio compositivo e l'efficace resa del volto, con i due ritratti maschili del Museo Revoltella (cat. 128 e 129), il Gustavo Birti dei Musei Provinciali (cat. 123) oppure con il capitano Joko Jakšić del museo di Cattaro (cat. 121). Grazie alle ricerche condotte da Bressan nell'archivio di famiglia, è stato possibile datare *ad annum* l'esecuzione della tela e ricostruire il profilo biografico dell'effigiato, la cui famiglia può vantare lontane origini arabe.

Nato a Trieste da Benedetto Antonio de Alimonda (1776-1853) e Luigia Weber, Pietro Melchiorre frequentò l'Istituto nautico, iniziando a navigare assieme al padre nel 1823. Nel 1829, diventato capitano, intraprese in proprio l'attività armatoriale, con la quale accumulò un'ingente fortuna, che investì nella cantieristica. Nel 1837 sposò a Cormons Teresa Deperis. Nel 1848 entrò a far parte della Guardia Nazionale e venne eletto nel consiglio comunale. Per i servizi resi alle missioni cattoliche in oriente fu insignito da papa Pio IX della medaglia *Pro Benemeriti*; inoltre, nel 1850 ricevette la Croce dell'ordine cavalleresco di San Gregorio Magno e nel 1856 divenne commendatore dello stesso ordine. Nel 1858 ottenne anche l'ordine cavalleresco di Francesco Giuseppe I e nell'anno seguente il predicato nobiliare De Mannentreu. A causa della concorrenza delle navi a elica nel 1867 vendette la propria impresa armatoriale. Morì a Trieste nel 1884.

In virtù dei riconoscimenti ottenuti dal papa, dello zelo religioso che ne animava l'operato e per la vasta rete di rapporti commerciali, Pietro Melchiorre Alimonda si candida ad essere il committente dei "166 ritratti del Papa Pio" fatti da Tominz "per varie parti del mondo", come ricorda Kukuljević Sakcinski. Si trattò di incisioni, come lascia intendere l'altro appunto dello storico croato: "Ritratto del Papa Pio IX oltre all'incisione su rame".

BIBLIOGRAFIA

Giuseppe Tominz... 2002; BRESSAN 2002b, p. 132.

ESPOSIZIONI

Trieste 2002; Lubiana 2002; Gorizia 2002.

88.
Ritratto di Teresa Deperis Alimonda



Olio su tela, 48 x 56,5 cm
Collezione privata

Il taglio compositivo della ventitreenne Teresa Deperis, colta a mezza figura e in una posa leggermente obliqua, ricorda il ritratto raffaellesco di Maddalena Doni. Come in questo, anche sullo sfondo del dipinto tominziano è possibile intravedere uno scorcio paesistico pedemontano, forse identificabile con Tricesimo, paese natale della ritratta, che non ci sembra tuttavia "immersa nella luce naturale" come ritiene Nicoletta Bressan. Dal diario di Fanny Toppo sappiamo che Tominz eseguiva i ritratti "soltanto nel suo studio" e lo sfondo del dipinto in esame pare costruito in funzione dell'effigiata, in un ponderato accordo di colori. Anche gli abiti indossati, il vestito di raso nero con un ampio scollo alla Sévigné e lo scialle rosso, mettono in giusto risalto il rossore appena accennato delle guance e delle labbra e il nero degli occhi, delle sopracciglia e dei capelli, mentre riluce il completo dei monili dorati. Evidenti le correzioni apportate alla linea della spalla in primo piano e lungo il profilo destro della testa.

La datazione *ad annum* del dipinto e le principali informazioni biografiche si devono, come per il marito, alle ricerche della Bressan. Teresa Deperis nacque nel 1816 a Tricesimo, da Francesco e da una figlia del rappresentante imperiale nel Friuli Orientale Ballaben. Nel 1837 sposò Pietro Melchiorre de Alimonda e dal matrimonio nacquero tre figli maschi, Nicola, Francesco e Benedetto, e due femmine, Elisa e Francesca. La famiglia risiedette a Trieste, nella casa d'angolo tra le odierne vie Pauliana e Ruggero Manna. Teresa Deperis de Alimonda, ormai vedova e sulla soglia degli ottant'anni, morì nel 1895.

BIBLIOGRAFIA

Giuseppe Tominz... 2002; BRESSAN 2002b, p. 134; SGUBIN 2002, p. 58.

ESPOSIZIONI

Trieste 2002; Lubiana 2002; Gorizia 2002.

89.

Ritratto di Caterina Leva Ragusin



Olio su tela, 78 x 68 cm

Collezione privata

Iscrizione sulla lettera: "Carissima madre, siavi questa tella a pegno della mia tenerezza, del mio rispetto e della mia riconoscenza. Ricambiatemi colla vostra materna benedizione. Trieste, li 2 febbraio 1839. Devotissimo figlio Pietro Giacomo Leva".

Il ritratto dell'austera e anziana donna lussignana Caterina Ragusin è un esempio di rara intensità espressiva, dovuto in gran parte alla foggia del vestito tradizionale. Pur giungendo dall'isola quarnerina, geograficamente vicina al porto triestino, Caterina Ragusin pare infatti una figura al di fuori del tempo, misteriosa e arcaica per via dell'estrema essenzialità dell'abito nero sul quale domina il caratteristico, elaborato copricapo delle donne lussignane, la "bendizza", costituita da 6-8 metri di tessuto candido e finissimo, che veniva intrecciato e portato come "un'aureola di nobiltà paesana" (MARINI 1952, p. 42). Scrive Coronini: "Dovevano essere in grado di apprezzare una pittura così schietta e proba, così recisa, evidente e soda, così realistica e congeniale ed esultare nel vedere ancora amati e rispettati i loro poveri tratti rudi e stanchi." Caterina Ragusin era moglie del capitano Giacomo Leva e madre di Pier Giacomo, il "devotissimo figlio" che si firma in calce alla lettera e che sarà a sua volta ritratto dal pittore (cat. 90). Un disegno dei Musei Provinciali di Gorizia ripropone la medesima posa delle mani incrociate (cat. D 36).

BIBLIOGRAFIA

Catalogo della mostra... 1950; SOFIANOPULO 1950; MARINI 1952, pp. 41-42; CORONINI 1966b, p. 200; CORONINI 1967, p. 172; *Giuseppe Tominz...* 2002.

ESPOSIZIONI

Trieste 1950; Gorizia 1966; Lubiana 1967; Trieste 2002.

90.

Ritratto di Maria Budinich Ragusin



Olio su tela, 78 x 68 cm

Collezione privata

Iscrizione sulla lettera:

"Al Sig. Cap. Tomaso Budinich / Rio de Janeiro".

La protagonista del ritratto è Maria Ragusin – non Margherita come riportato da Marini (1952, p. 41) e Coronini (1966b, p. 200) – sposata, come la sorella Caterina (cat. 89), con un marittimo, il capitano Marc'Antonio Budinich (1766-1831). Anche due figli di Maria saranno ritratti da Tominz: la figlia omonima, che si unirà in matrimonio con il cugino Pier Giacomo (cat. 113), e Marc'Antonio Budinich (cat. 117), che invece sposerà Maria Budinich, figlia del cugino Anton Maria Budinich (cat. 118). A un terzo figlio, Tomaso, che si trovava a Rio de Janeiro, è invece indirizzata la lettera che tiene in mano.

BIBLIOGRAFIA

Catalogo della mostra... 1950; SOFIANOPULO 1950; MARINI 1952, pp. 41-42; CORONINI 1966b, p. 200; *Giuseppe Tominz...* 2002.

ESPOSIZIONI

Trieste 1950; Gorizia 1966; Trieste 2002.

91.

Ritratto di Benedetto Melchiorre Alimonda



Olio su tela, 56,5 x 47,5 cm

Collezione privata

Iscrizione sul telaio: "Ritratto Benedetto Alimonda d'anni 64 / morto li 15 agosto 1853 d'anni 78 / [...] Tominz [padre?] / ... 1852".

L'iscrizione che si trova sul telaio, purtroppo leggibile solo parzialmente, consente di identificare il personaggio ripreso a mezzo busto, in Benedetto Melchiorre Alimonda (1776-1853), d'anni 64 anni. Ne consegue che il ritratto dovrebbe essere stato eseguito nel 1840, a un anno di distanza dai ritratti del figlio Pietro Melchiorre (cat. 87) e della nuora Teresa Deperis (cat. 88) datati al 1839. Rispetto a questi due, quello di Benedetto Melchiorre si distingue per una più secca stesura pittorica dell'incarnato e per l'uniforme campitura verde cupo dello sfondo, tanto da far pensare a un'esecuzione seriore rispetto a quella attestata dall'iscrizione oppure a una replica autografa dell'originale.

L'esistenza del ritratto di Benedetto Melchiorre è documentata nell'archivio familiare, nel quale sono menzionati pure i ritratti della moglie Luigia Weber, dell'altro figlio Carlo e della di lui moglie Mina, della figlia Rosina e del marito Giacomo Svatina (BRESSAN 2002b, p. 132).

BIBLIOGRAFIA

Inedito.

92.
Odalisca (Donna con lume)



Olio su tela, 76 x 66 cm
Gorizia, Musei Provinciali (inv. 223/06)

Alla *Prima mostra della Società Triestina di Belle Arti*, allestita nel settembre 1840 nelle sale della Borsa, Tominz presentò tre dipinti: “Donna con lume; il Wladika; un Moro”. Il primo dei tre dovrebbe coincidere con la tela in esame, che Marini dava per dispersa. Se il dipinto è lo stesso il titolo odierno, l’*Odalisca*, è senz’altro maggiormente evocativo, esotico e ammagliante per un’opera che doveva “far concorrenza alle svenevoli inzuccherate fanciulle di Schiavoni.”

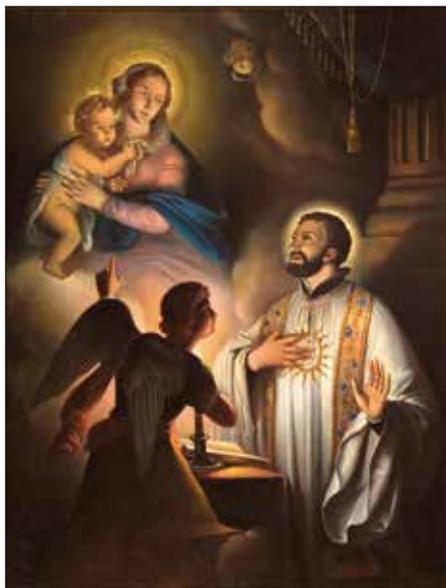
BIBLIOGRAFIA

Catalogo delle opere... 1840; “L’Osservatore Triestino” 1840; MARINI 1952, pp. 85–86, nota 79; MALNI PASCOLETTI 1989, p. 17.

ESPOSIZIONI

Trieste 1840; Gorizia 1989.

93.
Visione di san Francesco Saverio



Olio su tela, 98 x 76,5 cm
Gorizia, Musei Provinciali (inv. 224/06)

Il soggetto è stato erroneamente schedato come *Visione di sant’Ignazio di Loyola*, anche se il religioso è sicuramente un gesuita, come indica il monogramma dell’ordine ricamato sulla pianeta. La sua fisionomia non corrisponde tuttavia al fondatore sant’Ignazio, bensì a quella di san Francesco Saverio, l’apostolo delle Indie. Il pittore interpreta il tema dell’apparizione sovrannaturale ricorrendo all’espedito della luce artificiale della candela, sperimentata in parallelo per meno impegnativi temi profani come quello dell’*Odalisca* (cat. 92).

Il dipinto è stato acquistato da Ulderico Golja (Golja) di Montespino (Dornberk), assieme alla *Vergine che legge* (cat. 3), al *Ritratto di Ignazio Furlani* (cat. 190) e al *Ritratto di Caterina Ganz Furlani* (*La Pinacoteca...* 2007, p. 235).

BIBLIOGRAFIA

La Pinacoteca... 2007, p. 236.

ESPOSIZIONI

Gorizia 2002.

94.
Ritratto di Giusto Giuseppe Allodi



Olio su tela, 95 x 76 cm
Collezione privata

Il dipinto è occupato interamente dalla sagoma di Giuseppe Giusto Allodi (1796–1880), il proprietario dello stabile di via San Lazzaro 826, noto come casa “delle bisse” per via del fregio che ne decora il portale d’ingresso, dove avevano lo studio Tominz e Luigi Poiret, pittore di soggetti storici. Il ritratto dovrebbe risalire al più tardi al 1840 quando, secondo Bressan (2002b), venne presentato all’Esposizione di Venezia. Il quarantatreenne Allodi appare rilassato, per nulla impensierito di posare con abiti giudicati *rétro*, come la cravatta bianca e soprattutto il panciotto, che dovrebbe risalire alla fine degli anni Venti (SGUBIN 2002, p. 61). Tra le mani regge una tabacchiera, mentre sul petto fa mostra di sé un’onorificenza. Il volto è trattato dal pittore con grande morbidezza, con un impasto cromatico ancora luminoso, dai contrasti chiaroscurali attenuati, senza tuttavia rinunciare a una penetrante descrizione dal piglio realista.

I coniugi Giusto Giuseppe e Maria (1810–1875) ebbero due figli, Rodolfo e Alberto, e cinque figlie. Amalia rimase nubile, mentre le altre quattro si sposarono: Giuseppina con Nicolò Currù, Sofia con Edoardo Bois de Chesne, Ernestina con Giovanni Buchreiner e Emilia con Luigi Alimonda. Anche i membri di quest’ultima famiglia furono ritratti da Tominz verso la fine degli anni Trenta.

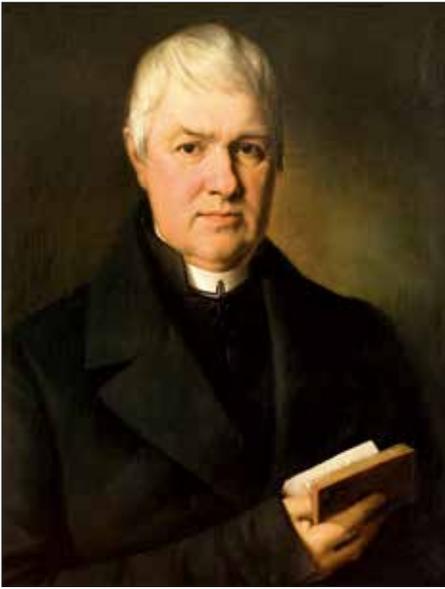
BIBLIOGRAFIA

RUSCONI 1923; BRESSAN 2002b, p. 142; *Giuseppe Tominz...* 2002; SGUBIN 2002, pp. 60–61.

ESPOSIZIONI

Venezia 1840; Trieste 2002; Lubiana 2002.

95.
Ritratto del parroco Francesco Costa



Olio su tela, 67 x 53 cm
Collezione privata

Ai fini dell'identificazione dell'effigiato, è di fondamentale importanza la filiera dei proprietari novecenteschi del dipinto, riassunta su un cartellino dattiloscritto, appuntato sul telaio: "Giuseppe Tominz / Susmel (Gorizia) venditore di quadri / e cornici / R.M. Cossar (Gorizia) acquistato per / 1200 lire nel / 1937 / Cossar figlia (Gorizia) / Stener Italico (Muggia) acquistato / nel 1974". Di certificata origine goriziana, la tela è rimasta per oltre tre decenni nella collezione di Ranieri Mario Cossar, che negli anni Trenta iniziò a interessarsi del pittore suo concittadino, al quale dedicherà alcuni articoli pubblicati in *tempore belli*, mentre nella *Storia dell'arte e dell'artigianato in Gorizia* menzionerà esplicitamente il dipinto in esame come il ritratto del "parroco di Prevacina, Francesco Costa".

L'opera trova il suo immediato referente in Giuseppe Giusto Allodi (cat. 94), medesima è l'attenzione posta dal pittore nel trascrivere fedelmente i tratti del volto e identica la morbida stesura cromatica, in questo caso dalle ombre appena più accentuate.

BIBLIOGRAFIA

COSSAR 1948, p. 324; LUCCHESI 2011, p. 5.

ESPOSIZIONI

Gorizia 2011.

96.
Ritratto di un capitano marittimo



Olio su tela, 77 x 66,5 cm
Collezione privata

L'anonimo e pingue personaggio, probabilmente un Gladulich di Lussino, come segnalato dai proprietari, è stato uno di quegli "uomini balzachiani" (BENCO 1934, p. 711) che hanno forgiato le fortune di Trieste, così come la vita sui mari gli ha scolpito il volto e ne ha temprato la volontà. Un viso e un carattere congeniali all'arte di Tominz, che "ci sembra – come scriveva Benco (1934, p. 708) – un'arte profondamente virile. Non esistono per lui vaporosità, raddolcimenti, sfumati." Ma al momento di farsi ritrarre, questo capitano di lungo corso ha già smesso gli abiti del marittimo e si è calato nella severa e rispettabile atmosfera borghese, pur non rinnegando il passato trascorso a scrutare i mari da quel vascello che appare, come un fantasma, all'orizzonte.

BIBLIOGRAFIA

Inedito.

97.
Ritratto di Nazario Zetto



Olio su tela, 76,8 x 67,2 cm
Capodistria, Pokrajinski muzej / Museo Regionale (inv. 3306)

Iscrizione sulla lettera: "All'illustrissimo Signore / Signor Nazario Zetto / Cavaliere dell'Ordine di San Gregorio Magno / decorato della Croce d'Oro del Merito colla / corona e della Medaglia d'Oro al Merito / Trieste".

Il nome dell'effigiato è riportato sulla lettera, che al tempo stesso funge da didascalia per le onorificenze orgogliosamente appuntate sul petto, tra le quali va segnalata almeno la croce dell'Ordine di San Gregorio Magno, della quale venne insignito anche Pietro Melchiorre Alimonda (cat. 87).

I fratelli capodistriani Nazario e Domenico (Menego) Zetto erano capitani di lungo corso e armatori di due velieri, il brigantino "Corriere d'Egitto" e il *bark* "Istria", con i quali coprivano la linea celere Trieste–Alessandria d'Egitto. Nel 1846 Nazario risulta aver abbandonato la navigazione, mentre Domenico nell'agosto di quell'anno attracca il *bark* nel porto triestino con un carico di cotone per la ditta Wollheim & Comp. (ZETTO 1974).

Il dipinto in esame rientra nella tipica produzione dell'artista, sia per il taglio a mezzobusto con la mano, esageratamente lunga, portata in primo piano, sia per quella "schiatta sincerità, che non gli permetteva di mitigare col colore il naso rubizzo o di ritoccare le verruche del volto" (CORONINI 1967). Il fondo monocromo e la costruzione pittorica del viso trovano convincenti riferimenti nei ritratti del già menzionato Pietro Melchiorre Alimonda (cat. 87) e di Giusto Giuseppe Allodi (cat. 94).

La tela è verosimilmente pervenuta al museo grazie al nipote Guido Zetto, che ha donato alla stessa istituzione la polena del "Corriere d'Egitto" intagliata a forma di Medusa, il simbolo della città di Capodistria (CRAIEVICH 1999).

BIBLIOGRAFIA

Guida ricordo... 1926, p. 19; SEMI 1930, p. 34; SANTANGELO 1935, p. 70; GIOLLO 1953, p. 39; ČANKAR – ČOPIČ 1954, p. 34, 46; CORONINI 1967, p. 177; *Pokrajinski muzej Koper* 1973, p. 49; ZETTO 1974, pp. 466–471; BREIC 1983, p. 176; GARDINA 1988, p. 6; CRAIEVICH 1999, pp. 118–119; JAKI 2002b, p. 130.

ESPOSIZIONI

Lubiana 1954; Lubiana 1967; Lubiana 2002.

Ritratto di Emanuel Edele



Olio su tela, 226 x 150 cm
Trieste, Civico Museo Revoltella (inv. 2748)

Pare andare di fretta questo insegnante di lingue straniere Edele, che, entrato nello studio del pittore, ha giusto il tempo di deporre cilindro, bastone e una partitura musicale sulla sedia, i libri sul tavolo, sbottonarsi la giacca. In realtà, Tominz si rivela qui un abile regista, che con consumato mestiere restituisce l'immagine di un personaggio al tempo stesso singolare nell'aspetto, ma saldamente collocato sulla scena, che domina con ostentata sicurezza. L'intera composizione è imperniata sulla figura slanciata dell'effigiato, che si trova al centro di una maglia di direttrici diagonali riassunte dalla posa delle braccia. La mano destra, poi, poggia saldamente sui libri, dai quali origina quello sguardo fermo, ma anche lo status economico raggiunto, esibito con narcisistico compiacimento nella ricercatezza della giacca, sfiancata e bordata di pelliccia, o nelle scarpe tirate a lucido.

Chissà se il dipinto incorniciato sul tavolo sia da riferire solo alla passione per la pittura coltivata dal personaggio. La medesima cornice compare anche nel ritratto del vladika montenegrino Petar II Petrović Njegoš (cat. 78). Si tratta di un semplice espediente scenografico del pittore per catturare il riflesso della luce, in ciò simile al vaso bianco, oppure la presenza del misterioso dipinto allude a un legame esistito tra i due personaggi?

Alla Gregorat dobbiamo i dati biografici su Emanuel Edele, nato a Praga nel 1815. Trasferitosi a Trieste insegnò lingue straniere (inglese, francese, tedesco, italiano) e fu un apprezzato autore di sussidi didattici per l'apprendimento destinati ai più giovani. Nel 1862 è documentato come interprete giurato e nel 1863 come insegnante alla scuola commerciale di via Santa Lucia nr. 1921. Si sposò con la veneziana Emilia Blumenthal, dalla quale ebbe cinque figli. Il dipinto è stato donato al museo nel 1937 da Elena d'Heur e purtroppo nel 1947 delle infiltrazioni d'acqua rovinarono la tela, provocando le estese cadute della pellicola pittorica tuttora visibili. Anche se non hanno compromesso la figura dell'effigiato, hanno certamente inciso sul mancato riconoscimento dovuto a uno dei più riusciti ritratti a figura intera di Tominz.

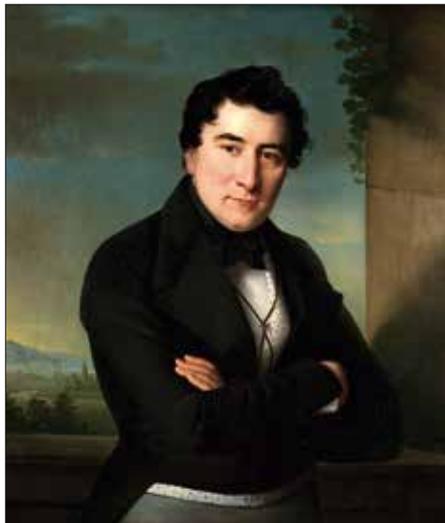
BIBLIOGRAFIA

Guida della Galleria... 1942, p. 13; GREGORAT 2002b, p. 136; SGUBIN 2002, p. 61.

ESPOSIZIONI

Lubiana 2002; Gorizia 2002.

Ritratto di Natale Pontoni



Olio su tela, 77 x 68,5 cm
Gorizia, Musei Provinciali (inv. 329/06)

Marini riferiva il ritratto al "malinconico tramonto" tominziano dei tardi anni Cinquanta e lamentava l'assenza dell'incisivo carattere e della forza della precedente ritrattistica. Diversamente Magani, proponendo una datazione verso la fine degli anni Venti, sottolineava "l'atteggiamento franco" con il quale Natale Pontoni "si predispone al ritratto: sguardo sicuro, braccia conserte con una certa aria informale e una leggera inclinazione del busto in avanti a divaricare l'asse della figura rendendola più facilmente percepibile." Come suggerisce Pavanello, un precedente per l'opera si potrebbe identificare nel *Ritratto di Luciano Bonaparte* eseguito da Fabre nel 1808 (Roma, Museo Napoleonico). Recentemente Nicoletta Bressan ha potuto precisare la datazione del dipinto al 1840 circa, grazie al reperimento dei dati anagrafici dell'effigiato, in particolare della data di morte, e basandosi sulla foggia dell'abito, dove fa bella mostra di sé il fermaglio in forma di caduceo.

Nel 1817 Natale Pontoni (1795 circa-1852) contrasse un debito decennale per acquistare la farmacia detta "Ai due mori", sita a Gorizia nell'odierna via Rastello. Nello stesso stabile si trovava anche l'abitazione del farmacista, alla quale si accedeva dallo spiazzo di fronte al monastero delle madri Orsoline. Nel 1830 Pontoni è citato come speciale, nel 1838 compare tra i soci ordinari dell'I.R. Società Agraria di Gorizia, mentre nel 1846 è nello Stato Maggiore del Corpo Civico di Gorizia. La farmacia, ereditata dai figli, sarà gestita dai Pontoni sino al 1881. Il dipinto è stato donato ai musei da Antonio Pontoni nel 1908.

BIBLIOGRAFIA

Cossar 1934, p. 192; Cossar 1948, p. 324; Marini 1952, p. 64; Mostra del collezionista isontino 1960, p. 26; Coronini 1967, p. 177; Magani 1995b, p. 152; Pavanello 1995, p. 24, nota 41; Giuseppe Tominz... 2002; Bressan 2002b, p. 144; Bressan 2007, p. 110; PASTRES 2010, p. 54.

ESPOSIZIONI

Gorizia 1960; Lubiana 1967; Gorizia 1995; Trieste 2002; Lubiana 2002; Gorizia 2002.

Ritratto di Francesco Perissutti



Olio su tela, 87,5 x 73 cm
Gorizia, Musei Provinciali (inv. 327/06)

Considerato da Marini (1952, p. 63) "il più significativo" tra i "dipinti della decadenza", la qualità dell'opera è stata riconosciuta dalla lettura di Magani (1995b, p. 151): "La fusione cromatica, ancora molto luminosa, definisce con attenzione il tenero incarnato e ne penetra i tratti restituendo l'espressione profonda del personaggio, che appare quasi cristallizzato in una posa sospesa e appena scalfita dalla presa della tabacchiera, come a volersi rassicurare durante il tempo di posa." Oltre al volto, descritto in modi degni della ritrattistica neerlandese, il pittore ha reso con estrema precisione descrittiva anche gli accessori, in particolare la spilla con il cammeo appuntata sul petto. Ne consegue una datazione prossima al *Ritratto di Giusto Giuseppe Allodi* (cat. 94), a cavallo tra quarto e quinto decennio.

Nato intorno al 1795, Francesco Perissutti risulta nel 1862 negoziante in "Agrumi e commissioni" in via dei Forni 1099 a Trieste (BRESSAN 2007). Il dipinto è documentato da una fotografia alla *Prima esposizione artistica goriziana* allestita nel 1887 a palazzo Attems Petzenstein (cfr. *La Pinacoteca...* 2007, p. 13). Nell'elenco dei prestatori pubblicato nel catalogo compare al nr. 106 la signora Luigia Furlani (IPPAVIZ 1888, p. 126), che assieme al marito Michele Bressan donerà nel 1908 il ritratto ai musei goriziani.

BIBLIOGRAFIA

Cossar 1948, p. 324; MARINI 1952, p. 63; CORONINI 1967, p. 177; MAGANI 1995b, p. 151; BRESSAN 2002b, p. 156; *Giuseppe Tominz...* 2002; LOZAR ŠTAMCAR 2002, p. 41; SGUBIN 2002, pp. 60-61; BRESSAN 2007, p. 114; PASTRES 2010, p. 55.

ESPOSIZIONI

Gorizia 1887; Lubiana 1967; Gorizia 1995; Trieste 2002; Lubiana 2002; Gorizia 2002.

101.

Ritratto maschile

Olio su tela, 79 x 70 cm
Gorizia, Musei Provinciali (inv. 3238)

“L’abilità e la perizia di Tominz – scrive Magani nel pubblicare il dipinto – sono così sottili da permettergli la registrazione paziente dei tratti del viso, curati nella minuzia dell’acconciatura alla moda e nei riflessi dell’incarnato dei quali il maestro goriziano sembra voler cogliere i cambiamenti durante le ore di posa. Ne ricava un ritratto che emerge da una condizione di silenzio in una luce diffusa e discreta che diviene tagliente nelle ombre quando viene a contatto con le parti solide, quasi a definire il limite astratto della realtà”. Alla luce di queste considerazioni, la scoperta derivazione della posa dal raffaellesco *Ritratto di Agnolo Doni* (1505), noto almeno dal soggiorno fiorentino del 1818, può essere intesa come una manifestazione della cosciente volontà del goriziano di misurarsi con uno dei vertici raggiunti dall’urbinate nell’indagine di un volto.

La datazione al 1830 circa riportata nella guida della mostra triestina del 2002 andrà posticipata di almeno un decennio, considerando la forte partitura chiaroscurale del volto e il dettaglio della barba alla Cavour.

Il dipinto è stato acquistato assieme alla *Donna con candela* (cat. 92) presso Carolina Bardiani-Tolloy, con la quale tuttavia non sussistono legami di parentela utili per l’identificazione di quello che pare destinato a rimanere un anonimo *dandy*.

BIBLIOGRAFIA

MAGANI 1995b, p. 148; *Giuseppe Tominz...* 2002.

ESPOSIZIONI

Gorizia 1995; Trieste 2002; Gorizia 2002.

102.

Il nano ostricaro

Olio su tela applicata su tavola, 108 x 56 cm
Trieste, Museo Revoltella

Il singolare dipinto, a differenza della ricostruzione immaginata da Marini (1952, p. 54), è stato sin dall’inizio concepito per essere riportato su una tavola, secondo una pratica diffusa sin dalla prima metà del Seicento in Inghilterra e in Olanda. Le tavole sagomate avevano dimensioni contenute e richiedevano dei soggetti di genere adatti, come i bambini o gli animali domestici. Tali dipinti venivano posti nella parti meno illuminate delle abitazioni in modo da suscitare la meraviglia dei visitatori, ingannati sulla loro reale essenza, secondo il tema classico della pittura superiore alla natura. Oltre a dilettere l’occhio, le sagome rispondevano a fini più pratici, di arredo della casa e di fermaporte, funzione assoluta per molti anni anche dal *Nano ostricaro*, che veniva scambiato, come ricorda il nipote Alfredo Tominz, per una persona viva.

Marini (1952, p. 54), che aveva relegato il dipinto “nella mediocre pittura di genere”, ne apprezzava il colore sonoro: “dal rosso rame del volto al rosso cinabro della tunica, dal bianco latte della camicia al nero velluto dell’abito.” La datazione proposta dallo studioso verso la fine del quinto decennio veniva perentoriamente contraddetta da Coronini (1966b), che dava come certo l’anno 1842. Il conte goriziano forniva ulteriori ragguagli sul “nano chioggiotto”, “una ‘macchietta’ popolare della Trieste ottocentesca” che “vendeva le sue ostriche al porto o all’Acquedotto”. Proprio in merito al titolo è interessate l’appunto di Kukuljević Sakcinski, che all’ultimo numero dell’elenco cita il dipinto in esame come “Un nano (Zwerg) friulano, eseguito con molta cura, molto espressivo.”

Recentemente Bressan ha visto nell’opera “una sorta di rivendicazione della cultura popolare nei confronti di quella cosiddetta ‘alta’, in particolare per la scanzonata posa del personaggio, che tiene disinvoltamente il piede sopra un libro e si appoggia a un bastone, un tempo usato dai maestri di musica per marcare il tempo.”

Il dipinto è stato selezionato da Giulio Caprin per rappresentare Trieste alla Mostra del ritratto italiano di Firenze del 1911. Rimasto in casa Tominz sino al 1928 è stato ceduto in quell’anno alla famiglia Brunner. Il *Nano ostricaro* è pervenuto al Museo Revoltella nel 2003 grazie alla donazione Kurlander.

BIBLIOGRAFIA

Mostra del ritratto italiano... 1911, p. 21; OJETTI 1929; *Catalogo della mostra...* 1950; MARINI 1952, p. 54, nota 78 e 79; CORONINI 1966b, p. 250; STELE 1967, p. 16; PAVANELLO 1995, p. 17; *Giuseppe Tominz...* 2002; BRESSAN 2004, p. 60; BRESSAN 2005, pp. 18–19; CASOTTO 2010, p. 249.

ESPOSIZIONI

Firenze 1911; Trieste 1950; Gorizia 1966; Trieste 2002; Gorizia 2002.

103.

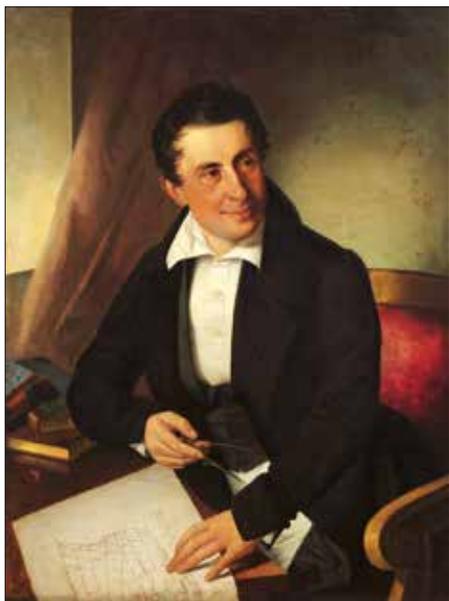
Ritratto di un Lucich

Olio su tela, 82 x 72 cm
Già Trieste, Coll. dott. Spadon

La posa fatta assumere al “dalmata Lucich”, che ricalca quella del *Ritratto maschile* dei Musei Provinciali di Gorizia (cat. 101), e la costruzione pittorica del volto fortemente chiaroscurato e indagato anche nelle irregolarità dell’epidermide, consentono di inserire l’opera nel novero dei ritratti degli anni Quaranta.

BIBLIOGRAFIA

MARINI 1952, p. 49.

Ritratto di Gaspare Tonello

Olio su tela, 88 x 78 cm
Collezione famiglia Tonello

Gaspare Tonello (1798–1849) nacque a Venezia, dove frequentò il Collegio di Marina dell'Arsenale. Le solide basi scientifiche acquisite gli consentirono di ottenere, già nel 1819, la cattedra di costruzione navale e manovra all'I.R. Scuola Nautica di Trieste, dove insegnò sino alla prematura morte, contribuendo a formare le prime leve di tecnici e ingegneri navali triestini. Tonello, che aveva un approccio essenzialmente applicativo della scienza, introdusse nella prassi didattica l'uso di modelli e soprattutto di disegni come momento imprescindibile di "formalizzazione e verifica di una nuova proposta progettuale", in modo da poter superare i metodi empirici dei protti navali e soddisfare i criteri eminentemente scientifici di "analizzabilità, verificabilità, riproducibilità, confutabilità" (STACCIOLI 1990, pp. 414–415). Questa tensione verso gli aspetti pratici lo portò a misurarsi nel campo dell'imprenditoria navale, realizzando nel 1837 il piroscifo "Conte Kolowrat" per conto del Lloyd Austriaco e fondando nel 1839 il nuovo cantiere "San Marco".

In uno spazio spoglio, reso in modo sommario, Tonello è ritratto al tavolo di lavoro, ma appare distratto dall'occupazione alla quale stava attendendo: la verifica, compasso alla mano, del disegno progettuale di uno scafo navale. I capelli 'scomposti', l'abbigliamento informale, lo sguardo arguto e il sorriso compiaciuto ci offrono l'immagine baldanzosa di un *self made man*, la cui ascesa sociale venne interrotta solo dalla sorte avversa. Il dipinto non è esente da mende, soprattutto la posa appare ritagliata e mal congegnata tra il tavolo e la sedia. Rembrandtiano, nel senso letterale del termine, è invece il viso "plasticamente espressivo" (MARINI 1952, p. 53): l'ambientazione, la posa avvitata, il marcato chiaroscuro e perfino il foglio trattenuto sul tavolo dell'architetto navale triestino sono ricalcati su quelli del collega olandese, ritratto da Rembrandt nel 1633 (Londra, Buckingham Palace). Nella tela rembrandtiana l'anonimo architetto navale è distratto dalla moglie, entrata nello studio per porgergli una lettera: anche lo sguardo fuori campo di Tonello era forse rivolto al ritratto della moglie oppure ad un immaginario visitatore.

Marini ricorda nella collezione Tonello anche i ritratti di "Maria Tonello Scopinich, sua prima moglie, del figlio G.B. Tonello, e della moglie di questi, Maria Tonello Calbo."

BIBLIOGRAFIA

MARINI 1952, pp. 52–53, 84–85; *Giuseppe Tominz...* 2002; LOZAR ŠTAMCAR 2002, p. 41.

ESPOSIZIONI

Trieste 2002.

105.

Ritratto di Amalia Tonello Cappelletti

Olio su tela, 110 x 86 cm
Collezione privata

Gaspare Tonello, rimasto vedovo, sposò nel 1828 la ventiquattrenne Amalia Cappelletti, dalla quale ebbe quattro figli, da aggiungere ai tre del matrimonio precedente.

Tominz ritrae Amalia in un sontuoso abito da sera di velluto e raso nero, impreziosito da pizze sulle maniche a ciambella e un vistoso fiocco sulla cinta. La donna non tradisce alcun imbarazzo, anzi, si mostra compiaciuta e sicura di sé, così come esibisce orgogliosa i numerosi gioielli, che vanno dalla *parure* composta dal fermacapelli, dagli orecchini e dal pendente sulla punta dello scollo, sino alla collana e agli anelli. Quasi per assecondarne il carattere estroverso, Tominz allestisce un ambiente di posa più scenografico, di gusto lamente barocco, con un ingombrante cuscino di velluto rosso, sul quale poggia la mano destra dall'infelice resa plastica, e una tenda verde tirata a lato. Anche in questo caso esiste un riferimento preciso a monte, giusto il confronto col *Ritratto della duchessa Elisabetta Guglielmina di Würtemberg* (Firenze, Palazzo Pitti), licenziato da Giambattista Lampi nel 1784 (PANCHERI 2001, p. 190). La posa, ma in controparte, è stata studiata da Tominz anche in un disegno (D 21).

L'incongruenza dei modelli di riferimento, che condizionano la diversa regia luministica dei volti, e le considerevoli discrepanze nelle dimensioni fanno ritenere che i ritratti di Gaspare Tonello e della moglie Amalia Cappelletti siano stati concepiti indipendentemente l'uno dall'altro.

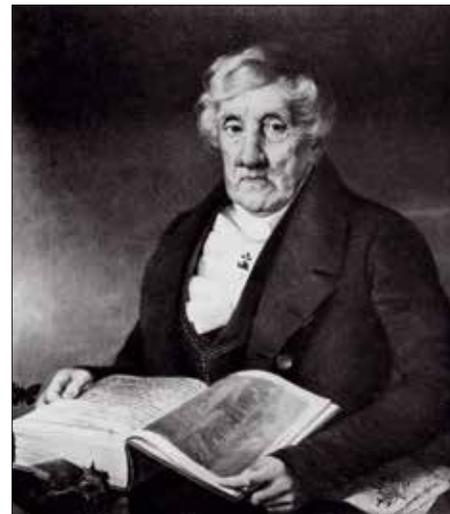
BIBLIOGRAFIA

MARINI 1952, p. 53; *Giuseppe Tominz...* 2002; SGUBIN 2002, p. 59.

ESPOSIZIONI

Trieste 2002; Gorizia 2002.

106.

Ritratto del conte Giambattista Coronini Cronberg

Olio su tela, 76,5 x 65 cm
Già Gorizia, conte Alessio Coronini Cronberg
Datato sul libro: "Görz am 20. März 1843".

Menzionato da Marini come opera di discreta qualità, il dipinto è apparso in pubblico solo in occasione della mostra allestita a Gorizia nel 1966 e trasferita l'anno successivo a Lubiana. Dovendo giudicare dalla riproduzione fotografica, non è possibile entrare nel merito del giudizio espresso da Marini, anche se va rilevata la scrupolosità con cui l'artista ha reso le diverse qualità 'epidermiche' dell'ottantaduenne conte e della 'natura morta' disposta con ordine sul tavolo, occupato quasi per intero dal primo volume del *Dizionario di tutta la Mineralogia...*, opera di "vasta erudizione", sintesi degli studi affrontati lungo tutta una vita dal personaggio. Fanno da corollario all'alto tomo due fogli d'un erbario, una conchiglia e a un minerale, che si specchiano sulla superficie lucida del tavolo, e infine l'attributo parlante della farfalla: "Pavea", che in friulano significa appunto "farfalla", il nomignolo affibbiato al vecchio naturalista da parenti e amici.

BIBLIOGRAFIA

MARINI 1952, p. 83; CORONINI 1966b, p. 220; CORONINI 1967, p. 175; STELE 1967, p. 17; SGUBIN 2002, p. 61.

ESPOSIZIONI

Gorizia 1966; Lubiana 1967.

107.

Ritratto della famiglia Sinigaglia

Olio su tela, 210 x 265 cm

Gorizia, Musei Provinciali (inv. 396/06)

I personaggi ritratti fanno capo a Benedetto Sinigaglia (1800–1854), figlio di Iacob e Bersabea Luzzato, ritratto all'estrema sinistra, identificato grazie alla spilla di brillanti a forma di lettera "B". Gli siede accanto la moglie Marianna Levi, detta Nina, sposata a Gradisca nel 1818, che abbraccia l'ultimogenito Nedanaele Vita, nato nel 1835. Seguono, verso destra, la figlia Sofia, nata nel 1831, il primogenito Giacobbe (1820–1893), detto Giacomo, con la moglie Anna Levi e la loro primogenita Iedidà Ida, nata nel 1844. In primo piano siedono le sorelle Sara Chiara (1828–1849) e Anna, nata nel 1826, che si sposerà nel 1844 con trasferendosi in Moravia ad Aussee. Alle loro spalle la sorella Bersabea (1828–1893) col marito Abram Reggio sposato nel 1840. La numerosa famiglia posa in una sorta di loggia aperta sul paesaggio con la veduta della residenza di Farra d'Isongo. Fanno inoltre mostra di sé un acquario e due statue.

Il dipinto, che allo stato rappresenta la più vasta e complessa composizione di Tominz, deve essere stato realizzato nel 1844, qualche mese dopo la nascita di Ida Iedidà e prima della partenza di Anna per la località di Aussee in Moravia, a seguito del matrimonio con Alberto David Fleischermann, celebrato in quello stesso anno. Proprio con la figura di Anna è connessa anche la variante iconografica più interessante tra il disegno preparatorio (cat. D 34) e l'opera finale. Nella prova grafica Tominz aveva inserito nella nicchia la statua di *Leda con il cigno*, sostituita poi con la canoviana *Psiche*, un motivo senz'altro più consono all'imminente matrimonio. Alla posa della piccola Ida Iedidà è invece possibile riferire lo *Studio per ritratto di gruppo di famiglia* (cat. D 29).

Nel disegno è invece già previsto il gruppo tardoantico del *Bambino con l'oca*, ricopiato da un album di incisioni di Giovanni Volpato e Raffaello Morghen. Nel dipinto varia solo la sua posizione, spostato in secondo piano, per lasciare spazio all'acquario con i pesci, che, come le statue dipinte, intende gratificare l'occhio con effetti illusionistici. Il disegno è stato seguito da almeno due bozzetti preparatori (cat. 108 e 109).

Il dipinto era rimasto sino alla Prima guerra mondiale in casa di Ida Iedidà, a Terzo d'Aquileia. Negli anni Venti l'opera passò all'antiquario Gino Calligaris, che ne curò il restauro e il reintegro dei ritratti asportati di Benedetto, Nina e Nedanaele Vita nonché quelli di Bersabea e Abram Reggio. Nel 1947 il dipinto fu affidato in consegna fiduciaria ai Musei Provinciali di Gorizia.

BIBLIOGRAFIA

MARINI 1952, pp. 42–43; CORONINI 1966b, p. 174; MORASSI 1966, p. 27; STELE 1967, p. 18; PILO 1976, pp. 95–99; BRADASCHIA 1980, p. 39; MALNI PASCOLETTI 1985, p. 47; TAVANO 1985, pp. 96–100; MALNI PASCOLETTI 1989, p. 81; KOS 2002, p. 35; LOZAR ŠTAMCAR 2002, p. 39; ŠGUBIN 2002, pp. 58–59; BERGAMINI 2003, p. 55; DELNERI 2007, pp. 116–117; BERTONI – CREN 2009; PASTRES 2010, p. 55.

ESPOSIZIONI

Gorizia 1966; Lubiana 1967; Gorizia 1989; Trieste 2002; Gorizia 2002.

108.

Ritratto della famiglia Sinigaglia

Olio su tela, 27 x 18 cm

Collezione privata

Inscrizione sul verso: "Famiglia Sinigaglia / bozzetto per il quadro eseguito / da Giuseppe Tominz di Gorizia / nell'anno 1840 / Visto il nipote / Alfredo Tominz / Trieste dicembre 1928".

Bozzetto per il dipinto di cui alla scheda 107.

BIBLIOGRAFIA

MARINI 1952, pp. 42–43; CORONINI 1966b, p. 174.

ESPOSIZIONI

Gorizia 1966.

109.

Ritratto della famiglia Sinigaglia

Già Terzo d'Aquileia, Collezione Calligaris

Bozzetto per il dipinto di cui alla scheda 107.

BIBLIOGRAFIA

PILO 1976, pp. 95–99.

110.

Ritratto femminile

Olio su tela, 77 x 68 cm

Collezione privata

Il dipinto in esame trova il suo referente più prossimo nel *Ritratto di Teresa Deperis Alimonda* (cat. 88), al quale è accomunato dal simile taglio compositivo e da un identico registro luminoso, tenuto su toni freddi, consoni a un'indagine distaccata delle fisionomie. Affini sono poi gli abiti indossati dai due personaggi femminili e identico il rosso acceso degli scialli. Alcuni elementi di costume, come la forma molto complicata e allungata degli orecchini, o l'accanciatura più sobria, prossima a quella esibita da Sara Chiara Sinigaglia (cat. 107) consigliano di spostare l'esecuzione del dipinto nella seconda metà degli anni Quaranta.

BIBLIOGRAFIA

Inedito.

111.
**Ritratto
della contessa Elena Lantieri a Paratico**



Olio su tela, 86 x 68 cm
Collezione privata

Elena Baronio di Rosenthal (1818–1891) sposò nel 1837 il conte Taddeo Lantieri, “un grande partito senza dubbio – scrive Coronini –, ma burbero e misantropo, che dopo l’unico figlio Carlo, si era ritirato nella piccola sperduta residenza di Slap.” Secondo lo stesso studioso, la contessa si fece ritrarre nel vestito indossato in occasione del ballo organizzato in onore del Conte di Chambord (1820–1883) “non ancora ventenne”. Ciò significa che il dipinto dovrebbe essere di poco posteriore al 1838, quando il nobile francese, futuro pretendente al trono con il nome di Enrico V, giunse in città. A giudicare dall’abito e dall’acconciatura, simili a quelli esibiti dalle sorelle Anna e Sara Chiara Sinigaglia (cat. 107), il ritratto della nobile goriziana andrà collocato verso la metà degli anni Quaranta. Il ritratto è apparso alla *Prima esposizione artistica goriziana*, nel salone d’onore di palazzo Attems Petzenstein, accanto ad altri dipinti di Giuseppe Tominz. Il ritratto del figlio Carlo, già attribuito a Giuseppe Tominz, è stato nell’occasione riferito al pennello di Augusto (cat. DE 44).

BIBLIOGRAFIA

MARINI 1952, p. 85, nota 77; *Mostra del collezionista isontino* 1960, p. 16; CORONINI 1966b, p. 222; LEVETZOW LANTIERI 1969, p. 200.

ESPOSIZIONI

Gorizia 1887; Gorizia 1960; Gorizia 1966.

112.
**Il polacco
(Ritratto di Giuseppe Battich)**



Olio su tela, 50 x 41,5 cm
Collezione privata
Firmato in basso a sinistra: “Gius. Tominz”.

Nel 1831, alla *Terza esposizione triestina di belle arti*, Tominz espose il ritratto a mezzo busto di un giovane polacco (“L’Osservatore Triestino”, 10 novembre 1831), forse identico al “Ritratto di un polacco in costume nazionale, uno dei suoi ritratti migliori in stile romano” ricordato da Kukuljević Sakcinski nello studio del pittore. In ogni caso è evidente che i due dipinti non possono essere identificati con l’opera in esame, poiché il giovane è ritratto in primo piano e non a mezzo busto, mentre le sue vesti non presentano alcun riferimento al costume nazionale polacco. Eppure, come notava Marini, il dipinto “non dovrebbe altro nome; nessuno seppe mai chi fosse veramente il giovane in collacco qui figurato. Né il Maestro si preoccupò di farcelo sapere. Forse la Polonia egli la vide con la faccia aperta ed intelligente, simpaticamente moschettiera e romantica di questo bellissimo adolescente” e con grande acume vedeva in quel volto “l’immagine vibrante, schietta e confidente dell’uomo che s’appresta a vivere”. È sulla scorta di questa suggestiva lettura, che si propone di identificare l’effiggiato con Giuseppe Giacomo Battich (1820–1852), il giovane pittore goriziano, che nel 1835 trascorse alcuni mesi nell’*atelier* triestino di Tominz, prima di frequentare, assieme ad Augusto Tominz, l’Accademia di Venezia. L’occasione della vita si presentò a Battich nel 1844, quando partì per la Polonia al seguito del principe Roman Sanguszko. A causa di una salute malferma dovette però ritornare a Venezia già nel 1846, per morirvi pochi anni più tardi. Poco è rimasto della sua produzione pittorica e quel poco non lo eleva al di sopra dalla schiera dei pittori accademici (CIANCIA 1989). È comprensibile, pertanto, che il suo nome sia caduto nell’oblio, mentre è rimasto intatto e vivo il fascino del suo ritratto, che porta impresso nel volto pulito, negli occhi levati al cielo, la promessa, rimasta tale, di un futuro radioso nelle lontane ed esotiche terre polacche.

BIBLIOGRAFIA

Rassegna di pittura... 1937, p. 4; MARINI 1949; *Catalogo della mostra...* 1950; SOFIANOPULO 1950; MARINI 1952, pp. 56–57; VIZINTIN 1957; CORONINI 1966b, p. 232; STELE 1967, p. 18; *Giuseppe Tominz...* 2002; SGUBIN 2002, p. 61.

ESPOSIZIONI

Lubiana 1925; Trieste 1937; Trieste 1950; Gorizia 1966; Trieste 2002; Gorizia 2002.

113.
**Ritratto
di Piergiacomo e Maria Leva**



Olio su tela, 192 x 162 cm
Collezione privata

Sulla tela sono raffigurati, a grandezza naturale, il capitano marittimo Piergiacomo Leva, figlio di Caterina Leva Ragusin (cat. 89), “passato agli annali della marina austro-ungarica per essere stato il primo a doppiare col suo brigantino il Capo Horn nel 1834” (CORONINI 1966b), impresa ricordata dal globo terrestre, ben visibile sull’alto piedistallo a colonna. Gli siede accanto Maria Budinich, figlia dell’altra bendizina ritratta da Tominz, Maria Budinich Ragusin (cat. 90). Se la datazione al 1850, proposta nella mostra del 1966, è stata successivamente anticipata di un decennio, è stato viceversa accolto “il sospetto” espresso da Coronini “di una fatale influenza del gruppo fotografico”. Il sospetto si è rivelato infondato quando Renata Komič ha riconosciuto nel *Ritratto di due sorelle* del francese Louis-Édouard Dubufe (1820–1883) il modello pittorico che sottende tanto al dipinto in esame, quanto al *Ritratto di Luisa Pesjakova* e al *Ritratto della signora Svetic* di Mihael Stroj (1803–1871), conservati, gli ultimi due, alla Narodna galerija di Lubiana. Il dipinto di Dubufe, transitato presso Colnaghi a New York alla fine degli anni Novanta del secolo scorso, è stato tradotto in incisione nel 1840, data che offre un sicuro termine *post quem* per la realizzazione della tela tominziana. Che il goriziano abbia avuto tra le mani l’incisione è provato da un bozzetto conservato presso i Musei Provinciali di Gorizia (cat. D 21) e soprattutto dal disegno conservato presso i Civici Musei di Storia e Arte di Trieste (cat. D 52) nel quale il pittore ha ripreso fedelmente la posa delle due sorelle, appuntando la propria attenzione sulle mani e tralasciando, ovviamente, i volti. Bozzetto e disegno sono stato utilizzati anche per impostare il più tardo *Ritratto di famiglia* (cat. 142).

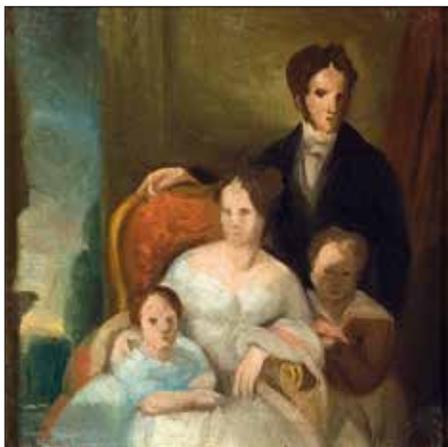
BIBLIOGRAFIA

CORONINI 1966b, p. 226; STELE 1967, p. 17; DAVANZO POLI 1993, p. 96; *Giuseppe Tominz...* 2002; LOZAR ŠTAMCAR 2002, p. 41; SGUBIN 2002, pp. 59–60; KOMIČ 2009.

ESPOSIZIONI

Gorizia 1966; Trieste 2002.

114.
Ritratto di famiglia



Olio su tela, 16,2 x 16 cm
Gorizia, Musei Provinciali (248/06)

Bozzetto per un dipinto non identificato.

BIBLIOGRAFIA
CORONINI 1966b, p. 254; CORONINI 1967, p. 180.

ESPOSIZIONI
Gorizia 1966; Lubiana 1967.

115.
Ritratto di giovane signora



Olio su tela, 78 x 69 cm
Trieste, Civico Museo di Storia Patria (inv. 3397)

Il ritratto dell'anonima giovane signora, pubblicato nel 1952 da Marini nella collezione triestina Mihelcich, è stato acquistato nel maggio dello stesso anno da Socrate Stavropulos, che lo ha donato il 9 luglio successivo, assieme a una cospicua parte della propria collezione, ai Civici Musei di Storia e Arte di Trieste.

L'autografia tominziana, messa in discussione da Magani, è avvalorata dal confronto con il *Ritratto di Teresa Deperis Alimonia* del 1839. Questo dato offre un termine per la datazione anche della tela in esame, che non può essere in alcun modo posteriore al 1850, come credeva Marini.

Per Barilli, la giovane signora "ostenta uno scialle con piena forza ed evidenza, quasi che l'artista, nell'occasione, avesse lasciato i pennel-

li per assumere i ferri da maglia, e per darsi a costituire quel capo d'abbigliamento nella sua consistenza reale, al di là dell'illusione rappresentativa. C'è da chiedersi chi serva a che cosa: è l'abbigliamento in funzione della persona, o non piuttosto questa pronta a sottomettersi a un ruolo subordinato di indossatrice, chiamata appunto a mettere in bella mostra i modelli che la regia dell'artista le impone?"

BIBLIOGRAFIA
Collezione Stavropulos 1952, p. 18; MARINI 1952, pp. 61–62; *La collezione Stavropulos...* 1957, cat. 93; CRUSVAR 1980, p. 17; DAVANZO POLI 1993, p. 95; DE VECCHI – RESCINITI 1994, pp. 19, 88; MAGANI 1995b, p. 155; BARILLI 1999, p. 39.

ESPOSIZIONI
Gorizia 1966; Trieste 1980; Trieste 1994; Gorizia 2002.

116.
Cacciatore



Olio su tela, 81 x 68 cm
Già Firenze, Coll. G. Calligaris

Il ritratto non si discosta dalla cifra stilistica maturata nei dipinti degli anni Quaranta e rappresentata, ad esempio, dai ritratti di Gustavo Birti (cat. 132) o Emerico Margoni (cat. 138). La posa è identica al *Ritratto di Johan Baptista Cloetta* (cat. 35). Il titolo del dipinto si deve alla scena di caccia dello sfondo, ambientata, secondo Marini, in una "selvatica spiaggia tra gli acquitrini e i canneti della Bassa friulana".

BIBLIOGRAFIA
Catalogo della mostra... 1950; SOFIANOPULO 1950; MARINI 1952, p. 49; STELE 1967, p. 16.

ESPOSIZIONI
Trieste 1950.

117.
Ritratto di Marc'Antonio Budinich



Olio su tela, 77 x 67 cm
Collezione privata

Marc'Antonio Budinich, nato a Lussino nel 1805, era figlio terzogenito del capitano Marc'Antonio (1766–1831) e di Maria Ragusin, pure ritratta dal pittore (cat. 90). Come il padre e il fratello Tomaso, anche Marc'Antonio intraprese la carriera marittima. Nel 1838 acquistò assieme al suocero Anton Maria Budinich il brigantino "Genitore". L'attività armatoriale si rivelò fallimentare, causando la rovina di Anton Maria e costringendo Marc'Antonio ad abbandonare la navigazione mercantile per entrare, nel 1848, nella marina militare. Il ritratto lo presenta proprio nell'uniforme da ufficiale della marina da guerra austro-ungarica. Marc'Antonio si ritirò dal servizio nel 1873, dopo aver raggiunto il grado di capitano di corvetta.

BIBLIOGRAFIA
Giuseppe Tominz... 2002.

ESPOSIZIONI
Trieste 1950; Trieste 2002.

118.

Ritratto di Antonio Maria Budinich

Olio su tela, 77 x 67 cm
Collezione privata

Nel pubblicare il ritratto Marini descriveva Anton Maria Budinich "rubicondo, leggermente ironico ma bonariamente cordiale signore: un autentico personaggio longhiano anche se tradotto in un fare più corsivo." Il dipinto dovrebbe risalire ai primissimi anni Quaranta.

Nato in una famiglia di marittimi, Anton Maria Budinich seguì il padre a Venezia, dove trascorse l'infanzia. Ritornò alla natia isola di Lussino nel 1797, dove, a differenza degli altri membri della famiglia, non intraprese la carriera marittima e si dedicò alle scienze agrarie, divenendo corrispondente dell'I.R. Società agraria di Gorizia. Grazie alla sua preparazione scientifica ricoprì importanti incarichi amministrativi: per un breve periodo esercitò la funzione di notaio (1801–1804), nel 1812 sovrintese alla costruzione della strada che collegava Lussingrande a Lussinpiccolo, fu podestà dal 1835 al 1839. A seguito della sua adesione ai moti del 1848 fu rinchiuso per un mese.

BIBLIOGRAFIA

Catalogo della mostra... 1950; SOFIANOPULO 1950; MARINI 1952, p. 45; Giuseppe Tominz... 2002; SGUBIN 2002, pp. 60–61.

ESPOSIZIONI

Trieste 1950; Trieste 2002.

119.

Ritratto di anziana

Olio su tela, 58 x 48 cm
Trieste, Civico Museo Revoltella (inv. 93)

Nella lettera spedita il 4 ottobre 1932 a Ojetti, il critico triestino Benco affermava che nel caso del *Ritratto di vecchiaia* "pare si tratti di una Contessa Sbruglio di Udine; ma non è del tutto certo" (in CORONINI 1966b, p. 208). Su questo labile indizio Susanna Gregorat, con l'aiuto di Gilberto Ganzer, direttore del Museo Civico d'Arte di Pordenone, è riuscita a ricostruire i complessi rapporti di parentela della famiglia Salvo Sbruglio, alla quale forse appartiene il ritratto in esame, e identificare il personaggio nella comonese Teresa Tacco, moglie di secondo letto di Francesco Enrico Sbruglio (1798–1867) (cat. 120). Dal loro matrimonio sarebbe nato Rizzardo (1839–1894) che a sua volta avrebbe sposato Emma Ducco (Trieste 1842–Udine 1915) figlia di secondo letto di Fanny Laurenzich, vedova Preinitsch, del conte lombardo Giovanni Battista Ducco. Teodolinda Sbruglio (1866–1947), figlia di Rizzardo ed Emma, avrebbe infine sposato Demetrio Salvo e il loro figlio Carlo avrebbe aggiunto al cognome paterno quello materno chiudendo il cerchio.

Sulla base di una supposta somiglianza fisica tra l'anziana donna e Fanny Preinitsch, ritratta da Giovanni Pagliarini (cat. DE 40), Gregorat non esclude che la stessa anziana possa essere la madre di Fanny o addirittura la stessa Fanny sensibilmente invecchiata.

"Ma che importa? – chiosava già nel 1966 il conte Coronini – L'attuale denominazione riassume anche meglio il carattere di quel volto, profondamente solcato dagli anni, che offriva tanto maggiore appiglio al 'pittore della realtà'.

Con niente, con un nastro violaceo sopra uno scialle paglierino, Giuseppe Tominz da prova di saper essere, per giunta, un colorista di grande sensibilità."

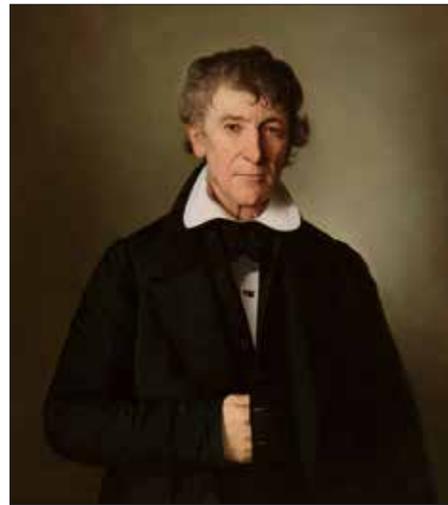
BIBLIOGRAFIA

BENCO 1934, p. 705; MARINI 1949; Catalogo della mostra... 1950; SOFIANOPULO 1950; MARINI 1952, pp. 48, 50–51; SAMBO 1953, p. 17; Galleria... 1961, p. 24; CORONINI 1966b, p. 208; CORONINI 1967, p. 174; FIRMIANI – MOLESI 1970, p. 143; DAVANZO POLI 1993, p. 93; BARILLI 1999, p. 39; GREGORAT 2002, p. 170; Giuseppe Tominz... 2002; SGUBIN 2002, pp. 52, 58.

ESPOSIZIONI

Trieste 1950; Gorizia 1966; Lubiana 1967; Trieste 2002; Lubiana 2002; Gorizia 2002.

120.

Ritratto di anziano

Olio su tela, 58 x 48 cm
Trieste, Civico Museo Revoltella (inv. 92)

"La vecchiezza – scriveva Marini trattando del dipinto – è l'età più cara a questo scultorio spirituale pennello. Gli anni sanno incidere le angosce e le gioie, il pensiero e il tormento, la complessa e laboriosa storia di un'anima. È questa storia che il maestro cerca e che gli sollecita l'umanissimo canto. i volti dei bimbi prosperosi e delle donne belle non hanno storia; perciò essi spesso non gli sanno parlare pittoricamente; perciò con essi egli cade frequentemente nella più generica e perfino accademica maniera." Nel prosieguo dell'analisi lo studioso pone a confronto il dipinto con il *Ritratto di anziana* (cat. 119), considerato suo *pendant*. Nel ritratto maschile riconosce allora "una piacevole pittura" che però "resta alquanto alla superficie: il legame stilistico è più rilassato che nell'altra figura, è diluita la poesia di quel volto. Forse con questo vecchio Tominz volle provarsi più per virtuosismo che per ispirazione nella più aggiornata parlata veneziana del tempo."

Il volto dell'uomo, indagato con attenzione nei segni della vecchiezza, è tutt'altro che inespressivo. Piuttosto il carattere che si legge nello sguardo mite e nella figura poco appariscente è diverso dai volitivi imprenditori e commercianti, che tanta parte hanno nei ritratti tominziani. Di recente Gregorat (2002) ha proposto di identificare il personaggio con Francesco Enrico Sbruglio (1798–1867), sposato in seconde nozze con Teresa Tacco, protagonista dell'altro ritratto.

Il dipinto, e il suo *pendant Ritratto di anziana* (cat. 119), sono pervenuti al Museo Civico Revoltella attorno al 1928 dalle collezioni dei Civici Musei di Storia e Arte di Trieste.

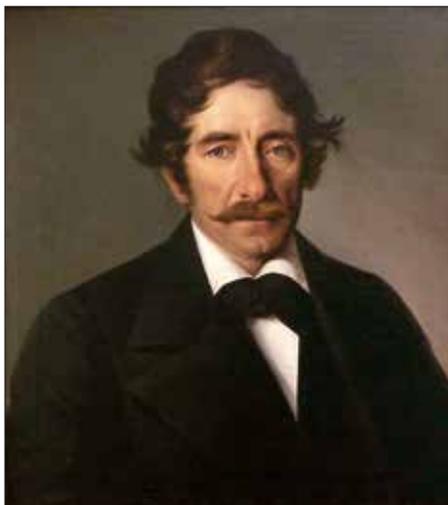
BIBLIOGRAFIA

MARINI 1952, pp. 48, 50–51; SAMBO 1953, p. 17; Giuseppe Tominz... 2002; GREGORAT 2002, p. 168.

ESPOSIZIONI

Trieste 2002; Lubiana 2002; Gorizia 2002.

121.

Ritratto di Joko Jakšić

Olio su tela, 57 x 49 cm

Cattaro (Kotor), Pomorski muzej Crne Gore

Le dimensioni contenute fanno di questo ritratto un piccolo capolavoro di Tominz, che riscatta l'anonima bicromia bianco-nera dell'elegante vestito grazie alla descrizione cristallina della fisionomia. Il volto allungato e scurito dal sole, la capigliatura ancora gonfia dal vento e non per un capriccio della moda, le folte sopracciglia e i baffoni, la fossetta sul mento e quella corrispondente tra le sopracciglia, le guance scavate, restituiscono l'aspetto vissuto dell'uomo di mare, congeniale alla vena descrittiva del Tominz. Tuttavia l'espressione che trapela dagli occhi, azzurri e lucidi, induce a parafrasare le parole di Fanny Herzog: "Io sembro molto triste, perché lo sono sempre, ma del resto colto alla perfezione, come dicono tutti" (cat. 66).

Joko Jakšić nasce ai primi dell'Ottocento a Toploj, sobborgo di Herceg Novi nell'odierno Montenegro, e intraprende la carriera marittima: dal 1848 al 1853 è sul ponte di comando della "Maddalena" e dal 1854 al 1858 sulla nave "Angelica". Dal 1871 al 1873 ricopre la carica di delegato di Herceg Novi presso la Camera di commercio e industria a Ragusa (Dubrovnik).

BIBLIOGRAFIA

JANIČIJEVIĆ – PALAVRŠIĆ 2006, p. 14 (autore ignoto).

ESPOSIZIONI

Cattaro 2006.

122.

Ritratto di uomo in costume turco

Olio su tela, 76,5 x 61,5 cm

Melbourn, Victoria Gallery

Iscrizioni sulla lettera: in lettere arabe "A Sayyid (?) ... eregio gioielliere Nicola Hall, a Trieste"; in italiano: "Sig. Nicola Hal / Trieste".

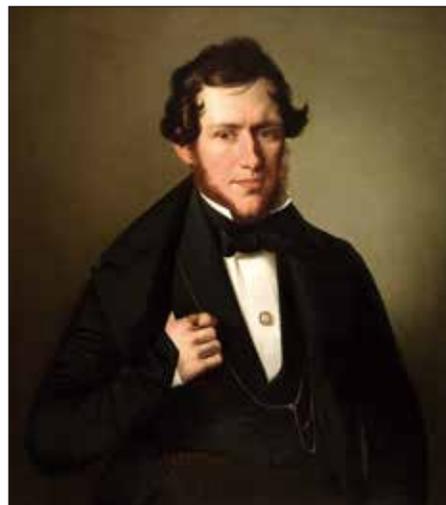
Il fascino di questo dipinto, dall'iconografia originale, è innegabile. Vi compare un personaggio in un ricco costume turco, destinato a distinguersi nella galleria dei ritratti borghesi licenziati da Tominz. L'identità dell'effigiato deve essere ancora indagata compiutamente, nonostante sia da riconoscere in quel Nicola Hall riportato nell'intestazione della lettera, di professione gioielliere, ma purtroppo sconosciuto agli studi. Dal nome pare lecito ipotizzare che il personaggio, forse di natali levantini, appartenesse alla comunità greca, che intratteneva rapporti commerciali con l'impero ottomano.

Il dipinto si inserisce nel filone della pittura ottocentesca di soggetto esotico, ma per niente 'estraneo' alla vita quotidiana di una città di frontiera quale era Trieste, dove risiedeva anche una comunità turca. Lo stesso Tominz, come ci informa Kukuljević Sakcinski, aveva eseguito il "ritratto di un colonnello turco" dal viso "un po' rubizzo" (appendice documenti). Il dipinto in esame dovrebbe risalire agli anni centrali del quinto decennio, prossimo al ritratto del capitano Jakšić esaminato nella scheda precedente.

BIBLIOGRAFIA

Inedito.

123.

Ritratto di Gustavo Birti

Olio su tela, 78 x 68 cm

Gorizia, Musei Provinciali (inv. 384/06)

Il dipinto, da Marini relegato all'ultima fase della produzione tominziana, è stato recuperato all'attenzione della critica da Magani, che lo ha annoverato tra le opere eseguite tra quarto e quinto decennio. Grazie al reperimento dei dati biografici dell'effigiato, Nicoletta Bressan ha potuto restringere la datazione del ritratto alla prima metà degli anni Quaranta.

Il triestino Gustavo Birti (1807–1882) sposò in prime nozze Matilde Goracucchi, dalla quale ebbe un figlio. Rimasto vedovo, nel 1840 si risposò con la ventenne Anna Bozzini (1820–1885), protagonista del ritratto esaminato nella scheda seguente, e dal matrimonio nacquero ben otto figli. All'epoca del ritratto, Gustavo Birti era comproprietario con i fratelli Nicolò e Antonio Vuro della pesa pubblica di via Chiozza 1906. Nel 1863 gestiva invece due pesche pubbliche site rispettivamente in via Canal Grande 808 e in riva Pescatori 1673. Nel 1875 compare tra i membri del Comitato per l'erezione del monumento a Massimiliano d'Asburgo, assieme al cavalier de Brucker e a Carlo Girardelli.

I musei acquistarono il ritratto di Gustavo Birti, e quello della moglie Anna Bozzini, dalla figlia Adele nel 1832.

BIBLIOGRAFIA

MARINI 1952, p. 64; CORONINI 1967, p. 177; MAGANI 1995b, p. 154; BRESSAN 2002b, p. 154; *Giuseppe Tominz...* 2002; SGUBIN 2002, p. 60; *Giuseppe Tominz...* 2004; BRESSAN 2007, p. 112; PASTRES 2010, p. 55.

ESPOSIZIONI

Lubiana 1967; Gorizia 1995; Trieste 2002; Lubiana 2002; Gorizia 2002; Gorizia 2004.

124.

Ritratto di Anna Bozzini Birti

Olio su tela, 76,5 x 68 cm
Gorizia, Musei Provinciali (inv. 385/06)

La datazione proposta da Marini alla seconda metà degli anni Cinquanta è stata rettificata da Maddalena Malni Pascoletti, grazie all'analisi dei gioielli esibiti dall'effigiata, che presentano i caratteri tipici di una produzione artigianale collocabile alla fine degli anni Trenta. Fabrizio Magani, accogliendo questa datazione del dipinto, ne faceva un caposaldo della ritrattistica femminile di Tominz, tanto da espungere dal catalogo del pittore goriziano "i ritratti della Contessa Cecilia d'Auersperg, di Eleonora de Nicolai, di Elena Lanthieri e il Ritratto di giovane signora del Museo Sartorio di Trieste". Da ultima, Nicoletta Bressan ha reperito preziose informazioni biografiche sul personaggio ritratto, non Adele, bensì Anna Bozzini (1820–1885), che ventenne si unì in matrimonio con Gustavo Birti. Il ritratto, che costituisce il *pendant* del dipinto raffigurante il marito (cat. 123), dovrebbe dunque risalire ai primi anni Quaranta, come sembrano confermare anche l'acconciatura e la foggia dell'abito. I ritratti dei coniugi Birti, concepiti per essere esposti appaiati, furono ereditati da Anna alla morte del marito e in seguito passarono alla loro figlia Adele, che nel 1932 li cedette ai musei di Gorizia.

BIBLIOGRAFIA

MARINI 1952, p. 64; CORONINI 1967, p. 177; MALNI PASCOLETTI 1989, pp. 40–42, 77, 91; MAGANI 1995b, p. 155; BRESSAN 2002b, p. 152; *Giuseppe Tominz...* 2002; SGUBIN 2002, pp. 58–59; BRESSAN 2007, p. 112; PASTRES 2010, p. 55.

ESPOSIZIONI

Lubiana 1967; Gorizia 1989; Gorizia 1995; Trieste 2002; Lubiana 2002; Gorizia 2002; Gorizia 2004.

125.

Ritratto di Caterina Buzzi Bozzini

Olio su tela, 77,5 x 68 cm
Collezione privata

L'effigiata è stata identificata da Marini come una delle baronesse Hermann, mentre Coronini ha riconosciuto nel ritratto la triestina Caterina Buzzi (1795–1874), sposata nel 1820 con il ventisettenne Francesco Giuseppe Bozzini, rendendo però noto il dipinto come il *Ritratto di ignota*. Lo stesso titolo è stato adottato anche in occasione dell'esposizione triestina, pur essendo fuori discussione l'identificazione proposta dal conte goriziano.

L'opera è affatto simile al *Ritratto di Anna Bozzini Birti* con la quale Caterina Buzzi Bozzini, fatta eccezione per il boa di pelliccia, condivide non solo la posa, ma anche la foggia dell'abito in raso con scollo alla Sévigné, il corpetto appuntito e le ampie maniche rigonfie.

Caterina Buzzi si farà ritrarre anche da Giovanni Pagliarini, posando con un abito nero e priva della fede all'anulare destro, forse indicativo del suo stato vedovile, come riteneva Coronini.

BIBLIOGRAFIA

MARINI 1952, pp. 83–84, nota 63; CORONINI 1966b, p. 196; *Giuseppe Tominz...* 2002.

ESPOSIZIONI

Gorizia 1966; Trieste 2002.

126.

Ritratto di anziano

Olio su tela, 76,5 x 66,5 cm
Collezione privata

Il ritratto, segnalatomi da Laura Zanella, è impostato secondo una tipologia ricorrente nella produzione tominziana e trova il suo termine di paragone più vicino, anche per il ricorso a una gamma cromatica limitata, nel ritratto del capitano Nazario Zetto (cat. 97) o in quello di Domenico Perissini (cat. 51).

L'anziano emerge dall'oscurità grazie alla luce che ne illumina, con un ricercato effetto teatrale, il volto e la mano destra, mentre il corpo rimane immerso nell'ombra, leggibile lungo il profilo solo in controtuce, grazie ai due aloni che chiazzano lo sfondo. Ne deriva che l'attenzione del pittore, come di chi guarda, è tutta concentrata su queste due parti del corpo. La mano, portata in primo piano, assolve alla duplice funzione di indicatore spaziale, mediando tra spazio reale e spazio dipinto, e di perno compositivo della figura, con un esplicito rimando tra la tabacchiera e la cravatta annodata attorno al collo. Il volto emaciato è esposto impietosamente alla luce che ne rileva i segni del decadimento nello sguardo spento, nel giro d'ombra che segna le palpebre pesanti, nella bocca serrata in una smorfia. In Tominz, l'indagine fisionomica procede di pari passo con lo scandaglio dell'anima.

L'accentuato chiaroscuro consiglia di datare il ritratto agli inizi del quinto decennio del secolo e non consente in alcun modo di avvalorare l'identificazione dell'effigiato – come comunicato dai proprietari – col patrizio triestino Leonardo Giacomo Prandi (1740–1822); del resto anche l'aspetto dimesso mal si accorda con quello di un nobile che per giunta aveva fama di *viveur*.

Il dipinto è stato oggetto di un intervento di pulitura che ha permesso di recuperare i valori cromatici dello sfondo, deturpato da una doppia imprimitura a ceralacca e completamente ridipinto, tanto da celare del tutto l'originale colore verde cupo. La superficie presenta un'estesa crettatura dovuta allo spesso strato di preparazione.

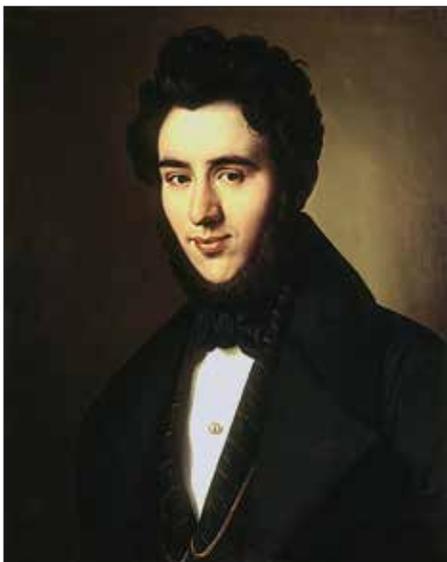
BIBLIOGRAFIA

QUINZI 2011, pp. 273–275.

ESPOSIZIONI

Gorizia 2011.

127.

Ritratto di Giuseppe Grablovitz

Olio su tela, 59,4 x 47,6 cm
Trieste, Civico Museo Sartorio (inv. 13/2792)

Come suo consueto il pittore ha stagiato sul fondo neutro della tela la figura a mezzo busto di Giuseppe Grablovitz, tesoriere del comune di Trieste. La luce che investe il primo piano fa emergere completamente il volto dell'effigiato, che si rivolge con uno sguardo sornione al di fuori dello spazio pittorico, mentre all'alone luminoso dello sfondo è affidato il compito di delineare il profilo della testa e del busto. Spicca, sul candido bianco della camicia, una spilla a forma di immagine clipeata.

Il ritratto è entrato nelle collezioni museali nel 1930.

BIBLIOGRAFIA

Inedito.

128.

Ritratto maschile (Pasquale Puglisi?)

Olio su tela, 63 x 50 cm
Trieste, Civico Museo Revoltella (inv. 3745)

L'identità dell'effigiato non è nota, ma il fatto che il dipinto sia pervenuto al museo grazie al lascito testamentario della signora Mercedes Puglisi, lascia aperta la possibilità, indicata da Gregorat (2002), che si tratti di Pasquale Puglisi, ricordato da Marini nelle file degli "eroi bonapartisti", associato quindi ai ritratti di Domenico Perissini (cat. 51) e dell'anonimo farmacista (cat. 52). Probabilmente sulla scorta di questa classificazione il dipinto è stato datato nella prima metà degli anni Trenta, una collocazione che va posticipata di almeno un decennio. L'accentuato chiaroscuro del volto e una luce meno cristallina trovano un sicuro termine di confronto nel *Ritratto di Gustavo Birti* (cat. 123). In entrambi coincidono anche gli elementi di costume, come il taglio della giacca senza le maniche a sbuffo o la barba ormai 'cavouriana'.

Oltre al ritratto in esame, Marini menziona anche quello della moglie Ignazia Puglisi Aiello, giudicato di qualità superiore.

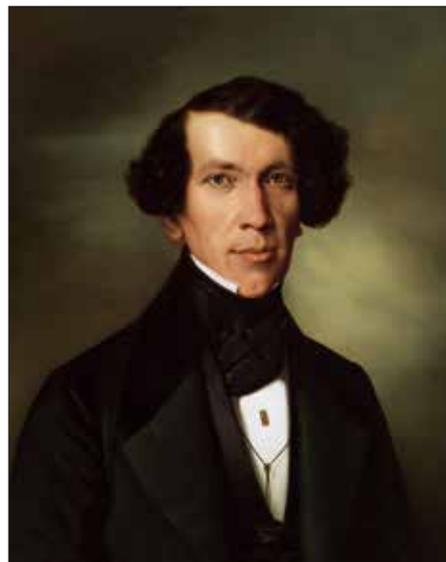
BIBLIOGRAFIA

MARINI 1952, p. 29-30; *Giuseppe Tominz...* 2002; GREGORAT 2002, p. 112.

ESPOSIZIONI

Trieste 2002; Lubiana 2002; Gorizia 2002.

129.

Ritratto maschile

Olio su tela, 64 x 53 cm
Trieste, Civico Museo Revoltella (inv. 3000)

Il personaggio, colto a mezzo busto, non presenta alcun segno distintivo che ne possa favorire l'identificazione. Il ritratto, alla fine, suscita una certa curiosità soprattutto per l'insolita pettinatura dei capelli crespi. Il dipinto è stato acquistato dal museo nel 1948.

BIBLIOGRAFIA

Giuseppe Tominz... 2002; GREGORAT 2002, p. 114.

ESPOSIZIONI

Trieste 2002; Lubiana 2002; Gorizia 2002.

130.

Venere e Cupido dormienti

Olio su tela, 44 x 54 cm

Gorizia, Fondazione Palazzo Coronini Cronberg

Per Coronini, il dipinto “di concezione piuttosto convenzionale è ancora pervaso da un attardato settecentismo classicheggiante alla moda del Direttorio, acceso da una vampa di colorismo veneto, prezioso e sonoro, dalle caratteristiche sbavature di luci rossastre. Il quadro presenta molte mende, ma anche dettagli di un brillante virtuosismo da piccolo maestro.” Come ha dimostrato Rozman, il gruppo della dea e dell’amorino dormienti sono copiati dal dipinto eseguito nel 1692 dal bolognese Marc’Antonio Franceschini (1648–1729) per il principe Johann Adam Andreas Liechtenstein. Il dipinto, concepito come una sopraporta e destinato alla residenza viennese di Rossau, era noto grazie a delle incisioni, alle quali è ricorso anche Tominz.

Sinora considerata come opera della giovinezza, la tela in esame va invece assegnata alla produzione tarda del pittore. Il soggetto, pur debitore dell’incisione, è infatti ispirato alla produzione di Natale Schiavoni (1777–1858), come emerge dal confronto con il *Sogno di una sedicenne* (PILLO 1971, p. 95) licenziato dall’artista chioggiotto nel 1842. Dal dipinto Tominz ha citato alla lettera la modanatura del letto e ha tratto ispirazione per ‘arredare’ la stanza con il pesante tendaggio e ‘aprire’ una finestra nella parete di fondo. A far propendere per una collocazione tarda del dipinto concorre anche la presenza del possente candelabro, che compare pure nel *Ritratto di famiglia* dei tardi anni Quaranta (cat. 142).

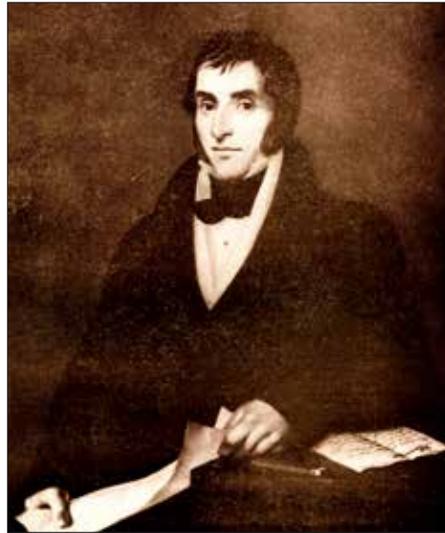
BIBLIOGRAFIA

CORONINI 1966b, pp. 108–109; CORONINI 1967, p. 169; STELE 1967, p. 16; ROZMAN 2000; *Giuseppe Tominz...* 2002.

ESPOSIZIONI

Gorizia 1966; Lubiana 1967; Trieste 2002.

131.

Ritratto di Giambattista Guidini

Olio su tela, 94 x 78 cm

Già Venezia, collezione Giorgio Polcenigo

Il ritratto è noto solo dalla monografia di Marini, che vedeva nella posa, nel volto privo d’ombre e nel contegno del personaggio “più d’un riferimento alla ritrattistica inglese”. Lo studioso non esclude che il dipinto possa essere stato eseguito in occasione di una trasferta a Venezia.

BIBLIOGRAFIA

MARINI 1952, p. 44, 83, noa 57.

132.

Ritratto maschile

Olio su tela, 59 x 47,5 cm

Già Trieste, collezione ing. Sbrizzi

Il ritratto è stato pubblicato da Marini con una datazione alla prima metà del quinto decennio. A detta dello studioso “pare che l’artista, ispirato forse dal modello, propenda a un fare pittorico anglicizzante, e la cui umana poesia riposa specialmente sul contrasto tra quegli occhi chiari e freddi e l’inquietudine della bocca dolorosa.”

BIBLIOGRAFIA

MARINI 1952, p. 45.

133.

Ritratto femminile

Olio su tela, 60 x 49 cm

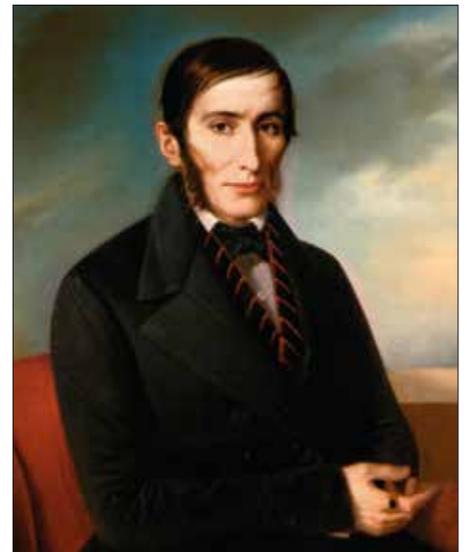
Già Trieste, collezione ing. Sbrizzi

Il dipinto è il pendant dell’opera presentata nella scheda precedente ed è noto solo dalla pubblicazione di Marini. Secondo lo studioso, il dipinto rappresenta uno dei “più notevoli ritratti muliebri del maestro” degli anni Quaranta.

BIBLIOGRAFIA

MARINI 1952, p. 45.

134.

Ritratto di Francesco Parisi

Olio su tela, 77 x 67 cm

Collezione privata

Francesco Giuseppe Parisi, detto Francesco di Girolamo, nasce a Trieste nel 1792, città dove si sposa con Anna Maria Parisi (1792–1867). Appena ventunenne deve succedere allo zio Francesco (1778–1813) nella conduzione della ditta di commerci, fondata nel 1807. Nel 1842, quando esce dall’azienda il fratello Luigi, una nota della polizia documenta la solidità economica acquisita e il prestigio della famiglia: “Incensurabile risulta la condotta e fama del negoziante di spedizio-

ni Francesco Parisi e della di lui famiglia, con la quale egli vive notoriamente in agiate circostanze economiche" (*Francesco Parisi Trieste...* 2007, p. 18). Francesco Parisi muore nel 1844 all'età di cinquantadue anni. Gli succederà a capo dell'impresa il maggiore dei sette figli, Pietro Stanislao, in seguito affiancato dal fratello Giuseppe.

Il dipinto è stato pubblicato da Lorenza Resciniti unitamente alla ricevuta attestante il pagamento di 100 fiorini "per due ritratti dipinti ad olio" a favore di Giuseppe Tominz, che ha firmato per quietanza in data 23 luglio 1845 (*Francesco Parisi Trieste...* 2007, p. 19). Si tratta, dunque, di un ritratto postumo, probabilmente eseguito sulla scorta di una fotografia.

BIBLIOGRAFIA

RUSCONI 1923; *Francesco Parisi Trieste...* 2007, p. 19.

ESPOSIZIONI

Trieste 2007.

135.

Ritratto di Anna Maria Sandrini Parisi



Olio su tela, 76 x 66 cm
Collezione privata

Nata nel 1792, Anna Maria Sandrini sposò il coetaneo Francesco di Girolamo Parisi (1792–1844), che dal 1813 era a capo della ditta fondata dallo zio Francesco. Dal matrimonio nacquero sette figli, ma solo Pietro Stanislao (1819–1854) e Giuseppe (1823–1917) proseguirono nell'attività economica familiare. Anna Maria si spese a Trieste nel 1867. Il dipinto è stato realizzato l'anno seguente la scomparsa del marito Francesco Parisi, come attesta la ricevuta di 100 fiorini firmata dal pittore "per due ritratti dipinti ad olio" in data 23 luglio 1845 (*Francesco Parisi Trieste...* 2007, p. 19). La vedova posa ammantata in uno scialle nero allusivo, come la veletta nera dei capelli, al suo stato di lutto.

BIBLIOGRAFIA

RUSCONI 1923; ABRAMI 1992, pp. 30–31; *Giuseppe Tominz...* 2002.

ESPOSIZIONI

Trieste 1992; Trieste 2002.

136.

Ritratto dell'arcivescovo Francesco Saverio Lushin



Olio su tela, 110 x 86 cm
Gorizia, Musei Provinciali (inv. 323/06)

Francesco Saverio Lushin nasce il 3 dicembre 1781 a Tainach/Tinje in Carinzia. Ordinato sacerdote nel 1804 è nominato parroco di Gurk dove rimane sino al 1818. Passato all'Università di Graz come docente di lingue orientali, nel 1823 è nominato consigliere scolastico del governo del Tirolo e successivamente principe-vescovo di Trento (1824–1834). Trasferito a Leopoli in qualità di arcivescovo latino e primate di Galizia, il 9 gennaio 1835 è nominato arcivescovo di Gorizia e il 18 maggio successivo principe dell'Impero. Si spegne a Gorizia il 2 maggio 1854.

La poltrona, nell'occasione foderata di tessuto blu, il tendaggio discosto e il parapetto oltre il quale si apre la veduta di Gorizia, ripresa da occidente, sono elementi ricorrenti nella ritrattistica tominziana. Il presule, ritratto di tre quarti, esibisce i segni distintivi della potestà spirituale – la pianeta, la mozzetta, soprattutto la croce pettorale e l'anello donati dall'imperatrice Maria Teresa d'Austria in occasione della fondazione della diocesi nel 1751 – associati a quelli della dignità di principe dell'Impero – il manto d'ermellino e le insegne della commenda dell'I.R. Ordine di Leopoldo. Lushin "riflette bene l'immagine del vescovo secondo la *mens* austriaca: grande autorità culturale, capacità manageriale, accompagnata da esperienza amministrativa nelle strutture statali, fedeltà dinastica" (TAVANO 2008, pp. 85–86).

A causa della debole qualità esecutiva, Marini riteneva che il dipinto fosse un ritratto postumo, eseguito dopo il definitivo ritorno del pittore a Gorizia nel 1855. Di analogo parere Bressan, che cita la proposta, poi non attuata, di far eseguire il ritratto dell'arcivescovo a spese della Deputazione municipale nella ricorrenza del centenario della fondazione della diocesi. In realtà, come si evince dai documenti pubblicati da Lidia Da Lio (2001), il dipinto va identificato con quello licenziato dal pittore nel giugno del 1847 e retribuito il 15 luglio con 80 fiorini, dopo un'iniziale richiesta di 100. La commissione era pervenuta dall'I.R. Società Agraria di Gorizia, della quale Lushin resse la presidenza sino al 1848.

BIBLIOGRAFIA

Rassegna di pittura... 1937, p. 2; BOZZI 1939, p. 186; BOZZI 1940; COSSAR 1941; MARINI 1952, pp. 63, 87–88; STELE 1967, p. 16; DA LIO 2001; *Giuseppe Tominz...* 2002; *Giuseppe Tominz...* 2004; LOZAR ŠTAMCAR 2002, p. 42; BRESSAN 2007, p. 120.

ESPOSIZIONI

Trieste 1937; Trieste 2002; Gorizia 2002; Gorizia 2004.

137.

Particolare di poltrona



Olio su tela incollata su carta (frammento di dipinto)
Gorizia, Musei Provinciali (inv. 1793/243 n. 18)

BIBLIOGRAFIA

BRESSAN 2007, p. 120.

138.

Ritratto di Emerico Margoni



Olio su tela, 75 x 64 cm
Collezione privata

Emerico Margoni era un membro della famiglia nobile dei marchesi di Ravina, località nei pressi di Trento, anche se la famiglia era di stirpe ungherese e la grafia originale del cognome era Margonji. Emerico si trasferì assieme al fratello Dionigio (1788–1871) a Trieste, dove si occupò di forniture marittime. Il dipinto dovrebbe essere stato eseguito attorno al 1847, data alla quale si addice sia l'età dimostrata dall'effigiato sia il taglio della giacca o il modello del panciotto simile a quello indossato dal dr. Maurovich (cat. 150). Sposatosi nel 1817,

all'epoca del ritratto Emerico doveva essere già vedovo, almeno a giudicare dalle due fedie nuziali portate sulla mano destra, posata sul tavolo in primo piano. Secondo Marini, con il dipinto "entriamo nell'atmosfera abituale di una borghesia che ha rinunciato ormai a fanatismi balzachiani o romantici, ma che vuole e che sa vivere, proba e riflessiva, della quotidiana fatica."

BIBLIOGRAFIA

Catalogo della mostra... 1950; SOFIANOPULO 1950; MARINI 1952, p. 49; CORONINI 1966b, p. 198; *Giuseppe Tominz...* 2002; BRESSAN 2002b, p. 160.

ESPOSIZIONI

Trieste 1950; Gorizia 1966; Trieste 2002; Lubiana 2002.

139.

Ritratto di Giacomo Margoni



Olio su tela, 75 x 64 cm
Collezione privata

Allo stesso 1847 dovrebbe risalire anche il ritratto di Giacomo Margoni (1824–1895), figlio di Emerico (cat. 138). Anch'egli è raffigurato dietro a un tavolo, intento a tracciare col compasso una proiezione geometrica, allusiva alla sua professione di ingegnere. Come il padre, indossa una giacca blu scura, un panciotto giallo paglierino, camicia bianca con cravatta nera. Sul petto si è appuntato una spilla beneaugurante a forma di cornucopia. Il dipinto non si è conservato in uno stato ottimale, forse danneggiato da un incauto intervento di pulitura, come suggerisce Bressan.

BIBLIOGRAFIA

Giuseppe Tominz... 2002; BRESSAN 2002b, p. 162.

ESPOSIZIONI

Trieste 2002; Lubiana 2002.

140.

Ritratto del padre



Olio su tela, 90 x 74,5 cm
Lubiana, Narodna galerija (NG S 466)

Giovanni Tominz (1768–1852) nacque a Gorizia da Matteo (Matej) Tuminz o Tominz e Magdalena Sivar (CORONINI 1966a, p.), originari di Podkraj presso Vipava. In città si affermò nel commercio del ferro, investendo i propri guadagni in proprietà immobiliari ed estesi possedimenti terrieri, concentrati soprattutto nella valle del Vipacco. Ricoprì la carica di cassiere comunale, mentre la figlia Magdalena nel 1827 avrebbe sposato il podestà Enrico Fischer. Dal primo matrimonio con Maria Janesig o Janežič (1770–1812), sposata il 24 aprile del 1778, nacquero undici figli, tra cui Giuseppe e Francesco. Rimasto vedovo il 24 settembre 1812, Giovanni si sarebbe risposato il 19 novembre successivo con Caterina Baumaister (1782–1846), che gli avrebbe dato altri due figli.

Secondo la tradizione, il ritratto sarebbe stato eseguito nel 1848, in occasione del compimento dell'ottantesimo anno d'età (solo Magani posticipa l'opera all'inizio del sesto decennio). La solennità dell'evento si riflette nell'abito indossato, quello delle grandi occasioni, e nell'apparato scenografico dominato dalla colonna, forse un richiamo al giovanile *Autoritratto con il fratello Francesco* (cat. 7).

"L'accentuato realismo con cui è descritta la topografia del volto è reso possibile dal profondo rapporto che lega padre e figlio e dall'adesione del pittore a una ritrattistica obiettiva. I segni dell'invecchiamento, le rughe, la pelle maculata, i capelli grigi, sono stati trascritti fedelmente, senza alcun abbellimento, condensati in un'immagine e in un *homage* della "vecchiezza" (JAKI 2000, p. 273). L'artista ha rinunciato a qualsiasi elemento retorico. Il vecchio padre presenta come unico attributo la tabacchiera ornata da un ritratto miniato della prima moglie, eseguito con ogni probabilità dal figlio Giuseppe. Alla stessa Janesig deve essere appartenuto anche lo sciale. Nel *Ritratto del padre* il pittore ha così idealmente ricomposto l'originale nucleo familiare.

La miniatura era posseduta ancora nel 1925 da Avgusta Šantel, nipote di Magdalena Tominz, sorella di Giuseppe.

Il ritratto è stato acquistato nel 1926.

BIBLIOGRAFIA

STESKA 1926, p. 24; STESKA 1927, p. 238; MESESNEL 1940;

COSSAR 1948, pp. 324–325; STELE 1949, p. 156; DOBIDA 1950–1951, p. 145; MARINI 1952, pp. 5, 48, 50; MENAŠE 1952, p. 6; MESESNEL 1953, p. 49; CANKAR – ČOPIČ 1954, p. 34; ČELEBENOVIC 1954, p. 141; VIŽINTIN 1957, p. 201; DOBIDA 1958, p. 20; MIKUŽ 1959, p. 6; DOBIDA 1961, p. 27; MENAŠE 1962, p. 226; CORONINI 1966b, pp. 238–240; CORONINI 1967, p. 176; PRAZ 1971, p. 221, 106; MENAŠE 1981, p. 174; KOLARIČ 1982, p. 26; SEDEI 1985, pp. 76–77; BAŠ 1987, p. 236; MAGANI 1995b, p. 156; JAKI 1998b, p. 54; BARILLI 1999, p. 25; KOMELJ 1999, pp. 101–102; JAKI 2000, pp. 272–273; *Giuseppe Tominz...* 2002; JAKI 2002b, p. 164; LOZAR ŠTAMCAR 2002, p. 39; PASTRES 2010, p. 55.

ESPOSIZIONI

Gorizia 1887; Lubiana 1950; Lubiana 1954; Cetinje 1963; Lubiana 1965; Gorizia 1966; Lubiana 1967; Belgrado 1967; Gorizia 1995; Lubiana 2000; Trieste 2002; Lubiana 2002; Gorizia 2002.

141.

Ritratto di Zuan Parussula



Olio su tela, 74,5 x 67,5 cm
Collezione privata

Giovanni Vouk, maestro di scuola a Moncorona (Kromberk), era probabilmente originario di Prevacina (Prvačina) o Gradiscutta (Gradišče nad Prvačino). Dalla sua "francescana confidenza con il mondo dei pennuti" (MARINI 1952, p. 57) gli veniva il soprannome di "Parussula" ossia cincialegra, l'uccellino che il pittore ha fatto posare sulla sua spalla. Scriveva Coronini (1966b): Zuan Parussula "non è che un filosofo di campagna, un panteista per istinto, un'anima semplice, cordiale e serena, che ha superato il proprio egoismo, uno di quegli originali che i ragazzi motteggiano o adorano. Egli non ha bisogno di fischiotti per richiamare gli uccelli, essi si posano fiduciosi sulla sua spalla amica e scendono dal pergolato fra l'arabesco disegnato sul pilastro dall'intreccio dei pampini." Su questo elemento, "sul pilastro ornato di pampini" che compare nell'*Autoritratto alla finestra* del 1826 (cat. 23), ha fatto leva Magani (1995b) per datare il dipinto in esame "verso la metà degli anni Venti", prima cioè del trasferimento a Trieste. La tela condivide però ben poco con le opere licenziate nel primo periodo triestino, culminato con la mostra personale del 1830, e deve essere iscritta piuttosto tra le migliori realizzazioni sullo scorcio degli anni Quaranta, come ritenuto dalla maggior parte della critica. A conferma dell'assunto si può citare proprio la sagomatura del parapetto che compare identica nel *Ritratto dell'imperatore Francesco Giuseppe* (cat. 148) e nel più tardo *Ritratto di Giuseppe Schwatzina* (cat. 191).

Il *Ritratto di Zuan Parussula* e quello di Domenico Perissini (cat. 51) furono scambiati dall'avvocato Francesco Marani con l'*Autorritratto* (cat. 83) del Civico Museo Revoltella.

Il mite personaggio risveglia in Cesare Sofianopulo (1950) un'inaspettato ricordo di Vittorio Bolaffio: "Invero in quegli occhi io vedo pensierini d'ingenuo candore che nuotano effervescenti con un timido risolino nella loro incontenibile beatitudine. La espressione di questo bonario Zuan mi ricorda un po' quella del Bolaffio che, pur nato a Gorizia e vissuto a Trieste anche lui, buon pittore originale, seppe cantare coi colori la vita del nostro porto, unico nel suo genere."

BIBLIOGRAFIA

STESKA 1927, pp. 233–241; BENCO 1934, pp. 710–711 (Zan delle Rose); BOZZI 1941; COSSAR 1948, p. 319, nota 25; *Catalogo della mostra...* 1950; SOFIANOPULO 1950; MARINI 1952, pp. 56–58, nota 81; *Mostra del collezionista isontino* 1960, p. 26; CORONINI 1966b, p. 246; *Jožef Tominc...* 1967, fig. 86–87; STELE 1967, pp. 16, 18; MAGANI 1995b, p. 140; *Giuseppe Tominz...* 2002; CASOTTO 2010, p. 249.

ESPOSIZIONI

Gorizia 1894; Trieste 1950; Gorizia 1960; Gorizia 1966; Gorizia 1995; Trieste 2002.

142.

Ritratto di famiglia



Olio su tela
Già Trieste, collezione Elisa Sardo

Il ritratto è noto a chi scrive solo dalle fotografie pubblicate nel catalogo della mostra del 1937 e nella monografia di Marini. La posa della moglie deriva dal *Ritratto di due sorelle* dipinto nel 1840 circa da Louis-Édouard Dubufe (1820–1883) e conosciuto tramite un'incisione, a sua volta tradotta in un disegno conservato presso i Civici Musei di Trieste (cat. D 52) e rielaborata in uno studio a matita per un *Ritratto femminile* dei Musei Provinciali di Gorizia (cat. D 20). Precise corrispondenze si possono inoltre istituire con il bozzetto per un *Ritratto di famiglia* (cat. B 6), che forse rappresenta una delle soluzioni proposte direttamente ai committenti. Curioso, infine, l'inserimento del candelabro sulla sinistra, preso in prestito dalla tela di *Venere e Cupido dormienti* (cat. 130).

BIBLIOGRAFIA

Rassegna di pittura... 1937, p. 3; MARINI 1952, p. 61.

ESPOSIZIONI

Trieste 1937.

143.

Ritratto del capitano Polić



Olio su tela, 77 x 68 cm
Lubiana, Narodna galerija (NG S 1656)

Il ritratto raffigura un uomo di mezza età, che posa con le mani conserti, assiso su una poltrona *biedermeier*. Indossa una *redingot* nera e al di sotto una camicia bianca con cravatta di seta nera. Sul petto si nota una spilla a forma di pera con un vistoso brillante, forse proveniente dall'India (JAKI 2002b).

Il dipinto è stato acquistato dalla Galerija likovnih umjetnosti di Fiume presso una collezione privata cittadina e nel 1962 è pervenuto alla Narodna galerija di Lubiana grazie a uno scambio. Nel rendere noto il dipinto, Vižintin lo aveva attribuito correttamente a Tominz, con una datazione agli anni 1850–1855. Secondo la tradizione trasmessa dagli ultimi proprietari privati, il ritratto dovrebbe raffigurare il capitano e armatore Polić, di origini fiumane, ma attivo sulla piazza triestina. Le successive ricerche di Barbara Jaki presso il museo marittimo di Fiume hanno portato all'individuazione di un capitano Mojsije Polić, morto a Trieste nel 1901 all'età di soli 54 anni. È pertanto più verosimile che il ritratto possa raffigurare il padre di quest'ultimo Mate (Matteo). La stessa studiosa ha avvicinato il dipinto al *Ritratto di Francesco Perissutti* anticipando la datazione attorno al 1840. Tuttavia la debole resa delle mani, inermi come fossero artificiali, trova dei riscontri in opere degli anni Cinquanta, quali il *Ritratto di Ignazio Furlani* (cat. 190) o il cosiddetto *Ritratto di banchiere triestino* (cat. 191), che consigliano di mantenere la datazione proposta da Vižintin.

BIBLIOGRAFIA

VIŽINTIN 1956, p. 39; CORONINI 1967, p. 176; JAKI 2000, pp. 274–275; JAKI 2002b, p. 158; LOZAR ŠTAMCAR 2002, p. 40.

ESPOSIZIONI

Lubiana 1967; Maribor 1973; Klagenfurt 1973; Zagabria 1998; Lubiana 2000; Lubiana 2002.

144.

Ritratto di Vincenzo Sambo



Olio su tela, 76 x 66 cm
Collezione privata

Il negoziante Vincenzo Sambo nacque a Trieste nel 1810, città dove si spense, non ancora cinquantenne, nel 1858. Unitosi in matrimonio verso la fine degli anni Quaranta con Elisa Klobschauer, di lui più giovane di diciassette anni, ebbe due figli, uno dei quali, Giuseppe Emilio, fu direttore dello stabilimento litografico Linassi.

Il ritratto si colloca sulla scia dei dipinti dei tardi anni Quaranta ed è raffrontabile al *Ritratto di Emérico Margoni* (cat. 138), dal quale differisce per l'ambientazione esterna, dove un pensante tendaggio appena discosto svela uno scorcio paesaggistico, secondo una soluzione già adottata nelle tele giovanili d'ispirazione neoclassica.

BIBLIOGRAFIA

Rassegna di pittura e scultura... 1937, p. 4; *Giuseppe Tominz...* 2002.

ESPOSIZIONI

Trieste 1937; Trieste 2002.

145.

Ritratto di dama con una rosa bianca

Olio su tela, 76,4 x 67,5 cm
Collezione privata

Una giovane dama, purtroppo anonima, posa accanto un tavolo ovale che sfrutta per appoggiarvi la mano. Indossa un candido abito di seta, con profondo *decolleté*, secondo una moda degli anni Quaranta. Allo stesso periodo è riferibile pure l'acconciatura dei capelli, che presentano una doppia scriminatura alla sommità del capo, mentre ai lati ricadono in ordinati boccoli. Sopra questi ultimi è appuntata una rosa bianca dal quale è tratto il titolo del dipinto. Affatto particolare è la spilla dorata a forma di lucertola a due zampe, appuntata sulla costola centrale dello scollo alla *sévigné*.

La tela, a causa del non perfetto stato di conservazione, ha goduto di scarsa fortuna critica. Fatta eccezione per il volto, privo della consueta nota icastica, il dipinto si presenta come un compendio della ritrattistica tominziana, alla quale rimandano i riflessi generati sulla superficie laccata del tavolo, l'evidenza tattile dell'abito e degli accessori o la posa sovrapponibile a quella dell'anonima giovane signora dei Civici Musei di Storia e Arte di Trieste (cat. 115).

BIBLIOGRAFIA

CORONINI 1967, p. 177; JAKI 2002b, p. 146.

ESPOSIZIONI

Lubiana 1967; Lubiana 2002.

146.

Ritratto della famiglia Parisi

Olio su tela, 116 x 156 cm
Collezione privata

La famiglia Parisi, compreso il cane fedele, si è sistemata su una panca, all'aperto, nella villa di campagna a Greta. Posano per il ritratto Pietro Stanislao (1819–1854), che indossa un abito da giorno rinunciando all'ufficialità delle tinte scure, la primogenita Adele (1847–1915), che reca un cesto di fiori, e il primogenito Francesco (1849–1927), sgambettante in braccio alla madre Caterina de Hochkofler (1821–1902), che ha sistemato sul bracciolo un grande cappello di paglia. La posa della moglie, che porta l'indice della mano sinistra verso la guancia, è stata studiata in almeno un bozzetto (cat. 147) e pare ripresa dal *Ritratto della contessa d'Haussonville* eseguito da Jean-Auguste-Dominique Ingres nel 1846 (New York, Frick Collection). Alle spalle del gruppo si scorge una veduta marina, con l'immancabile battello a vapore, chiaro riferimento alla ditta di spedizioni che Pietro Stanislao dovette rilevare nel 1844 alla morte del padre. Nonostante la giovane età era però ben conscio del compito che lo attendeva, come risulta da una sua memoria scritta: "Gli affari che devo assumere non mi sono estranei e niuna intralciata faccenda mi disturba, perché semplice fu sempre il nostro commercio e lontano da imbrogliate operazioni che lasciassero rancide pendenze" (*Francesco Parisi Trieste...* 2007, p. 20).

Notava il conte Coronini che "questo grande ritratto del 1849 occupa un posto a parte nell'opera tominziana, per il suo colorismo non affatto tonale, sonoro e venezianeggiante, ma eccezionalmente chiaro e festoso. È la causa di quest'impressione sorprendente sembra da ricercarsi anzitutto nella luce espansa, quasi da 'plein-air', che riduce al minimo le ombre arrivando quasi ad eliminare quel moderato chiaroscuro condizionato dalla luce unilaterale dell'interno borghese, dal quale il pittore trae normalmente i suoi più sicuri effetti plastici."

BIBLIOGRAFIA

RUSCONI 1923; STESKA 1927; BENCO 1934, p. 709; *Catalogo della mostra...* 1950; SOFIANOPULO 1950; MARINI 1952, pp. 54–55; CORONINI 1966b, p. 234; PEROCCO 1967, p. 17; DAVANZO POLI 1993, p. 95; MAGANI 1995, p. 135; LOZAR ŠTAMCAR 2002, p. 41; SGUBIN 2002, p. 60; *Francesco Parisi Trieste...* 2007, p. 21; PASTRES 2010, p. 57.

ESPOSIZIONI

Trieste 1950; Gorizia 1966; Trieste 2007.

147.

Ritratto di signora in interno

Olio su tela, 31 x 26 cm
Collezione privata

Bozzetto per ritratto non identificato.

BIBLIOGRAFIA

Inedito.

148.

Ritratto dell'imperatore Francesco Giuseppe

Olio su tela, 86,5 x 71,5 cm
Gorizia, Musei Provinciali (inv. 021/06)

Il giovanissimo monarca è ritratto a mezza figura davanti a un parapetto oltre il quale si apre una veduta marina, con un vascello in balia delle onde. Secondo Gransinigh, "proprio l'appetto giovanile del monarca permette di ricondurre l'esecuzione del dipinto ad un momento immediatamente successivo alla sua assunzione del titolo imperiale, nel 1848. Tutto ciò indurrebbe ad identificare l'opera con quella donata dall'artista al comando della guardia nazionale goriziana nel 1849, in segno d'amor patrio." Il ritratto è pervenuto alle collezioni museali prima del 1918.

BIBLIOGRAFIA

COSSAR 1948, pp. 325–326; MARINI 1952, p. 76, nota 16; GRANSINIGH 2001, p. 157.

ESPOSIZIONI

Gorizia 2001.

149.

Ritratto dell'imperatore Francesco Giuseppe

Olio su tela, 72 x 53 cm
Gorizia, Musei Provinciali (inv. 244/06)

I Musei Provinciali conservano tre ritratti dell'imperatore Francesco Giuseppe, che sono entrati nelle collezioni con l'attribuzione a Tominz. Eseguiti sulla base di incisioni, Marini aveva facile gioco nell'ironizzare "che il quasi imberbe monarca in un quadro è biondo, in un altro bruno e che nel terzo il pittore – per percorrere intera la tastiera delle probabilità – l'ha fatto castano."

Dei tre dipinti una redazione è stata successivamente tolta dal catalogo delle opere di Giuseppe Tominz e assegnata al figlio Augusto (*La pinacoteca...* 2007, p. 235). Quest'ultima è ripresa dal *Ritratto dell'imperatore Francesco Giuseppe* eseguito da Anton Einsle (1801–1871) attorno al 1850 (TRNKA 1987, pp. 26–27).

Il ritratto in esame è stato donato nel 1912 dal Municipio di Gorizia al Museo Civico, le cui collezioni sono confluite dopo la prima guerra mondiale nei Musei Provinciali.

BIBLIOGRAFIA

MARINI 1952, p. 76, nota 16.

150.

Ritratto di Giuseppe Maurovich

Olio su tela, 86 x 72 cm
Gorizia, Musei Provinciali (inv. 328/06)

Il dipinto è stato datato da Magani intorno alla metà del quinto decennio e come tale documenterebbe la tarda produzione tominziana "ancora ben caratterizzata, anche se in una maniera raffreddata dal chiarismo che tende a rendere più distante la percezione naturale dell'effigiato". Secondo Bressan, invece, la tela dovrebbe essere seriore al 1856, anche per le "evidenti affinità stilistiche e compositive con il *Ritratto del dottor Luzzati*", ritenuto del 1859 (cat. 152). Tuttavia il pittore e il dottor Maurovich si conobbero quasi sicuramente nel 1850, quando il giovane medico riuscì a guarire dal tifo Enrica, figlia di Magdalena Tominz ed Andrea Fischer, tanto che nel 1851 la giovane si sposò con il nobile grazese Hugon Aigentler (SANTEL 2006, p. 11). È più che probabile che il ritratto del dr. Maurovich sia stato eseguito in quel torno d'anni. L'effigiato ottenne probabilmente dal pittore anche la *Santa Maria Maddalena* (cat. DE 2) – non la *Vergine che legge* (cat. 3) come crede Magani –, a testimonianza dei buoni rapporti intercorsi tra i due.

Il dr. Giuseppe Maurovich (1816–1896) apparteneva a una famiglia nobilitata nel Cinquecento dall'imperatore Rodolfo col predicato di de Vojnovich e a Gorizia esercitò la professione di medico distrettuale e consigliere sanitario. Ebbe in cura anche l'ultimo discendente dei Borboni (BLED 2003). Per i meriti professionali ottenne la croce dell'Ordine di Francesco Giuseppe e nel gennaio del 1885 l'Ordine della Corona d'Istria. Intraprese anche la carriera politica e fu eletto nel consiglio comunale, dove divenne primo consigliere aggiunto nel 1880. Nel 1882 assunse la carica di podestà di Gorizia, dovendo fronteggiare un pesantissimo disavanzo di bilancio. Fu confermato alla guida del comune anche nei mandati del 1885 e 1888. Nel 1894, all'età di settantotto anni, fu promossa una raccolta di firme per riconfermarlo nell'incarico. Maurovich fu anche direttore del Teatro di Gorizia e presidente dell'Unione Ginnastica Goriziana.

BIBLIOGRAFIA

SGUBIN 1993, p. 70, nota 68; MAGANI 1995b, p. 157; *Giuseppe Tominz...* 2002; BRESSAN 2002b, p. 176; SGUBIN 2002, p. 61; *Giuseppe Tominz...* 2004; ZORN 2004, pp. 174–176; BRESSAN 2007, p. 122; PASTRES 2010, p. 57.

ESPOSIZIONI

Gorizia 1995; Trieste 2002; Lubiana 2002; Gorizia 2002; Gorizia 2004.

151.

**Ritratto di Silvia Delmestri
Claudius von Klauenburg**

Olio su tela, 93 x 80 cm
Zagabria, Hrvatski povijesni muzej
(inv. HPM/PMH 13355)

La nobile goriziana Silvia Delmestri sposata col gioielliere Heinrich Claudius von Klauenburg (1800–1881), membro di una nobile famiglia ceca. Dal matrimonio nacquero il figlio Eduard e la figlia Bertha, che a sua volta si sposò con Marcelo Kiepach di Haselburg, possidente di Križevci. Il ritratto è stato acquistato presso i discendenti di quest'ultima famiglia nel 1969.

BIBLIOGRAFIA

SCHNEIDER 1973, p. 54.

152.

Ritratto di Isacco Luzzati

Olio su tela, 79,5 x 68,5 cm

Collezione privata

Iscrizione sul telaio: "Giuseppe Tominz 18...9"

Gli estremi cronologici entro cui datare il dipinto paiono essere sicuri. Il termine *post quem* è offerto dal libro retto dal medico Isacco Luzzati (Gorizia 3 ottobre 1810 – Trieste 5 settembre 1875). Si tratta della prima parte del trattato *Trieste e il suo clima, osservazioni topografico-mediche*, pubblicato dallo stesso Luzzati nel 1852 per i tipi triestini di Weis e dedicato al barone Pasquale Revoltella. La firma per esteso del pittore, o l'iscrizione attestante la sua autografia, seguita dalla data incompleta "18...9" che si leggono sul telaio offrirebbero il termine *ante quem*, visto che il numero mancante non può che riferirsi al sesto decennio. La data completa sarebbe 1859. Tuttavia la vicenda, a suo modo eclatante, delle pale d'altare delle Bocche di Cattaro (cat. DE 29–30), tutte firmate e datate da Giuseppe Tominz, ma in realtà eseguite dal figlio Augusto, consigliano di procedere con cautela in presenza di eventuali firme e date, soprattutto in opere tarde.

Per il ritratto in esame l'attribuzione a Tominz padre non è in discussione. L'impianto compositivo, con il personaggio effigiato contro un parapetto oltre il quale si apre una veduta marina, segue un modello ricorrente sin dal triplice ritratto di Ciriaco Catraro (cat. 75–77) o di Carlo Drago Popovich (cat. 64). Dirimente è però il trattamento del volto, descritto in maniera ancora "limpida e tersa" per usare un'espressione di Manlio Malabotta (1931) che possedette il ritratto, mentre le mani sono risolte in maniera più corsiva e anonima. Un tale approccio è riscontrabile in altri ritratti dei primi anni Cinquanta, come in quello del dottor Maurovich (cat. 150), qui anticipato al 1851 circa, o nel *Ritratto di banchiere triestino* del 1853 (cat. 154). Il *Ritratto di Isacco Luzzati* andrà assegnato a un periodo immediatamente successivo al 1852 o, meglio ancora, sarà stato commissionato proprio in occasione della pubblicazione dell'importante studio scientifico.

BIBLIOGRAFIA

FASOLATO 1996a, pp. 13–15; FASOLATO 1996b, p. 89; LUCCHESI 2001; BRESSAN 2002b, p. 180; *Giuseppe Tominz...* 2002.

ESPOSIZIONI

Trieste 1997; Trieste 2002; Lubiana 2002; Gorizia 2002.

153.

Ritratto di Aron Isach de Parente

Olio su tela, 225 x 112 cm

Collezione privata

Il commerciante di origine ebraica Aron Isach de Parente (1781–1853) è ritratto a figura intera e grandezza naturale, in abiti ancora tardosettecenteschi, con tanto di tricorno, e in una posa "marziale", come nota De Grassi nel pubblicare il dipinto. De Parente è accampato al centro di un loggiato aperto, dal quale una scalinata conduce verso un parco oltre il quale si scorge una veduta marina, solcata da un veliero battente bandiera asburgica. Si tratta di un paese rimando al porto triestino, la base operativa dell'attività commerciale del personaggio ritratto. De Parente fu infatti deputato di Borsa dal 1836 al 1841, membro del Consiglio del Comune e del Consiglio direttivo delle Assicurazioni Generali e nel 1847 avrebbe ottenuto anche la nomina imperiale a barone. E proprio l'ambientazione accomuna il dipinto in esame al *Ritratto dell'imperatore Ferdinando I* (cat. 69), in origine all'I.R. Accademia Nautica di Trieste e di misure pressoché identiche. Forse non sarà dovuto a una mera coincidenza se sul foglio con lo *Studio di poltrona* (cat. D 53), già riferito al ritratto del monarca, si trovi abbozzato pure un tavolino, dalle linee semplici, in tutto simile a quello sul quale poggia la mano di Parente.

De Grassi argomentava in maniera convincente l'attribuzione del dipinto al pennello di Tominz, in virtù della "regia luministica, tutta giocata su registri altissimi, di una freddezza artificiosa, ma non per questo meno accattivante" e per la "minuta precisione disegnativa", leggibile nel volto, colto frontalmente per smorzare l'imponenza del naso aquilino, negli accessori del vestito, soprattutto la croce d'oro al merito con la

corona, o, infine, nella tazza di porcellana posta sul tavolo e ornata da un volto femminile, "forse un'immagine giovanile della moglie Regina Morpurgo, sposata nel 1802." Da accogliere anche la forbice temporale entro cui datare il dipinto, ossia tra il 1847, anno di conferimento del titolo baronale, e la morte sopraggiunta nel 1853. Il dipinto, come nota ancora lo stesso studioso, è forse servito da modello a Ludovico Lipparini, che nel 1854 eseguì il *Ritratto di Aron Isach de Parente* per l'attuale Camera di Commercio.

BIBLIOGRAFIA

DE GRASSI 2008, pp. 47–49.

154.

Ritratto di banchiere triestino

Olio su tela, 92 x 84 cm

Gorizia, Musei Provinciali (inv. 325/06)

Iscrizione sulla lettera: "Prima Trieste li 15 Luglio 1853 ... F. 2000 / A vista pagate per questa prima di Cambio / all'ordine mio proprio la somma di / Fiorini Duemille moneta di ... / valuta avuta ponendo in conto al Signor N. Masticazucche a California / L. ..."

La provenienza triestina del pingue banchiere è documentata dall'intestazione della lettera che l'anonimo personaggio regge nella mano destra, sulla quale spicca un grosso anello. Il dipinto appartiene agli anni immediatamente antecedenti il ritorno di Tominz a Gorizia e offre un prezioso addentellato per la datazione del *Ritratto di Ignazio Furlani* (cat. 190): in entrambi i dipinti si può riconoscere "il tocco sorvegliato di Tominz" (MAGANI 1995b, p. 153) nella definizione precisa dei volti, ancorché poco espressivi, e nella precisa descrizione degli abiti, dei panciotti in particolare, mentre la mani rimangono inanimate, addirittura "legnose" per Coronini (1967, p. 177).

BIBLIOGRAFIA

La Pinacoteca... 2007, p. 236.

ESPOSIZIONI

Gorizia 2002.

155.

Ritratto di Pandély Mavrogordato

Olio su tela, 97 x 80 cm

Chios, Museo Argenti

Iscrizione sulla lettera:

"Al mio figlio / M.P. Maurocordato / a Calcutta".

I dati genealogici raccolti da Philip P. Argenti (1955, pp. 83, 87, 259), permettono di scandire le tappe principali della vita di Pandély Mavrogordato, nato a Chios, sull'omonima isola greca, il 23 aprile 1780 da Nicola e Smaragda Caradya. Sull'isola si sposa il 19 settembre 1809 con Zennou Vlasto, protagonista dell'altro ritratto (cat. 156). Dal matrimonio nasceranno sei figli: Batoù Pandely (1815–1891), Miké (1817–1892) e Alexandra (1819–1897), mentre moriranno ancora infanti Batoù (1810–1812), Nicolas (1812) e Nicolas (1816–1818). La famiglia dovette probabilmente abbandonare l'isola dopo l'insurrezione antiturca del 1821 trovando riparo, come molti altri compatrioti, a Trieste, città dove Pandély muore il 4 luglio 1855. Il ritratto, segnalatomi, come il successivo, da Emanuela Rollandini, si colloca dunque ai primi anni Cinquanta, forse eseguito in occasione del settantesimo compleanno del personaggio. La missiva è probabilmente indirizzata al maggiore dei figli, che le rotte del commercio marino avevano portato in India.

BIBLIOGRAFIA

Inedito.

156.

Ritratto di Zennou Vlasto

Olio su tela, 97 x 80 cm

Chios, Museo Argenti

Zennou Vlasto nasce a Chios il 9 febbraio del 1795 da Michael e Alexandra Caralli e muore a Livorno il 21 novembre 1872 (ARGENTI 1955, p. 259). Ritratta in un severo abito scuro, indossa un singolare copricapo formato da un leggero velo intrecciato a un nastro color malva e fili di perle. Sul collare in pizzo della camicia è appuntato un grande medaglione con l'immagine di un angelo. Nella destra regge il ritratto miniato del figlio, al quale è indirizzata la lettera esibita dal marito. È verosimile che anche il ritratto si debba alla mano di Tominz. Dopo la morte del marito, Zennou lascerà Trieste per raggiungere i figli che si erano trasferiti in Toscana: non Miké, che risiedeva a Firenze, bensì Batoù Pandely che assieme ad Alexandra abitava a Livorno.

BIBLIOGRAFIA

Inedito.

157.

Ritratto di Anna Schrey de Redlwerth

Olio su tela, 78 x 65 cm

Collezione Saba Skaberne

Secondo Stele (in CORONINI 1967), il ritratto sarebbe stato realizzato nel Goriziano. I membri della famiglia Schrey de Redlwerth erano soliti trascorrere i mesi estivi nella tenuta agricola di Riffembergo (Branik), nella valle del Vipacco. Durante quelle permanenze Anna Schrey entrò in rapporto d'amicizia con la contessa Elena Lanthieri, pure ritratta dall'artista (cat. 111).

Il dipinto in esame riprende in controparte il *Ritratto di giovane signora* (cat. 115) di Trieste, ma è "alquanto inespressivo" (CORONINI 1967), come si riscontra sovente nella tarda produzione del pittore.

BIBLIOGRAFIA

Razstava portretnega slikarstva... 1925, p. 35; MESESNEL 1925; STESKA 1926, p. 2; STESKA 1927, p. 240; MESESNEL 1940; MESESNEL 1953, p. 40; CANKAR – ČOPIČ 1954, p. 46; CORONINI 1966b, p. 244; CORONINI 1967, p. 176; LOZAR ŠTAMCAR 2002, p. 42; RUGALE – PREINFALK 2010.

ESPOSIZIONI

Lubiana 1925; Lubiana 1954; Cetinje 1963; Gorizia 1966; Lubiana 1967.

158.

Ritratto di Nikola Lazarevič

Olio su tela, 120 x 98 cm
Lubiana, Narodna galerija (NG S 1781)

La tela di grande formato e l'ambientazione monumentale riflettono chiaramente le richieste del personaggio ritratto, Nikola Lazarevič, che in questo modo intendeva ostentare il proprio status sociale. Ne risente la fattura del dipinto, che presenta una lavorazione disomogenea: "il volto è modellato in maniera puntuale, con sottili tratti di pennello, mentre le superfici più ampie sono trattate in modo sommario, senza particolare attenzione per i dettagli" (JAKI 2002b, p. 172). La datazione del dipinto, inizialmente collocato attorno al 1840 (CEVC – Rozman 1976, pp. 83–84), è stata posticipata all'inizio degli anni Cinquanta, all'altezza del Ritratto di Giuseppe Maurovich con il quale condivide anche i toni giallo arancioni del paesaggio.

Nikola Lazarevič nasce a Kučište sull'isola di Pelješac. Dopo aver tentato la fortuna in America si stabilì a Trieste dove divenne intermediario di borsa e successivamente armatore, attività alla quale fa riferimento il *charterparty* – il contratto di noleggio delle imbarcazioni visibile sul tavolo di lavoro. Sullo stesso riconosciamo anche il set da scrittura a forma di cilindro rovesciato, che compare nei ritratti di Ciriaco Catraro (cat. 75-77).

Il ritratto in esame e il *Ritratto di Marija Fransin Lazarevič*, suo pendant, furono ereditati dalla figlia Ana, che nel 1862 si sposò col farmacista lubianese Teodor Mayer. Nel 1974 le due tele furono vendute alla Narodna galerija dalla nipote di Teodor, Mira Mayer Marochini. Secondo la stessa Nikola Lazarevič avrebbe ordinato presso il pittore altre due repliche dei dipinti per le altre due figlie.

BIBLIOGRAFIA

BULAT-SIMIČ 1962, pp. 114–117; CEVC-ROZMAN 1976, pp. 83–84; JAKI 1998a, p. 9; JAKI 2000, pp. 268–269; LOZAR ŠTAMCAR 2002, pp. 41–42.

ESPOSIZIONI

Lubiana 1967, fig. 94; Lubiana 1982; Zagabria 1998; Lubiana 2000; Lubiana 2002.

159.

Ritratto di Marija Fransin Lazarevič

Olio su tela, 120 x 98 cm
Lubiana, Narodna galerija (NG S 1782)

L'ambientazione del ritratto di Marija Fransin Lazarevič è meno solenne rispetto al ritratto del marito e mira a sottolineare il ruolo svolto dalla donna all'interno delle mura domestiche. Marija, come Zennoù Vlasto (cat. 156) indossa un semplice abito nero, ravvivato solo dal bianco dei polsini e del collo della camicia lavorati a merletto. Curiosa la scelta degli oggetti raccolti sul tavolo, dove oltre ai fiori si trova un mazzo di chiavi e un volume, per JAKI (2002b, p. 174) un libro di preghiere.

Marija Fransin era originaria di Chioggia dove la famiglia gestiva delle navi da pesca. Dal matrimonio con Nikola Lazarevič nacquero tre figli e quattro figlie.

BIBLIOGRAFIA

BULAT-SIMIČ 1962, pp. 114–117; CEVC-ROZMAN 1976, pp. 84–86; CEVC 1977, p. 13; A. CEVC-E. CEVC 1981, p. 25; KOLARIČ 1982; JAKI 1998a, p. 9; JAKI 2000, pp. 268–269; JAKI 2002b, p. 174; KOS 2002, pp. 35–36; LOZAR ŠTAMCAR 2002, p. 42.

ESPOSIZIONI

Lubiana 1967, fig. 95; Berlino 1979; Praga 1980; Bratislava 1980; Budapest 1981; Lisbona 1981; Porto 1981; Madrid 1981; Barcellona 1981; Novi Sad 1981; Lubiana 1982; Zagabria 1998; Lubiana 2000; Lubiana 2002.

160.

Madonna con il Bambino

Olio su tela, 202 x 117 cm
Kamnje, Chiesa parrocchiale di San Michele
Iscrizione in basso a destra: "Gius. Tominz dip. 1855".

La pala era in origine collocata sull'altare laterale *in cornu Evangelii* da dove fu tolta dopo la prima guerra mondiale, a seguito dei lavori di restauro della chiesa. Come ha notato Rozman (1975–1976), la Madonna e il Bambino sono ricalcati sull'incisione tratta dal dipinto di Pierre Mignard (Parigi, Musée du Louvre), fatta eccezione per il grappolo d'uva sostituito dal sacro cuore di Gesù e di Maria. Il mutamento iconografico ha però richiesto un adeguamento della mano destra della Madonna, facendo incorrere il pittore in un evidente anacolutto nel disegno anatomico. La parte inferiore della tela, come spesso accade, è riservata a una veduta panoramica a volo d'uccello, in questo caso della valle del Vipacco con la chiesa di Kamnje.

BIBLIOGRAFIA

STESKA 1925a; STESKA 1925b; STESKA 1927, p. 239; CORONINI 1967, p. 179; STELE 1967, p. 16; ROZMAN 1975–1976, pp. 117–119; MENAŠE 1994, p. 139; BRATINA 2002, 19–20.

ESPOSIZIONI

Lubiana 1967.

161.

Ritratto di Jeremija Gagić (1783–1859)

Olio su tela,
Cetinje, Njegošev muzej

Dopo aver prestato servizio presso le autorità politiche serbe, Jeremija Gagić (1783–1859) entrò nel 1813 nelle file del corpo diplomatico russo. Dal dicembre del 1815 sino al 1856 ricoprì la carica di console russo a Ragusa (Dubrovnik), dipendente dall'ambasciata viennese e competente anche per il Montenegro. In questa veste ebbe modo di conoscere e di stringere amicizia col vladika Petar II Petrović Njegoš. Per i servizi resi venne nobilitato nel 1850.

L'autografia tominziana è indubbia, a giudicare dal taglio compositivo e dall'acume col quale è indagato il volto. Il dipinto è così censito da Kukuljević Sakcinski: "3. Console russo di Ragusa, 73 anni, il viso è dipinto bene come quello del padre" (in VIZINTIN 1956). L'età indicata può ben corrispondere alla fisionomia dell'anziano funzionario, potendosi così datare l'esecuzione della tela al 1856, quando Gagić aveva lasciato l'incarico consolare ed era ricorso al pennello del goriziano per sancire il successo della carriera diplomatica.

BIBLIOGRAFIA

VIZINTIN 1957, p. 206.

162.

Ritratto della signora Cristofoletti

Olio su tela, 81 x 66,5 cm
Gorizia, Musei Provinciali (inv. 386/06)
Iscrizione sul verso della tela:
"Dipinto il 15 junio 1856".

Marini riteneva che Tominz, "davanti a questa fisicamente e moralmente solida massaia friulana sentì forse riaccendersi le antiche icastiche predilezioni." Ne dava, quindi, un giudizio positivo, anche se riteneva il ritratto calcolato sui modelli fotografici. Tuttavia, la debole qualità esecutiva è sintomatica non tanto del ricorso alla fotografia, quanto della tarda fase del pittore, gravato da seri problemi agli occhi, che lo avrebbero portato alla quasi totale cecità. La pennellata si è fatta più franta ed è accomunabile ai due ritratti Mavrogordato (cat. 155-156).

Il ritratto del marito, anch'esso datato al 1860, si deve invece ad Augusto Tominz. Entrambi sono giunti al Municipio di Gorizia nel 1931 tramite il lascito testamentario del farmacista triestino Cristofoletti.

BIBLIOGRAFIA

MARINI 1952, p. 64; CORONINI 1967, p. 178; MALNI PASCOLETTI 1989, pp. 40–42, 101, 103; SGUBIN 1993, p. 70; MAGANI 1995, p. 137, nota 17; BRESSAN 2007, p. 124; PASTRES 2010, p. 57.

ESPOSIZIONI

Lubiana 1967; Gorizia 2002.

163.

Ritratto di Ignazio Furlani

Olio su tela, 113 x 88,5 cm
Gorizia, Musei Provinciali (inv. 263/06)

Il dipinto è stato acquistato intorno al 1910 da Ulderico Golia di Montespino (Dornberk) assieme al *Ritratto di Caterina Ganz Furlani* (*La Pinacoteca...* 2007, p. 235), ritenuta moglie di Ignazio Furlani, alla *Visione di sant' Ignazio* (cat. 93) e alla *Santa che legge* (cat. 3).

Marini considerava il dipinto, assieme a quello raffigurante Caterina Ganz Furlani, autografo e lo includeva tra quelli dell'ultima stagione "accomunati tutti dal medesimo sigillo di mediocrità." Anche Coronini rilevava che il dipinto era lontano "dalla poesia con la quale Tominz ha saputo dipingere la natura morta nel ritratto di Giambattista Coronini. [...] Tominz aveva registrato il personaggio nei minimi particolari, ma non è più riuscito a infondergli voce e carattere." Magani ha espunto dal catalogo delle opere autografe il *Ritratto di Caterina Ganz Furlani*, di qualità visibilmente inferiore rispetto al dipinto in esame, nel quale riconosceva ancora "il tocco sorvegliato di Tominz [che] inquadra la figura in un ambiente angusto dove una finestra si apre verso una veduta di Montespino; si tratta di un'architettura che si ispira a soluzioni neoquattrocentesche fiamminghe per il tramite delle suggestioni 'nazarene'." Recentemente Bressan (2002 e 2007) ha proposto per il dipinto una datazione alla seconda metà degli anni Cinquanta. Dalle ricerche di quest'ultima, apprendiamo che Ignazio Furlani ereditò la gestione del mulino di Montespino dal padre Giuseppe nel 1851 e lo resse sino alla morte nel 1860. Nel 1856, assistito dall'avvocato Marani, conoscente di Tominz, vinse una causa intentata al conte Michele Coronini Cronberg, proprietario del mulino. Nel *Liber mortuorum* della parrocchia di Prvacina (Prvačina) Ignazio Furlani è registrato come celibe, mentre non è stato rintracciato alcun dato sulla presunta moglie Caterina Furlani (ZORN 2004, p. 182).

BIBLIOGRAFIA

BOZZI 1939, p. 182; COSSAR 1934, p. 194; COSSAR 1948, p. 324; MARINI 1952, p. 64; CORONINI 1967, p. 178; SGUBIN 1993, p. 71; MAGANI 1995b, p. 153; RUARO LOSERI 1995, pp. 47–48; *Giuseppe Tominz...* 2002; BRESSAN 2002b, p. 178; ZORN 2004, pp. 176–182; BRESSAN 2007, p. 124; PASTRES 2010, p. 57.

ESPOSIZIONI

Lubiana 1967; Gorizia 1995; Trieste 2002; Lubiana 2002; Gorizia 2002.

164.

Ritratto di Giuseppe Schwatzina

Olio su tela, 112,5 x 112,5 cm
Gorizia, Musei Provinciali (inv. 324/06)

La genesi di questo singolare ritratto *post mortem* è documentata da Giovanni Cossar (Musei Provinciali di Gorizia, Inventario manoscritto), che ha così riportato il racconto di Lodovico Chebat: "Giuseppe Schwatzina impiegato forestale, nativo della Carinzia, amogliato con la Caterina Chebat goriziana, il cannoncino con la stella è un premio del tiro al bersaglio Catterini a Gorizia. Il cane si chiamava Milord. Il Tominz eseguì il ritratto dopo la morte dello Schwatzina da una dagherrotipia, con la posa di Giuseppe Chebat padre di Lodovico." Immancabile, sullo sfondo, la veduta di Gorizia, ripresa dal versante occidentale.

BIBLIOGRAFIA

Rassegna di pittura... 1937, p. 3; COSSAR 1948, p. 330; MAGANI 1995a, p. 137, nota 14.

ESPOSIZIONI

Trieste 1937; Susans 2009.

165.

San Luigi Gonzaga

Olio su tela, 86,5 x 70 cm
Gradiscutta (Gradišče nad Prvačino), Chiesa vicariale della B.V. Maria (in deposito presso il Goriški muzej)

La tela "di debole qualità" (CORONINI 1967, p. 180) rientra nel numero di quelle donate dal pittore alla chiesa di Gradiscutta (Gradišče nad Prvačino) in occasione della solennità della prima messa celebrata nella chiesa vicariale nel 1860. In questo caso la figura del santo è copiata, in controparte, dall'incisione che riproduce un dipinto di Giambettino Cignaroli (ARCARI-PADOVANI 1997, cat. 154). Certificano l'autografia tominziana il putto in primo piano e le testine angeliche nell'angolo in alto a sinistra.

BIBLIOGRAFIA

F.Ž. 1860; STESKA 1925a; STESKA 1925b; STESKA 1927, p. 239; STELE 1949, p. 156; DOBIDA 1951, p. 548; MARTELANC 1966; STELE 1966, p. 11; CORONINI 1967, p. 180.

ESPOSIZIONI

Lubiana 1967.

Catalogo dei disegni

Catalogo dei disegni

D 1. Distruzione di Troia (copia da Ulderico Moro)



China ed acquerello su carta, 337 x 480 mm.
Gorizia, Musei Provinciali (inv. 1793/243 n. 63)
Datato in basso a sinistra: "[12] November 1807"
Firmato in basso a destra: "Fecit Josephus Tominz"

BIBLIOGRAFIA

Occioni Bonaffons 1887, p. 928; Bozzi 1939, p. 183;
Cossar 1948, p. 315; *Mostra di Giuseppe Tominz* 1966,
p. 258.

ESPOSIZIONI

Gorizia 1966; Gorizia 2002.

D 2. Studio di Apostolo



Matita nera e bianca, 620 x 640 mm.
Roma, Accademia nazionale di San Luca
Iscrizioni in basso a sinistra: "Secondo premio –
Giuseppe Tominz Gariziano"

BIBLIOGRAFIA

Rozman 1969, p. 39; Tavano 1984, p. 96; Magani
1995a, p. 133.

D 3. Studio anatomico



Penna e matita su carta, 221 x 340 mm.
Gorizia, Musei Provinciali (inv. 1793/243 n. 17)

BIBLIOGRAFIA

Cossar 1948, p. 315; *Mostra di Giuseppe Tominz* 1966,
p. 258; Jožef Tominc... 1967, p. 181.

ESPOSIZIONI

Gorizia 1966, n. 84; Lubiana 1967, n. 83; Gorizia 2002.

D 4. Profilo di giovane donna



Sanguigna su carta a mano vergata, 280 x 190 mm.
Gorizia, Musei Provinciali (inv. 1793/243 n. 25)
Iscrizione sul verso del foglio: "Caucig?"

D 5. Studio di mano



Sanguigna e pastello bianco su carta a mano vergata,
236 x 260 mm.

Gorizia, Musei Provinciali (inv. 1793/243 n. 51)

D 6. Leda col cigno



Penna su carta a mano vergata, 273 x 380 mm.
Gorizia, Musei Provinciali (inv. 1793/243 n. 61)

BIBLIOGRAFIA

Mostra di Giuseppe Tominz 1966, p. 258; Jožef
Tominc... 1967, p. 181.

ESPOSIZIONI

Gorizia 1966, n. 85; Lubiana 1967, n. 84; Gorizia
2002.

D 7.
Psiche davanti a Venere, Amorini con gli attributi di Ercole, Giove bacia Amore (copie da Raffaello)



Penna e acquerello su carta a mano vergata,
350 x 495 mm.
Gorizia, Musei Provinciali (inv. 1793/243 n. 32)

BIBLIOGRAFIA
Mostra di Giuseppe Tominz 1966, p. 258.

ESPOSIZIONI
Gorizia 1966.

D 8.
Amorino con gli attributi di Minerva, Psiche portata in Olimpo, Amorino con gli attributi di un dio guerriero (copie da Raffaello)



Penna e acquerello su carta a mano vergata,
310 x 504 mm.
Gorizia, Musei Provinciali (inv. 1793/243 n. 38)

BIBLIOGRAFIA
Mostra di Giuseppe Tominz 1966, p. 258.

ESPOSIZIONI
Gorizia 1966.

D 9.
Amorino con gli attributi di Vulcano, Amorino con leone e cavallo marino, Mercurio e Psiche (copie da Raffaello)



Penna e acquerello su carta a mano vergata,
356 x 504 mm.
Gorizia, Musei Provinciali (inv. 1793/243 n. 39)

BIBLIOGRAFIA
Cossar 1948, p. 316; *Mostra di Giuseppe Tominz* 1966, p. 258.

ESPOSIZIONI
Gorizia 1966.

D 10.
Il Concilio degli Dei (copia da Raffaello)



Seppia e china su carta a mano vergata, 320 x 736 mm.
Gorizia, Musei Provinciali (inv. 1793/243 n. 40)

BIBLIOGRAFIA
Cossar 1948, p. 316; *Mostra di Giuseppe Tominz* 1966, p. 258.

ESPOSIZIONI
Gorizia 1966.

D 11.
Amorino con gli attributi di Amore, Amorino con gli attributi di Giove, Venere mostra Psiche ad Amore (copie da Raffaello)



Penna e acquerello su carta a mano vergata,
328 x 504 mm.
Gorizia, Musei Provinciali (inv. 1793/243 n. 41)

BIBLIOGRAFIA
Mostra di Giuseppe Tominz 1966, p. 258.

ESPOSIZIONI
Gorizia 1966.

D 12.
Galatea (copia da Raffaello)



Matita e acquerello su carta a mano vergata,
541 x 379 mm.
Gorizia, Musei Provinciali (inv. 1793/243 n. 60)

BIBLIOGRAFIA
Cossar 1948, p. 316; *Mostra di Giuseppe Tominz* 1966, p. 258.

ESPOSIZIONI
Gorizia 1966.

D 13.
Disputa sul Sacramento (copia da Raffaello)



Matita su carta a mano vergata, 350 x 560 mm.
Gorizia, Musei Provinciali (inv. 1793/243 n. 30)

D 14.
Figura allegorica



Matita su carta, 232 x 190 mm.
Gorizia, Musei Provinciali (inv. 1793/243 n. 35)

D 15.
**Madonna di San Girolamo
(copia da Correggio)**



Carbocino su carta, 677 x 478 mm.
Gorizia, Musei Provinciali (inv. 1793/243 n. 62)

BIBLIOGRAFIA
Cossar 1948, p. 316.

ESPOSIZIONI
Gorizia 2002.

D 16.
**Studio per ritratto di bambina con cane
(copia da Tiziano)**



Penna e matita su carta a mano vergata, 310 x 197 mm.
Gorizia, Musei Provinciali (inv. 1793/243 n. 10)

BIBLIOGRAFIA
Mostra di Giuseppe Tominz 1966, p. 34.

ESPOSIZIONI
Gorizia 2002.

D 17.
Studio per ritratto di bambina con cane



Penna e matita su carta, 228 x 185 mm.
Gorizia, Musei Provinciali (inv. 1793/243 n. 7)

ESPOSIZIONI
Gorizia 2002.

D 18.
Studio per due bambini con cane



Penna su carta, 400 x 265 mm.
Gorizia, Musei Provinciali (inv. 1793/243 n. 28)

BIBLIOGRAFIA
Mostra di Giuseppe Tominz 1966, p. 150; Jožef Tominc... 1967, p. 181; Tavano 1984, p. 98.

ESPOSIZIONI
Gorizia 1966, n. 41; Lubiana 1967, n. 82; Gorizia 2002.

D 19.
Studio per giovinetta



Matita su carta, 186 x 144 mm.
Gorizia, Musei Provinciali (inv. 1793/243 n. 24)

ESPOSIZIONI
Gorizia 2002.

D 20.
Studio per ritratto femminile



Matita su carta, 331 x 459 mm.
Gorizia, Musei Provinciali (inv. 1793/243 n. 59)

ESPOSIZIONI
Gorizia 2002.

D 21.
Studio per ritratto femminile



Matita su carta, 355 x 265 mm.
Gorizia, Musei Provinciali (inv. 1793/243 n. 16)

ESPOSIZIONI
Gorizia 2002.

D 22.
Studio per ritratto di signora con bambina



Matita su carta, 255 x 210 mm.
Gorizia, Musei Provinciali (inv. 1793/243 n. 3)

ESPOSIZIONI
Gorizia 2002.

D 23.
Studio per ritratto di signora con bambino



Matita su carta, 255 x 210 mm.
Gorizia, Musei Provinciali (inv. 1793/243 n. 4)
Firmato in basso a destra: "Gius. Tominz"

BIBLIOGRAFIA
Mostra di Giuseppe Tominz 1966, p. 260; Jožef Tominc... 1967, p. 181; Nodari 2007, p. 44.

ESPOSIZIONI
Gorizia 1966, n. 90; Lubiana 1967, n. 88; Gorizia 2002.

D 24.
Studio per ritratto di gentiluomo



Matita su carta, 217 x 179 mm.
Gorizia, Musei Provinciali (inv. 1793/241 n. 11)

ESPOSIZIONI
Gorizia 2002.

D 25.
Studio per cavallo



Matita e acquerello su carta a mano vergata,
357 x 269 mm.
Gorizia, Musei Provinciali (inv. 1793/243 n. 57)

BIBLIOGRAFIA

Mostra di Giuseppe Tominz 1966, p. 260; Jožef Tominc... 1967, p. 181.

ESPOSIZIONI

Gorizia 1966, n. 88; Lubiana 1967, n. 86; Gorizia 2002.

D 26.
Paolo e Francesca



Matita su carta, 300 x 240 mm.
Gorizia, Musei Provinciali (inv. 1793/243 n. 23)

ESPOSIZIONI

Gorizia 2002.

D 27.
Studio per ritratto di gruppo di famiglia



Penna e pennello su carta, 207 x 195 mm.
Gorizia, Musei Provinciali (inv. 1793/243 n. 25)

ESPOSIZIONI

Gorizia 2002.

D 28.
Studio per ritratto di gruppo di famiglia



Penna e matita su carta, 154 x 186 mm.
Gorizia, Musei Provinciali (inv. 1793/243 n. 9)

ESPOSIZIONI

Gorizia 2002.

D 29.
Studio per ritratto di gruppo di famiglia



Penna e matita su carta a mano vergata, 225 x 255 mm.
Gorizia, Musei Provinciali (inv. 1793/243 n. 8)

ESPOSIZIONI

Gorizia 2002.

D 30.
Studio per ritratto di gruppo di famiglia



Penna su carta a mano vergata, 187 x 234 mm.
Gorizia, Musei Provinciali (inv. 1793/243 n. 5)

ESPOSIZIONI

Gorizia 2002.

D 31.

Studio per ritratto di gruppo di famiglia



Penna e matita su carta a mano vergata, 192 x 285 mm.
Gorizia, Musei Provinciali (inv. 1793/243 n. 1)

BIBLIOGRAFIA

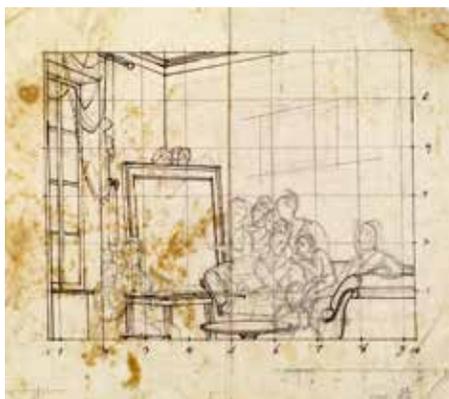
Magani 1995a, p. 134.

ESPOSIZIONI

Gorizia 2002.

D 32.

Studio per gruppo di famiglia



Matita e china su carta a mano vergata, 315 x 400 mm.
Gorizia, Musei Provinciali (inv. 1793/243 n. 26)

ESPOSIZIONI

Gorizia 2002.

D 33.

Studio per ritratto di gruppo di famiglia



Penna su carta, 199 x 334 mm.
Gorizia, Musei Provinciali (inv. 1793/243 n. 6)

BIBLIOGRAFIA

Mostra di Giuseppe Tominz 1966, p. 260; Jožef Tominc... 1967, p. 181.

ESPOSIZIONI

Gorizia 1966, n. 89; Lubiana 1967, n. 87; Gorizia 2002.

D 34.

Studio per il ritratto della famiglia Sinigaglia



Matita e penna su carta, 275 x 340 mm.
Gorizia, Musei Provinciali (inv. 1793/243 n. 20)

ESPOSIZIONI

Gorizia 2002.

D 35.

Studio per ritratto di gruppo di famiglia



Penna e matita su carta, 305 x 445 mm.
Gorizia, Musei Provinciali (inv. 1793/243 n. 27)

BIBLIOGRAFIA

Praz 1971, p. 156; *Mostra di Giuseppe Tominz* 1966, p. 150.

ESPOSIZIONI

Gorizia 1966, n. 40; Gorizia 2002.

D 36.

Studio di braccia conserte



Carboncino e pastello bianco su carta a mano vergata, 218 x 306 mm.
Gorizia, Musei Provinciali (inv. 1793/243 n. 48)

D 37.

Studio per cinque cappuccini



Carboncino su carta, 375 x 405 mm.
Gorizia, Musei Provinciali (inv. 1793/243 n. 58)

ESPOSIZIONI

Gorizia 2002.

D 38.
Studio per tre cappuccini



Carboncino su carta, 434 x 320 mm.
Gorizia, Musei Provinciali (inv. 1793/243 n. 42)

ESPOSIZIONI
Gorizia 2002.

D 39.
Studio per due cappuccini



Carboncino su carta a mano vergata, 262 x 173 mm.
Gorizia, Musei Provinciali (inv. 1793/243 n. 58)

ESPOSIZIONI
Gorizia 2002.

D 40.
Chiostro di convento



Penna e acquarello su carta, 340 x 285 mm.
Gorizia, Musei Provinciali (inv. 1793/243 n. 15)

ESPOSIZIONI
Gorizia 2002.

D 41.
Soldati che giocano ai dadi



Penna e pennello su carta a mano vergata,
168 x 270 mm.
Gorizia, Musei Provinciali (inv. 1793/243 n. 2)

BIBLIOGRAFIA
Mostra di Giuseppe Tominz 1966, p. 164; Tavano 1984,
p. 98.

ESPOSIZIONI
Gorizia 2002.

D 42.
Crocifissione (frammento)



China su carta, 206 x 272 mm.
Gorizia, Musei Provinciali (inv. 1793/243 n. 31)

BIBLIOGRAFIA
Mostra di Giuseppe Tominz 1966, p. 164.

ESPOSIZIONI
Gorizia 2002.

D 43.
Studio per crocifissione



China su carta, 274 x 190 mm.
Gorizia, Musei Provinciali (inv. 1793/243 n. 37)

BIBLIOGRAFIA
Mostra di Giuseppe Tominz 1966, p. 164.

ESPOSIZIONI
Gorizia 2002.

D 44.
**Studio per pala d'altare
 di Sant'Antonio da Padova**



Matita su carta, 297 x 220 mm.
 Gorizia, Musei Provinciali (inv. 1793/243 n. 13)

ESPOSIZIONI
 Gorizia 2002.

D 45.
**Studio per pala d'altare
 di Sant'Antonio da Padova**



Penna, acquerello e matita su carta a mano vergata,
 320 x 216 mm.
 Gorizia, Musei Provinciali (inv. 1793/243 n. 21)

ESPOSIZIONI
 Gorizia 2002.

D 46.
**Studio per pala d'altare di Sant'Antonio
 da Padova**



Penna e pennello su carta a mano vergata,
 337 x 227 mm.
 Gorizia, Musei Provinciali (inv. 1793/243 n. 36)

BIBLIOGRAFIA
Mostra di Giuseppe Tominz 1966, p. 260; Jožef Tominc... 1967, p. 181.

ESPOSIZIONI
 Gorizia 1966, n. 87; Lubiana 1967, n. 85; Gorizia 2002.

D 47.
Studio per pala d'altare di San Nicola di Bari



Matita e acquerello su carta, 238 x 203 mm.
 Gorizia, Musei Provinciali (inv. 1793/243 n. 14)
 Iscrizione in basso a destra: "FERDINANDVS MAXI/
 MILIANVS / ARCHIDVX AVSTRLE / MDCCCLV"

BIBLIOGRAFIA
 Cossar 1948, p. 326.

ESPOSIZIONI
 Gorizia 2002.

D 48.
**Studio per pala d'altare
 di San Giovanni Nepomuceno**



Matita, acquarello e tempera su carta, 250 x 169 mm.
 Gorizia, Musei Provinciali (inv. 1793/243 n. 34)

BIBLIOGRAFIA
Mostra di Giuseppe Tominz 1966, p. 160; Jožef Tominc... 1967, p. 179; Magani 1995a, p. 133.

ESPOSIZIONI
 Gorizia 1966, n. 43; Lubiana 1967, n. 71; Gorizia 2002.

D 49.
**Modelletto per la pala
della metropolitana di Gorizia**



Penna e pennello su carta, 330 x 210 mm.
Gorizia, Musei Provinciali (inv. 1793/243 n. 33)

BIBLIOGRAFIA

Mostra di Giuseppe Tominz 1966, pp. 80-84; Jožef Tominc... 1967, p. 180; Tavano 1984, p. 98.

ESPOSIZIONI

Gorizia 1966, n. 8; Lubiana 1967, n. 78; Gorizia 2002.

D 50



Ritratto della famiglia Buchler

Acquerello su carta bianca, 165 x 270 mm.
Collezione privata

BIBLIOGRAFIA

Mostra di Giuseppe Tominz 1966, p. 128.

ESPOSIZIONI

Gorizia 1966, n. 26

D 51.
Disegno di ritratto (Giuseppe della Torre?)



Penna su carta a mano vergata, 273 x 380 mm.
Trieste, Fondazione Scaramangà di Altomonte

BIBLIOGRAFIA

Cossar 1948, p. 316; *Mostra di Giuseppe Tominz* 1966, p. 259.

ESPOSIZIONI

Gorizia 1966, n. 86; Lubiana 1967, fig. 117.

D 52.
Ritratto di due giovani donne



Matita su carta beige, 418 x 367 mm.

Trieste, Civico Museo di Storia e Arte (inv. D 10/4020)
Iscrizione sul verso del foglio: "dono Ada Tominz in Bidoli / 22.10.1952" e "Giuseppe Tominz"

BIBLIOGRAFIA

Nodari 2007, pp. 44-45.

D 53.
Schizzo di poltrona



Matita su carta, 209 x 315 mm.

Trieste, Civico Museo di Storia e Arte (inv. D 10/4026)

Iscrizione sul verso del foglio: "dono Ada Tominz in Bidoli / 22.10.1952" e "Giuseppe Tominz"

BIBLIOGRAFIA

Nodari 2007, pp. 44-45.

**Catalogo
delle opere di dubbia
o errata attribuzione**

Catalogo delle opere di dubbia o errata attribuzione

DE 1. Ritratto di Eleonora de Nicolai



Olio su tela, 89,5 x 72 cm
Gorizia, Fondazione Palazzo Coronini Cronberg

Spetta a Coronini aver identificato il personaggio femminile in Eleonora, detta Nora, Visini, che il 20 novembre 1822 si era unita in matrimonio con il medico magistraturale Angelo de Nicolai, oriundo di Romans d'Isonzo, ma residente a Gorizia, in piazza Metropolitana 30, "sopra la bottega di ferramenta del sior Giovanni Tominz". Il ritratto dovrebbe risalire proprio a quel fausto evento.

Espunto dal catalogo di Tominz da Magani, il dipinto è stato esposto a Lubiana. Nel catalogo Jaki non mancava di rilevare che l'opera, spesso confrontata con il *Ritratto di Cecilia Auersperg* (cat. 16), se ne "differenzia per la fattura dell'incarnato e del panneggio". L'elenco delle differenze tra i due dipinti si potrebbe estendere alla debole caratterizzazione del viso di Eleonora, che già Coronini definì impietosamente una "vuota maschera", o alla diversa lavorazione dei monili e del decoro dell'abito: nel caso della nobildonna carniola sono eseguiti con il colore applicato a rilievo, mentre sono solo solamente 'dipinti' quelli della nobildonna goriziana. Un altro elemento di riflessione evidenziato da Jaki è offerto dall'analogia tra la posa di Eleonora e quella di Leopold Lichtenberg Janežič (cat. 15), un altro dipinto di discussa attribuzione. Molto probabilmente i due ritratti dipendono da uno stesso modello, non ancora identificato, interpretato secondo sensibilità diverse. La figura del nobiluomo pare ritagliata, senza un vero rapporto con il divano sul quale si è accomodato, che il pittore si accontenta di presentare quasi frontalmente, sbagliando lo scorcio della modanatura del bordo. Viceversa la posa di Eleonora presenta una maggiore coerenza nella distinzione dei piani, grazie all'espedito dello scialle blu, che si insinua con naturalezza tra il corpo e la mano sinistra appoggiata sul divano, per ricadere libero lungo il bordo destro del

dipinto. Il *Ritratto di Eleonora de Nicolai* spetta a un pennello diverso da quello di Tominz, responsabile dei ritratti della contessa Auersperg e del marito barone Lichtenberg Janežič.

BIBLIOGRAFIA

CORONINI 1966b, pp. 88–90; CORONINI 1967, p. 168; MAGANI 1995b, p. 155; JAKI 2002b, p. 78.

ESPOSIZIONI

Gorizia 1966; Lubiana 1967; Lubiana 2002.

DE 2. Maddalena penitente



Olio su tela, 55 x 66 cm
Gorizia, Musei Provinciali (inv. 245/06)

Il dipinto è stato acquistato assieme al *Ritratto di Giuseppe Maurovich* presso il figlio di quest'ultimo. Il soggetto pare potersi identificare con quello registrato da Kukuljević Sakcinski: "9. Maddalena distesa in una caverna, che tiene nella mano sinistra un teschio, vicino a lei su una roccia un crocifisso, un libro e una frusta." La santa penitente risponde ai canoni neoclassici in auge nel primo Ottocento, non esente da richiami alla pittura di un Domenichino (1581–1641) nel volto. Come si è avuto modo di chiarire nel saggio di apertura, la figura distesa della santa anacoreta presenta un rigore disegnativo e una coesione con il paesaggio nel quale è inserita tali da non trovare riscontri nella successiva produzione di Tominz, tanto da doverla escludere dal novero delle opere autografe.

BIBLIOGRAFIA

MARINI 1952, pp. 13, 16; VIŽINTIN 1957, p. 206; *Giuseppe Tominz...* 2002.

ESPOSIZIONI

Trieste 2002; Gorizia 2002.

DE 3. Ritratto di ignoto (AD)



Olio su tela, 115 x 88 cm
Gorizia, Musei Provinciali (inv. 228/06)

L'ignoto personaggio, le cui generalità si celano dietro le iniziali "AD" riportate sulla copertina del quaderno, è ritratto secondo uno schema riscontrabile nella produzione tominziana, basti il rimando ai ritratti di Ciriaco Catraro (cat. 75–77) o di Isacco Luzzati (cat. 152). Di contro, il volto reso con una stesura del colore secca e asciutta, o l'insistito calligrafismo dei capelli si discostano sensibilmente dal linguaggio pittorico del goriziano. A giudicare dall'abito, la tela potrebbe datarsi ancora negli anni Trenta. L'autore del dipinto potrebbe essere accostato a quello di Carlo d'Ottavio Fontana.

BIBLIOGRAFIA

La Pinacoteca... 2007, p. 236.

ESPOSIZIONI

Gorizia 2002.

DE 4.

**Ritratto dell'imperatrice
Maria Teresa d'Austria in abiti vedovili**



Olio su tela, 86 x 68 cm
Gorizia, Musei Provinciali (inv. 222/06)

Il dipinto, copia di un originale settecentesco, sarebbe stato eseguito per la Sala delle sedute del nuovo Municipio di Gorizia, inaugurato il 30 aprile 1866 (COSSAR 1948, p. 214). Tenendo presente che Tominz morì il 22 aprile dello stesso 1866 e la stesura più diluita del colore per rendere i riflessi e le trasparenze dell'abito, sconsigliamo di assegnare il dipinto all'artista, rendendo più probabile l'intervento del figlio Augusto.

Il ritratto apparteneva alle collezioni del Museo Civico, confluite dopo la prima guerra mondiale negli odierni Musei Provinciali.

BIBLIOGRAFIA

COSSAR 1948, pp. 214, 362; MARINI 1952, p. 20; GRANSINGH 2001, p. 157.

ESPOSIZIONI

Gorizia 2001.

DE 5.

Donna con turbante bianco



Olio su tela, 61,4 x 51,2 cm
Lubiana, Narodna galerija (inv. NG S 1889)
Firmato in basso a destra "G. TOMINZ".

Il personaggio femminile si staglia a mezzo busto su uno sfondo dalla compatta campitura marrone. Indossa una veste altocinta *à la Greque*, riferibile alla moda dei periodi neoclassico e Impero, e il capo è avvolto in un turbante bianco. Questi elementi hanno offerto lo spunto per datare l'opera in esame al terzo decennio del secolo, accostandola al *Ritratto di Francesca Majmoni d'Intignano dell'Acquafredda*, eseguito da Francesco Hayez nel 1829 (JAKI 2000, p. 261). Il confronto con i ritratti eseguiti in quel torno d'anni da Tominz, si pensi alla famiglia de Brucker (cat. 44) o a Giuseppina Holznecht (cat. 34), non consentono di avvalorare l'attribuzione della tela al pittore goriziano, al quale sono estranei, ad esempio, i grumi di colore sulla veste o il modellato del volto affidato a sottili trapassi tonali, senza il ricorso a ombreggiature. Rimarrà dunque misteriosa l'origine della firma leggibile in basso a destra, che risulta coeva o poco posteriore al periodo di esecuzione del dipinto stesso.

BIBLIOGRAFIA

JAKI 1998, p. 23; JAKI 2000, pp. 260–261; JAKI 2002, p. 80.

ESPOSIZIONI

Celje 1987; Zagabria 1998; Lubiana 2000; Lubiana 2002.

DE 6.

Ritratto del podestà Sancin



Olio su tela, 64 x 54 cm
Lubiana, Narodna galerija (inv. NG S 459)

Marini pubblicò il dipinto, che gli era noto solo da una fotografia, come il *Ritratto d'ignoto* datandolo al quarto decennio del secolo, periodo al quale è conforme la tipologia del vestito. Spetta a Mesesnel, probabilmente informato dai proprietari del dipinto, aver identificato l'ignoto personaggio con il signor Sancin, podestà di un villaggio dei dintorni di Trieste. Stando allo stesso studioso il ritratto, come quello della moglie esaminato nella scheda seguente, sarebbe stato ritagliato da una composizione di dimensioni maggiori. A prescindere da questi elementi, il "croma sgranato dell'epidermide" (MARINI 1952) del podestà è distante dal nitore e dalla forma cristallina di ascendenza neoclassica che informa le fisionomie dei personaggi tominziani e come tale va espunto dal catalogo delle opere autografe.

BIBLIOGRAFIA

MESESNEL 1940; DOBIDA 1951, p. 549; MARINI 1952, pp. 33–34; MESESNEL 1953, p. 48; CORONINI 1967, p. 170.

ESPOSIZIONI

Lubiana 1967.

DE 7.
Ritratto della moglie del podestà Sancin



Olio su tela, 64 x 53,3 cm
Lubiana, Narodna galerija (inv. NG S 460)

La tela raffigura la moglie del podestà Sancin e costituisce il *pendant* del dipinto esaminato nella scheda precedente. Se Mesesnel riconosceva al dipinto delle qualità pittoriche orchestrate nei toni caldi del giallo e castano chiaro, Marini lo considerava di livello inferiore rispetto al ritratto del marito. Anche questa tela non presenta i tratti riconoscibili dell'autografia tominziana, alla quale è concettualmente estraneo il ricorso all'ombra proiettata dal busto della donna sullo sfondo, come se fosse stata ritratta contro una parete.

BIBLIOGRAFIA

MESESNEL 1940; DOBIDA 1951, p. 549; MARINI 1952, pp. 33-34; MESESNEL 1953, p. 48; CORONINI 1967, p. 170.

ESPOSIZIONI

Lubiana 1967.

DE 8.
Ritratto della baronessa Gasperini



Olio su tela, 76,2 x 61,6 cm
Lubiana, Narodna galerija (inv. NG S 370)

Il dipinto è entrato nelle collezioni museali come opera di Mihael Stroj, ma è stato pubblicato in occasione della mostra antologica dedicata a Giuseppe Tominz a Lubiana nel 1967. Nella breve scheda del catalogo, il ritratto è affiancato a quello di Fanny Toppo Herzog (cat. 66), anche se appare "dipinto con minore sicurezza". In effetti il ritratto lubianese non raggiunge la qualità del citato dipinto triestino, come si evince, tra l'altro, dalla debole definizione delle qualità materiche delle stoffe, dei pizzi e dei nastri.

BIBLIOGRAFIA

CORONINI 1967, p. 171.

ESPOSIZIONI

Lubiana 1967.

DE 9.
Santa Lucia



Olio su tela, 78,5 x 69,5 cm
Lubiana, Narodna galerija (inv. NG S 461)

Tradizionalmente assegnata a Giuseppe Tominz, la santa dal volto regolarmente ovale e dalla superficie pittorica smaltata è vicina alle *Allegorie*, affrescate nei saloni di palazzo Revoltella da Augusto Tominz nel 1857, al quale spetterà il dipinto in esame. Una copia autografa è stata regalata da Giuseppe Tominz alla chiesa di Gradiscutta (Gradišče nad Prvačino) nel 1860. Quest'ultima è depositata al Goriški muzej e a causa del restauro non è stato possibile documentarla fotograficamente.

BIBLIOGRAFIA

CORONINI 1966b.

ESPOSIZIONI

Gorizia 1966.

DE 10.

Signorina dalla camelia



Olio su tela, 94,4 x 76,3 cm
Lubiana, Narodna galerija (NG S 466)
Firmato in basso a sinistra: "Tominz".

La giovane donna potrebbe essere identificata con Fany Hausmann, figlia di un ricco commerciante, che nel 1841 acquistò la dimora di Novo Celje nella Stiria meridionale, da dove proviene la tela, acquistata nel 1928. Nata nel 1818, Fany Hausman ebbe un'esistenza minata dalla tisi, che ne causò la prematura morte all'età di trentaquattro anni. Alla malferma salute sono stati riferiti lo sguardo melanconico, il pallore della pelle e le chiavi per ricaricare l'orologio rette nella mano sinistra (JAKI 2002b). Gli orecchini, tipici della produzione artigianale di Ragusa (Dubrovnik), documenterebbero invece i rapporti commerciali del padre con la città dalmata.

Il personaggio femminile si trova immerso in una luce ovattata che lo lega al paesaggio boschivo alle sue spalle. Non vi è il consueto stacco nel registro luminoso tra primo piano e fondo così ricorrente nella produzione di Tominz, solito ad eseguire i ritratti nel chiuso dello studio. Dalla maniera del pittore goriziano differiscono anche il preciso disegno anatomico delle mani, che dobbiamo immaginare attentamente studiate in disegni preparatori, e un maggiore naturalismo avvertibile nella descrizione della camelia, che dà il nome al dipinto.

BIBLIOGRAFIA

STELE 1933, p. 17; DOBIDA 1936, pp. 326, 352-353; MESESNEL 1940, p. 206-212; STELE 1949, fig. 8; DOBIDA 1951, p. 549; MARINI 1952, p. 62; MESESNEL 1953, p. 48; DOBIDA 1953-1954, p. 141; ČELEBONVIČ 1954, p. 158; STELE 1960, p. 198; DOBIDA 1961, p. 27; CORONINI 1966b, p. 230; STELE 1966, p. 10; CEVC 1967, p. 17; CEVC 1977, p. 5; CEVC - CEVC 1977, pp. 7, 24; CEVC - CEVC 1980, p. 9; KOLARIČ 1982, p. 26; JAKI 1998, p. 83; BARILLI 1999, p. 23; KOMELJ 1999, pp. 85-86; JAKI 2000, pp. 270-271; JAKI 2002b, p. 166.

ESPOSIZIONI

Lubiana 1947; Lubiana 1954; Cetinje 1963; Gorizia 1966; Lubiana 1967; Belgrado 1967; Berlino 1979; Praga 1980; Bratislava 1980; Budapest 1981; Lisbona 1981; Porto 1981; Madrid 1981; Barcellona 1981; Lubiana 2000; Lubiana 2002.

DE 11.

Ritratto di donna con boa di pelliccia



Olio su tela, 72,8 x 60,5 cm
Nova Gorica, Goriški muzej (GMK G 94)

Il ritratto è reso con un'estrema economia di mezzi, che non vanno a discapito della qualità del dipinto, tutto giocato sui toni scuri del nero e del marrone, che ben si addicono alla misteriosa figura della donna, ammantata con una boa di pelliccia. Come notava Jaki (2002b) il leggero contrapposto della figura è estraneo alle scelte compositive di Tominz, solitamente propenso a disporre gli effigiati in una posa frontale, tanto che la stessa studiosa deve chiamare in causa il *Ritratto della signora Bianca F.* di Michelangelo Grigoletti. È questa un'indicazione del tutto pertinente anche a livello stilistico, utile per le future ricerche sull'autore del dipinto, senz'altro più vicino all'ambito del maestro pordenonese.

BIBLIOGRAFIA

CORONINI 1967, p. 170; MALNI PASCOLETTI 1989, p. 28; JAKI 2002b, p. 138; SGUBIN 2002, pp. 58-59.

ESPOSIZIONI

Lubiana 1967; Gorizia 1989; Lubiana 2002.

DE 12.

Ritratto femminile



Olio su tela, 89,7 x 72,5 cm
Nova Gorica, Goriški muzej

Il ritratto è stato presentato in occasione della prima antologica slovena dedicata a Tominz e già allora fu paragonato a "un manichino di un'oreficeria", interessante dal punto di vista storico e documentario, ma senza punti di contatto con la ritrattistica "parlante" del maestro goriziano.

BIBLIOGRAFIA

VRIŠER 1965, p. 38; CORONINI 1967, p. 177.

ESPOSIZIONI

Lubiana 1967.

DE 13.

Ritratto di uomo con bastone da passeggio



Olio su tela, 89,5 x 72 cm

Nova Gorica, Goriški muzej (GMK G 92)

Il dipinto è entrato nelle collezioni del museo nel 1958, grazie a uno scambio con il conte Coronini, che ottenne una statua settecentesca. Il ritratto è stato esposto in entrambe le antologiche dedicate a Tominz in Slovenia, allestite nel 1967 e nel 2002. In occasione di quest'ultima Barbara Jaki aveva avuto modo di avanzare alcune perplessità circa l'autografia del dipinto, lasciando aperta la possibilità di un contributo del figlio Augusto. Spetta invece ad Eliana Mogorovich aver proposto l'attribuzione a Giovanni Pagliarini, notando che "il *Ritratto di uomo con bastone* dimostra [...] delle singolari affinità con il *Ritratto di Carlo Cioccarini* eseguito dal ferrarese nel 1848 e con lo stesso *Ritratto di Michele Weiss* (fine anni Trenta)."

BIBLIOGRAFIA

CORONINI 1967, p. 177; JAKI 2002b, p. 140; MOGOROVICH 2009, p. 149.

ESPOSIZIONI

Lubiana 1967; Lubiana 2002.

DE 14.

Gentiluomo con tabacchiera



Olio su tela, 73,8 x 62,5 cm

Pordenone, Museo Civico d'Arte (inv. 501)

L'anonimo personaggio maschile colto a mezza figura, contro uno sfondo indefinito, mentre tiene tra le mani una tabacchiera aperta, rimanda a simili dipinti del repertorio tominziano, primi fra tutti il *Ritratto di Gregorio Petrovich* (cat. 61) e il *Ritratto di un Gentiluomo* (cat. 62). Ma le analogie si esauriscono qui. Il volto duro del personaggio pordenonese, segnato dalla "nettezza del tratto", che riprende i tratti somatici salienti, non trova alcun riscontro nella più morbida stesura pittorica che rende palpitanti i volti tominziani. L'immagine non presenta nemmeno quella materia cristallina, tipica per gli inizi degli anni Trenta, periodo al quale si potrebbe assegnare il dipinto pordenonese, almeno a giudicare dalla foggia dei vestiti. L'artista pare prossimo, anche se non identico all'autore del *Ritratto di ignoto* dei Musei Provinciali di Gorizia (cat. DE 3) o all'autore del *Ritratto di Carlo d'Ottavio Fontana*, gravitante, quindi, nell'ambito triestino di Tominz.

BIBLIOGRAFIA

Il Museo Civico d'Arte 2004, p. 196.

DE 15.

Ritratto di signora



Olio su tela, 76,5 x 66,5 cm

Pordenone, Museo Civico d'Arte (inv. 500)

Il dipinto presenta delle dimensioni leggermente maggiori rispetto al ritratto esaminato nella scheda precedente, col quale costituisce un 'dittico coniugale'. Secondo gli usi dell'epoca, le donne sposate portavano una cuffia, un costume al quale si adeguano Orsola Rusconi Civrani (cat. 36) e Fanny Toppo Herzog (cat. 66). Soprattutto quest'ultima, a giudicare dalla foggia dell'abito, dovrebbe situarsi su un medesimo piano cronologico con il ritratto in esame, offrendosi come utile termine di paragone. I due dipinti sono infatti accomunati anche da un taglio compositivo simile, ma al tempo stesso presentano differenze sostanziali, nella restituzione delle qualità materiche della stoffa, nella diversa sostanza delle pieghe, quasi 'crepitanti' quelle di Fanny, più sommarie quelle dell'altro dipinto, e, infine, nella mancata caratterizzazione del volto del personaggio femminile pordenonese, ben lontano dall'essere "parlante", secondo la felice definizione coniata per i ritratti tominziani. L'autore del dipinto, come argomentato nella scheda precedente, andrà individuato in un pittore entrato in contatto con la ritrattistica del pittore goriziano, conosciuto forse nelle vesti di maestro.

BIBLIOGRAFIA

PILLO 1974, p. 41; *Il Museo Civico d'Arte* 2004, p. 196.

DE 16.

Ritratto di anziana



Olio su tela, 72 x 58 cm
Pordenone, Museo Civico d'Arte (inv. 1327)

Il dipinto è stato schedato come inedito nel catalogo del Civico Museo d'Arte di Pordenone e attribuito al pittore goriziano per le "paesità stilistiche e compositive con il *Ritratto di anziana* dei Musei Provinciali di Gorizia". Se quest'ultimo assunto è del tutto condivisibile, non lo è l'attribuzione, poiché il ritratto goriziano è stato opportunamente assegnato a un ignoto pittore del XIX secolo (*La Pinacoteca...* 2007, p. 228).

BIBLIOGRAFIA

Il Museo Civico d'Arte 2004, p. 196.

DE 17.

Ritratto di Giuseppe Bernardino Bison



Olio su tela, 52 x 46 cm
Trieste, Civico Museo Revoltella (inv. 94)

Inscrizione su carta incollata sul verso della tela: "Giuseppe Bison pittore di Palmanova 1762-1844 dipinto dal mio Avo Giuseppe Tominz e da me donato nel 1884 al Circolo Artistico di Trieste in occasione del I anniversario della morte di mio padre Augusto Tominz. Alfredo Tominz, Trieste maggio 1920."

L'ampia fortuna goduta dal dipinto discende direttamente dal cartiglio incollato nel 1920 sul retro della tela da Alfredo Tominz, allora direttore del Museo Revoltella. Oltre ad asseverarne l'autografia, viene comunicata l'identità del personaggio ritratto, il palmarino Giuseppe Bernardino Bison (1768-1844) che legò il proprio nome alla città di Trieste nei primi decenni dell'Ottocento, lasciando importanti e discusse decorazioni ad affresco in Palazzo Carciotti (1805) o nella Borsa cittadina (1807). A Trieste, e prima della partenza alla volta di Milano nel 1831, strinse amicizia con Giuseppe Tominz al quale decorò la residenza di Gradišče, mentre il goriziano lo immortalò in un ritratto esposto nel luglio del 1830 alla sala Miglietti. Il dipinto fu ampiamente lodato da un anonimo recensore sulle pagine de "L'Osservatore Triestino". L'autorevole testimonianza di Alfredo Tominz e il puntuale riscontro giornalistico uniti al crescente prestigio del pittore ritratto e del pittore ritrattista hanno decretato il valore del dipinto oggi al Museo Revoltella, anche se i giudizi, a ben vedere, non sono affatto unanimi. L'entusiastica recensione del Marini (1952), al di là della recente ripresa da parte della Gregorat (2002), non ha trovato seguito nelle più asettiche descrizioni di Coronini (1966b) o di Tiddia (1990), attenti più al valore documentario che pittorico della tela. L'unico a porre esplicitamente in discussione l'autografia tominziana è stato Magani (1995b). A causa della "debole qualità del dipinto" egli ha ipotizzato che la tela donata dal nipote Alfredo non fosse che una "replica realizzata forse dallo stesso Giuseppe molto tempo dopo il prototipo risalente alla fine degli anni Venti."

BIBLIOGRAFIA

RUSCONI 1923; *Catalogo...* 1933, p. 49, n. 60; COSSAR 1934, p. 191; *Catalogo...* 1942, p. 13, n. 93; COSSAR 1948, pp. 315, 320-322; ZOVATTO 1950, p. 277; MARINI 1952, pp. 30-31, 83; *Catalogo...* 1953, p. 17, n. 93;

Catalogo... 1961, p. 24, n. 97; MARINI 1963, p. 396; CORONINI 1966b, p. 104-107; MORASSI 1966, p. 24; CORONINI 1967, p. 169; *Catalogo...* 1967, p. 31, n. 7; FIRMIANI, MOLESI 1970, p. 143; TIDDIA 1990, pp. 172-173; MAGANI 1995b, p. 100; *Giuseppe Tominz...* 2002; GREGORAT 2002, pp. 106-108; *Il Museo Revoltella...* 2004, p. 280.

ESPOSIZIONI

Trieste 1950; Gorizia 1966; Lubiana 1967; Trieste 1990; Gorizia 1995; Trieste 2002; Lubiana 2002.

DE 18.

Ritratto di Amalia Kosler



Olio su tela, 58,5 x 43,5 cm
Trieste, Civico Museo Revoltella (inv. 4262)

Il personaggio femminile indossa un corpetto di raso con ampio scollo a punta, bordato di pizzo nero, maniche rigonfie anch'esse orlate di pizzi, secondo una moda che pare corrispondere alle tendenze degli anni Quaranta, documentate dal *Ritratto di Amalia Tonello Cappelletti* (cat. 105). Il pittore ha però del tutto trascurato le qualità materiche della stoffa e ha affondato la parte inferiore del busto in un'indistinta zona d'ombra, nella quale si perde anche il disegno del velo. Manca inoltre quella "risentita fermezza" (MAGANI 1995b, p. 155) con la quale Tominz descrive gli ornamenti, i gioielli in particolare, che spesso paiono del tutto indipendenti dal personaggio che li indossa. Estranea alla prassi tominziana è, infine, l'ombra che il busto proietta sulla parete di fondo.

Il dipinto è stato donato al museo nel 1967 da Olga Tonini.

BIBLIOGRAFIA

Il Museo Revoltella... 2004, p. 280.

DE 19.

Ritratto di Dorothea Ramann



Olio su tela, 80 x 67,5 cm
Trieste, Civico Museo Revoltella (inv. 4852)

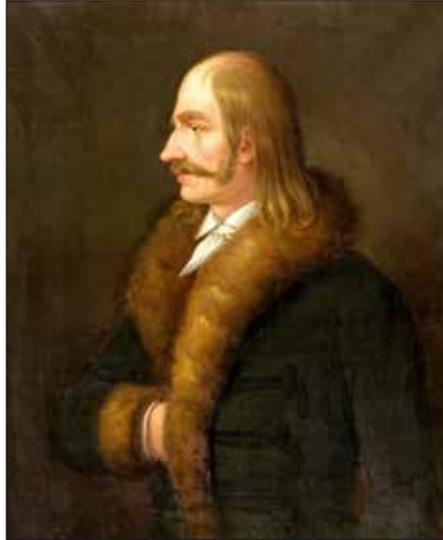
Per il dipinto valgono le considerazioni riportate nella scheda successiva.

BIBLIOGRAFIA

ROZMAN 1972, p. 128; *Il Museo Revoltella...* 2004, p. 280.

DE 20.

Ritratto di Justus Ramann



Olio su tela, 82 x 68,5 cm
Trieste, Civico Museo Revoltella (inv. 4853)

I ritratti di Justus Ramann e della moglie Maria Dorothea Schol (cat. DE 19), sono stati pubblicati e attribuiti a Tominz da Ksenija Rozman nel 1972, che li aveva individuati ancora nella collezione privata danese. Vent'anni dopo le due tele sono state donate al Civico Museo Revoltella da Herta Kauffmann di Copenhagen.

Originari di Erfurt, in Germania, i coniugi Ramann si trasferirono a Trieste, città dove si conclusero le loro esistenze: Justus morì nel 1848 dopo aver contratto il colera, Maria Dorothea nel 1854. La cravatta bianca che sbuca tra il collo di pelliccia dell'uomo e l'abito indossato dalla moglie consentono di collocare l'esecuzione dei due ritratti a cavallo tra il quarto e il quinto decennio del secolo. Il calligrafismo con il quale sono resi capelli, basette e baffi, lo sguardo spento, la stessa collocazione del ritratto entro uno sfondo uniforme, privo dei tipici aloni di luce, non consentono di inserire il ritratto nel catalogo delle opere autografe e nemmeno tra quelle di imitazione. Analogo ragionamento vale per la tela raffigurante la moglie, prossima nella posa al *Ritratto di Anna Bozzini Birti* (cat. 124), senza eguagliare la profondità dell'abito nero e dei preziosi riflessi serici.

BIBLIOGRAFIA

ROZMAN 1972, p. 128; *Il Museo Revoltella...* 2004, p. 280.

DE 21.

Ritratto di Francesco Gattorno



Olio su tela, 104 x 73 cm
Trieste, Civico Museo Revoltella (inv. 4740)

Iscrizione sulla lettera:
"All'O[...]/ Sig. Fra. Gattorno / Genova".

Entrato nelle collezioni museali nel 1985 grazie al legato di Eleonora Gattorno, l'effigiato è identificato dalla lettera che pare porgere, come un biglietto da visita, nell'atto stesso di presentarsi. Assegnato a Giuseppe Tominz nel repertorio della pinacoteca del Museo Revoltella, il dipinto, in non perfetto stato di conservazione, non presenta significativi punti di contatto con le opere del goriziano, sia nell'ambientazione del ritratto sia nel volto dai tratti eccessivamente incisi.

BIBLIOGRAFIA

Il Museo Revoltella... 2004, p. 280.

DE 22.

Ritratto del barone Karl Ludwig de Bruck

Olio su tela, 150 x 100
Trieste, Civico Museo Revoltella (inv. 4320)

La parabola “balzachiana” di Karl Ludwig de Bruck, sodale di Pasquale Revoltella, è così riassunta da Marini: “nasce di oscura famiglia a Elberfeld nel 1798, è piccolo negoziante a Bonn, impiegato a Trieste, direttore del Lloyd triestino nel 1827, deputato per Trieste alla Dieta di Francoforte nel 1848, ministro nel 1849–1851 e ancora ministro delle finanze a Vienna nel 1856. Finirà suicida nel 1860.” Lo studioso colloca il dipinto – “un ritratto da rappresentanza ufficiale” – al biennio 1849–1851, quando il barone de Bruck resse le sorti del Ministero del commercio.

La longilinea figura dell'intraprendente personaggio si appoggia, in un classico contrapposto, a un alto basamento, sfruttato per posarvi il cilindro. Sullo sfondo, immancabile, l'orizzonte marino, dal quale salgono minacciose nuvole che non paiono turbare lo sguardo concentrato dell'uomo di governo. Ed è una stesura pittorica morbida quella che descrive la fisionomia del personaggio, dosa con attenzione le ombre, rende morbidi e voluminosi i radi capelli, coglie le diverse intensità del bianco distinto dal pallore delle mani, o, ancora, il nero cangiante della cravatta serica dal nero del cilindro al grigio profondo dell'abito. Piuttosto che a Tominz, lontano da una pittura così sostenuta, converrà pensare a un pittore di formazione accademica, a proprio agio nei ritratti aulici, al quale il personaggio avrà sicuramente avuto facile accesso durante gli anni viennesi. In proposito si potrebbe avanzare il nome di quel Franz Xaver Winterhalter (1805–1873) che ritrasse l'udinese Antonio Marangoni.

BIBLIOGRAFIA

MARINI 1952, pp. 61, 86–87 nota 86; *Giuseppe Tominz...* 2002.

ESPOSIZIONI

Trieste 2002.

DE 23.

Ritratto di bambino della famiglia Usiglio

Olio su tela, 128 x 101 cm
Trieste, Civico Museo Sartorio (13/2914)
Iscrizione sul libro: “Letture istruttive e piacevoli per fanciulli, Trieste li 18 febbraio 1853”

Il dipinto è a suo modo interessante per i molteplici attributi che accompagnano il bambino: un quaderno aperto, degli spartiti musicali, la freccia di un arco, un bastone e una racchetta col volano sono appoggiati su uno sgabello; sulla poltrona, disposti sopra un acquarello, si vedono un compasso, una matita e un pennello. L'impaginazione dell'insieme è assai incerto, mancando di coesione prospettica, e anche l'anatomia del bimbo non è esente da menefre. Disomogenea è la stesura pittorica, poco raffinata nel mobilio smaccatamente dorato, mentre il volto è più levigato e tenuto su tonalità livide, nel tentativo di riproporre quella distanza che il maestro sapeva frapporre tra sé e il personaggio ritratto. Un dipinto che, pur attingendo al repertorio tominziano, risulta troppo contrastante per poterlo assegnare a un pittore consumato quale era Tominz, che solo qualche anno prima, nel 1849, aveva licenziato il *Ritratto della famiglia Parisi* (cat. 146).

BIBLIOGRAFIA

RESCINITI 1997, p. 33; MILLO 1998, p. 44; *La voce dell'infanzia...* 2007, p. 14;

ESPOSIZIONI

Trieste 1997; Trieste 2007.

DE 24.

Ritratto di Giovanni Guglielmo Sartorio

Olio su tela, 43 x 33 cm
Trieste, Civico Museo Sartorio (inv. 13/5442)

La tela di piccolo formato è stata pubblicata da Coronini come il *Ritratto del dottor Ferdinando Gobbi*, mentre nella scheda del museo il personaggio è stato correttamente identificato in Giovanni Guglielmo Sartorio. La conduzione pittorica sommaria, corsiva nei dettagli, la resa piatta della camicia, che non restituisce la consistenza materica della stoffa, sono tutti elementi che non consentono di inserire il dipinto tra le opere autografe. Grazie alle indicazioni di Lorenza Resciniti è stato possibile individuare presso una collezione privata il ritratto a mezza figura di Giovanni Guglielmo Sartorio, dal quale è stato tratto il ritratto in esame. I due dipinti si devono però a due mani distinte, potendosi avvicinare l'opera di dimensioni maggiori alla produzione di Giovanni Pagliarini.

BIBLIOGRAFIA

CORONINI 1966b, p. 216; CORONINI 1967, p. 174.

ESPOSIZIONI

Gorizia 1966 (Ferdinando Gobbi); Lubiana 1967 (Ferdinando Gobbi).

DE 25.
**Ritratto femminile (già Ritratto di
 gentildonna della famiglia Gentilomo)**



Olio su tela, 77 x 68 cm
 Trieste, Civico Museo di Storia Patria (inv. 13/2819)

Il pittore “non potendo confidare nella particolare avvenenza del soggetto in posa [...] ostenta un velo mirabilmente ordito, pronto a ingoiare una presenza altrimenti alquanto indigesta, ad arricchirla con trasparenza, con motivi arabescati.” Proprio la fattura virtuosistica del velo è l'elemento che consente di avvicinare il dipinto alla produzione di Augusto Tominz, raffrontandolo col *Ritratto femminile* del Civico Museo Revoltella datato al 1850 (inv. 4095). Anche lo sfondo montano collima con quanto riportato da Kukuljević Sakcinski su Augusto: “Adesso è in procinto di andare in Carinzia, dove ha numerose commissioni.”

La presenza, marcata, della croce rende incompatibile l'appartenenza dell'effigiata alla famiglia ebraica dei Gentilomo, tanto da dover mutare il titolo col quale il dipinto era stato sinora pubblicato.

BIBLIOGRAFIA

PILO 1971, p. 108; CRUSVAR 1980, p. 17; VARROCCHIO 1998, p. 285; BARILLI 1999, p. 39; SGUBIN 2002, p. 59.

ESPOSIZIONI

Pordenone 1971; Trieste 1980.

DE 26.
**Gloria di san Filippo Neri
 e i santi Antonio abate e Valentino**



Olio su tela, 252 x 141 cm
 Cormons, chiesa parrocchiale di Sant'Adalberto

L'altare, commissionato dal conte Giuseppe Del Mestri, è stato messo in opera nella nicchia della navata *in cornu Epistolae* al più tardi nel 1811. L'autografia tominziana, trasmessa dalla tradizione locale, sarebbe “documentata – stando all'Angeli – dalla firma dell'artista sul retro del telaio”. Puntuali riscontri nelle fisionomie e nelle pose degli angioletti si possono istituire con l'*Assunta* della Cappella di villa Baciocchi a Villa Vicentina, licenziata nel 1867 da Augusto Tominz, al quale spetterà anche la pala comonese.

BIBLIOGRAFIA

FALZARI 1959; TAVANO 1975, pp. 128, 130; ANGELI 2005, pp. 28–29.

DE 27.
**Incoronazione della Vergine
 e i Santi Ermacora e Fortunato**



Olio su tela, 245 x 121 cm
 Cormons, chiesa parrocchiale di Sant'Adalberto

L'altare commissionato dal conte Giuseppe Del Mestri era già collocato nell'altare *in cornu Evangelii* nel 1811. La pala, stilisticamente affine alla precedente, spetterà ad Augusto Tominz, al quale andrà riferito anche il bozzetto con l'*Incoronazione della Vergine* (cat. DE 28).

BIBLIOGRAFIA

FALZARI 1959; TAVANO 1975, pp. 128, 130; ANGELI 2005, pp. 28–29.

DE 28.
Incoronazione della Vergine



Olio su tela, 37,5 x 43,5 cm
 Gorizia, Musei Provinciali (inv. 252/06)

BIBLIOGRAFIA

CORONINI 1966b, p. 166.

ESPOSIZIONI

Gorizia 1966.

DE 29.
Assunzione della Vergine



Olio su tela, 227 x 340 cm
Gorizia, Convento dei padri Capuccini

Iscrizione in basso a destra: "Adm. Rev. P.F. Raphael Raffaelli Tyrolensis / ex Provin. Prov.e Styriae Def. ac Custos hujus, Conventus / Guard:s procuravit. D. Ios. Tominz fecit. Cel.mus P.ev D.D. / Franc: Xaver: Lusinn Archepisc. Benedixit anno 1837 die 22. Sept:is".

L'iscrizione parrebbe non dar adito a dubbi circa la data di esecuzione, il 1837, e l'autore della monumentale pala, il "signor Giuseppe Tominz". Contro tale evidenza va però notata la stretta somiglianza, specialmente nel disegno del volto, dell'Assunta goriziana con altre due pale di soggetto mariano di Augusto Tominz: l'Assunta eseguita nel 1866 per la cappella di Villa Baciocchi a Villa Vicentina (Udine) del 1866 e l'Immacolata di Kobjeglava, paese del Carso sloveno, del 1864, alle quali si può riferire almeno un disegno preparatorio (NODARI 2007, pp. 106–107). Il dipinto custodito presso il convento goriziano potrebbe essere frutto di una collaborazione tra padre e figlio, se non addirittura opera di un giovanissimo Augusto. Una questione destinata a rimanere in sospeso finché non si metterà maggiormente a fuoco il catalogo di quest'ultimo.

BIBLIOGRAFIA
COSSAR 1948, p. 71.

DE 30.
Ascensione del profeta Elia
e i santi Pietro e Paolo



Olio su tela, cm 225 x 109 cm
Gornji Stoliv, chiesa filiale del profeta Elia
Firmato in basso a sinistra:
"Gius. Tominz pin Trieste 1852".

Grazie alla firma, tracciata con una grafia incerta, ma ben leggibile, Kruno Prijatelj poté attribuire a Giuseppe Tominz, il dipinto ancora oggi conservato sull'altare maggiore della chiesa di Gornji Stoliv, alle Bocche di Cattaro. Ad un esame più attento l'autografia della pala risulta essere meno sicura, in primo luogo per le figure accademicamente corrette dei santi Apostoli. Queste, come la pala, si devono infatti ad Augusto Tominz, che aveva studiato il soggetto in una serie di disegni oggi conservati presso i Civici Musei di Storia e Arte di Trieste e in parte pubblicati nello studio di Francesca Nodari. Al dipinto in esame va riferito almeno il foglio con *Studi di mano che impugnò l'elsa di una spada* (NODARI 2007, cat. 104), chiaramente propedeutico alla mano che brandisce la spada dell'apostolo Paolo.

BIBLIOGRAFIA
PRIJATELJ 1961; PRIJATELJ 1963; PRIJATELJ 1995, p. 411; TOMIĆ 2009a, p. 185; TOMIĆ 2009b; JURANOVIĆ-TONEIĆ 2010, pp. 128, 148.

DE 31.
Madonna del rosario
e i santi Giovanni Battista e Domenico



Olio su tela, cm 186 x 96 cm
Gornji Stoliv, chiesa filiale del profeta Elia
Firmato in basso a sinistra:
"Gius. Tominz pin Trieste 1853".

La pala è allocata sull'altare laterale, addossato alla parete trionfale destra della chiesa. Firmata e datata da Giuseppe Tominz, va ascritta al figlio Augusto. Dirimenti per assegnare l'autografia sono i disegni preparatori conservati presso i Civici Musei di Storia e Arte di Trieste. Le mani di san Domenico sono studiate su almeno tre fogli (NODARI 2007, cat. 8, 9, 81), mentre su due di essi sono riconoscibili i disegni per il volto della Madonna, per il gesto della mano che consegna il rosario a san Domenico e il pannello del manto che avvolge le gambe (NODARI 2007, cat. 5, 9).

BIBLIOGRAFIA
PRIJATELJ 1961; PRIJATELJ 1963; PRIJATELJ 1995, p. 411; TOMIĆ 2009a, p. 185; TOMIĆ 2009b; JURANOVIĆ-TONEIĆ 2010, pp. 128, 148.

DE 32.
San Rocco



Olio su tela, cm 156 x 88 cm
Gornji Stoliv, chiesa filiale del profeta Elia

La pala non è firmata, ma è stata ugualmente ascritta a Giuseppe Tominz da Kruno Prijatelj, ritenendola stilisticamente affine alle precedenti due. Ne consegue che pure il dipinto in esame deve essere assegnato al catalogo del figlio Augusto. In questo caso non è stato possibile individuare alcun disegno preparatorio tra quelli pubblicati da Francesca Nodari, ma l'attribuzione trova un puntuale riscontro nel dipinto della *Confessione di Lorenzo de' Medici* (Trieste, Museo Civico Revoltella): la mano portata al petto e soprattutto il volto del santo discendono direttamente da quello del Magnifico in atto di confessarsi al Savonarola.

BIBLIOGRAFIA

PRIJATELJ 1961; PRIJATELJ 1963; PRIJATELJ 1995, p. 411; TOMIĆ 2009a, p. 185; TOMIĆ 2009b; JURANOVIĆ-TONEJC 2010, pp. 128, 148.

DE 33.
Scene della vita di Cristo



Olio su tela, cm 210 x 143 cm
Stoliv, chiesa parrocchiale del Nome di Maria (ora Cattaro, cappella arcivescovile)
Firmato in basso a sinistra:
"Gius. Tominz di Trieste 1853".

Anche questa pala reca la firma del pittore goriziano e su questa base gli è stata sinora concordemente attribuita. Il caso delle due pale della chiesa di Gornji Stoliv, firmate da Giuseppe Tominz, ma realizzate dal figlio Augusto, consiglia di sospendere il giudizio circa l'autografia anche per l'opera in esame.

BIBLIOGRAFIA

PRIJATELJ 1961; PRIJATELJ 1963; PRIJATELJ 1995, p. 411; TOMIĆ 2009a, p. 185; TOMIĆ 2009b; JURANOVIĆ-TONEJC 2010, pp. 128, 148.

ESPOSIZIONI

Zagabria 2010.

DE 34.
Ultima cena



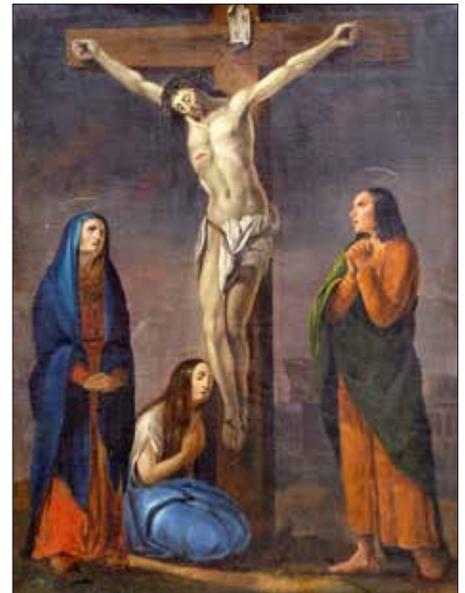
Olio su tela, 60 x 76 cm
Prčanj, chiesa parrocchiale

L'attribuzione del dipinto a Giuseppe Tominz avanzata da Kruno Prijatelj è stata accolta, nonostante il *ductus* pittorico non trovi riscontro con i modi del pittore goriziano: gli apostoli colti quasi tutti di profilo, il colore elementare e il ricorso a tocchi di bianco per evidenziare i riverberi della luce tradiscono la mano di un pittore amatoriale. Le finestre neogotiche consentono di datare il dipinto dopo la metà dell'Ottocento.

BIBLIOGRAFIA

PRIJATELJ 1961; PRIJATELJ 1963; PRIJATELJ 1995, p. 411; TOMIĆ 2009a, p. 185; TOMIĆ 2009b; JURANOVIĆ-TONEJC 2010, pp. 128, 148.

DE 35.
Crocifissione



Olio su tela, 72 x 53 cm
Prčanj, chiesa parrocchiale

Il dipinto è stato pubblicato e attribuito a Giuseppe Tominz da Kruno Prijatelj, assieme alla tela dell'*Ultima cena* esaminata nella scheda precedente, alla quale si rimanda.

BIBLIOGRAFIA

PRIJATELJ 1961; PRIJATELJ 1963; PRIJATELJ 1995, p. 411; TOMIĆ 2009a, p. 185; TOMIĆ 2009b; JURANOVIĆ-TONEJC 2010, pp. 128, 148.

DE 36.
San Sebastiano



Olio su tela centinata, 103 x 51,5 cm
Gradiscutta (Gradišče nad Prvačino), Chiesa vicariale
(in deposito presso il Goriški muzej)

La piccola pala, inedita per Coronini, rientra nel numero di quelle donate dal pittore alla chiesa di Gradiscutta (Gradišče nad Prvačino) nel 1860. Il dipinto è uno studio accademico del nudo maschile esemplato sul michelangiolesco *Schiavo morente* (Parigi, Musée du Louvre), ricalcato in controparte sulla scorta di un'incisione. È una tela che potrebbe spettare al figlio Augusto.

BIBLIOGRAFIA

F.Ž. 1860; STESKA 1925a; STESKA 1925b; STESKA 1927, p. 239; STELE 1949, p. 156; DOBIDA 1951, p. 548; MARTELANC 1966; STELE 1966, p. 11; CORONINI 1966b, p. 170; CORONINI 1967, p. 179.

ESPOSIZIONI

Gorizia 1966; Lubiana 1967.

DE 37.
San Nicola



Olio su tela, 180 x 130 cm
Prevacina (Prvačina),
Chiesa parrocchiale di Sant'Andrea

La pala, datata al 1855–1860 e per tradizione attribuita a Tominz (ZORN 2004, p. 172), è collocata sulla parete meridionale della navata, entro una cornice lapidea mistilinea, quanto rimane dell'altare barocco nel quale era originariamente inserita. Al centro del dipinto, ritto su un promontorio, è raffigurato san Nicola, in ricco parato vescovile, accompagnato da un chierico che regge il pastorale e la mitra. Il santo vescovo di Bari era invocato contro i pericoli dell'acqua e la sua presenza si potrebbe spiegare con il vicino fiume Vipacco, anche se il pittore ha inscenato un mare in burrasca, del quale è preda un vascello. L'autore del dipinto, forse un allievo di Tominz, ha nascosto la propria firma nell'uccello tranquillamente appollaiato su un relitto in mezzo alle onde, che spicca con l'enigmatica evidenza di una sigla. È per questo poco probabile che possa trattarsi di "quell'Edoardo Heinrich di cui parla una tradizione locale" (MAGANI 1995b).

BIBLIOGRAFIA

STESKA 1925a; STESKA 1925b; STESKA 1926; STESKA 1927, p. 239; CORONINI 1967, p. 179; TAVANO 1988, p. 143; MAGANI 1995b, p. 153; ZORN 2004, p. 172.

DE 38.
San Nicola



Olio su tela, 182,5 x 103 cm
Montespino (Dornberk),
Chiesa parrocchiale di San Daniele

Il dipinto occupa l'altare laterale *in cornu Evangelii* nella vecchia chiesa parrocchiale. Lo stato di conservazione della tela è gravato da diversi distacchi della pellicola pittorica, dovuti soprattutto all'umidità. La pala, tradizionalmente riferita a Tominz, è una replica del dipinto conservato nella vicina chiesa parrocchiale di Prevacina (Prvačina), esaminato nella scheda precedente.

BIBLIOGRAFIA

STESKA 1925a; STESKA 1925b; STESKA 1926; STESKA 1927, p. 239; CORONINI 1967, p. 179.

DE 39.
Madonna con il Bambino



Olio su tela, 38 x 29 cm
Già Trieste, collezione U. Ravalico

L'ovale è stato pubblicato da Marini come un'opera degli anni Venti, nella quale il pittore "s'attiene ai modi d'un raffaellismo canonico [...] Ma ogni cosa è risaputa e prevista: convenzionale l'espressione della madre, convenzionale ed esteriore la vivacità del Bimbo". Proprio le loro fisionomie differiscono da quelle dalla coeva *Madonna con il Bambino* (cat. 42) e consigliano di espungere dal catalogo delle opere autografe il dipinto in esame.

BIBLIOGRAFIA
MARINI 1952, p. 18.

DE 40.
Ritratto di Grant Greenham



Olio su tela, 62 x 50 cm
Già Trieste, Evelina Greenham

Il dipinto è stato presentato nella mostra goriziana ordinata dal conte Coronini. Nella stessa occasione furono esposti anche i ritratti del fratello John e della di lui moglie Carolina Toppo, la cui autografia tominziana e datazione al 1829 erano asseverati dalle memorie manoscritte di Fanny Herzog, madre di Carolina. Ad un recente riesame, proprio questi ultimi due dipinti si sono rivelati essere delle copie degli originali tominziani (MOGOROVICH 2011, pp. 261–266), fatto che consiglia di sospendere il giudizio in merito all'autografia anche per il ritratto in esame.

BIBLIOGRAFIA
CORONINI 1966b, p. 138.

ESPOSIZIONI
Gorizia 1966; Lubiana 1967, fig. 41.

DE 41.
Ritratto di Carlo Antonio Fontana



Olio su tela, 76,5 x 68 cm
Collezione privata

Carlo Antonio Fontana nacque a Trieste nel 1809 dove compì gli studi commerciali. Con la morte del padre Carlo d'Ottavio (1774–1832), assunse la direzione della ditta familiare, che commerciava soprattutto il tabacco. Negli anni dal 1833 al 1864 fu membro della Camera di commercio e deputato di Borsa. Sposò Adele, figlia di Federico Giuseppe Reiden. Se il padre fu un appassionato numismatico, Carlo Antonio coltivò diversi interessi culturali: fu tra i primi in città, nel 1839, ad acquistare una macchina Daguerre, ebbe rapporti e acquistò opere da diversi artisti (Eugenio Bosa, Natale e Felice Schiavoni, Ippolito Caffi) e fu tra i fondatori del giornale "La Favilla".

Nella guida della mostra del 2002 il dipinto è datato al 1832 e assegnato a Tominz, attribuzione successivamente ribadita da Susanna Gregorat (in MASAU DAN – BRESSAN – GREGORAT 2010, p. 50). La tela sembra piuttosto prossima, stilisticamente e cronologicamente, al ritratto di Michele Weis, col quale è raffrontabile per il delicato trapasso chiaroscurale del volto, per l'identico modo di tornire il mento e il taglio delle labbra, o l'attenzione con la quale sono registrate le ombre proiettate sulla fronte dai capelli. Carlo Antonio è inoltre investito da quella luce fredda, tipica per Pagliarini, che sa rendere magistralmente le varianti di tono dell'abito, compreso in una scala limitata tra il nero e il marrone.

BIBLIOGRAFIA
Giuseppe Tominz... 2002; SGUBIN 2002, p. 57; MASAU DAN – BRESSAN – GREGORAT 2010, pp. 50–51.

ESPOSIZIONI
Trieste 2002.

DE 42.

Ritratto di Fanny Preinitsch



Olio su tela, 78 x 68 cm
Collezione privata

Come si è avuto modo di chiarire nel saggio di apertura, il dipinto spetta al pennello del ferrarese Giovanni Pagliarini, che si appropria di una composizione tipicamente tominziana, sviluppando il linguaggio di quest'ultimo verso esiti di un ancora più accentuato iperrealismo.

BIBLIOGRAFIA

MARINI 1952, pp. 34-35; CORONINI 1967, p. 171; *Giuseppe Tominz...* 2002.

ESPOSIZIONI

Lubiana 1967; Trieste 2002.

DE 43.

Ritratto di Sofia de Nicolai



Olio su tela, 79 x 68 cm
Collezione privata

Sofia era figlia del medico magistraturale Angelo de Nicolai e della baronessa Eleonora Visini, anch'essa ritratta in un dipinto già attribuito a Tominz (cat. DE 1). Presentato per la prima volta nel 2002, l'iniziale attribuzione a Giuseppe Tominz è stata successivamente messa in discussione da Gregorat (in MASAU DAN – BRESSAN – GREGORAT 2010), che giustamente avanzava il nome di Giovanni Pagliarini, al quale rimandano la plastica evidenza della forma o elementi quali il nitidissimo disegno del merletto, confrontabile con quelli esibiti da Fanny Preinitsch (cat. DE 42), ma anche da Fanny Hermann Weis e dalla sorella Carolina Hermann Pilotti, il cui ritratto è siglato "Giovanni Pagliarini di Ferrara pinxit 1837".

BIBLIOGRAFIA

Giuseppe Tominz... 2002; MASAU DAN – BRESSAN – GREGORAT 2010, p. 51.

ESPOSIZIONI

Trieste 2002.

DE 44.

Ritratto di Carlo Lanthieri



Olio su tela, 77 x 68 cm
Collezione privata

Il dipinto, purtroppo in precario stato di conservazione, è stato reso noto da Marini che lo riteneva valido "per la pittorica eccellenza di quel cane, non indegno dell'impressionismo migliore" rispetto al "volto del bambino, non immune dal convenzionale." In effetti il ritratto, da Marini datato al quinto decennio, non raggiunge l'intensità dello sguardo di un Giorgio Strudthoff (cat. 53) o la tersa definizione dei volti dei tre fratelli Buchler (cat. 38). Per l'opera in esame converrà pensare alla mano di Augusto Tominz, che si è misurato con gli adolescenti e i bambini nei due *Ritratti di famiglia* del Civico Museo Revoltella (inv. 2160 e 2161). A favore di Augusto depone anche l'ambientazione del ritratto all'aperto, entro un paesaggio, che il padre preferiva confinare oltre un parapetto.

BIBLIOGRAFIA

MARINI 1952, p. 54; CORONINI 1966b, p. 150; LEVETZOW LANTIERI 1969, p. 200.

ESPOSIZIONI

Gorizia 1966.

DE 45.
Ritratto di Emma Ducco



Olio su tela, 78 x 68 cm
Già Udine, Collezione conte Salvo Sbruglio

Il ritratto della bambina, “figliola di secondo letto della già vedova Preinitsch (cat. DE 40)”, è stato avvicinato da Marini per affinità di soggetto al *Ritratto di Carlo Lantieri* (cat. DE 42). Anche in questo caso, pur dovendo fare affidamento sulla sola fotografia, sarà preferibile assegnare il dipinto ad Augusto Tominz per le medesime ragioni esposte nella scheda precedente.

BIBLIOGRAFIA
MARINI 1952, pp. 53-54.

DE 46.
Ritratto di Gustavo Ritter



Olio su tela, 53 x 63 cm
Già Venezia, collezione Ritter de Záhony Herion

Il dipinto è noto dal catalogo dell'esposizione goriziana del 1966. Simile al ritratto di Carlo Lantieri, col quale è messo a raffronto nel catalogo della mostra, dovrebbe precederlo cronologicamente. Almeno a giudicare dall'abito con l'ampio collare bianco, che si stende a coprire le spalle, il ritratto dovrebbe risalire alla metà degli anni Trenta.

BIBLIOGRAFIA
CORONINI 1966b, p. 150.

ESPOSIZIONI
Gorizia 1966.

DE 47.
Ritratto di Carlo Ritter



Olio su tela, 51 x 41 cm
Già Trento, collezione marchesa Pallavicino

Il dipinto è noto dal catalogo dell'esposizione goriziana del 1966. La modesta qualità della riproduzione fotografica non consente di valutare compiutamente il valore del ritratto, anche se gli insistiti riflessi sulla capigliatura non depongono a favore dell'autografia di Giuseppe Tominz.

BIBLIOGRAFIA
CORONINI 1966b, p. 150.

ESPOSIZIONI
Gorizia 1966.

DE 48.

Ritratto di Pasquale Scorcia



Olio su tela, 58,5 x 46 cm
Collezione privata

Marini confermava l'assegnazione del dipinto a Giuseppe Tominz, affascinato dalla forte caratterizzazione del napoletano Pasquale Scorcia: "In questo dipinto è ancora un'anima, una vicenda, tutta una vita letta su un volto profondamente inciso, quasi arato e ferito dal lavoro, dai travagli, dagli anni. Un sessantenne moralmente saldo, virilmente indomito: anche se da quelle labbra trapela un vago senso d'ansietà e d'amarezza". Distante e profondamente diversa è però la pennellata, più nervosa e maggiormente ricettiva nei confronti del dato naturalistico, guidata da una sensibilità artistica propria di un autore più giovane, formatosi dopo la stagione neoclassica.

BIBLIOGRAFIA

Catalogo della mostra... 1950; MARINI 1952, p. 44; CORONINI 1966b, p. 202; CORONINI 1967, p. 174.

ESPOSIZIONI

Trieste 1950; Gorizia 1966; Lubiana 1967.

DE 49.

Ritratto di Angela Chiozza



Olio su tela, 62 x 48 cm
Già Roma, collezione Carlo Chiozza di Loano
Iscrizione sulla parte destra: "Angela Chiozza / Trieste 1882 / Tominz".

Il ritratto è stato pubblicato da Marini come opera autografa di Giuseppe Tominz sulla base della firma, limitata al solo cognome, ben leggibile nella parte destra del dipinto. Meno certa è la lettura della data, che lo studioso interpretava come 1850, mentre pare piuttosto l'anno 1882. In ogni caso il dipinto va assegnato al catalogo di Augusto Tominz, che spesso firmava le proprie opere omettendo il nome o anche la sua iniziale, come nel *Ritratto di donna con velo* (MOGOROVICH 2011, pp. 276–278), stilisticamente affine al ritratto di Angela Chiozza.

BIBLIOGRAFIA

MARINI 1952, p. 60.

DE 50.

Ritratto di Eva Venezian



Olio su tela, 112 x 83 cm
Già Trieste, Collezione Venezian
Iscrizione in basso a sinistra: "Tominz figlio 1850".

Marini vedeva nel ritratto della donna, collocato cronologicamente nella prima metà degli anni Cinquanta, una "veemenza lineare" degna di una "medaglia quattrocentesca dove il pennello emula il potere dello scalpello o del bulino". L'iscrizione, ignota allo studioso, conferma la datazione proposta, ma assegna l'opera al figlio Augusto, che dalla fine degli anni Trenta iniziò ad affiancare il padre nell'attività pittorica e ritrattistica, assumendo anche commissioni in proprio.

Eva Venezian indossa l'abito nero del lutto, forse per la morte del marito oppure per quella del figlio Giacomo (1825–1849), morto eroicamente a Roma nella difesa del Vascello.

BIBLIOGRAFIA

MARINI 1952, p. 61.

**Catalogo
delle opere documentate,
perdute o non rintracciate**

Catalogo delle opere documentate, perdute o non rintracciate

P 1.
Autoritratto
1814

Con la lettera inviata da Roma al fratello Francesco il 27 maggio 1814 Tominz spedì anche “un pezzetto dell’abito del S. Padre, ed il mio ritratto”. Con tutta probabilità si sarà trattato di un disegno o di una miniatura, genere nel quale il pittore era versato.

BIBLIOGRAFIA
TAVANO 1990, p. 6; MAGANI 1995a, p. 133.

P 2.
**Ritratto in miniatura
del conte Giuseppe Thurn (Della Torre)**
1814

L’esistenza della miniatura è documentata dallo stesso conte, che nel suo *Libro d’introito ed esito per il 1814* annota di proprio pugno di aver pagato l’artista “per aver fatto il mio ritratto in miniatura”.

P 3.
Copia della Madonna di Foligno
1817

olio su tela

È il “Diario di Roma” a dare notizia del dipinto: “Merita lode la copia del bellissimo quadro di Raffaello denominato la Madonna del Fuligno, fatta nel Vaticano dal Signor Giuseppe Tominz di Gorizia, il quale in 7 anni nella scuola del Sig. Conti Bazzani Assessore delle Pitture è giunto a non deludere le mire di S.A.I. e R. Archiduchessa Marianna d’Austria, che vel dissesse. Tal opera è tanto simile all’originale, che meritò l’encomio dei Professori, e lo sguardo del regnante nostro Sovrano; e l’illusione farà poi, che il Signor Colonello Catinelli nel mirarla a Londra, si crede nuovamente in Roma. L’assiduità, ed il genio dell’artefice lo conducono a ben distinguersi fra i pittori.” Il 18 febbraio 1820 la “fine copy” della *Madonna di Foligno* sarà esitata presso la casa d’aste londinese Woodburn.

BIBLIOGRAFIA
“Diario di Roma”, 18 gennaio 1817; ROZMAN 1969, p. 38; TAVANO 1984, p. 97; MAGANI 1995a, p. 133; LUCCHESI 2001, p. 190.

P 4.
“Testa del Santo Resto”
1818

Nella lettera che il giurista e consigliere di tribunale Francesco Domenico Savio (1754–1839) inviò al figlio Leopoldo Francesco (1801–1847), studente all’I.R. Liceo di Lubiana, in data 10 maggio 1818 così scrive: “Il Giovin Tominz venuto da Roma avanti qualche giorno per passa tempo scarabocchiò in un lampo la testa del Sto Resto, e lo toccò così al naturale ed al vivo, che reccò meraviglia, e questa testa girò per tutta la Città e tutti ebbero occasione d’ammirare la capacità di questo giovinne, il quale però non fa la bassa professione di ritrattista ma di pittore storico. Essa dipingerà la pala pell’altare della Cappella del Seminario Vescovile.”

BIBLIOGRAFIA
TAVANO 1984, p. 100; JAKI 2002a, p. 20.

P 5.
La sacra famiglia



Olio su tela
Già Gorizia, Cappella di San Carlo

È con tutta evidenza “la pala pell’altare della Cappella del Seminario Vescovile” citata da Francesco Domenico Savio. Già Kociančič ricorda “*La famiglia sacra di Rafaele*, dipinta su tela nel 1851, che si trova ora sopra l’altare della bella cappella del Seminario teologico

goriziano”. Babudri data la pala a “non molto dopo il 1824” e ricorda che stava “sullo sfondo dell’altar maggiore della cappella dedicata a S. Carlo nel Seminario Teologico di Gorizia,” mentre “oggi serve bellamente di pala al nuovo altar laterale, a destra di chi entra, nella cappella medesima.” Tavano accoglie la datazione tarda e ritiene che sia stata sostituita da un’*Immacolata* del veneziano Antonio Zona.

BIBLIOGRAFIA
KOCIANČIČ 1852, p. 406; KOCIANČIČ 1854, p. 289; BABUDRI 1909; TAVANO 1984, pp. 98, 106–107.

P 6.
Ritratto dell’imperatore Francesco I
1818

Già Gorizia, Seminario vescovile

Nella Nota del Governo inviata alla Cancelleria Aulica il 26 agosto 1818 è riferito che il pittore “ha eseguito anche per il seminario di Gorizia un ritratto della Sua augusta Maestà, in piccolo formato, che ha ottenuto unanime consenso.”

BIBLIOGRAFIA
TAVANO 1984, pp. 102, 109; DORSI 1984, pp. 123–124.

P 7.
Ritratto dell’imperatore Francesco I
1818

Già Trieste, Tribunale Cambio Mercantile

I documenti del fondo dell’I.R. Governo del Litorale, consentono di seguire passo dopo passo le modalità con le quali fu commissionato il ritratto dell’imperatore Francesco I per il Tribunale Cambio Mercantile di Trieste, i cui “accertamenti per conoscere quanto verrebbe a costare a Trieste un simile ritratto, dipinto ad olio ed eseguito a regola d’arte, con l’immagine di Sua Maestà in grandezza naturale a tre quarti di figura, compresa la necessaria cornice dorata” iniziano il 22 gennaio 1818. Il 15 luglio il Tribunale Civico Provinciale di Gorizia propone per l’esecuzione del dipinto Giuseppe Tominz, che gode dell’appoggio del consigliere di tribunale Francesco Domenico Savio. Dopo aver sondato, nello stesso mese di luglio, la possibilità di ricorrere al veneziano Giovanni Demin, il 2 settembre viene concessa l’autorizzazione per affidare l’incarico al Tominz, che sarà informato con una nota del 17 settembre. Il 31 dicembre 1818 una nota del Tribunale Cambio Mercantile conferma l’avvenuta consegna del ritratto imperiale. Il compenso pattuito di 80 fiorini era comprensivo anche dell’altro ritratto di uguale fattura, realizzato per il Tribunale Civico Provinciale di Gorizia.

BIBLIOGRAFIA
TAVANO 1984, pp. 101–102; DORSI 1984, pp. 111–127.

P 8.
Ritratto dell'imperatore Francesco I
1818

Già Gorizia, Tribunale Civico Provinciale

Con una comunicazione della Camera Aulica di Vienna viene accordata anche al "Giudizio Civico e Provinciale di Gorizia, come già fatto per il Tribunale Cambio Mercantile di Trieste, la fornitura d'un ritratto a tre quarti di figura di Sua Maestà l'Imperatore per l'aula consiliare". L'iter è quindi identico a quello descritto nella scheda precedente. Il 19 dicembre del 1818 Tominz consegnerà il dipinto che secondo "il parere di molti intelligenti è riuscito a meraviglia".

BIBLIOGRAFIA
TAVANO 1984, p. 101-102; DORSI 1984, pp. 111-127.

P 9.
Ritratto dell'imperatore Francesco I
1820

Già Fiume, Tribunale d'Appello del Litorale

Il 10 dicembre 1819 viene concessa l'autorizzazione per ottenere un "augusto ritratto" dell'imperatore. Interpellato in proposito, il 15 gennaio 1820 Tominz s'obbliga "di farlo nella seguente maniera: con l'abito ricco del Tuason, corona da parte ed altri accessori, non però di tutta figura, a motivo che la prescritta altezza non darebbe un campo sufficiente per fare trionfare l'intera figura, e questo nel termine di mesi tre dopo ottenuto l'approvazione, verso il prezzo d'ottanta zecchini imperiali." Il 3 marzo è recepito il preventivo del pittore, ma contestualmente si incarica il governo locale di trattare una riduzione del prezzo. Lo sconto ottenuto sarà di soli 5 ducati. L'8 giugno il pittore annuncia di aver ultimato il ritratto.

BIBLIOGRAFIA
TAVANO 1984, p. 102; DORSI 1984, p. 127-133.

P 10.
Madonna consolatrice
1821

Già Log pri Vipavi, Santuario mariano

Il pittore espose la *Maria Trost - Madonna consolatrice* nell'agosto del 1821 nella sala del Ridotto di Lubiana, pubblicizzando l'evento sulle pagine del foglio "Illyrisches Blatt". Il dipinto, pagato 500 fiorini, sarà sostituito nel 1861 con una tela di medesimo soggetto a firma di Mihael Stroj.

BIBLIOGRAFIA
"Illyrisches Blatt", 24 agosto 1821; VERTOVČ 1850, pp. 31-32, 36; KOCIANČIČ 1854, p. 289; ROZMAN 1970, pp. 223, 226-228; URŠIČ 1979, p. 317; MAGANI 1995a, p. 134.

P 11.
"Prospetto di Sabla"
1829

Il 10 agosto 1829 Tominz spedì da Trieste al conte Michele Coronini "il prospetto di Sabla mediante il Mateo Iartz", che lasciò al pittore "in deposito 100 fiorini, per la sicurrazione del quadro". Si tratta della veduta dei paesi di Velike e Male Žablje nella valle del Vipacco.

BIBLIOGRAFIA
Gorizia, Archivio di Stato, Archivio Storico Coronini Cronberg, Serie Atti e documenti, b. 184

P 12.
Ritratto di John Greenham
1829

olio su tela, 76 x 51 cm

Grazie al diario di Fanny Toppo Herzog sappiamo che i ritratti di John Greenham e della futura moglie Carolina Toppo furono eseguiti da Tominz tra il 10 luglio e il 9 agosto 1829. Era intenzione del Greenham inviare i due ritratti ai genitori rimasti in Inghilterra. Le tele rese note in occasione della mostra del 1966 e recentemente acquistate dalla Fondazione Cassa di Risparmio di Gorizia si sono rivelate essere delle copie fedeli, probabilmente sin nelle dimensioni, degli originali.

BIBLIOGRAFIA
CORONINI 1966b, pp. 134-136; MOGOROVICH 2011.

P 13.
Ritratto di Carolina Toppo
1829

olio su tela, 76 x 51 cm

Per il dipinto valgono le considerazioni riportate nella scheda precedente, alla quale di rinvia.

BIBLIOGRAFIA
CORONINI 1966b, pp. 134-136; MOGOROVICH 2011.

P 14.
Ritratto di Peter von Garzarolli
1830

Olio su tela, 79 x 62,5 cm
Già Vienna, baronessa Elvire Odelga

Si tratta del medico triestino Peter von Garzarolli-Thurnlack (Trieste 1774-1836).

BIBLIOGRAFIA
ROZMAN 1975-1976, p. 111.

P 15.
Sant'Agostino
1830

"Ai ritratti" esposti in occasione della personale nella Sala Miglietti "s'aggiunge un S. Agostino, pala per altare [...] in quello il vescovile paludamento, e la mitra spiccano al solito riccamente e magistralmente dettagliati, e sono forse troppo ricchi in confronto alla gloria, menomando il contrasto delle tinte che l'artista à bensì cercato di rafforzare col sottoposto ombtrato paese, ma che a taluni non sembra sufficiente. La fisionomia di Sant'Agostino si avrebbe voluta da qualcuno più severa e dignitosa, ma altri credono che l'artista l'abbia egregiamente colpita, poiché il santo è in atto di salire alla gloria."

BIBLIOGRAFIA
"L'Osservatore Triestino", 31 luglio 1830.

ESPOSIZIONI
Trieste 1830.

P 16.
Vergine Maria
1830

Nella Sala Miglietti era esposta anche "una Vergine, piccolo quadro [...] Nel secondo, il genere semplice privò l'artista dell'uso delle potenti armi, ma la fisionomia della Vergine è degna di lode."

BIBLIOGRAFIA
"L'Osservatore Triestino", 31 luglio 1830.

ESPOSIZIONI
Trieste 1830.

P 17.
Ritratto di Giuseppe Bernardino Bison
1830

Olio su tela, 52 x 46 cm

Il dipinto fu ampiamente lodato da un anonimo recensore sulle pagine dell'Osservatore Triestino: "il genio sembra aver qui ispirato il giovane suo collega nell'arte, che lo trattò con freschezza, e con amore veramente pittorico. Negli occhi di quella testa biancheggiante, si legge l'originale fecondità della mente, e l'irrefrenabile rapidità de' suoi concepimenti, tanto ammirate ne' lavori innumerevoli di Bisson." Una copia del dipinto va individuata nel ritratto del Bison conservato al Museo Revoltella.

BIBLIOGRAFIA
Osservatore Triestino, 30 luglio 1830.

ESPOSIZIONI
Trieste 1930;

P 18.
Coro di frati
1831

In occasione della Terza esposizione triestina di Belle-Arti espose "ad olio: vedute di un interno di coro di frati 1; Ritratti diversi di famiglia 1; Ritratti diversi 7; Cristo in croce 1 = 10." L'opera dovrebbe corrispondere o essere una replica o variante di quella riportata nell'elenco di Kukuljević Sakcinski: "8. Corridoio di un monastero con molti domenicani, bella composizione di buon effetto." Forse identificabile con quello della collezione Francllich, dov'è menzionato un "Interno di convento di Capuccini [...] Di ottimo effetto prospettico".

BIBLIOGRAFIA
"L'Osservatore Triestino", 10 novembre 1831; *Catalogo dei quadri antichi e moderni...* 1885, n. 916/9; RUSCONI 1923; VIZINTIN 1957, p. 207.

ESPOSIZIONI
Trieste 1831

P 19.
Ritratto a mezzo busto di un giovane polacco
1831

Citato, come il dipinto della scheda seguente, nella recensione apparsa su "L'Osservatore Triestino": "Tominz segue sempre a segnalarsi per i suoi ritratti ad olio, sia studiosamente aggruppati come la famiglia Buchler, sia in mezze figure isolate come quelle di un giovane polacco e di una vecchia greca veramente caratteristici."

BIBLIOGRAFIA
"L'Osservatore Triestino", 10 novembre 1831.

P 20.
Ritratto a mezzo busto di una vecchia greca
1831

BIBLIOGRAFIA
"L'Osservatore Triestino", 10 novembre 1831.

P 21.
Veduta di un interno di un monastero
1832
Olio su tela

BIBLIOGRAFIA
"L'Osservatore Triestino", 20 novembre 1832; RUSCONI 1923; VIZINTIN 1957, p. 207.

ESPOSIZIONI
Trieste 1832

P 22.
Endimione e Diana
1832

Olio su tela

Si tratta di una delle rare prove di soggetto mitologico del pittore.

BIBLIOGRAFIA
"L'Osservatore Triestino", 20 novembre 1832.

ESPOSIZIONI
Trieste 1832.

P 23.
Ritratto dell'imperatore Francesco I
1833

Olio su tela

Presentato alla Quinta esposizione triestina d'incoraggiamento per le Belle Arti assieme a "20 ritratti diversi a olio".

BIBLIOGRAFIA
"L'Osservatore Triestino", 26 ottobre 1833.

ESPOSIZIONI
Trieste 1833.

P 24.
Coro di cappuccini
1835

BIBLIOGRAFIA
"L'Osservatore Triestino", 5 novembre 1835.

ESPOSIZIONI
Trieste 1835.

P 25.
"Portico di un convento con religiosi in atti di divozione ed orazione"
1835

BIBLIOGRAFIA
"L'Osservatore Triestino", 5 novembre 1835.

ESPOSIZIONI
Trieste 1835.

P 26.
Ritratto della famiglia Wisiak (Bizjak)
1835

Ritratto di gruppo "del sig. Wisiak capitano di piazza con la consorte e la figlia".

BIBLIOGRAFIA
"L'Osservatore Triestino", 5 novembre 1835.

ESPOSIZIONI
Trieste 1835.

P 27.
Ritratto del signor d'Isay
1835

BIBLIOGRAFIA
"L'Osservatore Triestino", 5 novembre 1835.

ESPOSIZIONI
Trieste 1835.

P 28.
Ritratto del signor Steinbach
1835

BIBLIOGRAFIA
"L'Osservatore Triestino", 5 novembre 1835.

ESPOSIZIONI
Trieste 1835.

P 29.
Ritratto del signor Doria d'Alessandria
1835

BIBLIOGRAFIA
"L'Osservatore Triestino", 5 novembre 1835.

ESPOSIZIONI
Trieste 1835.

P 30.
Ritratto del figlio del signor Leone Hirschel
1835

BIBLIOGRAFIA
"L'Osservatore Triestino", 5 novembre 1835.

ESPOSIZIONI
Trieste 1835.

P 31.
Ritratto dell'Imperatore Ferdinando
1836

Il 21 aprile 1836, nella seduta della Deputazione dell'I.R. Società Agraria di Gorizia, il colonnello Carlo Catinelli comunica che il pittore "si ha esibito di fare il ritratto di Sua Maestà per la Società". Il primo settembre lo stesso Catinelli può presentare ai membri della Deputazione "il ritratto di S.M. l'Imperatore Ferdinando nostro Augustissimo Sovrano".

BIBLIOGRAFIA
DA LIO 2001, pp. 297-299.

P 32.
Ritratto del moro in costume nazionale montenegrino
1838

Si tratta del servo moro del vladika montenegrino Petar II Petrović Njegoš, ricordato nell'elenco di Kukuljević Sakcinski: "13. Ritratto di un arabo mulatto, servo [del Vladika] montenegrino in costume [illeggibile]". Il dipinto è stato venduto in America.

BIBLIOGRAFIA
"L'Osservatore Triestino", 29 settembre 1840; RUSCONI 1923; VIZINTIN 1957, p. 207; *Mostra di Giuseppe Tominz* 1966, p. 218; *Jožef Tominc...* 1967, p. 174.

ESPOSIZIONI
Venezia 1838, n. 71; Trieste 1840, n. 291.

P 33.

Ritratto di uomo in costume greco

1841

BIBLIOGRAFIA

Catalogo delle opere... 1841, n. 240.

ESPOSIZIONI

Trieste 1841.

P 34.

Gruppo di due fanciulli

1841

BIBLIOGRAFIA

Catalogo delle opere... 1841, n. 253.

ESPOSIZIONI

Trieste 1841.

P 35.

Paesaggio

1842

BIBLIOGRAFIA

Catalogo delle opere... 1842, n. 227.

ESPOSIZIONI

Trieste 1842.

P 36.

Sacra Famiglia

1844

BIBLIOGRAFIA

Catalogo delle opere... 1844, n. 270.

ESPOSIZIONI

Trieste 1844.

P 37.

Ritratto dell'Arciduca Giovanni

1846

Il 6 giugno 1846 a Gorizia il pittore riceve 50 fiorini per il ritratto dell'Arciduca Giovanni eseguito per l'I.R. Società Agraria.

BIBLIOGRAFIA

Da Lio 2001, pp. 297, 299–300.

P 38.

Venere che allatta Amore

1856

BIBLIOGRAFIA

"Il diavoletto. Giornale triestino", 12 aprile 1856.

ESPOSIZIONI

Trieste 1856.

P 39.

Madonna con bambino

1856

BIBLIOGRAFIA

"Il diavoletto. Giornale triestino", 12 aprile 1856.

ESPOSIZIONI

Trieste 1856.

P 40.

Ritratto di un colonnello turco

Censito da Kukuljević Sakcinski: "2. Ritratto di un colonnello turco, il viso è un po' rubizzo, però [illeggibile]"

BIBLIOGRAFIA

Vižintin 1957, p. 207.

P 41.

Ritratto di papa Pio IX

Censito da Kukuljević Sakcinski: "4. Ritratto del Papa Pio IX oltre all'incisione su rame."

BIBLIOGRAFIA

Vižintin 1957, p. 207.

P 42.

Ritratto dei coniugi Mitić

Censito da Kukuljević Sakcinski: "5. Grande dipinto del raguseo Mitić con la sposa. Dipinto molto espressivo."

BIBLIOGRAFIA

Vižintin 1957, p. 207.

P 43.

Quattro bambini che giocano con un topo

Censito da Kukuljević Sakcinski: "6. Dipinto raffigurante 4 bambini che giocano con un gatto, al quale mostrano un topo catturato che pende da un filo. Su un lato arde una lampade che illumina i bambini – colorazione particolare, stile romano e suo, che lascia una profonda impressione – volti con espressioni diverse – il dipinto è stato eseguito con molto impegno."

BIBLIOGRAFIA

Rusconi 1923; Vižintin 1957, p. 207.

P 44.

Nudo femminile

Censito da Kukuljević Sakcinski: "7. Ragazza dormiente seminuda, che un turco da un albero osserva con bramosia – quadro pieno di vita – il pannello della tenda sopra di lei è ben eseguito."

BIBLIOGRAFIA

Vižintin 1957, p. 207.

P 45.

Ritratto di Domenico Conti Bazzani

Censito da Kukuljević Sakcinski:

"11. Ritratto del pittore Bussano nella maniera di Rembrandt."

BIBLIOGRAFIA

Vižintin 1957, p. 207.

P 46.

Santa Maria Maddalena

Censito da Kukuljević Sakcinski:

"14. Maddalena nel deserto, capelli sciolti, viso molto dolce e mani incrociate, ma molto magre e i polsi rovinati." Pare essere la copia della Maddalena di Tiziano conservata a Firenze.

BIBLIOGRAFIA

Vižintin 1957, p. 207.

P 47.

Sacro Cuore di Maria

BIBLIOGRAFIA

"Zgodnja Danica" 1853, p. 128.

P 48.

San Martino

BIBLIOGRAFIA

"Zgodnja danica" 1870, p. 37.

P 49.

Ritratto di Magdalena Tominz

L'opera è ricordata nelle memorie di Augusta Aigentler Šantel (1852–1935), nipote dell'effigiata per via materna, e in quelle della figlia Augusta Šantel (1876–1968). Il dipinto è passato per via ereditaria a Henrieta Aigentler, sposatasi con l'ingegnere matematico Boltzmann. Nel ritratto Magdalena indossava un girocollo di perle e una *parure* di brillanti, composta da orecchini, croce, spilla e anello, tutti venduti da Henrika Fischer, figlia di Magdalena Tominz e madre di Augusta, per acquistare un pianoforte. Una copia del ritratto in esame è stata eseguita da Henrika-Jeti Šantel (1874–1940), figlia primogenita di Augusta.

BIBLIOGRAFIA

Šantel 2006, pp. 21, 36, 51.

P 50.

Ritratto di Elisabeth von Muralt



Olio su tela, 79 x 68 cm

Il ritratto di Elisabeth von Muralt, moglie di Johan Baptista Cloetta (1791–1865), è noto solo da una copia seriore, che le evidenze stilistiche e i dati materiali (fatura del telaio, della tela e dei chiodi), come mi segnala la restauratrice Laura Zanella, consentono di collocare agli inizi del secolo scorso. Tuttavia anche l'opera dell'anonimo copista restituisce fedelmente i modi tominziani, ben riconoscibili nella posa della donna che ricalca quella di Clarissa Fesch Wessely o di Anna Bozzini Birti nel rapporto cromatico che lega lo sfondo e l'abito, o, infine, per certi dettagli icastici del volto. Tuttavia proprio la tipologia dell'abito, che segue una moda corrente nella seconda metà degli anni Trenta, e l'assenza dell'anello nuziale così come la dissonanza degli sfondi dei due dipinti sollevano qualche dubbio circa la reale identità della donna, che pare più anziana del consorte. In ogni caso, la tela novecentesca assume il valore di una "fotografia" sostitutiva del dipinto originale, che è verosimilmente confluito per via ereditaria in qualche altro ramo della famiglia.

BIBLIOGRAFIA
QUINZI 2011.

P 51.

Ritratto

Olio su tela

Al n. 907 del catalogo dell'Esposizione artistica goriziana del 1894 corrisponde la seguente opera: "Tominz A., senior – Ritratto ad olio – Prop. Carlo Cav. Catinelli". È affatto probabile che il Tominz citato sia da identificare col senior, quindi Giuseppe, e non con il figlio Augusto (Alfredo non era rappresentato in mostra). A favore di questa ipotesi depone soprattutto la provenienza del dipinto dalla collezione di Carlo Catinelli (1829–1909), figlio di quel colonnello Carlo Catinelli (1780–1869), che fu in rapporti d'amicizia col pittore. Potrebbe benissimo trattarsi del ritratto, sicuramente esistito, che Tominz fece all'uomo d'armi e politico goriziano.

BIBLIOGRAFIA
Catalogo-guida dell'Esposizione Artistica 1894, p. 55.

P 52.

Fama

Nel 1856 i soci comproprietari del Teatro di Gorizia decisero di far dipingere un nuovo sipario. Scrive il Planiscig: "il vecchio sipario, guasto dal tempo, rappresentava un tempio di Apollo [...] del celebre Bisson; raffigurava ancora una Fama, deità poetica: lavoro, per quanto mi si disse, del goriziano Tominz. Al giorno d'oggi quel sipario non esiste più."

BIBLIOGRAFIA
PLANISCIG 1884, p. 8; Cossar 1935, p. 18.

P 53.

Ritratto del re Carlo X di Francia

Olio su tela, 54 x 44 cm
Già Trieste, Collezione Franellich

Il dipinto è ricordato nel catalogo della collezione del giurista Luigi Franellich: "Tominz Giuseppe (avo), Ritratto del re Carlo X. di Francia sepolto a Gorizia."

BIBLIOGRAFIA
Catalogo dei quadri antichi e moderni... 1885, n. 265/15.

P 54.

Scettro con gigli

Olio su tela, 20 x 57 cm
Già Trieste, Collezione Franellich

Si tratta dello "Scettro con gigli, tagliato dal ritratto di Carlo X. Fu tagliato dal detto ritratto perché era guasto e scorzato."

BIBLIOGRAFIA
Catalogo dei quadri antichi e moderni... 1885, n. 736/31.

P 55.

Maddalena

Olio su tela, 22 x 18 cm
Già Trieste, Collezione Franellich

BIBLIOGRAFIA
Catalogo dei quadri antichi e moderni... 1885, n. 780/20.

P 56.

Madonna con il Bambino



Olio su tela, 224 x 124 cm
Canal d'Isonzo (Kanal ob Soči), chiesa parrocchiale dell'Assunta
Firmato in basso a destra: "C.te Delneri 1922".

L'intervento di Delneri ha irrimediabilmente compromesso l'originale pala di Tominz.

BIBLIOGRAFIA
KOCIANČIĆ 1854, p. 289.

P 57.

San Luigi Gonzaga



Olio su tela
Canal d'Isonzo (Kanal ob Soči), chiesa parrocchiale dell'Assunta

BIBLIOGRAFIA
KOCIANČIĆ 1854, p. 289.

Regesto

1790

Il 6 luglio nasce a Gorizia Giuseppe Giacomo, primogenito di Giovanni Tominz e Marianna Janesig (Janežič).

1791

Il 29 luglio nasce il fratello Francesco Giuseppe Tominz.

1802

Messo a bottega da Carlo Kebar, esegue il ritratto miniato di Pio VII.

Il 24 settembre muore la madre e il 19 novembre successivo il padre sposa Caterina Baumeister.

1809

Grazie all'intervento dell'arciduchessa Marianna d'Austria è inviato a Roma, presso il pittore mantovano Domenico Conti Bazzani. La prematura morte dell'arciduchessa, il 1° ottobre dello stesso anno, gli preclude l'ottenimento di una borsa di studio.

1810 – 1811

Abita in via due Macelli 70.

1811 – 1812

Nello *Status animarum* della parrocchia di Sant'Andrea delle Fratte l'artista è registrato come incisore.

1812 – 1817

Abita in palazzo Conti di piazza Poli 9.

1812

Esegue la tela devozionale raffigurante *La Vergine che legge*.

1814

Il 27 maggio invia una lettera al fratello Francesco, nella quale descrive il ritorno di Pio VII a Roma.

Frequenta la Scuola del Nudo e in settembre viene insignito da Bertel Thorvaldsen del secondo premio assoluto per il disegno *Studio di Apostolo*.

Il 1° ottobre il "Diario di Roma" recensisce il concorso.

Il 3 dicembre il padre Giovanni invia una supplica all'imperatore per ottenere un sostentamento finanziario per il figlio a Roma. Un'analoga richiesta è inviata anche dal pittore.

In dicembre esegue il ritratto miniato del conte Giuseppe della Torre (Thurn).

1816

Il 2 maggio si sposa con Maria Ricci, figlia di Francesca Nitterni, donna di casa di Conti Bazzani.

1817 – 1818

Abita in via Sant'Isidoro 31.

1817

Copia la *Madonna di Foligno* di Raffaello per Lord Bentinck su incarico del colonnello goriziano Carlo Catinelli. L'esecuzione della copia è recensita il 18 gennaio sul "Diario di Roma", ma anche sui giornali di Vienna e Londra.

1818

Il 12 febbraio nasce Augusto Cesare Costantino. Il 19 febbraio muore Conti Bazzani e Tominz abbandona Roma.

Nel mese di aprile è a Gorizia. Viene ricordato nella lettera spedita il 22 del mese da Francesco Giuseppe Savio al figlio Leopoldo Francesco, studente a Lubiana.

Dipinge la pala per la cappella del Seminario di Gorizia.

Anche grazie ai buoni uffici di Savio, riesce ad aggiudicarsi l'esecuzione di due *Ritratti dell'imperatore Francesco I* consegnati nel mese di dicembre al Tribunale Provinciale di Gorizia e al Tribunale Cambio Mercantile di Trieste.

1820

Esegue un *Ritratto dell'imperatore Francesco I* per il Tribunale di Fiume.

1821

Si reca a Lubiana in occasione del congresso della Santa Alleanza.

In febbraio indirizza due suppliche all'imperatore per una borsa di studio, al fine di completare la sua formazione a Roma.

Nel mese di maggio esegue il *Ritratto di Ferdinand Schmidt* e il *Ritratto di Francisca Schmidt con il figlio Ferdinand*.

Il 24 agosto annuncia sul foglio "Illirisches Blatt" l'esposizione nella Sala del ridotto della pala *Maria Trost – Madonna consolatrice*, commissionata per il santuario mariano di Log presso Vipava. L'esposizione dura dal 27 al 28 agosto.

1822

Termina il *Ritratto dell'imperatore Francesco I* per l'I.R. Accademia Reale e Nautica di Trieste, che data al 1821 ed espone nella sala del Ridotto di Lubiana. Il ritratto è celebrato da un sonetto pubblicato in tedesco e in traduzione italiana sul foglio "Illirisches Blatt" del giorno 8 febbraio 1822.

Il 4 novembre nasce a Gorizia il secondo figlio Raimondo.

1823

Sulle pagine del foglio "Illirisches Blatt" del 28 febbraio e del 4 marzo annuncia il ritorno a Lubiana.

1825

Esegue la *Pala di san Gottardo* per la chiesa parrocchiale di Mariano del Friuli.

È interpellato per un ritratto dell'imperatore destinato al Tribunale di Rovigno. L'esecuzione sarà affidata a Placido Fabris.

1826

Esegue l'*Autoritratto alla finestra*.

A fine agosto si trasferisce a Trieste. Alloggia presso il sig. Kohen, al civico 821 sulla piazza del Ponte Rosso, sopra la stamperia Weis. In seguito si trasferirà nella casa Allodi, detta "delle bisse".

1827

Muore la moglie Maria Ricci.

Esegue il *Ritratto di Vincenzo de Terzi*.

1829

Esegue il *Ritratto delle signore Moscon* e i ritratti di John Greenham e della moglie Carolina Toppo Greenham.

Il 10 agosto invia il "prospetto di Sabla" al conte Michele Coronini Cronberg. Il compenso pattuito di 100 fiorini viene saldato con l'usufrutto triennale della tenuta di caccia di Gabrovica, Tomaševica e Mali dol, nel Carso sloveno.

1830

Dal 21 luglio al 1° agosto organizza un'esposizione personale alla Sala Miglietti in contrada del Campanile 776. La mostra è recensita il 31 luglio su "L'Osservatore Triestino".

In settembre partecipa alla Seconda esposizione annuale triestina di Belle-Arti.

1831

Partecipa alla Terza esposizione triestina di Belle-Arti esponendo il *Ritratto della famiglia Buchler*, il *Giovane polacco*, la *Vecchia greca* e il *Coro di frati*.

1832

Esegue il *Ritratto di Leopold Schiff* e il *Ritratto di Johanna Wollheim*.

In novembre partecipa alla Quarta esposizione triestina di Belle-Arti con la *Veduta di un interno di un monastero*, *Endimione e Diana* e dodici ritratti ad olio.

1833

Esegue il *Ritratto di Domenico Perissini*.

In ottobre espone alla Quinta esposizione triestina di Belle-Arti venti ritratti e un *Ritratto dell'imperatore Francesco I*.

1834

Esegue il *Ritratto di Giorgio Strudthoff*.

1835

Dal 29 ottobre al 9 novembre espone nella sala del Ridotto del teatro, presentando il *Ritratto della famiglia Frussich*

(*Frušič*), il *Ritratto della famiglia Wisiak (Bizjak)*, il *Ritratto di Carlo (Drago) Popovich*, i ritratti "delli signori d'Isay, e Steinbach di qui, e del signor Doria d'Alessandria [...] e del primogenito del signor Leone Hirschel." Tra i soggetti di genere sono documentati i dipinti raffiguranti *Donna con candela e giovinetto*, un *Coro di cappuccini* e un *Portico di un convento con religiosi*. Esordiscono, accanto a Giuseppe, il figlio Augusto e il goriziano Giuseppe Giacomo Batič.

Esegue il *Ritratto di Giuseppe Toppo* e il *Ritratto di Fanny Toppo Herzog*.

1836

Il 21 aprile, per tramite del colonnello Catinelli, offre all'I.R. Società Agricola di Gorizia, a titolo gratuito, il *Ritratto dell'Imperatore Ferdinando I*. Il dipinto verrà consegnato in settembre.

1838

A Venezia partecipa all'*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*, esponendo il *Ritratto di Petar II Petrovič Njegoš* e il *Ritratto di un africano*.

In novembre, assieme a Giovanni Pagliarini e altri artisti, espone nella sala del Ridotto.

1839

Esegue i ritratti di Caterina Leva Ragusin, Margherita Budinich Ragusin, Pietro Melchiorre Alimonda e Teresa Deperis de Alimonda.

1840

Esegue il *Ritratto di Benedetto Melchiorre Alimonda*.

Alla Prima mostra della Società Triestina di Belle-Arti, nota come Filotecnica, allestita nel settembre 1840 nelle sale della Borsa, espone i dipinti *Donna con lume*, *Il Vladika del Montenegro* e *Giovane moro in costume ricchissimo* (gli ultimi due già esposti a Venezia nel 1838).

Esponde a Venezia il *Ritratto di Giusto Giuseppe Allodi*.

1841

Alla Seconda mostra della Filotecnica espone un *Ritratto*, un *Ritratto in costume greco* e *Gruppo di due fanciulli*.

1842

Alla Terza mostra della Filotecnica espone dei ritratti e un *Paesaggio*.

1843

Esegue il *Ritratto del conte Giambattista Coronini Cronberg*.

Alla Quarta mostra della Filotecnica espone il *Ritratto di una famiglia*.

1844

Alla Quinta mostra della Filotecnica espone una *Sacra Famiglia*.

1845

Esegue il *Ritratto di Francesco Parisi*.

Alla Sesta mostra della Filotecnica espone un *Fanciullo* e un *Ritratto*.

1846

Il 29 luglio riceve da Pietro Parisi 100 fiorini per l'esecuzione di due ritratti.

Alla Settima mostra della Filotecnica espone un *Ritratto*.

1847

Il 15 luglio riceve a Gorizia 80 fiorini per il *Ritratto dell'arcivescovo Francesco Saverio Lusbin*.

1849

Il 20 agosto 1849 la Guardia Nazionale di Gorizia pubblica una lettera di ringraziamento su "L'Osservatore Triestino" per un *Ritratto dell'imperatore Francesco Giuseppe*.

1852

Il 19 marzo, all'età di 84 anni, muore il padre Giovanni Tominz.

1855

Ritorna a Gorizia "carico di quattrini e allori". Esegue la pala della *Madonna con il Bambino* per la chiesa di Kamnje (Slovenia).

1856

Esponde a Trieste *Venere che allatta Amore* e una *Madonna con il Bambino*.

Viene pubblicato a Gorizia il componimento encomiastico C. BENVENUTI, *L'artista drammatico e il pittore: monologo per L. Capodaglio*.

Esegue il *Ritratto della signora Cristofoletti*.

1860

In occasione di una prima messa, dona alla chiesa di Gradiscutta cinque dipinti: la *Pala di San Giovanni Nepomuceno*, proveniente dalla cappella della villa, una *Madonna con il Bambino*, un *San Luigi Gonzaga*, un *San Sebastiano* e una *Santa Lucia*. Le ultime due sono del figlio Augusto.

1860

Dona alla chiesa di Gradiscutta (Gradišče nad Prvačino, Slovenia) cinque dipinti: la *Pala di San Giovanni Nepomuceno*, proveniente dalla cappella della villa, una *Madonna con il Bambino*, un *San Luigi Gonzaga*, un *San Sebastiano* e una *Santa Lucia*. Le ultime tre sono del figlio Augusto.

1866

Il 22 aprile muore a Gradiscutta (Gradišče nad Prvačino, Slovenia), all'età di 76 anni. Il parroco di Gorizia annota nel *Liber Baptizatorum*, accanto al nome di Giuseppe Tominz: "Celeberrimus pictor! † 22/4 1866 in Gradiscutta".

1870

Il 28 gennaio muore a Gradiscutta Francesco Tominz. Sarà seppellito assieme al fratello. L'iscrizione sulla lapide recita: "GIUSEPPE TOMINZ / MORTO LI 22 APRILE 1866 / D'ANNI : 76 / FRANCESCO TOMINZ / MORTO LI 28 GENNAIRO 1870 / D'ANNI : 79 / PACE SIA ALLE ANIME LORO / DA DIO INVOCANO ARDENTI / MESTI FIGLI, CONSORTE, PARENTI".

Appendice documentaria

I

**Gorizia, Archivio Monastero Orsoline,
b. 48, f. 793:**

Corrispondenza varia ed antica

Carissimo fratello!

Rispondo alla tua de 12 pas. Sento dalla medema le cose della patria, come quelle degli amici, e della tua condotta con essi.

Ti partecipo l'arrivo del Papa, il giorno 24 alle ore 19 circa, è giunto Sua Santità alla porta del popolo, dove i Conservatori di Roma gli consegnarono le chiavi. Era preceduto dalla cavalleria Ongarese, veniva tirato da 80 persone, che mettà per volta lo tiravano tutti vestiti di nero, con una tircolla di vitello nero, ed un uncino per attaccarsi alli cordoni di setta, lo Stato maggiore civico, e la guardia Svizzera erano ai lati. Nella carozza vi erano 2 Cardinali; apresso, tutte la Uffizialità Napoletana, la cavaleria Ongarese, i ministri delle Corti estere in magnifica livrea, ed in seguito di moltissimi Principi. Egli era in una Carozza speditagli dal Re di Spagna in regalo con 20 cavalli neri. Aveva però apresso delle sue, così dette carozzoni. Incominciando da Papa Giulio, cioè mezzo miglio fuori della porta, vi erano 2 colonne con 2 fame, palchi, e loggie, sino alla porta con popolo infinito, e con evviva tali da non potersi esprimere. Entrando dalla porta del popolo, vi erano faciate 2 uniformi, con scallinate sopra un collonato con palchi, a destra vi era il Senato, a sinistra tutti Ecclesiastici, dalla porta per tutta l'estensione della piazza in fino alle 2 Chiese. Vi erano delle gradinate con statue ornate. Questa vasta piazza con quella grandissima Gulia egiziana nel mezzo, le 3 strade dritte che conducono nella città, l'infinito popolo, ed i apparati per tutta la città, l'eviva nell'entrare del Sovrano, il Clero tutto in processione avanti, il suono di tutte le campane, lo sparo del Castello, i pianti, gli urla, gli strilli, e l'umiltà del Papa facevano inte-

nerire anche i sassi. Rimpetto era la galleria, aveva di più un ponte, con barche tutte dipinte nel mezzo un Arco trionfale. Altro ve ne stava a piazza di Venezia, altro alle stimate, un monumento a ponte S. Angelo, con il ponte adornato come una galleria. La strada da Ponte mole 2 miglia fuori di porta, tutto il corso, tutta la strada papale sino a S. Pietro, era già piena di gente sino dal mattino.

Li forestieri che son venuti per vedere l'arrivo del Papa, e godere queste Feste, ascendono al numero di 200000. In quel giorno nessuno mangiò per l'alegrezza. Dopo la Benedizione datta in S. Pietro in Vaticano col Venerabile, il S. Padre è stato tirato sino a monte Cavallo di dove i perfidi appostati l'avevano tolto. Il popolo era infinito, cominciò a dire di volere la benedizione, il Papa gliela diede dalla loggia: la gente era ubriaca di contento a segno, che gettava per fino il cappello, non a piombo della persona proprietaria, ma trasversalmente q(ua)nto lungi potevano, facendo poi a gara il restituirselo. Tutto il popolo sembrava il medesimo sangue a segno, che per un tanto concorso, non è succeduto nulla d'inconveniente, né di risse, né di rubamenti. Per tre sere sono state fatte illuminazioni, fuochi, la Girandola in Castello con 6 scapatte di fuoco che parve un vulcano, basta dirti che ogni una di queste scapate costa 400 scudi; per tutta la città erano orchestre, e ciò senza che sia da veruno ordinato. Se ti dovessi descrivere, non saprei trovare i termini, e non mi basterebbe un mese; solamente un certo Sig.r Marconi per illuminare la facciata del suo palazzo, a messo 18000 lampanini, senza le torcie, le fiacole e le potti con fassine dentro accese. Se ti volessi descrivere cosa a fatto il Re di Spagna, la Regina d'Etruria, i ministri esteri e tutti li Principi romani sarebbe cosa da impazirsi. I lumi erano a milioni, i Quadri trasparenti a migliaia, le statue, i busti, i disegni nelle faciate, le torcie e mille cose differenti rendevano così piacevole la luminazione, che si erano scordati

della bellezza del giorno, e non si desiderava che la notte. Queste 3 sere, era illuminata la cupola famosa di S. Pietro con la facciata, che al primo toco della campana s'accende, e in meno d'un avemaria e accesa tutta q(ua)nta. Nessuno a potuto vedere tutta la città primo era impossibile di girarla, in secondo, per la calca della gente. Si dice che viene a incoronarsi il nuovo Re di Francia, e venghi con gli Imperatori d'Austria e Russia. I Giacobini già cominciano a scemare, lodatto Iddio.

La Santità di questo Vicario di Cristo è grande. Però Iddio non la permette di occultarla, poiché a di lui mezzo si sono operati de' miracoli. Un stropio gettò le stampelle che da 20 anni le portava. Vicino la porta di Roma li presentarono una Donna tutta stropia e amalata acciò che il S. Padre la benedisse, ricevuta la benedizione si alzò in piedi guarita perfettamente presente tutto il popolo. Anche io ne fui presente. Francesca Ricci, vedova di anni 50 circa, dona di facende del mio maestro, incominciò a sentirsi de' fierissimi dolori nel uttero, le febbri erano terzane e quartane, l'inaipetenza, le convulsioni erano continue, l'affano grandissimo, a segno che con stento respirava, ne sopra il ventre poteva soffrire il peso di un lenzuolo. Ma ciò che più d'ogni altra cosa, erano le marcie che da qualche tempo discendevano dall'utero stesso per cui trovata agli ultimi estremi, sentitogli il polso, ordinò il Medico che si chiamasse il Confessore, che non sarebbe giunta alla mattina. Il Sig.r Conte era accorso, io rimasi in camera della medema, con la di lei figlia d'anni 20, e nel mentre esortava la figlia di vivere da buona cristiana, entro Gio: Pavinatti, altro di casa, dando all'inferma un pezzetto di calzoni del Papa, e gli disse: ponetevi sul ventre questo, e dite 3 Ave Marie alla B.V. che per intercessione del S. Padre vi guarisca. Il medesimo parti; l'inferma lo pose sul ventre, sulla gamba e ginocchio che aveva un umore spasmatco e andava ripetendo grazie S. Padre lo poneva ora in un sito ore in un altro, replicando

anche quà, anche quà e così dicendo, guarì istantaneamente, ponendosi a sedere sul letto ridendo, e domandò 2 ova ed una pagnotta, perché aveva moltissima fame. Io, e la figlia le dicemmo: ma il dolore dell'utero? e l'affanno? Rispose: non mi sento niente, vedete, e sopra il lenzuolo spingeva la mano sul ventre, facendo prova di sentire, se veramente era vero. Ciò più non si mette in dubbio. Le fu dato da noi un ovo e mezza pagnotta, che subito mangiò, il che non era accaduto per il corso di 7 mesi, cessò l'affanno e le marcie a discendere volendosi alzare. In questo istante entrò il Sig.r Conte col Confessore, quali nulla sapendo dell'avvenimento, disse il secondo: trovandola così non più disposta a confessarsi, che bisognava farlo, stante che stava male, al che rispose la Donna: non già per non confessarmi, ma perché mi trovo guarita per intercessione del S. Padre. Si confessò nulladimeno il giorno apresso, si alzò, ajutò la figlia a far il bugato, stendere al sole la biancheria, così il giorno dopo, mangiando e raccontando a tutti il miracolo; e tutt'ora continua, andando per la città a fare le cose sue.

Il miracolo si divulgò per la città; sino il Re di Spagna mandò il suo cameriere a verificarsi, al ché la Donna si presentò in persona. Io che sono stato testimone di vista, mi sembra un sogno, per il male grave, e per il modo con cui guarì. Potrei dire degli altri, ma non potrei farne testimonianza.

Qui dentro troverai un pezzetto dell'abito del S. Padre, ed il mio ritratto. Saluta etc.

Roma 27 maggio 1814
Giuseppe Tominz

BIBLIOGRAFIA

TAVANO 1981.

II

Vienna, Haus-, Hof- und Staatsarchiv, St. K. Rom, fasc. 10a, Varia 1814-1816, pp. 254, 255, 260, 261

A Sua Sacra Ces.a Reg.a apostolica Maestà Francesco I. Imperatore d'Austria, Re d'Ungheria, e Boemia t.t.t. Umilissima Supplica di Giovanni Tominz Cittadion di Gorizia. per l'entro implorato soccorso pel mantenimento di suo figlio Giuseppe a gli Studj della Pittura in Roma pe' motivi ut intus. – Sacra Maestà! Un fedele

Vostro suddito s'umilia ai piedi di Vostra Maestà con supplicare, accio degnar si voglia graziosissimamente dare ascolto al presente genuino racconto. Nel principio dell'anno 1809 in occasione che si ritrova qui in Gorizia Sua Altezza Reale l'Arciduchessa Marianna d'Austria Sorella di Vostra Maestà di felicissima memoria venuta la stessa in cognizione, che il sottoscritto tiene un figlio di nome Giuseppe, il quale era in allora dell'età di circa anni 18, e che questo per inclinazione naturale si dilettava al disegno, in cui riusciva come ogni altro già perfezionato nelle scuole, la prelodata Altezza Reale vedendo la capacità di questo giovane graziosissimamente si compiacque far insinuare al sottoscritto mediante il Rev.do Predicatore annuale di Gorizia, Padre Giovanni Contavale, tuttora vivente, che qualora il sottoscritto fosse contento, che questo Giovane passasse agli studj in Roma, Ella in tale caso si compiacerebbe di fornirlo di ben valide raccomandazioni.

Qual genitore avrebbe mai ricusato una sì graziosa sorte? Atteso dunque l'acconsentimento del sottoscritto, la prelodata Altezza Reale benignamente si degnò di far tosto scrivere al Sig.r Domenico Conti Bazzani professore di Pittura in Roma. Avuto dallo stesso la risposta fece comparire il giovane avanti di se, lo incoraggiò cole graziosissime sue raccomandazioni, ed inoltre lo assicurò, che essa stessa non mancherà di fargli ottenere un annuo Stipendio di Vostra Maestà, e gli fece tosto ottenere il suo Passaporto dall'Eccelso Governo in allora residente a Lubiana, e di poi gli consegnò una lettera diretta al Santo Padre, incaricandolo di personalmente consegnargliela. In seguito a ciò egli s'inviò per Roma il dì 5. Marzo dello stesso anno, coll'incontro medesimo che da Gorizia partiti di ritorno la Servitù di Sua Altezza Reale medesima; circostanze ben note al Sig.r Paolo Barone de Lederer Capitano Circolare allora qui in Gorizia. Ma pochi giorni dopo allontanandosi Sua Altezza Reale a motivo delle armate francesi da Gorizia, si trasferì a Lubiana, e poi nell'Ungheria, ove per le Divine disposizioni passò agli eterni riposi. Qual'inaspettata disgrazia fu questa, e particolarmente per questo giovane, che perdette ogni speranza d'una sì grande Benefattrice! Vedendo però il sottoscritto genitore, che il giovane sempre più andava perfezionandosi nell'arte della Pittura, si addatò, abbenche carico di quattro proli di far ogni Sacrificio per supplire alle grandiose spese del di lui mantenimento in Roma, e per esimerlo dalle rigorose leggi francesi di Reclutamento,

in cui con grande dispendio gli riuscì di surrogare in vece sua un cambio, oltre i molti altri infortunj sofferti dal sottoscritto nell'incontro dell'invasione delle inimiche Truppe francesi in questa Provincia, di maniera che per mancanza di mezzi era stato costretto con sommo suo dispiacere di richiamare in Patria detto suo figlio, ma ritrovandosi a caso in Roma Sua Eccellenza il Sig.r Giuseppe Conte de Thurn General Maggiore titolare di Vostra Maestà, il quale venuto a cognizione de prodigj, che questo giovane fa in Roma, si compiacque consigliare il sottoscritto a farlo proseguire gli Studj incaminati, colla ferma fiducia d'un felice esito.

Ecco dunque verificatosi il caso del progresso preveduto da Sua Altezza Reale, e che si rivela dal sub A. annesso foglio Romano dd.a 5. ottobre a.c. il quale non solamente certifica aver egli ottenuto il primo premio, ma lo fa vedere un giovane di grandi speranze, e fornito di rari talenti ecc.

Nel mentre che ciò stante il sottoscritto attribuisce la sorte di questo giovane alla cura, che per lui graziosissimamente si è presa Sua Altezza Reale di felice Memoria l'Arciduchessa Marianna d'Austria Sorella di Vostra Maestà colle valedoli di Lei raccomandazioni, prostrato ai piedi del Trono supplica umilmente, perché Vostra Maestà protettore delle Scienze, e belle Arti compiacer si voglia di soccorrerlo, come meglio troverà a proposito, onde proseguir possa gl'incaminati Studj, e col più profondo ossequio si rassegni.

Gorizia 3. Dicembre 1814
Umilissimo Devotissimo e fedele Suddito
Giovanni Tominz

III

Eccellenza.

Giuseppe Tominz di Gorizia servitore U.mo dell'Eza: V.ra umilmente le rappresenta ritrovarsi in Roma da sei anni a questa parte a fine d'apprendere l'arte della Pittura, come nè attesta il premio riportato nell'annuale concorso nell'accademia di S. Luca.

Egli però nel momento che sarebbe il più bello del arte, non può essere più a lungo mantenuto dalla di lui casa.

Daltronde avendo avute speranze, che forse Sua Cesarea Maestà si sarebbe

degnata a compratigli una qualche pensione onde proseguire i suoi studi in Roma, quindi si fa animo a supplicare la somma bontà dell'E.za Vostra affinché gli intercedi una tal grazia, e possa anch'è esso servitore essere posto nel numero di quei molti, e fortunati Sudditi, che hanno sperimentato nel loro Augusto Sovrano, un liberalissimo Padre, un Mecenate benefico.

IV

prot: 8 März 1821

A Sua Altezza Principe de Metternig Duca di Portello etc: etc: e Ministro dirigente delli affari Esteri di Sua Imperiale Reggia Maestà etc: etc:

Giuseppe Tominz di Gorizia

Affinché si compiaccia graziosissimamente far pervenire a Sua Maestà l'Imperatore la qui annessa supplica, e nell'isteso tempo d'accordargli benignamente l'alta sua Protezione.

Altezza!

Al celeberrimo conoscitore Supremo, e Direttore delle belle arti, che è l'Altezza Vostra presenta una Supplice memoria diretta a sua Maestà il nostro benefico Sovrano, che ha per oggetto ad ottenere una pensione, onde terminare il corso per lo studio pittorresco che manca per rendermi perfetto nell'arte cui mi sono dedicato, non senza profitto, e non interrotte nell'Accademia delle Scienze di Roma.

Piaccia all'Altezza vostra di offrire alla Maestà sua, l'augusto Monarca dell'Austria una tal Supplica, con quel fervore che è propria all'Altezza vostra, che sa premiare i genj delle belle arti, onde ottenere io posso la spezial grazia che imploro, giacche senza di questa, indebolite le forze delli propri genitori perirebbe in me giunto all'età di 27 anni, qualunque siasi spirito dell'arte, che per mancanza de mezzi, non potrei coltivare.

Con la speranza che siano esauditi i miei votti, ho l'onore di tributarle quei ossequj, che mi fanno essere

*Dell'Altezza Vostra
Umilissimo Servo
Giuseppe Tominz*

Lubiana il di 15. febbrajo 1821

V

prot: 8 März 1821

A Sua Sacra Maestà L'Imperatore dell'Austria, Re d'Ungheria Boemia, Illirjo Lombardo-Veneto etc: etc:

Giuseppe Tominz di Gorizia

Implora un Sollievo per terminare in Roma le ancor mancanti Lezioni scolastiche di Pittura, avendo già date prove della sua abilità con essere già posto nei pubblici Fogli di Vienna, Londra, e Roma nell'anno 1817, con aver riportato il primo premio del Nudo nell'Accademia detta di S. Lucca in Roma.

Sacra Maestà!

Sino dalli primi anni della sua giovanile età trovava il sottoscritto fedelissimo Suddito della Maestà Vostra fuori di modo attaccato alla Pittura, in maniera che formava il principale oggetto delle sue occupazioni dissegnando materialmente delle sacre immagini senza aver avuto scuola veruna, se nonche ciò, che gli dettava il naturale suo istinto.

Strano non è, se una Città piccola come Gorizia sia divulgata la notizia delle sue operette motivo, che diede addito d'esser consigliato il Padre del sottoscritto dagli suoi Amici a volerlo far intraprendere la Pittura in qualche Capitale, ma ciò non era possibile d'effettuare a motivo della ristrettezza della facoltà del medesimo.

Nell'anno 1808 epoca in cui conserverà indelebile memoria sino all'ultimo respiro di sua vita, l'Arciduchessa Imperiale Marianna in allora abitante in Gorizia venuta pure a risapere il particolar genio del sottoscritto alla Pittura si compiacque graziosissimamente di approfondire sul medesimo i benigni influssi di sue beneficenze indirizzandolo per Roma, accompagnato con lettere di raccomandazione per apprendere tal professione avendolo imprima assicurato, che non mancherà di raccomandarlo a Sua Maestà l'Imperatore, affinché ottenga un annuale sollievo sino al compimento delle scolastiche sue occupazioni. Siccome ogni bene di fortuna é incostante in questo Mondo, e che tutto tenda alla sua distruzione, così il sottoscritto si vide dopo un anno e mezzo esposto a soffrire la fatal disgrazia della perdita della sua Benefattrice, avendola il Ciel pietoso a se in premio di tante belle opere, che per ogni dove stano, e staranno perpetuamente scolpite.

Giovanni Tominz suo Padre avendo inteso, che il sottoscritto abbia ripostato il primo premio nell'Accademia di Nudo detta di san Lucca trovo necessario di farlo continuare nella detta professione somministrandogli un tenue annuale sollievo, così pure nell'Anno 1817 fu encomiato un suo lavoro rappresentante il Quadro della Madonna di fuligno, per il che i Professori dell'Accademia hanno trovato giusto d'inserire nei pubblici fogli di Roma, Vienna, e Londra la speciale loro contentezza di tale sua opera.

Tante lodi, ed encomj al sottoscritto nulla giovarono mentre il suo povero Padre dopo il corso di 8 anni non potendo più oltre portare un peso, che superava le sue forze, ha dovuto il sottoscritto ritornare a Gorizia sua Patria col troppo sensibile ancor mancanti istruzioni.

Nella densa oscurità, in cui ora si trova il sottoscritto traluce un piccolo raggio di quel benefico sole, che illumina i felicissimi Stati Austriaci, per via del quale unicamente spera d'essere rischiarato appieno.

Prostrato adunque genuflesso il sottoscritto al Trono di Maestà Vostra implora che gli venga concesso un sollievo per qualche piccolo tratto di tempo, entro il quale egli possa giungere al termine delle Lezioni di Pittura in Roma, riservandosi di quotidianamente porgere incessanti preci all'Altissimo, accioche diffonda le sue benedizioni sopra la sacra sua Persona e sopra l'intiera Imperiale, e Reale sua Famiglia.

*Fedelissimo suddito
Giuseppe Tominz*

Lubiana il di 15^{mo} Febbrajo 1821

BIBLIOGRAFIA

ROZMAN 1975–1976; ROZMAN 1983.

VI

Gorizia, Archivio capitolare

Dichiariamo noi Sottoscritti amministratori della Vener: Chisa cattedrale di St: Ilario in Gorizia, che li 22 Dicembre 1823 Mons: Giuseppe Antonio Jereb Canonico Custode Parroco e Decano della suddetta Chiesa abbia fatto riporre a proprie sue spese nella nicchia sopra l'Altare Maggiore la grande Palla, opera originale del Sig Professore Giuseppe Tominz pittore e Cittadino goriziano di proprietà del Su-

nominato Parroco, rappresentante la Beata Vergine Maria, ed i Santi Ilario Taziano, e Carlo Boromeo unitamente alla Cornice dorata fatta col suo proprio peculio, dimodochè questa Palla perpetuamente abbia da servire ad uso della medesima Chiesa di S: Ilario e che l'istesso Parroco s'abbia dichiarato ed obbligato solennemente che ne egli medesimo, ne i di lui eredi in perpetuo mai abbiano d'avere il diritto di levare questa Palla, e Cornice via della sunominata nicchia, sino a tanto, che questa servirà per uso della medesima Chiesa Cattedrale di S: Ilario ciò non per tanto, che egli si abbia riservata per se od eredi la proprietà della Palla e Cornice; e che però se questa Palla per qualunque accidente non preveduto al presente, ed ogni qual volta avesse da essere trasportata altrove fuori della sudetta Chiesa Cattedrale da chisisia, allora il più volte nominato Parroco, se egli fosse in vita, e dopo di lui morte ciascheduno dei suoi eredi fossero di Lui parenti o congiunti, ovvero non lo fossero, il quale però in qualunque guisa possedesse la presente scrittura, sarà in perpetuo abilitato ed assoluto padrone di levare la Sudetta Palla unitamente alla Cornice, e di trasportarla come sua reale proprietà, ovunque sarà di proprio suo gradimento, senza che da alcuno possa farsi la minima opposizione. Tanto accordiamo pienamente noi sottoscritti, confermando tutto ciò colla propria nostra sottoscrizione alla presenza de sottonotati testimonj, e coll'apposizione dei nostri Sigilli, avendo esteso perciò due atti consimili de quali uno si conserverà nell'Archivio della Chiesa, e l'altro dal Sudetto Canonico e Parroco Giuseppe Antonio Jereb, e suoi eredi. In fede.

Gorizia li 2. Genajo 1825

Giuseppe Antonio Jereb m.p. Can.co Parroco e Decano affermo quanto sopra.
Francesco Jeran testimonio alle sottoscrizioni
Valentino Bertoli fui testimonio ut supra
Antonio Rizzotti, Amminist': della Vener: Chiesa Cattedrale di S: Ilario in Gorizia
Giuseppe Cattaruzzi m.p. ut supra

Vertatur

Visto dal Magistrato Pol. Eccl. di Gorizia
li 10 Gennajo 1825.
Fischer m.p.
Borgomastro e Commissario Vogt

BIBLIOGRAFIA

BRECELJ 1975.

VII

**Gorizia, Archivio di Stato,
Archivio Storico Coronini Cronberg,
Serie Atti e documenti, b. 184.**

All'Ill.mo Sig.r Michelle
Coronini Conte di Cromberg
[tito...]
a Gorizia

Illustr.mo Sig.re Conte

La settimana scorsa allorché l'Ill.ss.mo Sig.re Conte si trovava in Trieste, avevo pregato il Sig.re de Lambert acio se interessarebbe a favore del' Sig.re Francesco Zenari concernente la Cacia di Gabravizza che teneva in affitto per l'adietro dal Castello di Sabla, ed ora di proprietà dell'Ill.s.re Sig.re Conte, è sicome fui onorato dalla risposta che Ill.s.re Sig.re Conte comfarmarebbe anche per l'avvenire l'affittanza della sudetta Cacia al Sig.re Zenari, verso peraltro l'annuo affitto di fio: 30.

Non mancai tosto di comunicargli all'Amico Zenari il quale sorpreso del'aumento di fio. 20. annui dove per il passato pagava solli fio: 10, mi pregò senza ritardo di scrivere all'Ill.s.mo Sig. Conte è suplicarlo che sè informarebbe con occhio imparziale circa l'estensione mentre questa Cacia di Gabravizza è tanto piccola che meno di mezza giornata si può comodamente tutta perlustrarla.

Il Sig.re Zenari dunque fà l'offerta per detta Cacia di fio: 20 annui, il doppio di quello pagava in passato, e spera che il Sig.re Conte sarà tanto buono di accettare talle offerta assicurandolo che la Cacia sarà guardata e tenuta nel più perfetto ordine.

Il sottoscritto poi ricore alla bontà è generosità dell'Ill.s.o Sig.re Conte e raccomandando il Sig.re Zenari che diverte l'occupato Pittore spesse volte in mezzo alli estrosi suoi travagli.

È nella speranza di venire esaudito con tutto il rispetto e proffonda stima li bacio le mani come pure alla Contessa sono

*Devot.mo Um.l.s.mo Servitore
Giuseppe Tominz*

Trieste li 14. Genajo 1829

BIBLIOGRAFIA

Inedito.

VIII

**Gorizia, Archivio di Stato,
Archivio Storico Coronini Cronberg,
Serie Atti e documenti, b. 184.**

Al Nobile Sig.re
Sig.re Conte Coronini
di Cromberg Ciamp. di V.M.
Gorizia

Pregiatissimo Sig.re Conte

Le spedisco il prospetto di Sabla mediante il Mateo Iartz il quale mi lasciò in deposito 100 fiorini, per la sicurazione del quadro, mediante il 10 per cento di utile che li si compete per il rischio, come il medesimo disse d'essere già inteso con Lei. Spero lo riceverà in buon statto, riverendola con la più gran stima, nonche pure alla degnissima di Lei Contessa, sono il di Lei

*Um.ss. Devot.s.o Servitore
Giuseppe Tominz*

Trieste li 10. Agosto 1829

BIBLIOGRAFIA

Inedito.

IX

**Gorizia, Archivio di Stato,
Archivio Storico Coronini Cronberg,
Serie Atti e documenti, b. 184**

Ill.mo Signor Conte

Avendo inteso che V. S. Ill.ma abbi alienato tutta la Signoria di S. Daniele al Sig.r Ritter la quale vendita desidero che sia di molta utilità a V. S. Ill.ma, quanto per me stesso.

Sicome però ignoro la condizione del contratto di vendita riguardante le cacie scuserà perciò V. S. Ill.ma se mi prendo la libertà di sovenirli a memoria, che avanti un anno circa si compiaque acordarmi e cedermi in affitto per anni tre la cacia di Gabravizza Tomasavizza e Maladoll verso l'annuo affitto di 30 fio. anzi tale affittanza di tre anni che importava fio. 90 fù compensata con la mia opera del quadro prospetto di Sabla, come si può verificare il saldo in calze del contratto corroborato di proprio pugno in carattere di V. S. Ill.ma. Voglio sperare dunque che al momento della stipolazione del contratto di vendita li sarà sovenuto a memoria questo mio contratto,

e per qualunque caso che ciò non fosse accaduto a mio vantaggio io riposo tranquillo sopra la parola d'onore di V. S. Ill. ma sperimentata in tanti incontri nonché quel nobile e generoso animo farà sì, che io non resti come Olimpia sul scoglio, e perdi il diritto di cacciare almeno quel anno ancora, tanto più vengo assicurato da persona che V. S. Ill. ma si avrebbe riservato la rendita del corrente anno 1830 di tutta la Signoria di S. Daniele, in questa vendita viene compresa anche qualunque caccia affittata e specialmente quelle anche pagate maggiormente dunque avrei un diritto di cacciare almeno tutto quest'anno, vale dire sino al termine che prescrive la Sovrana patente di caccia, cioè sino l'ultimo di genajo venturo, stante che come vengo assicurato il compratore Sig.re Ritter non vada in possesso che dopo S. Martino corrente anno. Dolorosa condizione mi sarebbe al resto il dover abbandonare questa caccia senza averle godute il tempo stabilito, mentre l'anno decorso per motivo del cativo autunno e inverno non sono statto alla caccia che due volte quest'anno neppure visitata ed in pari tempo speso una moneta sino al giorno d'oggi per farle sorvegliare dal rispettivo mio guardiano. Vivo perciò nella speranza che il Sig.re Conte tanto buono e sensibile s'impegnarà a far valere la durata del mio contratto almeno per quest'anno. Chiudo la presente col dirgli *in Te Domine speravit*, e certo d'un favorevole riscontro pieno di dovere con la più profonda stima la salute distintamente suo

D.V.S.I.
Devotissimo Servitor
Giuseppe Tominz

Trieste li 5. Settembre 1830

BIBLIOGRAFIA

Inedito.

X

Zagabria, Arhiv HAZU, XV 23 D VIII 2, Ivan Kukuljević Sakcinski, Zapisnik IV, pp. 69–76

Tominz Josip rodio se u Gorici god. 1790 učio prve početke od Karola Kebera. God. 1803 posla ga nadvojvokinja – Mariana, sestra cara Franje u Rim, budući da je za nju u minijaturi načinio bio sliku pape, koja joj se je dopala. U Rimu učio

je u Akademiji San Luca od abbate conte Dazzani i osta tu 8 godinah. Za lorda Pentinga snimio je tu Rafaelovu Madonu di Foligno, koju je kod njega naručio major Catinelli. Tu je ponajviše snimao. Radi svoje bolesti ostavi Rim i dodje u Goricu, tu osta do dve god. i otide u vreme Congresssa 1822 u Ljubljanu gdje se je htio zadržati 8 danah i ostao do dve godine, tu je radio ponajviše podobe, među ostalima generala čerņičeva carskoga adjutanta, Biskupa od Napulja – Hercegovicu Hohen-Zollern i više drugih (u Rimu je načinio također kralja od Hollandije Bonaparta i grofa Turna od Gorice admirala kralja napuljskoga) od Pie pape načinio je od 166 podobah u minijaturi za različite strane svita.

Iz Ljubljane dodje u Trst godine 1824 i zabavlja se ponajviše sa podobami. Tu je učio dva svoja zemljaka Josipa Batića, sina jednog šlosara i Madriana obadva iz Gorice. Prvi se zabavlja sa podobami i historičkim slikami, on se je bavio do 7 godinah u Rusii gde je podučavao jednog kneževskog sina. Slikuje jako dobro i živi sada u Venecii (Akademija).

Njegov sin Augusto Tominz rodi se oko god. 1816 i učio je od svoga oca najprije, zatim bio je u Venecii 6 god. u Akademii i povrati se u Trst. Slika historičke prizore i podobe. Sada otide u Korušku, gdje imade mnogo posla. Jedna njegova slika u S. Servolo prikazuje mučeništvo sv. Lovre.

Sv. Katarina za otok Cipar – Za Gosp. Girardellia u Trstu jednu sliku prikazujuću Correggia kako slikuje jednu principessu, krasna slika.

Od Batića ima u Gorici stolna crkva 5 slikah. Sv. Josipa sa detetom – Sv. Pavla i Petra – Sv. Trojstvo Volfgang.

Od Madriana ima krasnih podobah, nu sada je žalibože poludio nekom prilikom kad se je išo izpovjedati.

Od Josipa Tominza

1. Podoba njegova oca Ivana starca od 84 godinah rodod iz Crnivrha u Kranjskoj krasno izradjena boje živahne potezi krepki šatirung manje izradjeni ruka malko neravna u ruci drži malu sliku svoje žene.

2. Jedan turski oberstar, lice malko suviše crveno ali je [...]

3. Konzul ruski iz Dubrovnika do 73 god. krasno lice dobro izradjeno isto tako kao i od oca.

4. Slika Pape Pia IX. polag bakroreza.

5. Velika slika dubrovčana Mitića sa svojom nevjestom. Slika puna izraza.

6. Jedan prizor od 4 djetce koja se igraju sa mačkom, koja kažu ulovljenog miša visučeć na dreti. Sa strane gori svećenica i baca svjetlost na djetcu – osobito bojadisanje, način rimski i njegov, koje veliki utisak čini – lica sa različitim značajima – slika velikim trudom izradjena.

7. Jedna spavajuća djevojka na polu gola koju s dreva jedan Turčin pohlepno gleda – slika puna života – zavjesa nad njom sa svoji prigibi dobro izradjena.

8. Hodnik jednog manastira sa više dominikanaca liepa kompozicija od dobrog utiska.

9. Mandaljena ležeća u pećini i drži mrtvačku glavu u lijevoj ruci, kraj nje na jednoj skalini krst, knjiga i bič.

10. Obraz jednog Poljaka u narodnoj odeći jedna između najboljih njegovih glavah u rimskoj maniri.

11. Podoba slikara Bussana u maniri Rembranda.

12. Slika vladike crnogorskog.

13. Slika jednog Arapina, Mulata sluge crnogorskog u odeći perjanika.

14. Mandaljena u pustini sa razpuštenom kosom i veoma milim licem i sklopljeni rukami, nu ruke presuhe i pesti pokvareni.

15. Jedan patuljac (Zwerg) iz fur-lanske, velikim trudom izradjen, pun značaja.

Tominz je [...] također u bakar rezao.

Tominz Giuseppe nacque a Gorizia nel 1790. Il suo primo maestro fu Karol Keber. Nel 1803 l'arciduchessa Marianna, sorella dell'imperatore Francesco, lo mandò a Roma, poiché le piacque molto una sua miniatura raffigurante il papa. A Roma studiò presso l'Accademia S. Luca ed il suo maestro fu l'abate conte Dazzani. Tominz soggiornò a Roma per 8 anni. Per lord Penting copiò la Madonna di Foligno del Raffaello, commissionatagli dal maggiore Catinelli. A Roma eseguiva soprattutto copie. A causa della sua malattia lasciò Roma e si trasferì a Gorizia, dove rimase due anni. Nel 1822, durante il Congresso, si recò a Lubiana dove volle trattenersi 8 giorni, ma rimase due anni. A Lubiana eseguiva soprattutto ritratti, tra i quali il ritratto dell'aiutante imperiale gen. čerņičev, del Vescovo di Napoli, dell'arciduchessa Hohenzollern e molti altri (A Roma eseguì pure il ritratto del re d'Olanda Bonaparte e del conte Turn di Gorizia, ammiraglio del Re di Napoli). Fece 166 ritratti del Papa Pio per varie parti del mondo.

Da Lubiana si trasferì nel 1824 a Trieste, dove eseguì soprattutto ritratti. Qui insegnò l'arte a due suoi conterranei, Giuseppe Battig, figlio di un fabbro, e Madrian, entrambi da Gorizia. Il primo dipinge ritratti e quadri di soggetto storico, andò in Russia dove rimase 7 anni, dando lezioni al figlio di un principe. È un pittore molto bravo e vive ora a Venezia (Accademia).

Suo figlio Augusto Tominz è nato intorno al 1816. Ha appreso i primi rudimenti dell'arte dal padre. È stato a Venezia all'Accademia per 6 anni, per ritornare di seguito a Trieste. Dipinge quadri di soggetto storico e ritratti. Adesso è in procinto di andare in Carinzia, dove ha numerose commissioni. Uno dei suoi quadri che si trova a S. Servolo raffigura il martirio di S. Lorenzo.

S. Caterina per l'isola di Cipro. – Per il sig. Girardelli di Trieste [ha dipinto] un quadro raffigurante Correggio mentre ritrae una principessa, dipinto meraviglioso.

Del Battig esistono nel Duomo di Gorizia 5 dipinti. S. Giuseppe col Bambino – I Ss. Pietro e Paolo – La SS. Trinità [e S.] Volfango.

Di Madrian ci sono meravigliosi ritratti, anche se ora è purtroppo impazito dopo essersi confessato.

Di Giuseppe Tominz

1. Ritratto del padre Giovanni, un vecchio di 84 anni, nato a Črni Vrh nella Carniola, quadro meraviglioso, colori vivaci, tratti incisivi, l'ombreggiatura è meno accentuata, la mano è irregolare, nella mano tiene il ritratto miniato della moglie.

2. Ritratto di un colonnello turco, il viso è un po' rubizzo, però [...]

3. Console russo di Ragusa, 73 anni, il viso è dipinto bene come quello del padre.

4. Ritratto del Papa Pio IX oltre all'incisione su rame.

5. Grande dipinto del raguseo Mitić con la sposa. Dipinto molto espressivo.

6. Dipinto raffigurante 4 bambini che giocano con un gatto, al quale mostrano un topo catturato che pende da uno spago. Su un lato arde una lampada che illumina i bambini – colorazione particolare, stile romano e suo, che lascia una profonda impressione – volti con espressioni diverse – il dipinto è stato eseguito con molto impegno.

7. Ragazza dormiente seminuda, che un turco da un albero osserva con bra-

mosia – quadro pieno di vita – il pannello della tenda sopra di lei è ben eseguito.

8. Corridoio di un monastero con molti domenicani, bella composizione di buon effetto.

9. Maddalena distesa in una caverna, che tiene nella mano sinistra un teschio, vicino a lei su una roccia un crocefisso, un libro e una frusta.

10. Ritratto di un polacco in costume nazionale, uno dei suoi ritratti migliori in stile romano.

11. Ritratto del pittore Bussano nella maniera di Rembrand.

12. Ritratto del Vladika del Montenegro.

13. Ritratto di un arabo mulatto, servo [del Vladika] montenegrino in costume di scudiero.

14. Maddalena nel deserto, capelli sciolti, viso molto dolce e mani incrociate, ma molto magre e i polsi rovinati.

15. Un nano (Zwerg) friulano, eseguito con molta cura, molto espressivo.

Tominz eseguiva anche incisioni su rame.

BIBLIOGRAFIA

VIŽINTIN 1957.

XI

Firenze, Archivio Ogetti

Trieste d'Italia, 22–1–1919.

Caro Sig. Ogetti

Sono ben contento d'aver il piacere d'indicare alcuni dati biografici di mio nonno Giuseppe Tominz.

Nacque questi in Gorizia il 6 luglio 1790.

Non mi consta chi sia stato il suo primo maestro, ma si suppone il Caucig prof. di pittura storica all'accademia di Vienna.

Nel 1807 con la partecipazione del Conte Francesco Della Torre si recò a Roma ove frequentò l'Accademia di S. Lucia [sic!] – la quale era allora diretta dal Canova – .

Non so che dipinti abbia eseguito in Roma – conservò però io molti soggetti copie dei quadri della Farnesina –

e molti disegni a penna chiaro scuro copia dal Morghen – nonchè delle belle miniature.

So che ebbe per condiscipoli l'incisore Bartolomeo Pinelli romano – i pittori Sabatelli – Palagi, Camuccini, Podesti ecc. ecc.

Nel 1817 si ammolò con Maria Ricci romana di famiglia Cardinalizia, ed in Roma nel 1818 nacque mio padre Augusto Tominz che divenne pittore anch'esso.

Ritornato in patria nell'anno 1821, eseguì molti quadri sacri, fra questi il migliore la pala per la Chiesa Metropolitana rapp. la Madonna con i santi Ilario, Taziano e Carlo Borromeo (eseguita nel 1825).

Indi l'Assunta per la chiesa dei Capuccini e S. Erasmo per la Chiesa di Piazzutta e per altre chiese dei dintorni, fra queste una delle migliori (oltre la già accennata per la Metropolitana) – quella eseguita per la Chiesa di Prebacina – Madonna con vari santi.

In questo frattempo eseguì parecchi ritratti di nobili goriziani – Conti Coronini – Strassoldo – Lantieri e Della Torre – Attems.

Il ritratto da Ella felicemente salvato dovrebbe esser stato dipinto intorno al 1830 (già esposto alla Mostra goriziana del 1887). Questo rappresenta lui stesso e suo fratello Francesco – possidente – rinomato cacciatore – (come tutti i Tominz) – pel quale venne eseguito il detto quadro, il quale ricordo *era sempre* nella sua Villa di Prebacina vicino Gorizia – fino a tanto che questa venne venduta al Conte Coronini unitamente a questo dipinto che fu in seguito per incarico del Conte stesso sistemato a Vienna – e donato da lui al Museo provinciale di Gorizia. Nel 1831 si stabilì a Trieste ove eseguì un *numero straordinario di ritratti* di cospicue notabilità – Gioacchino Murat – il Vladika del Montenegro Pietro Petrovich – ed il suo servo un moro – vestito alla Montenegrina.

Nel 1830 espose parecchie sue opere in una delle sale della città con grande successo – Ricordo ora in ritardo che fu già a Trieste nel 1821 – ove dipinse un dittico rapp. l'imperatori Francesco I e Leopoldo – per Tribunale provinciale.

Nell'anno 1855 carico di allori e di quattrini se ne andò nella sua tenuta di Gradiscutta vicino Gorizia – e là che in una sala già decorata nel 1840 dal suo amico pittore Giuseppe Bisson di Palmanova – lavorò sino alla morte – eseguì al-

tri molti ritratti – quadri di genere – prediligeva gli interni dei conventi – ottimo fra questi un grande Refettorio – finito nelle mani d’un americano. Il Museo di “Storia ed Arte” conserva diversi ritratti di notabilità triestine così pure il Museo Revoltella.

Le dirò ancora che al suo ritorno da Roma si fermò a Firenze a studiare i grandi Maestri e fece molte copie alla Galleria Pitti e degli Uffizi.

Io conservo il suo autoritratto grande al vero dipinto sopra tavola ed il Nano già esposto a Firenze alla Mostra del ritratto italiano.

Ricordo ancora un San Pietro nel Duomo d’Aquileja ed il suo *primo* quadro eseguito prima d’andare a Roma S. Giovanni nella Capella della Villa Tominz a Prebacina.

Negli ultimi giorni di sua vita divenne cieco, morì lassù a Gradiscutta il 22 aprile 1886 [sic] (anche questo ora distrutto dal piombo autriaco) e venne sepolto nel cimitero di quel villaggio. Di lui scrisse il Conte di Manzano nei “Cenni biografici del Friuli” e fu *accennato* nei libri del nostro Caprin.

Eccole Caro Sig. Ogetti quanto disordinatamente ricordo di questo povero mio Nonno *troppo ingiustamente* dimenticato e perciò Le sono *oltremodo* grato del gentile suo pensiero di volerlo ora ricordare coll’autorevole Sua penna – e Le sono altresì riconoscente per la promessami fotografia.

Mi comandi in quanto posso – ed in attesa di avere il piacere di rivederLa ben presto, con distinti saluti dall’amico Sticotti mi creda tutto Suo devot.mo

Alfredo Tominz

BIBLIOGRAFIA

CORONINI 1966.

Antologia critica

1814

“Diario di Roma”, 1° ottobre 1814, pp. 12–13.

[...] e vi furono premiati il Signor Giuseppe Tominz Goriziano giovine e di grandi speranze, e fornito di rari talenti per cui il suo nome diverrà famoso [...]

1817

“Diario di Roma”, 18 gennaio 1817, pp. 2–3.

Merita lode la copia del bellissimo quadro di Raffaello denominato la Madona del Fuligno, fatta nel Vaticano dal Signor Giuseppe Tominz di Gorizia, il quale in 7 anni nella scuola del Sig. Conti Bazzani Assessore delle Pitture è giunto a non deludere le mire di S.A.I. e R. Archiduchessa Marianna d’Austria, che vel diresse. Tal opra è tanto simile all’originale, che meritò l’encomio dei Professori, e lo sguardo del regnante nostro Sovrano; e l’illusione farà poi, che il Signor Colonello Catinelli nel mirarla a Londra, si crede nuovamente in Roma. L’assiduità, ed il genio dell’artefice lo conducono a ben distinguersi fra i pittori.

1821

“Illyrisches Blatt”, 24 agosto 1821, p. 136.

Kunst Nachricht

Dem Wunsche seiner Freunde zu entsprechen, wird Hr. Tominz das so eben für die Gemeinde Wipbach vollendete Bildniss der Mutter Gottes (*Maria Trost*) durch 3 Tage, den 26., 27. und 28. d. M. von 10 Uhr früh bis 6 Uhr Abends in dem hiesigen Redouten-Saale öffentlich zur Schau ausstellen, wozu hiermit alle Kenner und Verehrer der Mahler-Kunst eingeladen werden. d. Red.

1822

“Illyrisches Blatt”, 8 febbraio 1822, p. 21.

Sonett

auf das Bild

*Sr. Maj. unsers allergnädigsten Kaisers von Tominz**

Gelungen, Künstler, ist Dir’s gut gelungen
Des besten Fürsten, Kaiser Franzens Bild!
Des Herrschers Ernst und Würde haben mich durchdrungen,
Sein blaues Vater = Auge, sanft und mild.

Es strahlet Huld, gepriesen und besungen
Von Landeskindern, denen sie das Schild
Der Hoffnung. – Ja, Du hast die Palm’ errungen,
Die Künstlern über alles gilt.

Dein Pinsel schuf der Seide Glanz,
Denn Sammet = Purpur, Gold und edle Steine;
Die Perlen Indiens sind nicht wie Deine. –

Darum nim hin den Lorberkranz,
Gewunden in der Musen heil’gem Haine,
Umstrahlet von des Nachrums gold’nem Scheine!

Sonetto

sopra il Ritratto

Di Sua Maestà l’augustissimo nostro Imperatore di Tominz (frey übersetzt, libera traduzione)

Felice tu, di maestra man pennello,
Che si sapesti unir nel gran ritratto
Il dolce, e’l serio, e la clemenza in atto
Che il padre e Cesar ben si scorge in quello.

Sì, tanto al vivo, Artista, hai fatto
Di speme e di bontade il ver Modello,
Che l’occhio ammirator favella in ello
Pretende ancora, un po’ che sia distratto.

Nè il manto, o l’or, le pietre, e perle meno
Di reale hanno in se; che quasi audace,
L’emula tua di superar tentasti.

Prendi dunque l’allor, che meritasti,
Onor della tua patria! e ti compiace,
Che il voto universal cogliesti appieno.

**Joseph Tominz*, gebürtig aus Görz, vollendete während seiner Anwesenheit hier schon mehrere gelungene Werke, worunter ein Madonna = Bild, *Maria Trost*, und das gegenwärtige Se. Maj. *Kaisers von Österreich*, im grossen Costüme des goldenen Vlieses, zur öffentlichen Schau im hiesigen Redoutensaale ausgestellt, ihm den Beyfall des Publicums errangen.

1830

“L’Osservatore Triestino”, 31 luglio 1830, p. 1972.

VARIETÀ.

Esposizione di lavori pittorici.

Trieste, 30 luglio.

L’abile pittore Giuseppe Tominz di Gorizia, che ci ralleghiamo di poter chiamare nostro, giacchè scelse da più anni esercitar fra noi l’arte sua, ebbe la felice idea di riunire in questi giorni nella sala Miglietti a pubblica esposizione una quarantina di quadri a olio, di suo lavoro; quasi tutti ritratti in mezze figure e grandezza naturale, o isolati, o a gruppi, di persone cognite e abitanti in Trieste; e per la maggior parte d’un evidente rassomiglianza. Il numeroso concorso, che continuamente s’affollò per godere di sì nuovo spettacolo, l’aggradimento universale che n’ebbe, e le nostre medesime ripetute sensazioni prendendovi parte, ci diedero motivo a riflettere come quella compiacenza che suole provarsi allorchè ci si confronta, riconoscendolo l’originale che si ha in mente, con l’immagine che ci sta sotto gli occhi, crea nell’animo un interesse di un genere singolare. Ed è forse un effetto del più sottile amor proprio,

che sostituendo furtivamente se medesimo al talento dell'artista, crede d'indovinare per propria sagacità quei lineamenti che gli sono presentati dalla virtù dell'arte altrui; e gode poscia reagire con certo abbandono, riferendone a quella la lode dovuta. Oltre la somiglianza s'ammirò veramente in questi lavori del Tominz, una particolare bravura nell'esecuzione degli ornamenti, ed accessorj, ed in ispecialità nella distinzione delle stoffe, per cui i minimi dettagli sono renduti sommamente spiccati, e naturali: tanto che a taluno parve per fin di soverchio curata questa parte secondaria, che quasi distrae dal contemplar l'essenziale. Se non che, chi sa con quanta rapidità, e facilità riesce al Tominz, ciò che talora si reputa fatica lunga e studiata, muta il biasimo in meraviglia.

Più fondata parrà l'accusa di qualche durezza quà e là nel colorito, e n'è contorni, la quale oltre che in alcune teste non forse a tutto bell'agio ritratte, si palesa dove per avventura campeggia per accessorio il paesaggio. Se poi ad uno ad uno annoverar si volessero i pregi di queste opere, ci ritroveremmo ben più imbarazzati che non lo fummo nell'esporre le poche censure. Che non solo le fisionomie, ma il portamento, e gli atti riscontransi veramente colpiti dall'egregio artista, per cui ben può darsi a questi suoi ritratti il titolo di parlanti. Due fra gli altri, presi sopra indicazioni soltanto, meritano di venir mentovati, perchè non potrebbero meglio rappresentare gli originali, o piuttosto l'ideale che tolsero a tramandare. E finalmente se s'avesse ad indicare quale fra tanti pezzi meriti sugli altri la palma, l'opinione universale risponderrebbe concedendola al ritratto del rinomato pittore Bisson, il di cui genio sembra aver qui ispirato il giovane suo collega nell'arte, che lo trattò con franchezza, e con amor veramente pittorico. Negli occhi di quella testa biancheggiante, si legge l'originale fecondità della mente, e l'irrefrenabile rapidità de' suoi concepimenti, tanto ammirate ne' lavori innumerevoli di Bisson. Due ritratti, padre e figlio in un medesimo quadro, attirano specialmente l'attenzione per la franchezza, lo spiccato e l'armonia dei chiari-scuri. Uno de' più grandi fra quelli degli uomini sembrò inoltre esser quello che rappresenta rassomigliantissimo un tale appoggiato ad una finestra contornata di viti, con un fischiello di madreperla in mano per chiamare uccelli. [...] Se non che una maggior forza d'ombreggio darebbe forse al quadro maggior verità. Il ritratto di un vecchio rappresen-

tante il tempo, con le aggrinzate e inaridite sue carni porge bellissimo contrasto con la floridezza e le tondeggianti forme delle varie sembianze di giovani donne. Le nostre belle non meno che gli amatori del bello, nell'ammirarvi dei ritratti di queste, avranno anche potuto osservare quanto l'arte della pittura trattata dal Tominz, sia avvivatrice perenne delle leggiadre loro forme, e quanto quest'arte meriti di essere da esse specialmente tenuta in pregio, incoraggiata e coltivata. Ai ritratti s'aggiunge un S. Agostino, pala per altare, ed una Vergine, piccolo quadro: in quello il vescovile paludamento, e la mitra spiccano al solito riccamente e magistralmente dettagliati, e sono forse troppo ricchi in confronto alla gloria, menomando il contrasto delle tinte che l'artista à bensì cercato di rafforzare col sottoposto ombrato paese, ma che a taluni non sembra sufficiente. La fisionomia di Sant'Agostino si avrebbe voluta da qualcuno più severa e dignitosa, ma altri credono che l'artista l'abbia egregiamente colpita, poiché il santo è in atto di salire alla gloria. Nel secondo, il genere semplice privò l'artista dell'uso delle potenti armi, ma la fisionomia della Vergine è degna di lode. Di rincontro un ultimo quadro in cui si riunisce una quantità di puri ornamenti e riflessi di riflessi, non offre un effetto tale da compensare nè la fatica nè il valore dell'ingegno artista, che con somma accortezza e verità li combinò, e li eseguì.

Del resto nell'indicare queste mende, null'altro intendiamo che sottomette ogni cosa all'autore, che assai stimiamo ed ubbidire all'espresso suo desiderio d'udire quel tanto che se ne discorre: tale essendo stato in parte lo scopo dell'esposizione, per il quale altamente lo commendiamo: che non altrimenti si rettificano i proprj giudizi e le pratiche, che con discutere quasi che pur siano i pareri altrui; e d'altronde il Tominz ha troppo merito artistico perché qualche neo, se è pur vero, possa oscurarlo. Finalmente ci consoleremo con qualche diletto per le belle arti, che l'usanza di queste esposizioni tende ad introdurre, e con quell'approvazione che che vi si accorda il nostro pubblico. Nell'ottobre dell'anno scorso, per cura del gabinetto di Minerva, i giovani triestini che a quelle si applicano concorsero a celebrare la gloriosa festa onomastica di S. M. l'amatissimo nostro monarca, animatore de' buoni studj, con l'esposizione de' primi lor saggi: ora Tominz ci regalò d'una galleria di lavori: a questa ed a quella accorse in folla. Possano tali principj non rallentarsi, e divenir

preludio d'eccitamento ad opere sempre maggiori. Domani (e si dovrà dir oggi quand'uscirà dai torchj quest'articolo) è l'ultimo giorno dell'esposizione del Tominz. Reputiamo dovere il ricordarlo a quelli che per ventura non l'avessero ancora visitata: ma ci accorgiamo che l'avviso nostro sarà per pochissimi.

1831

“L'Osservatore Triestino”, 10 novembre 1831, pp. 278–279.

VARIETÀ.

Terza esposizione triestina di Belle-Arti.

[...] Tominz segue sempre a segnalarsi per i suoi ritratti ad olio, sia studiosamente aggruppati come la famiglia Buchler, sia in mezze figure isolate come quelle di un giovane polacco e di una vecchia greca veramente caratteristici. Somiglianza, vivezza e somma cura negli accessorj sono le qualità che lo distinguono. Resta ch'egli si guardi di non dare nel manierato, e che con cercare una soverchia verità nei dettagli non renda troppo dura l'esecuzione: e con troppa vaghezza di tinte non ne produca di rincontro men vero l'aspetto nell'essenziale. Fu poi sopra tutto generalmente ammirata la sua seduta prospettica d'un Coro di Frati, in cui la seduzione dell'effetto toglie l'adito ad accusarlo di qualche esagerazione od inavvertenza nel giuoco della luce.

1833

“L'Osservatore Triestino”, 26 novembre 1833, pp. 566–568.

VARIETÀ.

Quinta esposizione triestina d'incoraggiamento per le Belle Arti, nell'autunno 1833.

[...] Il nostro professor Tominz ci offerse anche quest'anno, con la sua rapida instancabilità non pochi ritratti, e di più figure combinate insieme e di figure sole, trattate con quella maestria, facilità, incontro di fisionomia, e bellezza di accessorj che lo fanno distinto artista. Anzi ci parve di scorgere in alcune teste, specialmente di uomini, quel tocco vigoroso e franco di pennello che qualche altra volta avevamo cercato ne' suoi lavori.

“L'Osservatore Triestino”, 5 novembre 1835, p. 534.

VARIETÀ.

Notizie d'Arte.

Il sig. Giuseppe Tominz Goriziano, allievo della scuola di pittura in Roma, domiciliato da ben 10 anni in questa città, in tutte le numerosissime commissioni ricevute egli diede co' suoi egregi lavori le più chiare prove di genio e di perizia. Il suo pennello maestrevolmente distingue con eguale caratteristica superiorità tanto negli argomenti storici, quanto negli oggetti campestri e domestici per una peculiare semplicità, proprietà, ingenuità, ed evidenza tale da portare al colmo l'interesse e l'incanto dell'intelligente osservatore. Egli poi mirabilmente trionfa per un magistero assolutamente tutto suo, singolare e sorprendente, in ispezialità nei ritratti, rendendosi ammirabile per la perfetta rassomiglianza, esattezza, nitida lavoro e risalto anche delle più minute parti, che tutti in sè impressa portano l'impronta dell'aura creatrice del loro insigne autore, il quale unisce altresì la massima franchezza e rapidità nell'esecuzione, con un'ammirata naturalezza e precisione in tutti gli accessorj.

Le di lui produzioni venero sempre accolte, come altrove così anche in Trieste con entusiasmo si alta approvazione e di stima; ed a quest'ora la nostra città si fregia con alquanti centinaia di vaghe e perfette opere sue, nel maggior numero ritratti, ai quali egli si dedica con una particolare propensione, e continuamente il sig. Tominz qui raccolse non minori applausi, che bei compensi e premj de' suoi committenti ed ammiratori; il che conflui efficacemente ad accenderlo di maggior zelo, onde sempre più segnalarsi nell'arte sua.

Caldo di puro amore di questa egli di proprio impulso, ed a proprie spese dispose una pubblica esposizione ch'ebbe luogo dal 29 al 9 ottobre p.v. nella sala dei pubblici balli nell'edifizio di questo teatro grande, dove più di cinquanta ritratti di sole persone triestine venero presentate alla curiosità del pubblico il quale applaudì egualmente al valore dell'eccellente artista, che ala virtuosa mira di promuovere coll'esempio l'emulazione nella studiosa gioventù.

Fra i ritratti e quadri d'invenzione prodotti eccitavano uno straordinario entusiasmo i seguenti:

Una contadina in tempo di notte scherzosamente inseguita da un giovinetto, il quale invano tenta di smorzare la lucerna che tiene in mano, un coro di cappuccini, ed un portico di un convento con religiosi in atti di divozione ed orazione.

Fra i ritratti primeggiano quello del sig. Dr. Frussich con la moglie e tre figlie in un solo quadro tiene raggruppati, l'altro pure formante gruppo del sig. Wisiak capitano di piazza con la consorte e la figlia; quelli delli signori Popovich, d'Issay, e Steinbach di qui, e del signor Doria d'Alessandria, tutti in figura naturale. Particolare invenzione pure convien dir di quello del primogenito del signor Leone Hirschel [...] ritratti tutti che riscosero i generali suffragi del pubblico ammirato tanto per la loro perfetta rassomiglianza, quanto per la vivacità delle tinte, oltre la precisione e squisitezza in ogni rapporto d'arte. Non meno sorprendente riuscì la contemporanea produzione di quindici bellissimi disegni, fra quali tre ritratti di persone cognite eseguiti dal sign. Augusto Tominz figlio del nostro celebrato pittore in età di sedici anni, ed altrettanti circa di Giuseppe Battich Goriziano di anni quindici, allievo del sig. Tominz, dopo soli otto mesi di lezione, i quali poterono dare con i loro lavori di se stessi le loro migliori speranze, largamente assai compensando le cure del rispettivo padre e maestro [...]. Sia doppia lode pertanto resa al degno e benemerito signor Tominz, il quale nel mentre coglie le più belle pagine della sua gloria pittoresca, palesa altresì un nobile sentimento di umanità e beneficenza, atto a cattivargli meglio la pubblica considerazione e stima. (Art. com.)

1843

G.J. MERLATO, *Quarta Esposizione di Belle Arti*, “Il Caleidoscopio”, 1843, nr. XIII, pp. 294–304.

[...] Entriamo nelle prima stanza segnata colla lettera A e vi si farà tosto dinanzi agli occhi un gran quadro marcato col n. 1. Dirvi di chi sia lavoro, sarebbe inutile: voi stesso lo conoscete per opera di Tominz, ed egli ha un tale modo di fare, che voi dopo vedutone uno una sol volta, lo riconoscereste per certo fra mille. Sempre lo stesso modo nel dipingere, un po' duretto nei contorni, sempre lo stesso colorito, e sempre le stesse figure; colpa forse più del genere che sua.

S. KOCIANČIĆ, *Odgovor na nekoja pitanja načelnikova*, “Arhiv za povjestnicu jugoslavensku”, II, 1852, p. 406.

4. Što me ovdě pitate, (o někih umětnicih goričkih) moći ću Vam odgovoriti, kako se nadam, kada mi gori spomenuti g. profesor [i.e. Giacomo Dellabona], moj collega, potrebna data sakupi. *Pik Filip* živi još, nu ne može se baš reći, da je majstor, nego bolje srědan mazač. *Rabula Jozip i Valentin* navadni samo su kamenari (Steinmetz). *Tominc Jozip* otac i *Tominc August*, sin, slavni su slikari. Imamo u velikoj crkvi ovdě, da i u našoj šemeniškoj kapeli, dragocjene slike od otca.

4. Rispetto a quello che mi chiede sotto questo punto (sugli artisti goriziani) Le risponderò, come spero, quando il sunnominato sig. professore [i.e. Giacomo Dellabona], mio collega, raccoglierà i dati necessari. *Pik Filippo* è ancora vivo, anche se non è propriamente un maestro bensì un modesto pittore. *Rabula Jozip e Valentin* sono dei semplici scalpellini (Steinmetz). *Tominz Giuseppe* padre e *Tominz Augusto*, figlio, sono pittori famosi. Qui nella chiesa maggiore e nella nostra cappella del seminario abbiamo dei dipinti preziosi del padre.

I. KUKULJEVIĆ SAKCINSKI, *Matia Langus*, “Neven”, I/6, 5.2.1852, p. 88 (ripubblicato in I. KUKULJEVIĆ SAKCINSKI, *Slovník umjetnikab jugoslavenskih*, III, Zagreb, Tiskom Narodne tiskare dre. Ljudevita Gaja, 1859, p. 215).

Tu se je morao opet baviti sa slikanjem sobah, budući da drugih radnjah dobio nije, jer se je baš onda bavio u Ljubljani vërli slikar Josip Tominc iz Gorice, koj je sve za se predobio bio. S ovim već onda većtim slovenskim umetnikom upozna se do skora Langus, te on počè Tomincove slike, osobito podobe snimati, koja radnja tako mu je dobro pošla za rukom, da je za kratko našao mnogo podupirateljah, koji su volili kod svojega bližnjega zemljaka naručiti slike i podobe, već iz toga uzroka, što je pod mnogo laglju cenu radio nego Tominc. U to doba bio je tako obsipan s naručbama da je u jedan čas 18 podobah slikati imao, i toliko si je zaslužio imetka, da je već za dve godine mogao poči na dalju izobraženje u Italiju, kamo je od svoje mladosti težio. Kroz Trst dodje najprije u Mletke [...]

Qui si dovette nuovamente occupare della pittura delle stanze e non ricevette altri lavori poiché proprio lì, a Lubiana, era all'opera il virtuoso pittore goriziano Giuseppe Tominz che si assicurò tutte le commissioni. Il Langus ebbe allora modo di conoscere il più abile artista sloveno, anzi, iniziò a copiare le opere del Tominz, in particolare i ritratti. In questa pratica prese così bene la mano che in breve trovò molti sostenitori desiderosi di ordinare dipinti e ritratti presso il loro connazionale vicino, soprattutto perché lavorava a un prezzo molto inferiore rispetto al Tominz. In questo periodo il Langus fu così oberato dagli ordini da dover lavorare a 18 ritratti in contemporanea e coi beni guadagnati poté intraprendere per due anni il lungo viaggio di studio in Italia, meta ambita sin dalla giovinezza. Passando per Trieste raggiunse per prima Venezia [...]

1854

S. KOCIANČIĆ, *Odgovori na vprašanja društva za jugoslavensko povestnico*, "Arkiv za povjestnicu jugoslavensku", III, 1854, pp. 289, 291.

Tominc Jožef, ki je sadaj že 60 let star, je že znan kot izversten portraitist, kakor njegov sin *August*. Jožef rojen v Gorici, konec preteklega 18. veka, je imel očeta, kateri je ravno to leto (1852.) v silni starosti umerl, ki je bil magistratualni kasir v tem mestu. V malih šolah se mlademu Jožefu ni kej dopadlo, njeova želja ga je li k slikarstvu vlekla. Zatorej so ga stariši tudi naposled iz šol vzeli, in ga slikarstva učiti poslali. Bil je več let v Italii, in tudi v Rimu, kjer se je popolnoma izučil; pa še bolj bi se bil lahko izučil, pravijo možaki, ki se na to stvar umé, ako bi bil na dalej tam ostal. Slovéti pa ko posebno dober portraitist je začel Jožef Tominc prav za prav še le leta 1821., ko je bil o priložnosti *kongrésa* v Ljubljano prišel; ondi so gospodje iz vsih krajev njegovo ročnost u sliaknju spoznavali in po vrednosti ceniti jeli, in od tistega časa slovi še vedno, po tem, ko se je ustanovil v Terstu. Razun neštevilnih portraitov je Jožef Tominc tudi nekej večih podob na platnu izgotovil, kakor *tri* za Devin, *eno* za Kanal, od katerih še ne vem, kaj predstavljajo. Za cerkev Matere Božje v *Logu* blizo *Ipave* je on zmalal lepo podobo Matere božje za velki altar. Podoba, ki je v Goriški velki cerkvi nad velkem altarjem do teh časov bila in tudi Mater Božjo, in pa patrone Goriške predstavlja, je tudi Tomincovo delo. *La famiglia*

sacra di Rafaele, ktero je v letu 1851. na platnu zmalal, se najde sadaj v lepi kapeli Goriškega bogoslovnega seminija nad altarjem. Podoba svetega Antona v mali cerkvi tega svetnika blizu Velke cerkve, in pa *l'Assunta*, ki je na velkem altarju pri Kapucinarjih v Gorici, nimate velike cene. Sploh pravijo, kateri se na to umé, da *Tominc Jožef* je pač dober, da, izversten *portraitist*, ali manj srečen historički slikar, in da tudi v *portraitih* je naj veči mojster pri možkih, manj pri ženskih obrazih.

[...] *Tominz Giuseppe*, che ha oggi già sessant'anni, è già noto come un eccellente ritrattista, così come il figlio *Augusto*. Giuseppe è nato a Gorizia alla fine dello scorso XVIII secolo ed il padre, che è morto proprio quest'anno (1852) ad una veneranda età, era il tesoriere del magistrato civico. Al giovane Giuseppe non piaceva andare a scuola, egli era attratto unicamente dalla pittura. Per questa ragione i genitori alla fine si rassegnarono e lo inviarono a studiare pittura. Fu per diversi anni in Italia, e anche a Roma, dove ebbe modo di completare la formazione; ma, stando a quanto dicono coloro i quali s'intendono di queste cose, egli sarebbe ulteriormente progredito se si fosse fermato più a lungo. Comunque Tominz iniziò a ottenere fama di ottimo ritrattista appena nel 1821, quando giunse a Lubiana in occasione del *congresso*; i signori lì convenuti da tutti i paesi ebbero modo di conoscere la sua abilità nel dipingere e di apprezzarne il valore. Da allora, e dopo il suo trasferimento a Trieste, la sua fama perdura. Oltre a innumerevoli ritratti Giuseppe Tominz ha eseguito anche alcune tele di formato maggiore, come le *tre* di Duino, *una* per Canal d'Isonzo, ma di queste ancora non so ciò che raffigurano. Per la chiesa della Madre di Dio a Log presso Vipava dipinse un'immagine della Madre di Dio per l'altar maggiore. Anche l'immagine che sino al giorno d'oggi stava sopra l'altar maggiore nella chiesa maggiore di Gorizia e raffigura pure la Madre di Dio e i santi patroni goriziani, era opera del Tominz. *La famiglia sacra di Rafaele*, tela dipinta nel 1851, si trova ora sopra l'altare della bella cappella del Seminario teologico di Gorizia. L'immagine di sant'Antonio nella chiesa di Sant'Antonio Piccolo nelle vicinanze della chiesa maggiore, e *l'Assunta*, che sta sull'altar maggiore della chiesa dei cappuccini di Gorizia, non hanno gran valore. In generale, quanti se ne intendono, dicono che Tominz Giuseppe è un valente, anzi, ottimo ritrattista, ma un meno felice pittore di storia ed anche nei ritratti egli è più abile nei volti maschili e meno in quelli femminili.

[...] Ker je bil ravno tiste dni g. *Jožef Tominz*, zgorej že omenjeni slikar, pri svojem očetu v Gorici, in je večkrat Katinelli-u dohajal, mu Katinelli pové za mladega Batiča, mu popiše njegovo ročnost, mu pokaže njegove prve pokuse namreč *kralja Davida s barpo*, *sveto Cecilio* pri orglah, in *Ciceronovo glavo*, ter mu naloži svojo misel, da ga hoče v Italio poslati, da bi se tom popolnoma izuril u slikarstvu. Tominc se je čudil, viditi tako izverstne dela mladčenca, in je izustil, da bi ne bil verjel, da so to dela mladega začelnika, ako bi mu ne bil Katinelli tega povedal. Željen ga spoznati zaprosi Katinelli-a, da naj tega mladčenca pokliče. Mladi Batič pride, in g. Tominc mu ondi poda iz gipsa narejeno *Niobo*, da naj jo precej v njegovi pričijočnosti posname na papir. Mladenič se koj neprestrašeno, da, z nekakim plemenitim ponosom, da se smé takemu slavnemu slikarju pokazati, sebi naloženoga dela loti, in čversto in ročno v kratkem stori, da se je Tominc sadaj še bolj kot poprej nad njim čudil. Ponudi se torej precej, da ga hoče koj sabo v Terst vzeti, da bo pri njem kej časa se učil, dokler bo mogoče ga v Benetke na akademio poslati. Tako je nadepolni Batič do zaželjenega konca prišel.

[...] Poiché proprio in quei giorni il sig. Giuseppe Tominz, il summenzionato pittore, era presso il padre a Gorizia e spesso raggiungeva il Catinelli, questi gli parlò del giovane Battig, gli descrisse la sua abilità e gli mostrò le prime prove, cioè il *re David con l'arpa*, la *santa Cecilia* all'organo e la *testa di Cicerone*. Catinelli gli confidò inoltre l'intenzione di mandare il giovane in Italia per farlo perfezionare nella pittura. Tominz rimase meravigliato alla vista di opere di tale qualità e confessò che non avrebbe creduto essere opera di un giovane principiante, se non gli lo avesse detto Catinelli stesso. Nel desiderio di conoscere il giovane chiese al Catinelli di chiamarlo. Giunto il giovane Battig, il sig. Tominz gli porse un calco in gesso della *Niobe* invitandolo a ricopiarlo immediatamente e alla sua presenza su un foglio di carta. Il giovane impavido, mosso quasi da un nobile orgoglio nel mettersi alla prova dinanzi al famoso pittore, iniziò subito il lavoro ordinato che portò a termine in breve tempo in modo sicuro e abile, dstando ancora maggiore meraviglia nel Tominz. Questi allora immediatamente gli propose di raggiungerlo a Trieste per consentirgli di studiare sino a quando sarà possibile mandarlo all'accademia di Venezia. In questo modo lo speranzoso Battig raggiunse lo scopo desiderato.

1883

G. FORMENTINI, *Ipittori goriziani*, "Corriere di Gorizia", 31 marzo 1883.

Giuseppe Tominz figlio di Giovanni nato in Gradiscutta, si dedicò a tutt'uomo alla pittura, studiando i grandi maestri a Roma ove egli lavorava per il corso di più anni nella galleria del conte Francesco della Torre, goriziano, grande mecenate della pittura. Dopo la morte del detto conte il Tominz stabilivasi nel 1824 a Gorizia e qui, da valente artista, lasciò di se molte belle opere come "l'Assunta" ai P.P. Capuccini, la palla dell'altare a S. Antonio in Schönhaus, quella dell'oratorio di S. Carlo, nonché quella di S. Erasmo in Piazzutta che è una copia del vecchio quadro di S. Erasmo di autore classico di cui oggi non si hanno più tracce.

Merita special elogio il quadro dell'altare nella cappella del cimitero, "Il Cristo", che viene considerato il migliore fra i suoi dipinti.

La fu palla della Metropoli rappresentante i S.S. Ilario e Taziano con la Vergine in gloria, era uno dei primi lavori di questo maestro e merita per la forza del colorito lode: ora questo quadro sta provisoriamente in fondo alla galleria destra alla metropolitana in attesa di miglior collocamento.

Il Tominz si distinse anche quale ritrattista e fu specialmente forte nel drappoggio, e la provincia va ricca di parlanti ritratti.

Lavorò egli con successo anche quale restauratore e la bella tela di Piazzutta "il martirio di S. Vito" fu da lui lodevolmente restaurata.

Nel 1831 trasferì il Tominz lo studio a Trieste ove cessò di vivere nel 1870.

1923

L. RUSCONI, *Giuseppe Tominz. Il maggior ritrattista della Venezia Giulia*, "Il Piccolo della sera", 11 luglio 1923.

[...] nelle sue figure si vede quel dono che egli ha di penetrare nelle anime e di indovinarle, dai volti loro pieni d'espressione spira un fresco soffio vitale e i tratti sono morbidi.

[...] Il Tominz era un buontempone, sempre allegro, pieno di spirito, scherzava volentieri con tutti; visitava con predilezione i conventi e li riproduceva in ampie composizioni, una di queste, rappresenta

un refettorio, è ora in America assieme a parecchi suoi lavori; una copia in piccolo la possiede il signor Sandrin. Il signor Alfredo Tominz ha fra le sue raccolte alcuni bozzetti di questi quadri.

Ricorderemo ancora un quadretto venduto in America dove si vedevano dei bambini dai volti birichini che giocavano con un sorcio, due putti che ricordano quelli del Correggio eseguiti a fresco nel soffitto d'una stanza della sua villa a Gradiscutta e una caratteristica figura di nano rappresentante un pescatore chioggiotto d'ostriche, che si trova nello studio di A. Tominz; è dipinto su tela applicata poi su legno coi contorni tagliati a seghetto (1842) di bello ha soprattutto la testa dalle linee condotte con grande eleganza. Il Tominz fu anche buon miniatore, alcune miniature sue si trovano al Museo di Gorizia, la famiglia Tominz ne possiede una: la moglie del pittore, Maria Ricci Tominz.

[...] Ebbe come amici i migliori artisti del suo tempo: il Camuccini, il Pinelli, il Sabatelli, il Palagi, Francesco Hayez, Natale Schiavoni, il Bison e altri che lo amarono e stimarono come in generale tutti quanti lo conobbero.

[...] Nella nostra città si dedicò quasi esclusivamente al ritratto e coi ritratti si acquisì grande fama, eseguendone anche moltissimi. Fu di una fecondità straordinaria, era per lui cosa comune eseguire un ritratto al giorno e quasi sempre ne faceva una copia che teneva poi per sé; non usava ritocchi, dipingeva alla prima, come dicono i pittori, e a questa sua rapidità nel dipingere è dovuto in gran parte lo scrostarsi dei colori, che purtroppo si verifica in molti suoi quadri, perché non avendo egli la pazienza di attendere che il colore si asciugasse, vi stendeva subito su la vernice. [...] Perciò è molto più ammirevole la sua arte quando vediamo il modo con cui sa ritrarre ogni minimo dettaglio, eseguito con un'accuratezza, una finezza di pennello non comune, nei pizzi che alle volte ornano le vesti o il capo delle sue persone possiamo seguire tutto lo svolgimento del disegno, ogni filo, per così dire, vi è introdotto e nelle stoffe e negli ornamenti fa risaltare con precisione ogni più piccolo motivo. Questi ritratti sono anche interessanti per i costumi dell'epoca riprodotti dal Tominz con la massima esattezza.

1934

S. BENCO, *Il pittore Giuseppe Tominz*, "Pan", 4, 1934, pp. 702-712.

Nei primi decenni dell'Ottocento vissero a Trieste tre pittori di valore notevole, Giuseppe Bernardino Bison, Natale Schiavoni e Giuseppe Tominz. Il primo era nato a Palmanova del Friuli, il secondo a Chioggia, il terzo a Gorizia; nessuno era triestino. La città che aveva tratto nel Settecento la sua vincita al lotto con la proclamazione del Portofranco, e si era trasformata da nido di cinquemila anime a ricco agglomerato di quaranta e cinquantamila, aveva ancora le lacune e gli squilibri di questa sua trasformazione relativamente rapida: tra l'altro, non le nascevano artisti adeguati alla sua nuova importanza.

[...] Giuseppe Tominz del Settecento veneziano non aveva nulla di specificamente. Primo maestro gli era stato un concittadino, il pittore Kaucig, artista compassato e duro, che però piacque a Vienna e vi fu chiamato a insegnare all'Accademia. A diciassette anni il ragazzo Tominz andò a Roma, e ci visse a lungo. Si sa in verità assai poco di questo periodo della sua vita, tra il 1807 e il 1820; consta che egli conobbe il Pinelli, Luigi Sabatelli (da cui non pare aver preso molto), certamente il Camuccini, che dovette piacergli, e altri artisti dell'epoca. Si formò in un mondo ottocentista, napoleonico, neoclassico. Studiò molto sul Cinquecento, come documentano i suoi disegni. Che fosse degno di dipingere Re Murat (si vuole che l'abbia fatto), lo attesta il carattere eroico di quel suo grande quadro dove ritrae se stesso e il fratello, e potrebbero essere i Gracchi. È anche verosimile che, in fama di giovane d'ingegno, ottenesse di fare un ritratto di Pio VII, ritratto che nessuno sa dove sia andato a finire. Tutto il lungo periodo romano del Tominz è una specie di profondo Medioevo: molta oscurità e poche opere.

[...] Curioso nome, Tominz, e di suono poco italiano. In verità non era che una denominazione dialettale friulana dei nativi da Tolmino, verosimilmente borgo nativo degli avi dell'artista. Questi, nato a Gorizia, educato a Roma, era ad ogni modo doppiamente italiano. Toccava ormai i quarant'anni quando si trasferì a Trieste. Più che la voce dei ritratti illustri attribuiti al suo soggiorno romano, doveva precederlo la fama delle buone cose eseguite nell'ultimo decennio a Gorizia.

Qui in verità lo si era adoperato molto nella pittura sacra, e Domenico Rossetti lo avrebbe adoperato volentieri in tal gene-

re anche a Trieste, nella chiesa esemplare di Sant'Antonio che quel grande cittadino vagheggiava col suo fedele amico in neoclassicismo, l'architetto Nobile. Ma la pittura sacra del Tominz non era proprio gran cosa; nemmeno la pala d'altare per il Duomo di Gorizia, con la Madonna e i santi Ilario, Tasiano (sic!) e Carlo Borromeo. Egli era manierato pittore e di scarsa fantasia in queste grandi composizioni; né dall'impasto ricco di colori al quale lo traeva l'imitazione dei settecentisti, riusciva a trarre incanto di colorito. Vi frustrava anzi la forza del suo buon disegno. Lavorava in falso, veleggiando nella vaporosa retorica, egli che era fatto per il concreto e il preciso.

A Trieste si ricercò in lui quasi esclusivamente il ritrattista, e fu ventura sua e della città, poiché questa era la sua vocazione, ed egli era entrato proprio allora nel suo periodo migliore.

[...] il Tominz, giovialone, non dovette fare lo schizzinoso; le guance rubiconde e il naso tumido e caldo dell'autoritratto lo mostrano ben diverso dal suo figliolo Augusto, che egli ritrasse corretto e serio come un diplomatico, e dal nipote Alfredo, terzo pittore della famiglia, che a quasi ottant'anni conserva oggi ancora uno slanciato portamento da cavaliere. Il vecchio Tominz dovette essere, o forse divenire, quello che era in gran parte la borghesia triestina del tempo, dove egli fu accolto a festa e disseminò i suoi ritratti: borghesia levigata alla superficie, studiosa delle abitudini signorili; nel fondo ancora popolaresca, ancora attaccata al bicchiere, al batter carte, alle lepidezze schioccanti che fanno sghignazzare i maschi e arrossire le donne. L'autoritratto umoristico del Tominz, dipinto su tavola, in grandezza dal vero, capolavoro di agile briosa disinvoltura pennellata, è nella sua festevolezza porcazzona documento d'un'epoca: l'artista, sciolto le brache, si libera del pondo d'un desinare in casa d'epicuri; e accanto a sé ha posato a terra un compitissimo cappello a cilindro.

Siamo lontani del quell'altro documento che è il ritratto idealistico di lui e del fratello Francesco, dipinto vent'anni prima, sotto l'influenza di certi atteggiamenti alfieriani del Camuccini. [...] Esso è il documento più completo e più valido che ci rimanga del periodo romano del Tominz, anche se dipinto a Gorizia: ritratto generoso, fiammeggiante di giovanile baldanza, superbamente amplificato nella composizione attorno alle figure che vi hanno un rilievo, una forza di carattere, una linea da potersi dire la continuazione plastica

di quei limpidi sguardi che paiono, tanto sono giovani, da padroni del mondo. Belle epoca del risveglio italiano, agitata dall'Alfieri, dal Foscolo, rinnovata, senza saperlo, dalle raffiche del vento napoleonico, vivificante dei fantasmi d'antichità che erano stati, nella pittura del Mengs e della Kaufmann, senz'anima.

Questa idealità, nei quadri del Tominz, non ritorna più. Le opere più caratteristiche dell'artista, in tutto il suo periodo migliore, sono contraddistinte dalla calma della scrupolosa osservazione formale e psicologica.

Il Tominz lavorava con grande facilità: né il veder tutto eseguito con puntiglio da miniaturista ci deve far pensare a un'arte lenta e stillata. [...] Le sue affinità coi ritrattisti romani dell'epoca si possono delimitare fino al 1820 o poco oltre; poi egli forma il suo stile, con una pittura netta, semplice, e compatta, su la quale forse poté l'osservazione delle belle miniature del tempo, italiane e nordiche. [...]

Guardiamolo nel mezzo della vita: la migliore sua età.

L'arte di Giuseppe Tominz ci sembra un'arte profondamente virile. Non esistono per lui vaporosità, raddolcimenti, sfumati. Forse da ciò la fama che il ritrattista d'uomini fosse molto superiore al ritrattista di donne. Non è affatto vero. Anzi vorrei dire che proprio in alcuni dei suoi ritratti di donne egli ha superato se stesso. Soltanto non bisogna ricercarvi né il lusinghiero né il civettuolo della femminilità, né alcuna intimità o confidenza che non venga dall'acuta ma rispettosa attenzione del psicologo. Sono donne sentite con isolante distacco, che si esprime in una determinazione così salda e precisa del loro carattere (e, dove sia il caso, della loro bellezza) da improntarle più di una volta di una quasi mascolina serietà e decisione. Donne della borghesia agiata, governatrici di case, custodi del limite fra loro e il mondo estraneo, amministratrici di patrimoni piene di dignità e di fiero sussiego. È una eccezione la inquieta sollecitudine materna nel viso delicato di giovane donna della famiglia de Brucker. Per lo più, soltanto dinnanzi alle vecchie signore l'artista si sente libero di frangere le linee dell'impassibile contegno, abbandonandosi un poco alla familiarità arguta con la quale dipinge certi uomini giovanili.

Non v'è in ciò un po' di precettistica del ritratto da pareti domestiche, secondo il gusto dell'epoca? La signora sempre vestita bene, acconciata complicatamente dal parrucchiere, con gli ori al petto, alle

mani, le perle all'orecchio, le gale ai polsi, tornita, altera, irreprensibile, leggermente intimidatrice; l'uomo con una cera rubiconda e un sorriso da cuor contento, faceto, espansivo, pasciuto e pacione; le nonne arzille, indulgenti e gavette.

Sia come si voglia, è difficile trovare ritratto un po' accurato del Tominz, dove non si ammiri quel suo infallibile equilibrio tra la gran linea che ciruisce figura e individualità e la finitezza da virtuoso nel descrivere con minuto godimento i particolari. L'opera non si frastaglia mai, non compromette mai il valore delle sue mosse, conserva la bella coerenza del suo stile e quella certa superiore nobiltà che le viene dalla concretezza, dall'ordinamento, dalla giusta gravitazione, dalla lealtà d'un lavorare da galantuomo. Talvolta il pittore apre anche lo sfondo e vi fa azzurreggiare qualche idillico paesaggio lontano di colline al mare o di giardini. È un mite e chiaro sorriso del colore, ma sempre subordinato alla centralità della costruzione. Motivo decorativo, che non distrae, ma si spazia tranquillo con le sue fini velature sul cerulo.

La sola cosa che al Tominz sembri vietato dipingere sono giovinette e fanciulli. Non sono il fatto suo. Quando ci prova – e ci si prova purtroppo – sono quasi incredibili bamboleggiamenti, figurette zuccherate e leziose. Limitazione che non si osserva soltanto in lui, ma anche in altri ritrattisti dell'epoca; l'età acerba li confonde, si affaccia loro sotto un velo retorico che non sanno lacerare; non è verità, ma giocattolo. In nessuno tuttavia questa superficialità, questo disinteressamento essenziale, si nota quanto nel Tominz, così padrone delle fisionomie mature, rassodate, incise negli anni.

Chi ne vede di seguito parecchi dipinti può anche osservare che egli ripete volentieri, meccanicamente, certi saggi di bravura nei quali la mano esercitata aveva acquistato un'ammirata maestria. Quelle lumeggiature della seta, quegli abili contraccolpi di bianco e di nero su le cuffiette scannellate delle vecchie signore, quei merletti a traforo su gorgerette e polsini, li trovate in dozzine di ritratti, e la meccanicità del gesto abituale diminuisce il sapore. Ad assegnare poi il dipinto alle cose comuni del Tominz o a quelle davvero eminenti, decide l'interpretazione del volto. Qui egli vi può sempre riservare una meraviglia. Qui è la misura spirituale del ritrattista; qui agisce il misterioso influsso per cui un viso fedelmente letto e capito vi rivela una vita. La chiara e intelligente lettura del Tominz giunge talora fino

all'intensità, fino alla chiave arcana in cui è scritta la musica di un'esistenza. Sentite allora che in questo gioviamone, in questo materialone, (si è raffigurato così egli stesso: le altre testimonianze sono superflue) viveva un vero deliberatore d'anime, invaghito di quello che gliene rivelava l'occulto suo senso. Il ritratto del soave Zan delle Rose, quel ritratto eseguito per attrazione spontanea, per spontanea amorosa volontà, non per commissione o per burla, ha nella sua lettura meravigliosamente sillabata non so quale pio candore di primitivo. Questa è la pittura religiosa di un uomo come il Tominz; non i quadri che egli fece per chiese. Non ha bisogno nemmeno di aggiungervi quella dignità dello stile, con le quali nobilitava il conio di tanti borghesucci che ricorrevano al suo pennello; ed egli un poco pensava che erano pure uomini, con tutto ciò che questa parola racchiude, e un poco li faceva tali per forza di stile. [...]

1940

F. MESESNEL, *Portreti Jožefa Tominca u jugoslovanskim zbirnkama*, "Umetnički pregled", III, 1940c, pp. 206–212 (ripubblicato in F. MESESNEL, *Umetnost in kritika*, Ljubljana, DZS, 1953, pp. 41–51).

[...] I ritratti sono sempre più frequenti e diventano le opere caratteristiche di un realista, educato secondo la dottrina classica della nuova cultura. L'opera migliore del periodo è la raffigurazione dell'artista stesso in compagnia del fratello Giovanni (sic!), conservata al museo provinciale di Gorizia. Dall'opera emerge una grande forza compositiva che unisce armonia ed equilibrio a uno studio coloristico particolare. Alle spalle del pittore e di suo fratello, che indossa un vestito da cacciatore, si vede Gorizia e accanto una quinta teatrale sta la figura di un'antica dea, simbolo dell'orientamento artistico assunto da Tominz in quel periodo. L'artista non riuscirà più a creare un viso così spiritualizzato. Indubbiamente la vita iniziò ad influire maggiormente rispetto all'ideale astratto proposto da un'educazione classica.

[...] La signora Tomažič conserva a Lubiana l'autoritratto di Giuseppe Tominz del 1826, come recita l'iscrizione. All'epoca il pittore abitava a Gorizia. Nel dipinto l'autore si ritrae in una posizione che esprime completamente i suoi intendimenti borghesi in netta opposizione al rappresentativo doppio ritratto dall'atmosfera classica.

Tominz è comodamente appoggiato alla finestra. Sembra quasi un grassoccio villico in camicia bianca appena sceso dal letto. Accanto a sé ha posizionato una bottiglia di vino rosso e un bicchiere; in mano, invece, ha un fischietto con il quale richiama gli uccelli. Una cinciallegra, infatti, si posa sul ramo in alto. L'uomo ha un'espressione bonaria, delle tipiche basette e dal ritratto emerge in ogni sua parte una figura viva e veritiera, espressione di una vita idilliaca e armoniosa. Possiamo considerare l'opera come una *overture* del ritratto alquanto indecente conservato al museo Revoltella di Trieste, nel quale manifesta brillantemente il concetto fiammingo di vita allegra. Già nel ritratto di Lubiana lo stile è compiutamente plastico, senza residui di effetti barocchi. Tutta la capacità pittorica è concentrata sull'evidenza del dettaglio, mentre il dipinto si discosta dalle opere eseguite su commissione, soprattutto per la creazione di un insieme tra la figura e l'ambiente in cui è inserita.

[...] Il ritratto di Giovanni Tominz, il padre dell'artista, è pieno di reminiscenze familiari. Il vecchio signore è seduto a tavola su una sedia tradizionale e con la mano sinistra indica la scatoletta del tabacco decorata da una miniatura della defunta moglie. Anch'ella fu dipinta da Tominz in un ritratto conservato nella casa del pronipote Saša Šantel. Il vecchio Tominz, che indossa il suo vestito migliore e una cravatta che nel 1850 era già fuori moda, è ritratto davanti a uno sfondo artificiale con tale realismo da ricordare i fiamminghi primitivi. Nella sua espressione dura non c'è traccia dell'idealizzazione classica e i tratti del suo viso esprimono le caratteristiche della terra in cui visse. Nel ritratto del padre Giuseppe ha creato un bel contrasto tra l'azzurro della giacca e il giallo del panciotto, completando il tutto con un pezzetto di cielo terso. L'attenzione per i dettagli è tale da renderli parte integrante dell'opera. Forse si tratta del migliore esempio di arte della ritrattistica di Tominz. [...]

1942

A. ALISI, *Intorno al ritratto di Pietro II Petrovich*, "Le ultime notizie. Il Piccolo delle ore diciotto", 29 luglio 1942, p. 3.

Ermanno Curet, il diligente evocatore di avvenimenti e personaggi triestini, ha fatto bene di raccontare nelle *Ultime Notizie*

del 20 corrente di quel ritratto dipinto da un artista nostro nel 1844. Se anche tale opera d'arte è andata a finire nel castello di Opoco al principio di questo secolo, per cui difficilmente la si potrà vedere, diversi lettori si saranno chiesti chi avrebbe potuto essere il nostro pittore, dinanzi al quale posò quel principe e arcivescovo montenegrino.

L'occasione, come risulterà in seguito, potrebbe essere favorevole per individuare ancor uno dei tanti ritratti dipinti da uno dei nostri migliori ritrattisti e completare così la sua biografia.

Questi non sarà stato di certo don Ferdinando Quaiatti, l'autore delle pale del Battesimo di Cristo e S. Giusto, perché sacerdote cattolico, né Giuseppe Lorenzo Gatteri, tutto preso allora dai suoi progetti storici, e neppure il fecondo Giuseppe Bison, morto l'anno stesso 1844 a Milano. Anche Natale Schiavoni non dovrebbe essere stato chiamato, perché egli già da cinque anni insegnava all'Accademia di Venezia. Era rimasto però a Trieste il suo figlio Felice, ma animato da intenti innovatori e, dandosi a ritrarre tipi popolari fin dal 1836, era in lotta con tutti, meno che con l'intelligente gobbo Giovanni Pagliarini, che prendeva i suoi soggetti fra i contadini scesi in città a vendere i loro ortaggi, la loro frutta. Ricordiamo il piranese Cesare dell'Acqua, cresciuto a Trieste, ma egli aveva ottenuto un sussidio dal nostro municipio nel 1835 per recarsi a studiare all'Accademia di Venezia, ed ancora non era ritornato; a Venezia insegnava l'ottimo Michelangelo Grigoletti, che in rapimento estatico dipingeva delle pale d'altare e solo eccezionalmente qualche ritratto. Altrettanto si può dire di Domenico Fabris d'Osoppo. Un buon ritrattista era Luigi de Castro, privo d'un occhio fin dall'infanzia, ma egli s'era specializzato nella miniatura e con l'istessa tecnica talvolta dipingeva sulla carta dei ritratti un po' più grandi.

Rimarrebbero ancora i due Tominz: Giuseppe (1790–1866) e suo figlio Augusto (1818–1883). Questo ultimo cominciava appena ad aprirsi la strada, mentre il padre da tempo era un maestro molto stimato. Giuseppe Tominz non s'imponesse solo con la sua arte, ma egli sapeva cattivarsi l'animo di chiunque l'avvicinava col suo fare gioviale, benevole con tutti, anche con i colleghi meno dotati di lui. Il suo sguardo acuto afferrava subito le caratteristiche delle persone da ritrarre, e il suo pennello era rapido e sicuro nel dipingere con colori pastosi. Aveva ancora alcunché del settecentesco. Aveva studiato a Roma, ma l'animo suo era veneto.

Non temeva le grandi dimensioni, come dimostrano le sue pale d'altare, i suoi gruppi famigliari che proprio allora erano tanto ammirati. Nel 1831 Giuseppe Tominz aveva aperto uno studio a Trieste e in breve ogni famiglia benestante volle avere un qualche suo ritratto nel salotto. Così i Tonello, gli Alimonda ed i Clescovich, i Senigaglia, i di Demetrio, i de Toppo, i Cappelletti e tanti altri dei banchieri, dei negozianti, degli armatori e costruttori di naviglio mercantile. Non vi è difficoltà a supporre che uno o l'altro di questi suoi clienti di lui abbia parlato all'arcivescovo e vladica montenegrino, o che questi nella casa dei suoi ospiti abbia visto qualche ritratto del Tominz e ne sia rimasto colpito. Il principe era ammalato e quella era veramente un'occasione propizia per tramandare nella famiglia il suo sembianze ed egli avvinto dall'arte del pittore gli commise il suo ritratto.

Da tutto ciò possiamo dedurre che il ritratto di Pietro II Petrovic potrebbe essere tutt'altro che un'opera di scarso valore, tanto più che considerato il rango di quel suo cliente il Tominz vi si veramente con impegno.

1952

R. MARINI, *Giuseppe Tominz*, Venezia, Arti, 1952, pp. 9-72.

[...] Vediamo che il giovane Tominz si dimostrò subito abilissimo e assai sensibile disegnatore; che esercitazioni su statue elleniche o grecoromane non ne fece o, se ne fece, si guardò bene dal conservarne; che poche sono le copie accademiche salvate da quegli anni e che quelle poche sono in bianco e nero e non a colori, e quasi tutte condotte su capolavori romani di Raffaello. Se degli anni primi il goriziano non conservò, si può dire, che disegni, vuol dire che anche lui sentì che non nel dipinto ma nell'incisività e nell'espressione della linea aveva raggiunto il meglio. Dei modelli offertigli più lo attrasse, ed egli più felicemente rese, Raffaello; ma anche di Raffaello più lo interessò allora la musica dell'arabesco che la lirica del colore. Anche se non abbondante né vistosa, dunque, questa documentazione del Tominz primo non è senza significato né senza carattere.

[...] Dal 1820, dal quale anno il giovane maestro fa la spola tra Roma e Gorizia (abbandonerà definitivamente le rive del Tevere quattr'anni più tardi), al 1830, ch'è

la presumibile data del trasferimento stabile a Trieste, l'attività di Tominz è prevalentemente quella di pittore sacro. "Pittore sacro" e non "pittore religioso": non l'ispirato cantore d'un nobilissimo sentimento e d'una fede, ma l'esecutore soltanto di opere liturgiche o chiesastiche. Naturalmente, poiché non era, quella, pittura che gli escisse dall'anima, nessuna ricerca da parte dell'artista per creare e animare un linguaggio che gli fosse congeniale. Per una imagineria quasi di semplice esecuzione estrinseca, meccanicamente egli cerca un altrettanto estrinseco paradigma formale, un modello. Gl'insegnamenti di San Luca e la formazione romana glielo additavano in Raffaello. Ed egli accetta passivamente Raffaello.

[...] Nell'"Ignoto" più decisamente e coerentemente che nel quadro lubianese Tominz ha fatto propria la sintassi nazarena. Mentre i neoclassici arrivavano al tuttotondo con l'astratto grigio del chiaroscuro, qui, come nei seguaci di Overbeck, all'effetto tridimensionale si arriva principalmente con l'incidere e profilare contorni e linee inerne: e al posto dello sfumato plastico qui vive uno smagliante e quasi aggressivo colore che, meglio che incorporare quelle linee, le mette invece in evidenza e le accentua. C'è in tutto il dipinto il senso d'un tattilismo quattrocentesco, perfino di gusto transalpino: e il colore nordico è accresciuto poi da un quasi olandese contrasto di luci candide su fitti scuri. Nello sfavillare di quei bianchi sul caldo verde bottiglia del fondo è posto l'accento pittorico più acuto di questo quadro.

Quest'immagine è indimenticabile.

Quest'uomo che in un'ora d'afa si pone alla finestra in maniche di camicia con il bicchiere accanto (uno stupendo brano di natura morta, questo, come un altro non meno eccellente è quella mano pendula e pulsante) a guardare pigro indifferente, quasi scontroso avanti a sè, sotto il sembianze dello scettico e dello scanzonato non riesce a celare il fondo dell'animo inquieto e amaro. Quanto siamo lontani dalla magari ingenua ma sincera e appassionata retorica del capolavoro di Gorizia di pochi anni innanzi. Ci fu chi riteneva l'"Ignoto" un autoritratto; e manifestamente s'ingannava. Ma quest'inganno è illuminante: una chiara riprova della penetrazione nel modello dell'anima del pittore. Anche noi tendiamo a vedere in quest'immagine riflessi i pensieri che agitavano il ritrattista avviato ora a una meno illusa e più disincantata maturità.

[...] In questa parlata, che comincia a farsi

avanti, come abbiamo notato, dal dipinto di Lubiana del 1820, tutto è in funzione della linea ch'è l'elemento espressivo su cui si fonda prevalentemente l'arte del maestro. Alla linea ci riporta anche il colore, cui l'artista assegna principalmente la funzione di campire superfici a stacchi di tinte, sublimando il segno che le divide. Quindi la tendenza a un atonalismo pittorico, a un grafismo dominante ch'è la coerenza e l'eccellenza dello stile tominziano. [...]

1966

A. MORASSI, *Elogio di Giuseppe Tominz*, in *Mostra di Giuseppe Tominz*, catalogo della mostra di Gorizia, Palazzo Attems, 28 agosto-30 ottobre 1966, a cura di G. CORONINI, Gorizia, Amministrazione civica, 1966, pp. 17-32.

Quando si conosce da gran tempo una persona e la si stima e la si frequenta, è difficile vederla con occhio critico. La si accetta com'è. Così mi succede con il mio «vecchio amico», Giuseppe Tominz, pittore goriziano di oltre un secolo fa, la cui simpatica figura d'artista m'è cara sin dalla infanzia. M'è caro il Tominz, non soltanto per ragioni affettive, essendo egli nato all'ombra dello stesso mio campanile (e questa è ragione non sempre valida) ma anche e soprattutto per il suo forte carattere e l'alta levatura della sua arte. Essa non s'inserisce peraltro senza residui nel contesto dell'arte veneta del tempo, ma rimane in una posizione a parte, appunto per la sua individualità spiccatissima, legata ai valori della terra da cui egli nacque. Dirò di più: che il Tominz è goriziano per radici, appunto, per formazione spirituale, per sua «natura». Quanto al suo livello, non v'è dubbio che il nostro pittore debba essere considerato ad uno dei primissimi posti nel campo della ritrattistica italiana della prima metà dell'Ottocento. Che sia figura preminente in quello della Venezia Giulia e del Friuli, è fuori discussione.

[...] A Roma entrò all'Accademia di San Luca, ch'era diretta nientemeno che dal Canova, universalmente riconosciuto quale corifeo del Neoclassicismo. Verso Roma convergevano del resto allora, più che mai prima e dopo, gli artisti più «progressisti», dal Thorwaldsen al David, dall'Hamilton all'Ingres. Non si conoscono i suoi maestri all'Accademia di San Luca. [...] Per certo si sa che a Roma il nostro giovane ebbe quale amico e condiscipolo quel

Bartolomeo Pinelli, romanissimo tra i romani, che si piccava di ritrarre la vita popolare con fedele realismo: ma in verità egli traduceva quelle scene, quelle figure, in uno stile che troppo spesso sa di bassorilievo antico camuffato alla trasteverina. Comunque, fra tanti pittori-scultori c'era almeno nel Pinelli un'ansia di rappresentare gli aspetti comuni della vita del popolo, quale si andava svolgendo a' suoi giorni. Se questa amicizia su cui ebbe a testimoniare il nipote del Tominz, (Alfredo Tominz, pittore lui stesso e per molti anni direttore del Museo Revoltella di Trieste) realmente ci fu, se ne può argomentare che quel germe del «vero» trovò nell'artista goriziano un terreno assai favorevole. Nella ritrattistica, infatti, a cui il pittore doveva dedicarsi più tardi quasi esclusivamente, Giuseppe Tominz portò una vena di spontaneità e di franchezza piuttosto rare a quel tempo negli artisti di formazione neoclassica.

[...] Nel suo periodo iniziale l'attività del Tominz è quella del pittore d'immagini sacre. [...] Nell'ambiente romano, pervaso di neoclassicismo, egli aveva guardato dedicandosi alla pittura religiosa soprattutto ai modelli di Raffaello, ma attraverso l'accademismo allora dominante, in cui tuttavia continuavano a vivere o vivacchiare certe diramazioni del gusto settecentesco, vuoi del Maratta vuoi del Batoni: un pittore, quest'ultimo, che per più d'un verso deve essersi impresso nella mente del Nostro. S'era dedicato inoltre a disegnare dall'antico ed a copiare le incisioni del Morghen.

I primi quadri di oggetto sacro, come la *Maddalena* del Museo Provinciale di Gorizia o la *Madonna con i Santi Ilario, Taziano e Carlo Borromeo* del Duomo della stessa città, ed altri, dimostrano che egli brancolava allora fra gli ideali neoclassici ed i residui settecenteschi, non disgiunti da certe nostalgie raffaellesche, come s'è accennato più sopra, e talvolta d'un sapore quasi «nazzareniano». Che a Roma egli abbia conosciuto qualcuno di quegli artisti tedeschi della corrente neoraffaellita, detti appunto «nazzareni», è più che probabile: nell'Urbe ve n'erano parecchi, e la loro arte, in fondo, era di moda in quegli anni. Codesti dipinti religiosi del nostro pittore non dicono peraltro un gran che. [...]

Non rimpiangiamo, pertanto, se il nostro abbandonò presto il genere della pittura sacra, per dedicarsi esclusivamente alla ritrattistica. Fu in questo campo che egli poté dare il meglio di sé, che egli raggiunse la sua vera personalità, il suo stile. Di questo stile i suoi critici lodano la

schiettezza schiva d'ogni retorica, la facoltà d'introspezione psicologica dei personaggi da lui ritratti. [...]

[...]

Stabilitosi a Trieste, il Tominz vi dipinse esclusivamente ritratti, dopo che già aveva dato prova a Gorizia, sin dal 1820 e 1821, di riuscire in modo eccellente in questo campo dell'arte. Sono di quegli anni infatti i due grandi dipinti giovanili, l'uno nel genere aulico, cioè il *Ritratto dell'Imperatore Giuseppe I*, l'altro nel genere «familiare», cioè l'*Autoritratto con il fratello*, ambedue conservati al Museo Provinciale di Gorizia: il primo, rispettoso di ogni conformismo protocollare, e quasi glaciale; il secondo, invece, colto dal vivo con una felice invenzione compositiva, con sagace intuito psicologico. Questo è il più bell'esordio dell'artista trentenne avviato verso un avvenire sicuro. È un doppio ritratto, pittoricamente gustoso, in cui l'arte di Pompeo Batoni riaffiora improvvisamente felice. È il primo passo verso quel tipo ritrattistico del «gruppo di famiglia» di cui appunto il Batoni, mezzo secolo prima, era stato l'iniziatore dietro l'esempio dei ritrattisti inglesi, da lui sì ammirati.

[...]

Qui non possiamo che ricordare, di codeste opere, alcune delle più notevoli e soltanto di volo. Vorrei citarne, un po' alla rinfusa, come mi capitano alla memoria, di ritratti a figura singola, anzitutto quell'*Autoritratto alla finestra* in cui il Tominz appoggiato al davanzale, con un fischietto di madreperla in mano ed una bottiglia di vino col «gotto» lì accanto, si presenta con l'aria da buontempone, un po' sorniona; una mezza figura ambientata dall'artista secondo certi esempi olandesi d'un Gerard Dou o d'un Van Mieris o di certi romantici nazzareni tedeschi. Il ritratto è del 1826; e se si ripensa all'*Autoritratto col fratello*, ch'è di un lustro prima, il mutamento del pensiero appare evidente: più che un ritratto, questo buontempone è una «macchietta», un quadro di «genere», un momento di costume alquanto «Biedermeyer». [...] Il pittore perseguiva ora nelle sue opere con particolare cura l'ambientazione dei suoi personaggi. Infatti, sia nel *Ritratto del direttore delle poste Preimitsch*, che ha per sfondo il campo della sua operosità, cioè il via-vai delle diligenze, che dal mare raggiungono le vie della montagna su per strade tortuose; sia in quello del presidente della Camera di commercio, *Ciriaco Catraro*, che poggia una mano sopra una stampa del Palazzo della Borsa, ed ha per sfondo il golfo di Trieste, l'arte del Tominz si palesa

nella sua vera originalità. Ritratti questo genere, così pungenti e caratteristici non si vedevano di frequente: ed è in essi, che l'artista si esprime nei suoi modi più congeniali.

Fra le tante «figure singole», vorrei menzionare ancora due soltanto, del suo periodo più avanzato, cioè quel *Zuan Parússola* ambientato nella campagna friulana, col berrettino a visiera e la cinciallegra sulla spalla, la quale sembra bisbigliarli all'orecchio delle strane facezie. Ea di certo un tipo singolare, costui, e bene lo ha centrato il Marini nel definirlo «personaggio tolstoiano». L'altro dipinto è quell'*Autoritratto* che il pittore aveva eseguito per la sua villa di Gradiscutta, sulla porta del luogo più recesso, per farne una burlesca sorpresa agli amici. Documenta, quest'ultimo, più di qualsiasi rievocazione letteraria, l'umorismo talvolta un po' *grossier* del pittore, la sua disinvolta spregiudicatezza, il persistere o forse meglio il riaffiorare di quello spirito popolare, tipico della campagna friulana del secolo scorso.

Ritratti, dunque, che segnano una mentalità, un periodo, un carattere; ne individuano l'ambiente; e, in certi casi, vorrei proprio dire l'aroma, il profumo del tempo. [...]

Ho il sospetto che il nostro Tominz più d'una volta codesta nuova borghesia non la prendesse troppo sul serio ed anzi la trattasse con un misto di subconscia ironia: come nel doppio ritratto de *I fidanzati*, in cui il giovane azzimato offre con fare compunto ed un poco esitante l'anello alla sua sposa giuliva.

In altre opere è invece piuttosto conscio dell'importanza e della gravità dei suoi personaggi: così nel gruppo della *Famiglia de Brucker*, in cui il Tominz sa offrirci nella figura della giovane donna, così viva e trepida nella sua dolce attitudine materna, una nota di squisita sensibilità umana. Il trattamento plastico, d'una evidenza «tattile» acutissima, è degno d'un tardo Ingres. Opera felice, quant'altre mai, anche per l'intensa armonia dei colori. [...] Che il Tominz possedesse, come s'è detto, una naturale inclinazione a comporre le figure per i «ritratti di famiglia», lo comprova quello stupendo *disegno acquerellato* (purtroppo decurtato da uno strappo) raffigurante una commovente scena in cui si vede il pittore che ha recato in casa della famiglia orfana il ritratto del suo capo, da poco defunto: oggetto di stupefatta ammirazione per i figli, di rinnovata tristezza per la vedova. È una invenzione tipicamente «tominziana».

Volendo riassumere il percorso pittorico del Tominz, i suoi biografi hanno cercato di fissarne cronologicamente le tappe nei vari periodi della sua attività. A me sembra che un netto criterio «progressista» nello sviluppo dell'arte del nostro pittore sia difficile a stabilirsi. Il suo divenire è piuttosto piano, uniforme, senza troppi urti di coscienza, spontaneo. Indubbiamente nella sua ritrattistica c'è un continuo affinamento, un perfezionamento cioè dei propri mezzi espressivi, più che un mutevole progresso. Egli non cambiò mai rotta. Trovata la sua strada, continuò il cammino con fedeltà esemplare ai propri principi estetici, della cui bontà era pienamente convinto. Il pittore poté raggiungere nella ritrattistica una compiuta fisionomia individuale, una conclusa espressione delle proprie idealità. Il suo linguaggio pittorico sobrio, asciutto, ma non privo di calde inflessioni cromatiche, badò all'essenziale. La plasticità delle sue figure fu accentuata dall'icastico segno grafico, oltre che dal gioco delle ombre, che prendono risalto nella calma aura casalinga. L'atmosfera è dolce e serena. Il tempo s'è fermato. Non ci sono più i rumori, nè più i ricordi delle guerre napoleoniche, delle turbolenze sovversive. La nuova società guardava fiduciosa all'avvenire, era protetta da un grande Impero, che sembrava imperituro. Alle ansie degli anni eroici dell'inizio del secolo, succede il pacioso «Biedermayer» di marca austriaca.

[...]

Per vero a me sembra incontestabile che una vena di «gusto austriaco», in una sua accezione gentile e bonaria, si possa avvertire in molti ritratti e «gruppi di famiglia» del Tominz. E sarà stato il «clima» della regione, dove pur sempre le autorità costituite davano quell'inconfondibile aggiunta «austriaca» al fondo italiano della vita triestina e goriziana; e saranno stati alcuni modelli-personaggi che più di certi assumevano pose e atteggiamenti adeguati alla moda di Vienna; e saranno stati infine certi dipinti di artisti viennesi, come dell'Amerling, del Danhauser, del Daffinger (se non proprio quelli squisitissimi del Waldmüller) che egli certo deve aver visti; o tutti questi elementi messi insieme che più o meno possono aver influito sulla sua arte: il fatto si è che codesto sapore viennese nelle pitture del Tominz, di quando in quando, è evidente. E, aggiunto, ciò non diminuisce minimamente il valore dell'artista. Anzi gli conferisce quel «quid» diverso, che forma proprio una delle attrattive particolari della sua pittura.

Che il fondo della sua arte fosse pretta-

mente italiano, ciò è incontrovertibile. Formatasi a Roma, dove l'artista compì i suoi studi di pittura, dove annodò amicizie, dove si ammogliò con una romana, e dove visse infine per più di un decennio, la sua arte non può chiamarsi altrimenti che italiana. Il suo linguaggio assume, è vero, qualche inflessione, qualche venatura straniera: ma forse appunto per ciò esso ci appare singolare. È un linguaggio, goriziano «intus et in cute», e pure, com'è ovvio, squisitamente triestino: il Tominz seppe infatti magistralmente legare insieme certi caratteri dell'animo, dello spirito delle due città vicine, così simili ed affini per alcuni versi, così difformi per altri.

In questa sua facoltà istintiva risiede anche, se ben vedo, il fascino tutto particolare dell'arte del Tominz. Egli seppe captare elementi, parole, armonie di civiltà diverse, che a Gorizia s'incontravano senza urti. E più ancora li seppe captare a Trieste, città unica per ineffabile mistura di razze, crogiolo di culture tedesche, slave, greche, subito decantate in una incandescenza di nuovi pensieri, gusti, idee, sostanzialmente italiana, ma tuttavia d'una apertura più vasta su altri orizzonti d'Europa. Seppe realizzare, il Tominz, forse per primo nella pittura, quello spirito triestino, «mitteleuropeo», in cui si avvereranno, poche generazioni più tardi, le prose d'un Italo Svevo, d'uno Scipio Slataper, d'un Silvio Benco, ed in cui troverà alimento insperato l'arte di James Joyce. (Si può ricordare, a questo punto, la particolare posizione artistica d'un nostro eminente architetto, lui pure «tra due mondi», Max Fabiani).

F. STELE, *Slikar Josip Tominc*, "Goriška srečanja", I/2, 1966, pp. 37-39 (pubblicato in traduzione italiana da G. Manzini, Omaggio a Giuseppe Tominz, "Studi Goriziani", XXIX, 1966, pp. 135-139)

Ci siamo riuniti qui a Gradiscutta, "paese di paradisiaca bellezza", per onorare il centenario della morte del pittore Giuseppe Tominz e, al tempo stesso, per scoprire una lapide in ricordo del nostro illustre compatriota. Qualcuno dei presenti potrà chiedersi come mai siamo proprio noi sloveni a commemorarlo, dal momento che tutti sappiamo che è la storia dell'arte italiana ad annoverarlo fra i suoi più illustri pittori della prima metà del secolo XIX. Ma abbiamo molti motivi per ricordarlo, proprio noi, a distanza di cento anni. Infatti sia il padre che la madre di lui erano sloveni ed i loro antenati si erano trasferiti

a Gorizia probabilmente da črni vrh sopra Idria; ci giustifica inoltre il fatto che Gorizia aveva, ai suoi tempi, un'accentuata espressione italiana, ma al tempo stesso, un forte carattere friulano-sloveno e Trieste, per contro, era un emporio internazionale ed un miscuglio di lingue; ad esse era attribuito un carattere di italianità solamente in virtù della lingua parlata dallo strato etnico prevalente, mentre da ogni parte, con impeto, si riversava su queste due città l'ondata slovena dal retroterra, cosicché la nostra gente si sentiva in essa come a casa propria e andava alla ricerca di opportune forme per potersi inserire, anche nell'ambito cittadino, in un piede di parità con l'elemento etnico italiano.

Ma il prestigio della cultura italiana era troppo forte perché, agli inizi del secolo XIX, vi si potesse sottrarre il nostro illustre compatriota goriziano, che nutriva l'ambizione di affermarsi come pittore.

Per queste ragioni molte foglie della nostra quercia sono andate a posarsi nell'orto del vicino e su di esse reclamano oggi i loro diritti due madri, l'italiana e la slovena. Tra costoro, proprio in campo artistico, troviamo dei nomi illustri, come il pittore goriziano Francesco Caucig, il quale, dopo aver terminato gli studi in Italia, venne attirato dalla germanica Vienna; come il pittore Piero Marussig che poi si è deciso per l'italianità, come Luigi Spazzapan di Gradisca d'Isonzo, il quale, iscrittosi come sloveno all'Accademia di Vienna, ha concluso l'arco della sua vita a Torino, come illustre pittore italiano contemporaneo e come l'architetto Max Fabiani di Kobdilj, che dopo a aver a lungo esitato fra slovenità e germanesimo, è rimasto infine conquistato dall'italianità. In questa cerchia rientra anche Giuseppe Tominz.

È caratteristico per l'ambiente culturale di questa terra di confine tra popoli, che fra i suoi figli vi siano artisti che, letteralmente nutriti da due madri, si sono prestigiosamente affermati in ambedue le parti, fra gli sloveni e gli italiani, e pur avendo la cittadinanza italiana, sono rimasti fedeli alla propria nazionalità, come i pittori e grafici Zoran Mušič, Lojze Špical e August Černigoj. Proprio in questa dualità consiste la singolare attrattiva delle personalità, nell'una e nell'altra parte, e forse addirittura il fattore condizionante del loro prestigio e del loro grande successo.

Non ci si riferisce però, qui, al fatto che essi traevano vantaggio dalle due parti, ma piuttosto al fatto che attingevano la loro forza vitale ed artistica da terre di composita formazione e contribuivano con ciò al loro arricchimento.

Sotto questo punto di vista si può dire che il pittore Giuseppe Tominz è tanto nostro quanto lo è dei nostri vicini, prezioso per il nostro Litorale in quanto tipico prodotto del suo ambiente e delle sue condizioni.

1969

K. ROZMAN, *Mladostno delo in življenjslikarja Jožefa Tominca*, "Srečanja", 19, 1969, p. 39.

[...] Anche nelle sue ultime opere Tominz dava un effetto plastico alle figure, soprattutto ai visi, facendone emergere un carattere scultoreo. Ne sono prova evidente i visi di Ciriaco Catraro, Francesco Holz knecht, Caterina Leva Ragusin, Giuseppe Toppo e tanti altri. Questo sistema "scultoreo" è evidente dai dettagli del viso nei ritratti che d'altra parte rappresentano figure ideali. Mi riferisco soprattutto ai ritratti di donne, in particolare alle zone perioculari, agli angoli della bocca, ai nasi, alle guance, ecc. Le informazioni assimilate in gioventù nella Scuola del Nudo e in generale a Roma, dove operavano il Canova e Thorvaldsen, si manifestano anche nello stile personale delle opere più recenti del Tominz. Penso, addirittura, che entrambi gli artisti abbiano influito molto sulla crescita artistica del pittore. [...]

1990

L. CRUSVAR, *L'interno in scena: 1820-1900. Mobili e arredi, stili e mobiliari a Trieste*, in *Abitare la periferia dell'Impero nell'800*, catalogo della mostra di Trieste, Trieste, MOVE Società Editrice Trieste, 1990, p. 13.

[...] Spazio di relazione e ricettacolo dell'intimità, luogo in cui si disbrigliano questioni d'affari e si consumano moderati, discreti riti mondani (serate musicali, riunioni conviviali, letture, visite e conversazioni), l'abitazione borghese della Restaurazione riflette l'ideale della funzionalità, dell'uso pratico di mobili e materiali commisto al dispiegamento formale della "gentilezza" e del "pittorresco": quadri di genere e gruppi di famiglia, suppellettili e minuterie quotidiane, profusione di fiori ripresi spesso come spunti decorativi per tappezzerie, porcellane e vetrerie. La natura comincia a penetrare negli interni. Le bocce di vetro con pesci rossi oppure il

policromo mazzo floreale ben disposto in un vaso ornato da una veduta sono particolari frequenti nei ritratti eseguiti da Giuseppe Tominz per le ricche famiglie che dimorano a Trieste: il vaso di fiori traluce con puntigliosa, descrittiva evidenza dallo sfondo del *Ritratto della famiglia del cav. Luigi de Brucker* (1825-30) del Museo Revoltella di Trieste, campeggia sul tavolo nel colloquio tra *Ifidanzati* (1832 ca.) dei Musei Provinciali di Gorizia, mentre i mobili combinano l'atmosfera biedermeier a espliciti rimandi al classicismo tedesco di marca schinkeliana. [...]

G. PAVANELLO, *Le arti nel «porto franco», in Neoclassico. Arte, cultura e architettura a Trieste 1790-1840*, catalogo della mostra di Trieste, a cura di F. CAPUTO, Venezia, Marsilio, 1990, pp. 147-148.

[...] Alle «fantasticherie» di Bison, che offrono momenti d'evasione nella misura di un'arietta, Giuseppe Tominz, ritrattista, contrappone lo scrupolo della resa veridica dell'effigiato. Sono due aspetti differenti e complementari: la borghesia, che ama vedersi nella luce fredda di uno specchio che non inganna, è al contempo cliente di Bison: così come, alla sera, dopo una giornata di lavoro, si concede la ricreazione del teatro, «il più giocondo de' trattenimenti riguardo al sollievo delle gravi occupazioni del giorno», come scriveva l'«Osservatore triestino» all'inaugurazione del Teatro Nuovo (24 aprile 1801).

A Trieste, Giuseppe Tominz si presentò ufficialmente con una mostra personale nel luglio del 1830. Annunciandola sull'«Osservatore» (22 luglio), l'artista precisava che ormai da parecchi anni godeva «di esercitare in questa illustre città e porto-franco la difficile arte della pittura». Egli vi si era stabilito, infatti, nel 1825 («domiciliato da ben dieci anni in questa città», specificherà l'«Osservatore triestino» del 5 novembre 1835). Alla mostra erano esposti «ritratti in mezze figure e grandezza naturale, o isolati, o a gruppi, di persone cognite e abitanti in Trieste; e per la maggior parte d'un'evidente rassomiglianza» («Osservatore triestino», 31 luglio 1830).

La borghesia di Trieste, sempre interessata alla pittura di ritratto, trovava finalmente nell'artista goriziano il suo vero interprete. «Oltre la somiglianza s'ammirò [...] in questi lavori del Tominz, una particolare bravura nell'esecuzione degli ornamenti, ed accessori, ed in ispezialità nella distinzione delle stoffe, per cui i minimi detta-

gli sono renduti sommamente spiccati, e naturali», annotava il critico del giornale triestino, che esprimeva anche alcune riserve: «Più fondata parrà forse l'accusa di qualche durezza qua e là nel colorito, e ne' contorni, la quale oltre che in alcune teste non forse a tutto bell'agio ritratte, si palesa dove per avventura campeggia per accessorio il paesaggio». In ogni caso, poteva «ben darsi a questi [...] ritratti il titolo di parlanti». Ne faceva fede, ad esempio, il ritratto dell'amico e collega Bison, nel quale si leggeva «l'originale fecondità della mente, e l'infrenabile rapidità de' suoi concepimenti».

Una ritrattistica, dunque, che non si limita a registrare il dato fisionomico, ma riesce anche a captare la personalità dell'effigiato, rivelandone le doti precipue. Tominz condivide con i suoi clienti, in un rapporto intrinseco di sintonia, un'etica della scrupolosità: nel suo lavoro vuole essere onesto, preciso, come essi lo sono nel far di conto. E come per questi è disdicevole un comportamento eccentrico, così il pittore rifugge dalle seduzioni di uno stile «libero», che equivarrebbe a una prevaricazione della personalità dell'artista su quella dell'effigiato.

Consideriamo soltanto il *Ritratto di Luigi de Brucker con la moglie Anna e il figlio Federico*: il bambino stringe la mano al padre, a indicare un legame di consanguineità e d'affetto, mentre offre alla madre una mela, come un piccolo Paride che premia la bellezza: la bellezza, in questo caso, di una Venere domestica e virtuosa. Lo sguardo dei personaggi s'appunta all'esterno, ricambiando l'attenzione con cui il pittore li osserva. In tale incontro di sguardi il tempo si blocca: i componenti di questa famiglia esemplare assumono la fissità di fiori o frutti di cera in campane di vetro.

A. TIDDIA, *I nuovi triestini. Ritratti di Giuseppe Tominz*, in *Neoclassico. Arte, cultura e architettura a Trieste 1790-1840*, catalogo della mostra di Trieste, a cura di F. CAPUTO, Venezia, Marsilio, 1990a.

[...] La Trieste "rossettiana" affida al pittore goriziano il compito di rappresentarla nei toni del "civile decoro", in uno stile severo e nobile, e Tominz dà alla sua committenza ciò che questa gli chiede: un'immagine che renda omaggio al ritrattato e ne conservi la memoria, riproducendo gli aspetti legati alla posizione sociale, professionale e politica. Attraverso una minuziosa descrizione dei particolari degli abiti, dei gioielli, e

delle acconciature, delle stoffe, degli scialli di *cachemire* appoggiati con noncuranza sullo schienale del divano, Tominz riesce a ricostruire un ambiente, un'atmosfera familiare; ma soprattutto riesce a fondere con la descrizione dell'ambiente, la descrizione interiore, aprendo "quello spiraglio di luce interiore che illumina il volto dell'effigiato" (Morassi 1925, p. 30). [...]

1992

N. ZGONIK, *Mimesis incognito*, "M'ARS", 2/4, 1992, pp. 20-24

[...] Dinanzi a noi c'è un pittore accucciato e sorridente. La figura, in concordanza con l'approccio frontale, è un tipico esempio di ritratto borghese presentato con timore dell'ombra, che assecondava il gusto cittadino, creando incomprensibili strie verdi sui visi. Osservando attentamente il dipinto possiamo notare che la posizione assunta dall'autore per il ritratto non è del tutto naturale, ma consona allo spazio in cui il ritratto doveva essere posizionato, secondo le testimonianze fornite dalla famiglia. Dalla stessa fonte sappiamo che Tominz aveva dipinto un autoritratto sulla porta della latrina nella sua villa di campagna. L'uomo accucciato con le braghe calate è appoggiato su una mensola, illusionisticamente raffigurata, grande quando un piede maschile in diagonale o il suo cappello appoggiato di lato. Poiché il corpo accucciato supera in larghezza il piede, si crea una dimensione di passaggio dallo spazio pittorico a quello reale. I dettagli, inoltre, sono raffigurati con la massima cura (l'artista si dedica soprattutto all'espressione del viso, il neo sulla guancia è particolarmente marcato). Abbiamo davanti un esempio convincente di figura *trompe-l'oeil*.

Per ingannare l'occhio dell'osservatore, l'artista ha dovuto rappresentare il corpo in scorcio (scorciare), lo ha dovuto spogliare (scorzare) e infine prendersene gioco (scherzare). Proprio il messaggio è la parte che richiede maggiore impegno. Tra le numerose figure inefficaci e inespressive, l'ironia e la schiettezza dell'esecuzione ci convincono che Tominz non era un ingenuo e ancor meno un dilettante. Il maestro utilizza uno stile triviale. Il motto "pulirsi con qualcosa" esprime la pessima opinione che ognuno può avere di un certo tipo di carta. Le figure "*sans culotte*" (senza pantaloni) erano molto frequenti nella stampa popolare dopo la rivoluzio-

ne francese. Le più amate erano le metafore che includevano i monarchi o che esprimevano opinioni sugli stessi. Simile al nostro ritratto è il disegno *La lettera del papa*: il protagonista, simbolo dell'*ancien régime*, indossa ancora le *culotte*, ma è pronto a toglierle dopo l'esito della rivoluzione francese, pulendosi le natiche con il documento emesso dal papa in cui si condanna la costituzione della nuova repubblica.

Il nostro artista impugna una lettera il cui testo è illeggibile. In ogni caso l'elemento che tiene tra le mani si inserisce bene nel contesto borghese, così come tipicamente borghese è l'abito indossato dal protagonista. L'ironia è evidente. L'osservatore borghese rimane subito affascinato dalla coerenza realistica dell'opera, ma, osservando un po' più attentamente si ritrova inevitabilmente a problematizzare. Nell'autoritratto l'artista guarda l'osservatore e lo deride. Il suo sguardo non è cinico o di disprezzo, ma è volgare. Questo suo atteggiamento diretto non censura la scena, al contrario, obbliga l'osservatore a guardare attentamente l'insieme e trasforma l'ammirazione iniziale in esasperazione, fino a fargli distogliere lo sguardo. Gli elementi più licenziosi attirano l'attenzione dell'osservatore. In questo modo l'autore lo inganna due volte: la prima con l'utilizzo di elementi *trompe-l'oeil*, dove l'osservatore non si fa ingannare dall'illusione e quindi nutre il proprio ego, la seconda, invece, quando a sua insaputa lo trasforma in un *voyeur*, comportamento assolutamente inaccettabile e considerato immorale dalla borghesia del tempo. La volgarità dell'immagine, destinata ad allietare solamente gli ospiti delle residenze di campagna dell'artista, non ha la funzione sociale svolta dall'*Olympia* di Manet esposta a Parigi nel 1865, con quello sguardo direttamente puntato sull'osservatore. Il messaggio della nostra opera è altrettanto sfacciato e radicalizza l'analisi artistica del Tominz che a prima vista sembra innocuo. [...]

1995

F. MAGANI, *Giuseppe Tominz ritrattista goriziano*, in *Ottocento di frontiera. Gorizia 1780-1850. Arte e Cultura*, catalogo della mostra di Gorizia, Musei Provinciali di Borgo Castello e Palazzo Coronini Cronberg, 14 luglio - 31 dicembre 1995, a cura di G. PAVANELLO - G. GANZER - E. GUAGNIGNI, Milano, Electa, 1995, pp. 133-137.

[...] Descrittore di facce immobili, il goriziano trova nel tratto del pennello quasi "abbagliante" per nitore di lettura la chiave di una registrazione fedele della realtà e in ciò l'affabile seduzione di un'espressione inafferrabile. Goriziani, triestini e istriani facoltosi, vinta la riservatezza propria della loro natura borghese, si concedono alla posa sempre informale prevista da Tominz; ne emerge un ingenuo compiacimento che nell'atmosfera scabra dell'ambiente mostra le virtù della nuova classe di mercanti, commercianti e funzionari: la modestia, l'attaccamento alla famiglia, la ponderatezza che si manifestano nella loro cauta essenzialità senza allusioni a fatti esteriori in uno schema ritrattistico simbolo di una poetica paritaria fondata sul lavoro individuale. "Pittore di vera miniatura", Tominz era in grado di riprodurre su scala maggiore la tecnica minuziosa del fortunato piccolo ritratto al centro dello scambio di ricordi e affetti personali, ma che la richiesta somiglianza delle fisionomie tanto ben riuscite da "sembrare parlanti" e la preziosità delle sete, i riflessi luccicanti dei rasi delle vesti femminili. Una tale concezione ritrattistica, che nell'organicità degli impianti investiva i campi della moda e dell'arredamento, veniva conseguita attraverso un'articolata procedura; dalle tre ore di posa dedicate a un singolo soggetto, per più complessi gruppi di famiglia l'artista forniva ai clienti un primo bozzetto in cui verificare l'invenzione compositiva e successivamente provvedeva con la "camera ottica" a tracciare in scala il fondale e ad abbozzare le figure che solo in un secondo tempo venivano individualmente ritratte, come si può seguire esaminando i disegni per uno sconosciuto *Gruppo di famiglia* e per il ritratto *Sinigaglia* del Museo di Borgo Castello di Gorizia. Il volto, nei dipinti di Tominz, "decide dell'altezza o della mediocrità della composizione. Qui è la misura spirituale del ritrattista: qui agisce il misterioso influsso per cui il viso fedelmente letto e capito vi rivela una vita"; Silvio Benco (1934) ha riassunto come si sviluppa la percezione dei modelli del goriziano che in tal senso ottenne i migliori risultati durante gli anni Trenta, anticipati dal *Ritratto alla finestra* eseguito nel 1826 e già in collezione Tomazic a Trieste. Vi è concentrata tutta l'energia inventiva e tecnica dimostrata negli anni successivi. La qualità dell'interpretazione si serve di suggestioni nazarene in cui l'apparente semplicità dello schema, imperniato nella figura che si affaccia secondo una derivazione nordica neoquattrocentesca, rivela una tenuta saldissima nell'esecuzione mi-

nuziosa, dagli effetti di smalto prezioso, i cui risultati sembrano intrecciare un recupero di modi rinascimentali quasi a voler ripetere gli esiti sofisticati di un Bronzino, alla ricerca di una linea purista adeguata al corso dell'esperienza maturata a contatto con l'avanguardia romana. In questo senso la maniera di Tominz sembra orientarsi verso le compattezze e il linearismo dai contorni definiti di derivazione tedesca, originati, al di là della lezione nazarena, anche dal versante dell'Accademia di Vienna, più che ai modi pittorici dei ritrattisti di area veneta come Odorico Politi, Ludovico Lipparini o Michelangelo Grigoletti. [...]

1999

R. BARILLI, *Ritratti alla lente*, "FMR", 131, dicembre-gennaio 1999, pp. 24-50.

[...] Se anche in questo caso vogliamo ragionare in termini di coppie polari, ecco subito il confronto-contrasto tra Giovanni De Min e Francesco Hayez, i due giovani leoni inviati quasi subito nell'Urbe e lì prontamente adocchiati dal Canova, che li alleva amorosamente, stando più dalla parte del De Min, in cui sente una maggiore fedeltà a moduli severi, legati al passato, mentre forse nell'altro intuisce umori più mobili e irrequieti, pronti a tradire una severa impostazione delle immagini, scarna e asciutta, per lasciarle affondare nei dettagli o avviarle a qualche pur timido stemperamento atmosferico. E accanto a loro, ancora dalla parte del De Min più che dell'Hayer, è ora di far figurare decisamente il personaggio cui va il presente esame, Giuseppe Tominz, nato nel 1790, cioè appena un anno prima di Hayez e quattro dopo l'altro, quindi loro quasi perfetto coetaneo. Ma siccome aveva visto la luce nell'assai meno titolata Gorizia, pur non tardando anche lui a trasferirsi a Roma, già nel 1809, là dovette accontentarsi di un circuito minore, studiando con un artista di seconda mano, Domenico Conti Bazzani, il che tuttavia non gli impedì di fare gli incontri giusti, avendo così contatti con i Nazareni, i Puristi, forse con lo stesso Ingres. Il giovane Tominz, insomma, già negli anni romani, durati fino al 1818, non ebbe dubbi: scelse la via neoquattrocentesca, di coloro che dicevano no alla perversione "moderna" introdotta tre secoli prima, e proprio nell'Urbe, in Vaticano, da Raffaello, quando aveva cominciato a sciogliere scandalosamente i contorni sotto il caldo soffio dell'atmosfera,

ra, e a far scherzare i capelli all'aria, come gli aveva insegnato Leonardo. Occorreva invece che i contorni rimanessero chiusi, inossidabili, pronti a bloccare le figure al centro dei dipinti, contro sfondi che per farle meglio emergere erano condotti con colorazioni chiare, diafane, rispettosamente subordinate. [...] il Tominz, ritornato a Gorizia, vi sviluppava una vocazione estrema per la lucidità del ritratto, esaurendo ben presto la committenza limitata di quel centro minore e sentendosi così attratto da Trieste, dove approdava nel 1825, per rimanervi lungo un fertile trentennio, rientrando poi, fino alla morte (1866), a Gorizia, ma quando ormai le previsioni di Hayez si stavano avverando e le durezze "resistenziali" neoquattrocentesche, alla Dürer, andavano conoscendo una sconfitta definitiva. O, per ragionare in termini più vasti, Ingres stava perdendo completamente la sua partita a favore di Delacroix, e insomma si ripeteva il copione, Tiziano vinceva ancora una volta, precludendo addirittura alla stagione degli Impressionismi. Ma fino a quando? Oggi, col senno del poi, possiamo dire che contro un impressionismo divenuto sempre più trito e sfatto si sarebbe sentito il bisogno di rialzare la bandiera di un realismo nitido, esasperato, ossessivo. E per rispondere a un bisogno del genere nascerà, nel nostro secolo, l'etichetta che indica tutto ciò quasi alla lettera, il sur-realismo. È chiaro che chi sintonizza i propri gusti su un Magritte o un Dalí, o, per venire a cose nostrane, su un Donghi, un Cagnaccio di San Pietro, guarderà sempre più volentieri a un ritratto del Tominz che a uno di Hayez, o di Michelangelo Grigoletti, per introdurre un altro nome nel nostro gioco bipartito. Così come il Lotto, se fu interamente sconfitto allora, negli anni Venti e Trenta del Cinquecento, oggi riesce a riprendersi una solenne rivincita. Il primo biglietto del nostro artista, subito dopo il rientro a Gorizia, è l'Autoritratto col fratello Francesco, che si conserva ancora nei Musei Provinciali di quella città. I due sorgono ovviamente al centro del dipinto, fieri di quella posizione assiale, congiunti tra loro come fossero gemelli, provvisti quasi di un corpo solo, bicefalo al modo dell'aquila asburgica; anche se, al di là della collocazione spaziale, il pittore si affrettava ad assegnare a ciascuno dei due caratterizzazioni psicologiche e d'abbigliamento nettamente distinte, prendendo per sé quanto gli apparteneva nella realtà, e cioè un volto provocante, sguaiato, con qualcosa di ostentatamente *bobémien*, quasi volesse porsi fuori dei confini dell'onorabilità borghese, come dimostra-

no quei capelli a ciocche inanellate, e lo sgargiante fazzoletto zingaresco al collo; laddove Francesco ci appare più compassato e severo. Ma ciò non toglie chela regia sia unitaria e di ferro. C'è perfino un drappo di sapore quasi lottesco che si stende dietro i due a onorarli, a esaltarli. Il modello seguito da Tominz, come già dai remoti padri del Quattrocento, vuole infatti che il ritratto sia antropocentrico, la persona che posa non può, non vuole disperdersi nel cosmo, tutti gli oggetti che gli si addicono gli ruotano attorno, come succederebbe a un astronauta uscito dalla navicella, avvolto da un nugolo di utensili in magica sospensione antigravitazionale. E certo il nostro Tominz doveva nutrire una bella fiducia in se stesso, nei propri mezzi artistici, forse perfino nella propria prestanta fisica, come ci rivela l'Autoritratto conservato al Revoltella di Trieste, dove gli si presenta accosciato, in atteggiamento sorridente, confidenziale, con i riccioli ancora più sciolti rispetto all'apparizione precedente. Un austero e voluminoso cappello a cilindro che gli ricopriva la testa è stato tolto e deposto sul pavimento, quasi a rinforzare, col suo gonfio rilievo, l'ostentazione di forza muscolare, raccolta ma pronta allo scatto, che l'artista ama far emanare da sé. Ma si noti la compattezza livida, gelata dello sfondo, a ricordare l'uguale campitura accuratamente nivea che circonda, e fa spiccare per opposizione, i lineamenti del lottesco *Ritratto di giovane*, conservato al Kunsthistorisches Museum di Vienna. L'immagine è forte, ma servita, per così dire, in bianco, con una cottura a freddo che la presenta con una nitidezza straordinaria, come fosse un ologramma capace di manifestare una superealtà tridimensionale.

Ma ovviamente un ritrattista è tenuto a mettere la sua arte al servizio degli altri, di nobili e altoborghesi del tempo. Ecco così la superba galleria realizzata dal Tominz nel trentennio trascorso a Trieste, che tuttavia potremo esaminare senza troppe preoccupazioni di svolgimento diacronico, giacché lungo tutto quel periodo non si ebbero variazioni apprezzabili entro la sua maniera compiaciutamente arcaizzante, fieramente antimoderna. Basterà attenersi ai criteri compositivi, per esempio all'insegna del "sempre più difficile", cominciando quindi da un'analisi dei ritratti in cui compare un unico protagonista, meglio se al femminile. Quando a posare sono delle donne, giovani o mature, la fantasia del pittore si accende di più, meglio aiutata dai complementi di moda. Si diceva prima di una sua vocazione essenzialmente antropocentrica, dove cioè la fi-

gura umana domina, al centro del centro; ma occorre subito aggiungere che essa si lascia volentieri fagocitare dai dati di abbigliamento, più all'insegna dell'"avere" che dell'"essere": quelle persone titolate, altolocate, tanto più contano, nella scala sociale, quanto più si presentano a noi catafratte nelle particolari armature che sono gli abiti alla moda.

[...] I ritratti eseguiti dai cultori di una linea del genere non ammettono una dispersione nelle lontananze del cosmo, ma al contrario i loro autori fermano, immobilizzano le persone in posa contro fondali di maniera, esattamente come faranno di lì a poco i fotografi, che inviteranno i clienti a piazzarsi davanti a sipari e paraventi di ostentata stereotipia. Si guardi il mare che si intravede alle spalle della Holz knecht: nient'altro che una cartolina postale falsissima, che non fa alcuno sforzo per darsi rilievo, atmosfera, credibilità: doti del genere sono assorbite per intero dall'effigiata in primo piano, dietro di lei c'è posto solo per uno sfondo di maniera, che non la disturbi, non sia causa di distrazione o di fuga laterale. Del resto, sono gli anni in cui la cultura tedesca sta per partorire quella magica pargoletta che è il kitsch; ebbene, ci siamo: un'arte del genere, così minuziosa, così leccata, condotta sempre con colori smaltati, sfida a ogni passo il kitsch, cosa che non capita ai cultori dell'"altra" linea, quella della naturalezza e dell'atmosfera tonale, virtù, queste ultime, che conferiscono un sapore di autenticità, di vita vissuta, a ogni elemento venuto a porsi sotto la loro protezione. Qui invece ogni oggetto e dato ambientale e circostanza si trovano collocati sotto una campana di vetro, come fossero cimeli, reliquie da preservare attentamente dai contatti brutalizzanti della vita. Un realismo di questa specie risulta sempre essere anche il massimo di ir-realismo che si possa conseguire.

[...] si è già osservato che un'arte così compiaciutamente posta al servizio della laboriosità, del *tour de force* tecnico, non può essere esaltata dal crescere delle difficoltà, anche su un piano qualitativo. E dunque, quando le persone ritratte sono due e più, fino a giungere a un intero nucleo familiare, aumentano di conseguenza le virtù compositive di un simile esercizio. Per esempio, in alcuni casi la serie al maschile e quella al femminile si incontrano nel motivo della coppia, dove ciascuno dei due mette il meglio di se stesso. [...] Inoltre, se i soggetti abbracciati dall'impresa ritrattistica sono due o più, può succedere che l'obiettivo, il punto di vista, si debba allontanare, così da abbracciare

una più larga fetta di ambiente. È quanto succede nel caso dei *Fidanzati* dei Musei Provinciali di Gorizia. Per i due vale quanto si è appena detto, lei protende un'acconciatura a corno di elefante, audace, provocante, mentre lui si limita a una chioma raccolta e schiacciata. Ma intanto nell'avidità ripresa entrano anche un tavolino coperto da una tovaglia inamidata, un vaso di fiori che si direbbero finti, di plastica, tanto sono perfetti e lucidi, e infine un tappeto pronto a far mostra dei suoi *patterns* ornamentali, come fossero prolungamenti degli abiti dei due esseri umani; i quali davvero risultano imbozzolati in una specie di gabbietta, esposta alla nostra contemplazione attraverso un pertugio, come in una ricostruzione documentaria di un museo folcloristico.

E poi dai due protagonisti si passa ai tre o più. Un capolavoro in tal senso è la *Famiglia Moscon* (Lubiana, Narodna Galerija), dove vengono riprese tre signore di diversa età, in un dipinto a fascia che le dispone in orizzontale. Ma appunto, trattandosi di una visuale larga, gli oggetti evadono da un ruolo subordinato, entrano in scena con forza di protagonisti, quasi costituendo dei centri d'attenzione allo stesso titolo dei volti di donna, che del resto, al solito, risultano già per parte loro abbondantemente inghiottiti da duri, coriacei motivi di abbigliamento e di acconciatura. Intanto le signore si servono il caffè da cuccume ed entro tazzine che assumono una fortissima consistenza, gareggiando appunto con la componente umana, quasi accedendo anch'esse alla dignità del ritratto pienamente caratterizzato. Viene meno ogni statuto differenziante e gerarchico tra ciò che appartiene al regno dell'organico, del vivente, e ciò che invece si presenta inorganico: tanto, il comune punto d'arrivo è da vedere in quest'ultimo traguardo; ci attende tutti al varco una metamorfosi in dure, inanimate sostanze silicee, nonché un trasferimento in un universo che per consentire la conservazione dei corpi estinti procura di fare il vuoto spinto attorno ad essi.

Ma allora, se così stanno le cose, l'oggetto più compiuto e indicativo è dato dall'acquario che si trova curiosamente posto su una balastra, alle spalle del gruppo di signore. La ripresa sembra essere effettuata con una sorta di zoom, e dunque le distanze si schiacciano a telescopio, assorbite, annullate, tanto che quel corpo panciuto entra dentro di prepotenza, si colloca a stretto contatto con le teste delle dame, quasi fosse un loro invitato di riguardo. E naturalmente, le pareti trasparenti di quel recipiente sferico fanno da

lente di ingrandimento, così adombrando quella lente più estesa che l'artista applica invariabilmente sui suoi temi, col medesimo fine di ingrandirli, o quanto meno di esasperarne i contorni. Ma forse, più ancora, è proprio il destino di quei pesci a costituire il miglior corrispettivo degli esseri umani sorpresi da Tominz nei suoi ritratti: sempre presenti, sempre in scena, costretti in una sorta di sospensione perenne, prigionieri di un carcere che, mentre li chiude e li isola, li rende d'altra parte ossessivamente lucidi e visibili. [...]

M. KOMELJ, *Obrazi. Slovensko slikarstvo XIX. stoletja / Gesichte. Slowenische Malerei im XIX. Jahrhundert*, Ljubljana, Nova revija, 1999, pp. 72-75, 100-103.

[...] Nel dipinto della *Famiglia Moscon*, ovvero della *Famiglia Fröhlich* (in base a ricerche posteriori), si incontrano tre dame per il caffè, sedute a tavola su un divano in stile impero. Ognuna di esse è concentrata su se stessa e tutte sono coinvolte nella situazione, unite dalle tazzine di caffè. Nonostante non sembrino posare, le tre dame sono in abito solenne: siamo dunque dinnanzi ad un esempio tipico di ritratto borghese di gruppo, una cosiddetta immagine di conversazione di gruppo che fu sviluppata nel XVIII secolo dagli inglesi. Un dipinto rappresentativo che tenta di diventare un'opera afferente al genere dei dipinti di conversazione.

Spicca la figura in piedi che serve il caffè. La vicina tocca il vassoio, la signora a sinistra prende il tovagliolo e con l'altra mano trattiene la veste sulle ginocchia, come se l'autore volesse rendere l'effetto ancor più diretto e spontaneo. In realtà tutte le donne posano e il pittore le descrive con rispetto, freschezza e accuratezza. Nonostante ciò i visi allegri hanno la stessa importanza dei drappaggi, dei pizzi e del servizio da caffè riflesso sul tavolo lucido. Dietro alle dame un parco coltivato che potrebbe fungere da scenografia multiforme se non fosse posta su una recinzione, parallela alla donna che serve il caffè, una boccia di vetro con dei pesci rossi nella quale si riflette una finestra. La dama più nobile e bella, anche se non più giovanissima, ha un sorriso inespressivo ma benevolo. La dama al centro, probabilmente la madre, emerge con la sua espressione seria e severa, sfoggiando un'eccessiva decorazione sull'anziana testa. È la più intensa, con un viso plebeo e un'acconciatura arzigogolata che tende

addirittura al ridicolo, o forse ironico; viene idealizzata dal pittore, coerentemente con l'affidabilità di un riconoscimento ritrattistico, massimo segno di bravura tra gli artisti dell'epoca.

Il pittore deve aver accontentato le dame, dedicando tutta l'attenzione alle loro *mise* e alla ricchezza, riportando i minimi particolari, cogliendo fino al dettaglio tutti i riflessi delle stoffe, del vetro, dei pesci rossi luccicanti e delle acconciature, esponendo una figura colorata come fosse un gioiello che rappresenta la bellezza e la cordialità borghesi. Entrambe, proprio a causa dell'ostentazione e della ricchezza, sembrano soprattutto l'espressione di un galateo e di una convenzionalità, visto che i loro visi sono pressoché banali e persino vuoti, arricchiti solamente dagli orpelli e da uno splendore solamente esteriore. L'assenza di spirito viene colmata dai colori, dalla perfetta lucidità dei disegni sulle stoffe, dai gioielli, dalle trine e dallo scultoreo mobilio tra cui si può notare alla base del tavolo una significativa riproduzione classica di tre teste femminili — una per ogni dama.

Tutto ciò dimostra che la società di nobildonne triestine di Tominz è ammantata di natura e di vita solamente come di una scenografia che completa con coerenza coloristica, adatta alla convenzionalità delle grazie ritratte, unite dalla comune necessità di combattere la noia. Le unisce inoltre l'ambiente altero nel quale si possono ostentare i propri averi e chiacchierare, come se ne fossero le padrone. Nel ritratto anch'esse si includono come parte portante di una natura morta, nella quale le persone hanno lo stesso valore delle tazzine *Biedermeier*, delle forniture luccicanti e della varietà delle stoffe. Elemento di composizione drasticamente equivalente al viso principale, che mette in equilibrio l'incoerenza figurale, è la dimora cristallina dei pesci rossi, d'effetto — come l'intera figura riprodotta nell'intérieur, ma posta sulla veranda davanti al paesaggio, anche se il riflesso della finestra è visibile solo dall'interno — proprio a causa dell'esagerata concretezza e lavorazione e dell'ambiguità spaziale che sembra una fantasia teatrale. In questo non-spazio la gestualità di queste dame acconciate e imbellettate si trasforma in una dismessa pantomima posizionata in una scenografia. Le donne brillano come pesci rossi nell'acquario della loro indifferenza, protette da un vuoto come in una campana di vetro.

[...] Il ricco mercante di ferro e cassiere comunale Giovanni Tominz è stato dipinto

dal figlio: un caloroso regalo in occasione del suo ottantesimo compleanno. Il pittore lo fece sedere su una poltrona, dietro a un tavolino ovale pittoricamente decorato da una stoffa preziosa, con in mano la miniatura della defunta madre del pittore (bisnonna del futuro pittore Saša Šantel) raffigurata sulla preziosa scatoletta di tabacco (questo tipo di miniature erano molto diffuse all'epoca): Tominz dimostrò così tutto l'amoroso rispetto che aveva per i genitori.

La figura è dipinta con grande precisione, con grande attenzione per ogni dettaglio, ma anche per una luccicante materialità. Infatti, tra il mobilio e gli abiti si intrecciano luci e riflessi e la pelle setosa sulle mani del padre sembra emettere il crepitio di una vecchia pergamena. Ma la parte più intensa della figura è la resa psicologica che oltrepassa il convenzionale *Biedermeier* e riluce dal viso stranamente intenso del vecchio mercante, nel quale si ritrovano carattere ed espressione: con la sua vitalità e ambiguità l'immagine supera gran parte dei ritratti di Tominz.

Sul viso del vecchio mercante, probabilmente un uomo serio e concreto, ardono nascoste sfiducia e oculatezza, come se il padre posasse solo dopo aver ceduto alle ripetute pressioni del figlio. Gli occhi ci osservano attentamente e la bocca esprime serietà, probabilmente tipica per il padre, o almeno un'impalpabile melancolia senile. Ma questa serietà inserita in un ambiente ben arredato per l'occasione e gli abiti eleganti del padre esprimono un'aria aristocratica, adatta al mercante di ferro goriziano. Eppure l'artista, nonostante l'arredamento e i colori preziosi, non ha idealizzato il padre, ma si è limitato a descriverne il viso con il massimo rispetto e inesorabile realismo.

Il volto piagato, ascetico, consunto dal tempo, è cosparso da macchie di vecchiaia e nei, dettagli che il figlio dipinse con la massima cura, comprese le capillari sul naso. Questa concretezza quasi veristica, che ricorda i predecessori del Rinascimento, per esempio il Ghirlandaio, rende la figura ancor più umana e viva ed è proprio in questa schietta umanità e vecchiezza ormai accolta e sopportata con silenziosa fierezza che la figura del padre viene esaltata.

Il vecchio impettito ma con le spalle curve porta l'orecchino, molto di moda all'epoca, e viene così rappresentato con tutta la sua umana dignità, con sincero amore da parte del figlio, che desiderava imprimere nella memoria ogni suo dettaglio. L'esile figura del vecchio vestito a festa,

in contrasto con la fierezza con la quale affronta la decadenza dovuta all'età, è stata cinta da una rappresentatività solenne, una forza dignitosa e una concentrazione che in un ambiente idealizzato dal pittore evidenzia la possente base della colonna classica con il sipario e l'ardere solenne del cielo serale che contrasta con l'azzurro della veste del padre; la sua alba spenta, invece, ci avverte dell'inevitabile. Uno spirito sentimentale completa la serietà del padre già nell'allusione alla defunta moglie che ricorda la fugacità della vita e l'immortalità dell'amore. Questa posizione convenzionale viene penetrata dalla forte e irripetibile individualità del personaggio, sentita e compresa dal figlio.

Lo sguardo del vecchio, pieno di esperienza e di conoscenza, ha un effetto vivo, scettico e sobrio, e indubbiamente più diretto e insicuro di un semplice e sufficiente *Biedermeier*. L'artista, con profondo amore per il padre e uno spiccato senso della realtà presumibilmente da lui ereditato, ha creato un vero e proprio ritratto psicologico che lo avvicina ad una percezione realistica. L'inimitabile dipinto che dimostra l'amore e il rispetto di un figlio va compreso per la bellezza, la nobile concordanza di colori e la grande professionalità, tra le opere migliori di Tominz, ma, soprattutto, risulta essere la più intima, con la sua dolorosa sincerità. Indubbiamente è uno dei rari dipinti nel quale Tominz esprime al tempo stesso la debolezza e la nobiltà dell'uomo, unite in un tragico accordo, che all'approssimarsi della fine dei giorni risuona di una silente e velata mestizia.

2002

B. JAKI, *Hierarhična lestvica slikarskih zvrsti, dvig položaja portreta in njegova nova vsebina. Primer Tominc*, in Jožef Tominc. *Fiziognomija slike*, catalogo della mostra di Lubiana, Narodna galerija, giugno – luglio 2002, a cura di B. JAKI – M. BREŠČAK, Ljubljana, Narodna galerija, 2002a, pp. 19–25.

[...] Tominz si è astutamente adattato alla generale commercializzazione delle opere su commissione. Il successo nel mestiere non gli era garantito dal privilegio di uno studio accademico e dal sostegno delle istituzioni. Il suo successo dipendeva dalle strategie usate per il controllo del mercato. Una maggiore importanza venne data alle competenze tecniche e alla disponibilità e non più allo stato privilegiato

garantito dall'accademia di belle arti. Tominz colse questo mutamento, ne tenne conto nell'indirizzare la sua carriera e lo seppe sfruttare e materializzare nei ritratti, inserendo con tecniche pittoriche informazioni che identificavano il ceto sociale dei soggetti.

Senza soffermarsi sul livello intellettuale, il pittore si adeguava al richiedente che dall'artista pretendeva una soddisfazione estetica a un prezzo ragionevole, ritraendo mogli, figli, parenti vari e cani. L'onestà, la laboriosità, le capacità e il rispetto sono caratteristiche di un pittore degno di fiducia. Con ciò il suo mestiere si è avvicinato a quello del medico, dell'avvocato o del fabbricante, facendo attenzione alle fantasie e alle aspirazioni del cliente, impersonate da un borghese padre di famiglia. Per valutare l'opera dell'artista, la conoscenza e il talento divennero più importanti dello stile o del soggetto raffigurato. In questo modo furono poste la basi del mestiere del pittore con precisi standard, competenze e aspirazioni degne di un riconoscimento pubblico, tipico anche per altri rispettabili gruppi professionali.

[...] Nei ritratti di Tominz ritroviamo una serie di personaggi di spicco dell'epoca e la testimonianza di una rapida evoluzione della moda e dei decori di una metà del secolo XIX. Gli uomini e le donne, oggi spesso individui senza nome, insignificanti, creano il mito degli uomini di successo della prima metà del XIX secolo. Con le loro idee e con le loro mani hanno raggiunto posizioni importanti nella società, imparando così la tradizione secolare dell'ereditarietà dei diritti e dei meriti che un tempo garantivano una posizione importante nella società. Con i suoi ritratti Tominz si creò una carriera che lo elevò, agli occhi dei contemporanei e fino ad oggi, sopra la media raggiunta dalla pittura sacra e paesaggistica — due delle correnti dominanti del tempo. I suoi clienti erano ricchi e famosi, benestanti, di successo e influenti. Egli li ritraeva facendo particolare attenzione ai dettagli degli abiti e alle acconciature, dando importanza alla materialità. La pelliccia o lo scialle di velluto danno la sensazione di poter essere addirittura spostati e appoggiati su un manichino nella vetrina di un museo. Tominz, al passo con le crescenti pretese del XIX secolo, di una raffigurazione obiettiva della realtà, stimolata da una società orientata verso lo sviluppo della tecnica, ha impresso ai soggetti non solo una realtà fisica e obiettiva, ma ha superato la realtà stessa. Non sfruttò metodi di accondiscendenza o popolari, come possiamo

vedere nelle opere di Mihael Stroj, e nemmeno la brutalità naturalistica utilizzata da una serie di eminenti pittori. Seguiva, invece, una linea positiva rappresentando una realtà visuale, riprodotta con precisione quasi fotografica, attribuendo ai soggetti espressioni e pose severe, che li rendono persone ideali, paragonabili alle figure del repertorio classico.

Tominz ha trasformato il ritratto in un simbolo del successo professionale, finanziario ed economico e in un marchio distintivo di un determinato ceto sociale. Fu la pretesa borghese di vedersi come elemento costitutivo della società ad elevare il ritratto; una visione che indebolì la trasmissione per via ereditaria dello status e del potere. I ritratti di Tominz sono il riflesso della realtà sociale. In un ambiente economico in evoluzione e dinnanzi al cambiamento delle convenzioni, il ritratto non ha più una funzione pratica, informativa-genealogica, ma si avvicina alla sfera artistica, posizione in cui si trovano i dipinti storici. Il ritratto entra a far parte del discorso etico.

2006

A. ŠANTEL, *Meščansko življenje v prikriti revščini*, in A. ŠANTEL – A. ŠANTEL – S. ŠANTEL, *Življenje v lepi sobi*, Ljubljana, Nova revija, 2006, pp. 9–10.

Mia madre [Enrica Fischer, Padova 1829 – Graz 1873] era figlia di uno sloveno di Črniče nella Valle del Vipacco, di cognome Fischer. Mio nonno materno sarebbe dovuto diventare prete, ma siccome egli si oppose, il padre, un ricco ufficiale di posta, lo diseredò e lo cacciò di casa. Lui si trasferì a Graz dove trovò impiego come maestro di casa in piazza Jakomini. In questo modo poté proseguire gli studi di giurisprudenza senza l'aiuto dei genitori. A Graz dovevano volergli molto bene. Quando ripartì gli donarono uno scrigno chiuso – che in seguito divenne mio – con giunture d'argento. Quando aprì lo scrigno vi trovò 200 goldinari, che all'epoca era una somma di tutto rispetto. Grazie a questi soldi andò per un anno a Vienna.

Sicuramente in seguito fu trasferito a Gorizia, dove fu per alcuni anni addirittura podestà. Questo doveva avvenire verso la fine del XVIII secolo.

In quell'occasione lo venne a trovare il padre e i due si rappacificarono.

Fišer si sposò con la figlia di un mugnaio della valle del Vipacco (una sorella di questa si sposò con il conte Attems del Corno e con lui ebbe tre figli, dei quali conoscevo solo uno). Rimasto vedovo si risposò con mia nonna, figlia dell'allora ricco Tominz e sorella del famoso pittore. Alla fine della sua carriera era consigliere della corte d'appello di Padova, che allora era una città ancora austriaca. Lì nacque mia madre, il 2 giugno 1829. Quando aveva compiuto il terzo anno d'età il nonno morì e la nonna ritornò con la figlia Enrica a casa del padre, il vecchio Tominz, in piazza del Duomo a Gorizia. Lì crebbe mia madre sino al matrimonio. In famiglia si parlava solo italiano ovvero ancor di più friulano.

Il vecchio Tominz aveva grandi possedimenti. Oltre alle quattro case di Gorizia era proprietario di tutta Prebacina, tutta Gradiscutta e Bukovica. Come mi è stato assicurato, i suoi possedimenti arrivavano sino alla chiesa dei cappuccini di Gorizia.

Mia madre trascorse molto tempo in campagna, soprattutto a Prevacina, dove trascorse i suoi anni migliori. Tra quella popolazione fieramente slovena imparò quella lingua, anche se non completamente.

Il vecchio Tominz aveva quattro figli: due maschi, Giuseppe (il famoso pittore) e Giovanni, e due femmine, Magdalena, mia nonna, e Teresa Jesenka, la madre di Margherita. Il pittore Tominz trascorse lunghi periodi nei possedimenti del padre. Aveva preso in moglie una romana, che però, a quanto ne so, morì giovane. Dei suoi figli Augusto divenne un buon pittore di storia, mentre Raimondo divenne un virtuoso del pianoforte ed a Trieste era molto apprezzato come maestro di pianoforte. (Il figlio di Augusto è ancora vivo ed è direttore della galleria triestina Revoltella. Si chiama Alfredo.) Augusto Tominz venerava mia madre, che era sua cugina. Lei ci raccontava che spesso la portava in barca sul Vipacco e che cantavano assieme. Ma lei, in quel periodo, aveva già conosciuto imo padre.

[...]

Prima del matrimonio mia madre si ammalò di tifo in maniera così grave, che tutti abbandonarono la speranza di una sua guarigione. Chiamarono l'ancor giovane dr. Maurovich, che allora era molto noto, e viste le condizioni tra la vita e la morte, le somministrò un nuovo preparato. Mia madre cadde in un sonno profondo e si salvò. La convalescenza fu molto lunga. A causa della malattia perse i suoi stupendi capelli neri e an-

che i denti, che prima erano belli, divennero malsani. I suoi capelli erano di un nero-blu e così folti, che per lei bisognava preparare dei cappelli particolari. Quando si accorse di questi cambiamenti, scrisse al suo fidanzato per avvisarlo, che non era più quella da lui conosciuta. Che venga pure a vederla e se non gli piacerà, non sarà più vincolato dalla parola data. Lui venne, ma le disse che ora gli piaceva ancor di più, poiché non era così timorosa, ma più coraggiosa. Un anno dopo, il 29 aprile del 1851, si celebrarono le nozze. Papà aveva allora 32 anni, mamma 22.

Esposizioni

1821

Gorizia

Palazzo della Torre
Mostra personale

1821

Lubiana

Sala del ridotto
Mostra personale

1830

Trieste

Sala Miglietti
Mostra personale

1830 – 1833

Trieste

Esposizione triestina di Belle Arti

1835

Trieste

Teatro Grande
Mostra personale

1838

Trieste

Sala del ridotto
Mostra collettiva

Venezia

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

1840

Venezia

Esposizione

1840 – 1846

Trieste

Mostra della Società Triestina di Belle Arti

1887

Gorizia

Palazzo Attems Petzenstein
Prima esposizione artistica goriziana

1894

Gorizia

Palazzo Attems Petzenstein
Esposizione artistica

1923

Venezia

Ca' Pesaro
Mostra del ritratto veneziano dell'Ottocento

1925

Lubiana

Jakopičev paviljon
Razstava portretnega slikarstva na Slovenskem od XVI. stol. do danes

1933

Trieste

Palazzo della Banca Commerciale Italiana
Mostra del ritratto femminile

1934

Venezia

Mostra internazionale del ritratto del secolo XIX

1937

Trieste

Castello di S. Giusto
Rassegna di pittura e scultura dell'800 a Trieste

1938

Pola

Prima esposizione istriana

1944

Trieste

Mostra personale (COSSAR 1944)

1946

Belgrado

Slikarstvo i vajarstvo naroda Jugoslavije XIX. i XX. veka

1947

Lubiana

Narodna galerija
Slikarstvo in kiparstvo narodov Jugoslavije XIX. in XX. stoletja

1948

Udine

Loggia del Lionello
Cinque secoli di pittura italiana dal sec. XV alla metà del sec. XIX

1950Lubiana

Moderna galerija
Slovensko slikarstvo v dobi realizma

Trieste

Ridotto del Teatro Verdi
Mostra di Giuseppe Tominz

1954Lubiana

Narodna galerija
Klasicizem in romantika na Slovenskem

1960Gorizia

Palazzo Attems Petzenstein
Mostra del collezionista isontino

1963Cetinje

Umetniška galerija
Izložba slika Josipa Tominca

1965Lubiana

Narodni muzej
Portretna miniatūra

Maribor

Pokrajinski muzej
Tristo let mode na Slovenskem?

1966Gorizia

Palazzo Attems Petzenstein
Mostra di Giuseppe Tominz

Lubiana

Narodna galerija
Tristo let mode na Slovenskem

1967Belgrado

Narodni muzej
Slovenačko slikarstvo 19. veka. Iz zbirke Narodne galerije

Lubiana (a)

Narodna galerija
Jožef Tominc 1790–1866

Lubiana (b)

Mestni muzej
Stanovanjska kultura v bidermajerski dobi

1968Roma

Palazzo delle Esposizioni
Rassegna di arti figurative e di architettura della Venezia Giulia e della Venezia Tridentina

1971Sarajevo

Skenderija
Umjetnost na tlu Jugoslavije od praistorije do danas

Parigi

Grand Palais
L'Art en Yougoslavie de la Préhistoire a nos jours

Pordenone

Museo Civico
Michelangelo Grigoletti e il suo tempo

1972Kostanjevica na Krki

Lamutov likovni salon
Od baroka do impresionisma (mostra itinerante della Narodna galerija)

Murska Sobota

Razstavni paviljon arhitekta Novaka
Od baroka do impresionisma (mostra itinerante della Narodna galerija)

Ptuj

Pokrajinski muzej
Od baroka do impresionisma (mostra itinerante della Narodna galerija)

Škofja Loka

Loški muzej
Od baroka do impresionisma (mostra itinerante della Narodna galerija)

Zagorje ob Savi

Steklena dvorana
Od baroka do impresionisma (mostra itinerante della Narodna galerija)

1973Klagenfurt

Kärntner Landesgalerie
Slovenische Malerei vom Barock bis zum Impressionismus (mostra itinerante della Narodna galerija)

Maribor

Umetnostna galerija
Od baroka do impresionisma (mostra itinerante della Narodna galerija)

Sevnica

Galerija Sevnica
Od baroka do impresionisma (mostra itinerante della Narodna galerija)

Slovenj Gradec

Umetnostni paviljon
Od baroka do impresionisma (mostra itinerante della Narodna galerija)

Rogaška Slatina

Razstavišče Pivnica
Od baroka do impresionisma (mostra itinerante della Narodna galerija)

Trieste

Civico Museo Morpurgo e di Storia Patria
Trieste dal '700 al futuro

1974Ajdovščina

Galerija Ajdovščina
Od baroka do impresionisma (mostra itinerante della Narodna galerija)

Brežice

Posavski muzej
Od baroka do impresionisma (mostra itinerante della Narodna galerija)

Nova Gorica

Goriški muzej
Od baroka do impresionisma (mostra itinerante della Narodna galerija)

Novo Mesto

Dolenjski muzej
Od baroka do impresionisma (mostra itinerante della Narodna galerija)

1975Kranj

Galerija v Prešernovi in Mestni hiši
Od baroka do impresionisma (mostra itinerante della Narodna galerija)

Krško

Galerija Krško
Od baroka do impresionisma
(mostra itinerante della Narodna galerija)

Lubiana

Narodna galerija
Otrok in družina v slovenski likovni umetnosti

Ribnica

Petkova galerija
Od baroka do impresionisma
(mostra itinerante della Narodna galerija)

1976

Lubiana

Narodna galerija
Nove pridobitve Narodne galerija 1965–1975

Passariano

Villa Manin
Capolavori d'arte in Friuli.
Una cultura da salvare

Velenje

Galerija Kulturnega centra
Od baroka do impresionisma
(mostra itinerante della Narodna galerija)

1977

Radlje ob Dravi

Salon Ars
Od baroka do impresionisma
(mostra itinerante della Narodna galerija)

Ravne na Koroškem

Likovni salon
Od baroka do impresionisma
(mostra itinerante della Narodna galerija)

1978

Lubiana

Narodna galerija
Slovenski kraji in naselja v preteklosti.
Od 17. do konca 19. stoletja

Trbovlje

Likovna galerija Delavski dom
Od baroka do impresionisma
(mostra itinerante della Narodna galerija)

Venezia

Museo Correr
Venezia nell'età di Canova: 1780–1830

1979

Berlino

Nationalgalerie der Staatlichen Museen zu Berlin
Slovenische Malerei, von der Romantik bis zum Impressionismus

1980

Bratislava

Slovenská národná galéria
Slovenské malírství od romantismu k impresionismu

Praga

Národní galerie
Slovenské malírství od romantismu k impresionismu

Trieste

Castello S. Giusto
Gioielli e orafi nella società triestina dal Settecento al Novecento

1981

Barcellona

Palau de la Virreina
La pintura eslovena del romanticismo al impresionismo

Budapest

Magyar Nemzeti Galéria
Szlovén festészet, a romantikától az impresszionizmusig

Lisbona

Fundação Calouste Gulbenkian
A pintura eslovena do romantismo ao impressionismo

Madrid

Real Circulo de Bellas Artes
La pintura eslovena del romanticismo al impresionismo

Novi Sad

Galerija savremene likovne umetnosti Slovenac'ko slikarstvo od romantike do impresionizma

Porto

Museu Nacional de Soares dos Reis
A pintura eslovena do romantismo ao impressionismo

1982

Lubiana

Narodna galerija
Likovna dela slovenskih slikarjev v starostnem obdobju

1985

Parigi

Conciergerie
Portraits pour une Ville. Fortunes d'un port adriatique

1987

Celje

Pokrajinski muzej
Nakit na slikanib portretih. Iz zbirke Narodne galerije v Ljubljani

1989

Gorizia

Musei Provinciali di Borgo Castello
Aureo Ottocento. La collezione di gioielli dei Musei Provinciali di Gorizia

Verona

Palazzo della Gran Guardia
Il Veneto e l'Austria. Vita e cultura artistica nelle città venete 1814–1866

1990

Gorizia

Musei Provinciali di Borgo Castello
Il ciclo della vita. Demografia, documenti e altre memorie in Friuli Venezia Giulia

Trieste (a)

Civico Museo Revoltella
Abitare la periferia dell'Impero nell'800

Trieste (b)

Civico Museo Revoltella
I grandi vecchi. Ritratti di protagonisti delle fortune economiche nella moderna Trieste

Trieste (c)

Civico Museo Revoltella
Neoclassico. Arte, architettura e cultura a Trieste 1790–1840

1992Baltimora

The Walters Art Gallery
Ottocento. Romanticism and Revolution in 19th Century Italian Painting

Milano

Palazzo Reale
Il primo '800 italiano. La pittura tra passato e futuro

Trieste

Palazzo Costanzi
I grandi vecchi. Donne e primedonne in due secoli di storia e cronache triestine

1994Trieste

Civico Museo Sartorio
Stavropulos. La collezione di un mecenate

1995Gorizia

Musei Provinciali, Borgo Castello – Palazzo Coronini Cronberg
Ottocento di frontiera. Gorizia 1780–1850. Arte e cultura

1996Trieste (a)

Civico Museo Revoltella
Viaggio nel '900. Le collezioni di Manlio Malabotta

Trieste (b)

Civico Museo Revoltella
Zone d'arte. Alterazioni del quotidiano

1998Trieste

Palazzo Costanzi
Affetti. Ritratti di coppie e quadri di gruppo a Trieste

Padova

Palazzo della Ragione
Dipinti dell'Ottocento e del Novecento dei Musei Civici di Padova

Zagabria

Muzej za umjetnost i obrt
Slovensko bidermajersko slikarstvo. Iz zbirke Narodne galerije, Ljubljana

2000Lubiana

Narodna galerija
Meščanska slika. Slikarstvo prve polovice 19. stoletja iz zbirke Narodne galerije

Trieste

Civico Museo Revoltella
Cento autoritratti dalle collezioni del Museo Revoltella

2001Gorizia

Musei Provinciali, Borgo Castello
Il segno degli Asburgo. Oggetti e simboli dalla regalità al quotidiano

2002Gorizia

Musei Provinciali, Palazzo Attems Petzenstein
Giuseppe Tominz. Il ritratto del sogno borghese

Lubiana

Narodna galerija
Jožef Tominc. Fiziognomija slike

Trieste

Civico Museo Revoltella
Giuseppe Tominz. L'arte delle virtù borghesi

2003Pordenone

Spazi espositivi nuova sede della Provincia
Più vivo del vero. Ritratti d'autore del Friuli Venezia Giulia dal Cinquecento all'Ottocento

2004Gorizia

Palazzo Strassoldo
Giuseppe Tominz, Domenico Acquaroli

Trento

Mart, Palazzo delle Albere
Il Secolo dell'Impero. Principi, artisti e borghesi tra 1815 e 1915

2006Cattaro (Kotor)

Pomorski muzej Crne Gore
Pomorski kapetani Boke Kotorske

Vienna

Österreichischen Galerie Belvedere
Aufgeklärt bürgerlich. Porträts von Gainsborough bis Waldmüller 1750–1840

2007Trieste

Palazzo Gopcevic
La voce dell'infanzia nelle Collezioni dei Civici Musei di Storia ed Arte di Trieste

2009Trieste

Castello di San Giusto
Genti di San Spiridione. I serbi a Trieste 1751–1914

Majano

Castello di Susans
Cani da museo: capolavori d'arte per raccontare il migliore amico dell'uomo

2010Padova

Palazzo Zabarella
Da Canova a Modigliani: il volto dell'Ottocento

Zagabria

Klovićevi dvori
Zagovori svetom Tripunu

2011Barcellona

Centre de cultura contemporània de Barcelona
La Trieste de Magris

Gorizia (a)

Fondazione Cassa di Risparmio di Gorizia
Rivelazioni. Quattro secoli di capolavori

Gorizia (b)

Libreria Editrice Goriziana
Collezione goriziana. Disegni e dipinti dal XVII al XX secolo

Pavia

Scuderie del Castello Visconteo
Cranach, Tintoretto, Bellini e i capolavori della Galleria Nazionale d'Arte Antica di Trieste

Bibliografia

1814

“Diario di Roma”, 5 ottobre 1814.

1817

“Diario di Roma”, 18 gennaio 1817.

1821

Kunst Nachricht, “Illyrisches Blatt”, 24 agosto 1821.

1822

Sonett auf des Bild Sr. Maj. unseres allergnädigsten Kaisers von Töminz / Sonetto sopra il Ritratto Di Sua Maestà l’augustissimo nostro Imperatore di Töminz, “Illyrisches Blatt”, 8 febbraio 1822.

1823

Fremden-Anzeige, Angekommen, Den 22. Februar, “Laibacher Zeitung”, 28 febbraio 1823.

Nachricht, “Intelligenz-Blatt zur Laibacher Zeitung”, 28 febbraio 1823.

Nachricht, “Intelligenz-Blatt zur Laibacher Zeitung”, 4 marzo 1823.

1826

Appendice, “L’Osservatore Triestino”, 9 settembre 1826.

1830

Foglio d’annunzi dell’Osservatore Triestino, “L’Osservatore Triestino”, 24 luglio 1830.

Esposizione di lavori pittorici, “L’Osservatore Triestino”, 31 luglio 1830.

Seconda esposizione annuale triestina di belle arti, “L’Osservatore Triestino”, 6 ottobre 1830.

1831

Terza esposizione triestina di Belle-Arti, “L’Osservatore Triestino”, 10 novembre 1831.

1832

Quarta esposizione triestina di Belle-Arti, “L’Osservatore Triestino”, 20 novembre 1832.

1833

Elenco dei pezzi di Belle Arti presentati all’esposizione di incoraggiamento fattasi in Trieste nell’autunno del 1833, “L’Osservatore Triestino”, 26 ottobre 1833.

Quinta esposizione triestina d’incoraggiamento per le Belle Arti, nell’autunno 1833, “L’Osservatore Triestino”, 26 novembre 1833.

1835

Notizie d’Arte, “L’Osservatore Triestino”, 5 novembre 1835.

1837

P. CODDÉ, *Memorie biografiche dei pittori ed incisori mantovani*, Mantova 1837.

1838

Belle Arti, “L’Osservatore Triestino”, 8 dicembre 1838.

F. DALL’ONGARO, *Di alcuni ritratti triestini*, “La Favilla”, 25 novembre 1838.

F. DALL’ONGARO, *Di alcuni ritratti di Giuseppe Tominz e della pittura iconografica*, “La Favilla”, 2 dicembre 1838.

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, Premio Stabilito di G. Antonelli, 1838.

1840

Belle Arti, “L’Osservatore Triestino”, 29 settembre 1840.

Catalogo delle opere esposte dalla Società Triestina di Belle Arti, catalogo della mostra, Trieste 1840.

1841

B. BIASOLETTO, *Relazione del viaggio fatto nella primavera dell’a. 1838 dalla M. del Re Federico Augusto di Sassonia nell’Istria, Dalmazia, e Montenegro*, Trieste, Favarger, 1841.

Catalogo delle opere esposte dalla Società Triestina di Belle Arti, catalogo della mostra, Trieste 1841.

Esposizione seconda della Società Filotecnica Triestina, “La Favilla”, 26 settembre 1841.

1842

Catalogo delle opere esposte dalla Società Triestina di Belle Arti, catalogo della mostra, Trieste 1842.

Terza esposizione della Società Filotecnica Triestina, “La Favilla”, 15 novembre 1842.

Società Triestina di Belle Arti: Terza esposizione, “L’Osservatore Triestino”, 8 novembre 1842.

1843

Catalogo delle opere esposte dalla Società Triestina di Belle Arti, catalogo della mostra, Trieste 1843.

G.J. MERLATO, *Quarta Esposizione di Belle Arti*, “Il Caleidoscopio”, a. II, nr. XIII, 1843.

1846

Catalogo delle opere esposte dalla Società Triestina di Belle Arti, catalogo della mostra, Trieste 1846.

1847

Catalogo delle opere esposte dalla Società Triestina di Belle Arti, catalogo della mostra, Trieste 1847.

1849

P. COLLOREDO MELS, *Lettera di ringraziamento della Guardia Nazionale di Gorizia all'insigne pittore G. Tominz*, "L'Osservatore triestino", 20 agosto 1849.

1850

Esposizione privata di belle arti a Trieste nel maggio 1850, Trieste, Tipografia del Lloyd Austriaco, 1850.

M. VERTOVČ, *Shodni govori*, Ljubljana, Jožef Blaznik, 1850.

1852

S. KOCIANČIČ, *Odgovor na nekoja pitanja načelnikova*, in I. KUKULJEVIĆ SAKCINSKI, *Arhiv za povjestnicu jugoslavensku*, II, Zagreb, Društvo za jugoslavensku povjestnicu i starine, 1852, p. 406.

I. KUKULJEVIĆ SAKCINSKI, *Matia Langus*, "Neven", I/6, 5 febbraio 1852, p. 88.

1853

Ogled po Slovenskim, "Zgodnja Danica", a. VI, nr. 31, 1853.

1854

S. KOCIANČIČ, *Odgovor na vrašanja društva za jugoslavensko pavestnico*, in I. KUKULJEVIĆ SAKCINSKI, *Arhiv za povjestnicu jugoslavensku*, III, Zagreb, Društvo za jugoslavensku povjestnicu i starine, 1852., pp. 289, 291.

1856

C. BENVENUTI, *L'artista drammatico e il pittore: monologo per L. Capodaglio*, Gorizia 1856.

Cose locali. L'esposizione delle opere d'arte, "Il diavoletto. Giornale triestino", 12 aprile 1856.

1858

P. KANDLER, *Storia del Consiglio dei Patrizi di Trieste dall'anno MCCCLXXXII all'anno MDCCCIX con documenti*, Trieste 1858.

1859

I. KUKULJEVIĆ SAKCINSKI, *Slovník umjetnikab jugoslavenskib*, III, Zagreb, Tiskom Narodne tiskare dre. Ljudevita Gaja, 1859.

1860

F.Ž., *Iz Gradišča na dolnji Vipavi*, "Kmetijske in rokodelske novice", 24 ottobre 1860.

1864

J. VERHOVSKI, *Iz Goriškega, 30. vinotoka*, "Zgodnja Danica", 1° dicembre 1864.

1865

G. RIGHETTI, *Cenni storici, biografici e critici degli artisti ed ingegneri di Trieste ovvero del progresso fatto nelle arti edilizie e mestieri dalla metà del secolo XVIII fino ad oggi*, Trieste 1865.

1867

BAYER, *Führer durch die gefürstete Grafschaft Görz und Gradisca*, Görz 1867.

1870

Ogled po Slovenskim in dopisi. Iz Sovodenj, 24. pros., "Zgodnja Danica", 4 febbraio 1870.

1872

A. DE CLARICINI, *Gorizia nelle sue istituzioni e nella sua azienda comunale durante il triennio 1869–1871*, Gorizia, Tip. Seitz ed., 1873.

1874

M. PLETERŠNIK, *Zgodovina umetnosti pri Slovencih*, in *Slovanstvo*, Ljubljana, Matica slovenska, 1874.

1875

P. MLINARJEV, *Prvačina*, "Glas", 25 luglio 1875.

1880

P. RADICS, *Umételjnost in umételjna obrtnost Slovencev*, in *Letopis Matice Slovenske za leto 1880*, Ljubljana 1880, p. 56.

1880

A. PLANISCIG, *Cenni storici sul Teatro di società di Gorizia*, Gorizia, Alberto Planiscig editore, 1881.

1883

FORMENTINI, *Giuseppe Tominz*, "Corriere di Gorizia", marzo 1883.

C. VERHUNSKI, *Gradišče*, "Soča", 3 agosto 1883.

1884

A. PLANISCIG, *Dante Alighieri ed il sipario del Teatro di Società in Gorizia*, Gorizia, Alberto Planiscig editore, 1884.

1885

Catalogo dei quadri antichi e moderni e degli oggetti d'arte di proprietà di Luigi Dr. Franellich cittadino di Trieste (via Crispi 72). Dottore in legge, emerito Consigliere municipale e Deputato dietale, Commendatore e Cavaliere di Ordini equestri, Patrono, Presidente, Vicepresidente, Consigliere, Membro onorario e Corrispondente di Accademie e Società scientifiche, letterarie, artistiche ed umanitarie, decorato di medaglie di benemerenzza ed altre titolari e d'onore degli Istituti a cui appartiene, ecc., ecc., Trieste, Editore l'Autore, 1885.

F. DI MANZANO, *Cenni biografici dei letterati ed artisti friulani dal sec. IV al XIX*, Udine, Doretti, 1885, p. 206.

L. FRANELLICH, *Catalogo dei quadri antichi e moderni e degli oggetti d'arte di proprietà di Luigi Dr. Franellich cittadino di Trieste*, Trieste 1885.

1887

G. OCCIONI BONAFFONS, *Bibliografia storica friulana*, Udine 1887.

1888

L.C. IPPAVIZ, *Catalogo della prima esposizione artistica goriziana*, catalogo della mostra di Gorizia, Palazzo Attems Petzenstein, ottobre 1887, Gorizia, Tipografia Ilariana ed., 1888.

1891

G. CAPRIN, *Tempi andati*, Trieste 1891.

1894

Catalogo-guida dell'Esposizione Artistica, catalogo della mostra di Gorizia, Palazzo Attems Petzenstein, Gorizia, Stabilimento Tipografico Giovanni Paternolli, 1894.

1900

P. TOMASIN, *Reminiscenze storiche di Trieste, dal sec. IV al sec. XIX*, Trieste, Balestra, 1900.

1901–1902

C. SEPPENHOFER, *Di un quadro di Palma il Vecchio che esisteva a Gorizia nel secolo scorso...*, "Pagine Friulane", XIII, 1901–1902.

1904

V. STESKA, *Matej Langus. Življenje in delovanje slovenskega slikarja*, "Dom in svet", XVII, 1904, p. 396.

1907

F. BABUDRI, *Il quadro "La madonna coi santi Ilario, Taziano e Carlo Borromeo" di G. Tominz*, in *Almanacco del popolo per l'anno bisestile 1908*, Gorizia, La Federazione dei consorzi agricoli, 1907, pp. 42–44.

1908

F. BABUDRI, *La Sacra Famiglia. Quadro di Giuseppe Tominz*, in *Almanacco del popolo per l'anno comune 1909*, Gorizia, La Federazione dei consorzi agricoli, 1908, pp. 88–89.

1909

F. BABUDRI, *Cristo in croce: quadro di Giuseppe Tominz*, in *Almanacco del popolo per l'anno comune 1910*, Gorizia, La Federazione dei consorzi agricoli del Friuli, 1909, p. 97.

1910

F. BABUDRI, *S. Pietro in trono con S. Marco e S. Antonio Abate*, in *Almanacco del popolo per l'anno comune 1911*, Gorizia, La Federazione dei consorzi agricoli del Friuli, 1910, pp. 95–96.

1911

Catalogo della Mostra del ritratto italiano dal secolo XVI. al 1861, Firenze, Ed. del Comune, 1911.

F. KOBAL, *Osemdeset let obrazovalne umetnosti na Slovenskem*, "Slovan", IX, 1911, p. 179.

1916

P.Š., *Goriška prvostolna cerkev pred in med italijansko vojsko*, "Slovenec", 30 novembre 1916.

1918

A. EISNER VON EISENHOF, *Bemerkungen zu Giuseppe Tominz*, in *Studien und Skizzen zur Gemäldekunde*, IV, a cura di Th. FRIMMEL, Wien 1918, pp. 21–22.

Gemälde, Autographen, Bücher aus dem Besitze Baron Kielmannsseg sowie einer altwiener Malerfamilie, Wien, Franz Märlota, 1918.

1919

J. DOSTAL, *Iz Langusove ostaline*, "Zbornik za umetnostno zgodovino", I, 1921, p. 138.

1922

F. MESESNEL, *Preteklost slovenskega slikarstva*, "Mladika", III, 1922, p. 361.

S. SIBILLA, *Pittori e scultori di Trieste*, Milano 1922.

F. STELE, *K. v. Goldenstein in M. Langus*, "Zbornik za umetnostno zgodovino", II, 1922, p. 23.

1923

N. BARBANTINI, *La Mostra del ritratto veneziano dell'Ottocento*, "Rivista mensile della Città di Venezia", settembre 1923.

N. BARBANTINI, *Catalogo della mostra del ritratto veneziano dell'Ottocento*, Venezia, Donaudi, 1923.

I. DOMINO, *Il civico Museo di storia ed arte di Capodistria*, Padova 1923.

G. FOGOLARI, *Mostra del ritratto veneziano dell'Ottocento*, "Emporium", LVIII, 346, 1923, pp. 215–232.

U. NEBBIA, *Ritratto italiano dell'Ottocento*, "L'illustrazione italiana", 21 ottobre 1923.

L. RUSCONI, *G. Tominz. Il maggior ritrattista della Venezia Giulia*, "Il Piccolo della sera", 11 luglio 1923.

1924

E. BENEZIT, *Dictionnaire et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs. III*, Paris 1924.

J. MAL, *Zgodovina umetnosti pri Slovencih, Hrvatih in Srbih*, Ljubljana, Narodna galerija, 1924.

1925

Catalogo della II esposizione biennale del Circolo artistico, catalogo della mostra, Trieste 1925.

Goriški slikar Josip Tominc, "Slovenski narod", 4 ottobre 1925.

F. MESESNEL, *Portretno slikarstvo na Slovenskem od XVI. stoletja do danes*, "Zbornik za umetnostno zgodovino", V, 1925, pp. 138–139.

A. MORASSI, *Gorizia nella storia dell'arte*, in *Gorizia nella storia, nell'arte, nell'economia*, Gorizia 1925, pp. 30–31.

Naš slikar Tominc, "Mali list", 20 febbraio 1925.

Razstava portretnega slikarstva na Slovenskem od XVI. stol. do danes, catalogo della mostra di Lubiana, settembre – ottobre 1925, Ljubljana, Narodna galerija, 1925 (II ed.).

V. STESKA, *Slikar Josip Tominc*, "Slovenec", 4 gennaio 1925a.

V. STESKA, *Slikar Josip Tominc*, "Edinost", 1° febbraio 1925b.

1926

K. DOBIDA, *Razstava portretnega slikarstva na Slovenskem*, "Ljubljanski zvon", XLVI, 1926, p. 45.

F. STELE, *Umetnostne rastave I. 1925*, "Dom in svet", XXXIX, 1926, pp. 47–54.

V. STESKA, *Pregled slovenske umetnosti. Langusova doba. Josip Tominc*, "Mladika", VII/1, 1926, pp. 23–25.

1927

F. MESESNEL, *Likovna umetnost. Slovenačka*, "Srpska književna zadruga", XXX/202, 1927a, p. 188.

F. MESESNEL, *Narodna galerija*, "Zbornik za umetnostno zgodovino", VII, 1927b, p. 43.

F. NOACK, *Das Deutschtum in Rom, II*, Berlin–Leipzig 1927.

V. STESKA, *Slovenska umetnost. 1. Slikarstvo*, Prevalje 1927.

1928

J. MAL, *Zgodovina slovenskega naroda. Najnovejša doba*, Celje 1928.

1929

G. FOGOLARI, *Mostra del ritratto veneziano dell'Ottocento*, "Emporium", ottobre 1929, pp. 215–232.

K., *Svetišče slovenskega kiparstva in slikarstva*, "Slovenski narod", 3 agosto 1929.

U. OJETTI, *La pittura italiana dell'Ottocento*, Milano–Roma, Bestetti-Tumminelli, 1929.

1930

M. DIVJAK, *Jedini portre Njegošev*, "Politika", 30 dicembre 1930.

A. MORASSI, *L'arte nel Goriziano*, in *Gorizia con le vallate dell'Isonzo e del Vipacco*, Udine 1930.

MORPURG, *Le vecchie farmacie e gli scrittori di cose farmaceutiche di Gorizia*, "Studi Goriziani", III, 1930, pp. 10-11.

F. SEMI, *Capodistria. Guida storico artistica*, Capodistria 1930.

V. STESKA, *Fresche v Logu pri Vipavi*, "Zbornik za umetnostno zgodovino", X, 1930, p. 39.

1930-1931

M. MALABOTTA, *La fanciullezza di Giuseppe Lorenzo Gatteri nella memoria del padre*, "Archeografo Triestino", s. III, XVI, 1930-1931.

1931

R. LOŽAR, *Kulturni problemi slovenske umetnosti*, "Dom in svet", XLIV, 1931, p. 425.

M. MALABOTTA, *L'arte giuliana. Attraverso le sale del Museo Revoltella*, "Popolo di Trieste", 8 novembre 1931.

N. MILOŠEVIĆ, *Kako je kupljen i prodan Njegošev portret*, "Politika", 10 gennaio 1931.

A. MOSCHETTI, *I danni ai monumenti e alle opere d'arte delle Venezie nella Guerra mondiale MCMX - MCMXVIII*, Venezia 1931.

F. SPESSOT, *G. Tominz artista goriziano*, in *Gemme e fiori. Almanacco per il 1932*, Gorizia Tipografia cattolica editrice, 1931, pp. 43-44.

Galleria d'Arte Moderna. Catalogo delle opere, Trieste, Civico Museo Revoltella, 1931.

1932

A. BERLAM, *Trieste calunniata quale Città d'arte*, "La Porta orientale", giugno-luglio 1932, pp. 614-622.

Di un dipinto, "Eco dell'Isonzo", 29 marzo 1932.

A. GABERŠČEK, *Goriški Slovenci*, Ljubljana 1932.

I. KOS, *Razstave v letu 1928-1930*, "Zbornik za umetnostno zgodovino", XII, 1932, p. 108.

F. STELE, *Slikarstvo kod Slovenaca*, "Hrvatska revija", V/9, 1932.

1933

Catalogo della Galleria d'Arte Moderna, Trieste, Civico Museo Revoltella, 1933.

Catalogo della Mostra del ritratto femminile, Trieste 1933.

L. GASPARINI, *Pittura dell'800 alla Mostra del ritratto femminile: Giuseppe Tominz*, "Il Piccolo della sera", 10 giugno 1933.

F. MESESNEL, *Narodna galerija*, "Sodobnost", I, 1933, pp. 438-442.

Mostra del ritratto femminile, "Rivista mensile della città di Trieste", giugno 1933.

F. STELE, *Narodna galerija. Kratka zgodovina Narodne galerije in navodilo za ogled razstave*, Ljubljana 1933.

1934

O. BASILIO, *Saggio di storia del collezionismo triestino*, "Archeografo triestino", III/19, 1934, pp. 157-229.

S. BENCO, *Il pittore Giuseppe Tominz*, "Pan", 4, 1934, pp. 702-712.

A.M. COMANDUCCI, *I pittori italiani dell'Ottocento. Dizionario critico e documentario*, Milano, Casa Editrice Artisti d'Italia S.A., 1934.

R.M. COSSAR, *Gorizia d'altri tempi*, Gorizia 1934.

Mostra Internazionale del ritratto del secolo XIX, in *Catalogo della XIX Esposizione Biennale Internazionale d'Arte Venezia*, Venezia 1934.

C. WOSTRY, *Storia del Circolo artistico di Trieste*, Udine 1934.

1935

R.M. COSSAR, *Artisti ed artigiani del Teatro di Gorizia nei suoi due secoli di vita*, "La Porta Orientale", luglio-agosto, 1935, pp. 345-360.

A. SANTANGELO, *Inventario degli oggetti d'arte d'Italia. V. Provincia di Pola*, Roma 1935.

J. SOKLIČ, *Pismo Simona Gregorčiča F.B. Sedeju*, "Časopis za zgodovino in narodopisje", XXX/1-2, 1935, p. 83-84.

1936

K. DOBIDA, *Naše slike*, "Mladika", XVII/9, 1936, pp. 352-353.

Il Piccolo di Trieste, 24 aprile 1936.

1937

Rassegna di pittura e scultura dell'800 a Trieste, catalogo della mostra, Trieste 1937.

1938

Narodna galerija, "Zbornik za umetnostno zgodovino", XV, 1938, p. 89.

F. STELE, *Ljubljana kot umetnostno središče*, "Kronika", V, 1938, p. 202.

F. STELE, *Monumenta artis Slovenicae. II. Slikarstvo baroka in romantike*, Ljubljana 1938.

1939

C.L. BOZZI, *Pittori goriziani dell'800*, "La Panarie", 87-88, 1939, pp. 182-187.

F. MESESNEL, *France Stele, Monumenta artis Slovenicae II*, "Časopis za zgodovino in narodopisje", XXXIV/3-4, 1939a.

F. MESESNEL, *Janez in Jurij Šubic*, Ljubljana 1939b.

F. MESESNEL, *Slovensko krajinarstvo v 19. stoletju*, "Glasnik Muzejskega društva za Slovenijo", XX/1-4, 1939c, pp. 403-404.

Narodna galerija, "Zbornik za umetnostno zgodovino", XVI, 1939/1940.

U. THIEME - F. BECKER, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, XXXIII, 1939, p. 267.

1939-1940

Narodna galerija, "Zbornik za umetnostno zgodovino", XVI, 1939/1940, p. 97.

1940

C.L. BOZZI, *Il museo di storia ed arte della provincia di Gorizia*, "La Panarie", 93, 1940.

F. MESESNEL, *Fužinska zbirka*, "Kronika", VII, 1940a, p. 99.

F. MESESNEL, *Likovna umetnost. France Stele: Monumenta artis Slovenicae, II, Ljubljana 1938*, "Sodobnost", VIII, 1940b, p. 85.

F. MESESNEL, *Portreti Jožefa Tominca u jugoslovanskim zbirkama*, "Umetnički pregled", III, 1940c, pp. 206-212.

O. OBRADOVIĆ, *Pionir srpske štampe, Dimitrije Frušič. Jedan zaboravljeni novinar i veliki prijatelj Vukov*, "Politika", 20 maggio 1940.

C. PIPERATA, *Giuseppe Bernardino Bison*, Padova 1940.

Slikarica Henrika Šantel, "Slovenec", 16 febbraio 1940.

1941

C.L. BOZZI, *Contributi goriziani alla pittura italiana*, "Il piccolo", 22 giugno 1941.

R.M. COSSAR, *Il pittore Giuseppe Tominz*, Trieste, Arti grafiche L. Smolani e nipote, 1941.

1942

A. ALISI, *Intorno al ritratto di Pietro II Petrovich*, "Le ultime notizie. Il Piccolo delle ore diciotto", 29 luglio 1942.

R.M. COSSAR, *Un famoso ritrattista ottocentesco della Venezia Giulia: G. Tominz*, in *Calendario agricolo*, Gorizia 1942, p. 117.

E. CURET, *Le singolari vicende di un quadro di Pietro Petrovic del Montenegro. L'opera dovuta a un ignoto pittore triestino*, "Le ultime notizie. Il Piccolo delle ore diciotto", 20 luglio 1942.

Guida della Galleria d'Arte Moderna: aggiornata al 15 novembre 1942, Trieste, Civico Museo Revoltella, 1942.

Jožef Tominc, največji goriški slikar. Spomin na moža, ki je veljal za najboljšega portretista svojih dni, "Jutro", 14 gennaio 1942.

1942–1943

Iz umetniškega sveta: črnogorskega vladiko Petra II. Petroviča je slikal Giuseppe Tominz, "Umetnost", 1/3, 1942/1943, p. 38.

1943

A. GABER, *Drobiž iz starih katalogov*, "Zbornik za umetnostno zgodovino", XIX, 1943, pp. 55–56.

1944

R.M. COSSAR, *Una mostra personale del pittore G. Tominz*, "Le ultime notizie. Il Piccolo delle ore diciotto", 4 aprile 1944a.

R.M. COSSAR, *Il pittore Giuseppe Tominz e un allievo di vaglia*, "Il piccolo", 13 aprile 1944b.

A. KACIN, *Paberki o Gregorčiču*, "Dom in svet", LVI, 1944, pp. 24–25.

1945

NEBRIA, *Die Malerdynastie der Tominz*, "Deutsche Adria-Zeitung", 1° aprile 1945.

1946

F. STELE, *L'arte dans le Littoral Slovène. La Marche Julienne, Essais sur sa histoire et sa culture*, Ljubljana 1946.

Slikarstvo i vajarstvo naroda Jugoslavije XIX. i XX. veka, catalogo della mostra, Beograd 1946.

1947

Slikarstvo in kiparstvo narodov Jugoslavije XIX. in XX. stoletja, catalogo della mostra di Lubiana, marzo – aprile, Ljubljana, Narodna galerija, 1947.

1948

C.L. BOZZI, *Gorizia agli albori del Risorgimento 1815–1848*, Gorizia 1948.

Cinque secoli di pittura italiana dal sec. XV alla metà del sec. XIX, catalogo della mostra di Udine, a cura di C. SOMEDA DE MARCO, Udine 1948.

R.M. COSSAR, *Storia dell'arte e dell'artigianato in Gorizia*, Pordenone, Arti grafiche f.lli Cosarini, 1948.

1948–1949

L. RONCALLI, *La dinastia dei Tominz*, tesi di laurea all'Accademia di Belle Arti, a.a. 1948–1949.

1949

R. MARINI, *Il "Polacco" di G. Tominz*, "La voce libera", 14 gennaio 1949.

R. MARINI, *Indipendenza estetica giuliana*, "La voce libera", 25 febbraio 1949.

R. MARINI, *Tominz e Waldmüller*, "La voce libera", 11 marzo 1949.

R. MARINI, *Giuseppe Tominz*, "La Panarie", maggio – dicembre, 1949, pp. 177–179.

F. STELE, *Slovenski slikarji*, Ljubljana 1949.

1950

I. CANKAR, *Ob otvoritvi razstave slovenskih slikarjev realistov*, "Ljudska pravica", 11 febbraio 1950.

Catalogo della mostra di Giuseppe Tominz, Trieste 1950.

K. DOBIDA, *Izložba slovenačskog slikarstva iz doba realizma*, "Književne novine", 30 maggio 1950.

D. GIOSEFFI, *Profilo di G. Tominz*, "Giornale di Trieste", 21 marzo 1950.

N. IVANOFF, *Bazzani*, catalogo della mostra di Mantova, 14 settembre – 15 ottobre 1950, Ente Provinciale per il Turismo, 1950.

Z. JELINČIČ, *Spominska umetnostna razstava slikarja Josipa Tominca (Tominz) v Ridottu Verdi*, "Primorski dnevnik", 21 marzo 1950.

Z. JELINČIČ, *Zgodovinska razstava slikarja Josipa Tominca (1790–1866)*, "Ljudski tednik", 31 marzo 1950.

L. MENAŠE, *Slovensko slikarstvo v dobi realizma*, "Slovenski poročevalec", 15 febbraio 1950.

C. SOFIANOPULO, *Alla "Permanente" di Trieste. La mostra retrospettiva del pittore Giuseppe Tominz*, "Messaggero Veneto", 14 marzo 1950.

P.L. ZOVATTO, *Il pittore Tominz*, "Emporium", CXII, 1950, pp. 275–277.

1950–1951

K. DOBIDA, *Slikar Jožef Tominc*, "Pionir", IX/5, 1950–1951, pp. 144–145.

1951

C.L. BOZZI, *Gorizia nella storia dell'arte in Friuli. Luoghi e cose notevoli*, Udine 1951, pp. 97–99.

I. CANKAR, *Slovensko slikarstvo v dobi realizma*, "Likovni svet", 1951.

K. DOBIDA, *Slikar Josip Tominc*, "ObzorNIK", VI, 1951, pp. 546–549.

U. GALETTI – E. CAMESASCA, *Enciclopedia della pittura italiana*, III, 1951, p. 2439.

F. KOBLAR, *Simon Gregorčič*, Ljubljana 1951.

N. LUKOVIČ, *Boka Kotorska. Kulturno istorijski vod*, Cetinje 1951.

1952

E. CEVC, *Umetnostnozgodovinski spomeniki – važen del turistične posesti Slovenskega Primorja*, in *Slovensko Primorje v luči turizma*, Ljubljana 1952, pp. 237–238.

Collezione Stavropulos. Catalogo, Trieste 1952.

H. GELLER, *Die Bildnisse deutscher Künstler in Rom: 1800–1830*, Berlin 1952.

R. MARINI, *Giuseppe Tominz*, Venezia, Arti, 1952.

L. MENAŠE, *Umetniški razvoj Ivane Kobilice*, "Zbornik za umetnostno zgodovino", n.v. II, 1952a, p. 120.

L. MENAŠE, *Umetnostni zakladi*, "Slovenski poročevalec", 6 aprile 1952b.

L. MENAŠE, *Portret v zabodnoevropski umetnosti*, "Zbornik za umetnostno zgodovino", n.v. II, 1952c, p. 51.

Slike Josipa Tominca v Boki Kotorski, "Ljubljanski dnevnik", 20 giugno 1952.

1953

K. DOBIDA, *Slovenski slikar Jožef Tominc*, "Mlada pota", II, 1953, pp. 137-141.

L. FRANZONI, *Ingegneri e architetti nei Consigli del Comune e alla Camera di Commercio*, "La Porta orientale", XXIII/11-12, 1953, p. 456.

R. GIOLLO, *Lo stato attuale del Civico Museo di Capodistria*, "Pagine istriane", IV, 16, 1953.

N. LUKOVIČ, *Boka Kotorska. Turistički vodič*, Kotor 1953.

F. MESESNEL, *Umetnost in kritika*, Ljubljana, Državna založba Slovenije, 1953.

A. MORASSI, recensione di REMIGIO MARINI, *Giuseppe Tominz*, Edizioni "Arti", Venezia, 1952, "Emporium", CXVII, 1953, pp. 45-47.

Mostra delle opere e del tesoro dell'Arcidiocesi di Gorizia, catalogo della mostra di Gorizia, a cura di M. MIRABELLA ROBERTI, Gorizia 1953.

L. SAMBO, *Galleria d'Arte Moderna. Catalogo delle opere*, Trieste, Civico Museo Revoltella, 1953.

1954

I. CANKAR – J. ČOPIČ, *Klasicizem in romantika na Slovenskem*, catalogo della mostra di Lubiana, Ljubljana, Narodna galerija, 1954.

A. CEVC, *Narodna galerija v Ljubljani*, "Kronika. Časopis za slovensko krajevno zgodovino", II, 1954, p. 57.

A. ČELEBONVIČ, *Josip Tominc u novoj svetlosti*, "Nova misao", gennaio 1954, pp. 155-161.

K. DOBIDA, *Ob razstavi klasicizem in romantika na Slovenskem*, "Naši razgledi", 3 agosto 1954.

S. MIKUŽ, *Klasicizem in romantika. Ob razstavi v Narodni galeriji*, "Obzornik", 8, 1954, p. 300.

1955

P.P. ARGENTI, *Libro d'oro de la noblesse de Chio. II. Arbres genealogiques*, London, Oxford University Press, 1955.

G. DE LOGU, *Pittura italiana dell'800*, Bergamo 1955.

A. MANZANO, *La lingua italiana di tre pittori friulani: Politi, Tominz, Grigoletti*, "Avanti cul Brun!", XXIII, 1955, pp. 13-15.

B. ŽIVKOVIČ – B. RADONJIČ, *Cetinje und das montenegriscbe Küstenland*, Beograd 1955.

Iz zakladnice umetnosti – Josip Tominc: Mati z otrokom, "Ljudska pravica", 22 maggio 1955.

1956

K. DOBIDA, *Jožef Tominc: Portret očeta*, "Ljudska pravica", 31 luglio 1956.

S. MIKUŽ, *Slikar Josip Tominc. Ob devetdesetletnici smrti*, "Nova obzorja", 1° settembre 1956.

S. MIKUŽ, *Portreti Josipa Tominca. Ob devetdesetletnici slikarjeve smrti*, "Obzornik", 12, 1956, pp. 1081-1083.

B. VIŽINTIN, *Jedna nepoznata Tominčeva slika*, "Bulletin Instituta za likovne umjetnosti Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti", IV/8, 1956, p. 39.

1957

I. CANKAR, *Langusove risanke. Začetki romantičnega slikarja*, Ljubljana 1957.

E. CEVC, *Goriška v slovenski umetnostni preteklosti*, in *Goriški zbornik*, Nova Gorica 1957, p. 39.

La collezione Stavropulos a Trieste, Trieste 1957.

M.K., *Honorarni ponarejevalci?*, "Ljubljanski dnevnik", 5 ottobre 1957.

M.G. RUTTERI, *La pittura triestina nella seconda metà dell'Ottocento ed i suoi rapporti con gli ambienti europei*, "La Porta orientale", XXVII/5-6, 1957, pp. 204-205.

B. VIŽINTIN, *Prilog biografijama slovenskih slikara Josipa Tominca, Matije Tomca, Gaspara Götzla i Josefe Štrus*, "Zbornik radova za povijest umjetnosti i arheologiju", 2, 1957, pp. 205-209.

1958

K. DOBIDA, *Vodnik po Narodni galeriji*, Ljubljana 1958.

S. MIKUŽ, *Autoportret na Slovenskem*, "Slovenski poročevalec", 17 ottobre 1958.

I. VALDEMARIN, *La chiesa e la parrocchia dei Ss. Ilario e Taziano*, "Studi Goriziani", XXIV, 1958, pp. 145-216.

L. MENAŠE, *Autoportret na Slovenskem*, catalogo della mostra di Lubiana, Moderna galerija, ottobre 1958, Ljubljana, Moderna galerija, 1958.

1959

G.B. FALZARI, *Le chiese di Cormons*, "La Voce di Rosa Mistica", 1959, pp. 3-4.

G. GAMULIN, *Preliminarni izveštaj o istraživačkim radovima Seminara za povijest umjetnosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu u Boki Kotorskoj 1958 i 1959*, "Radovi Odsjeka za povijest umjetnosti", II, 1960.

G. MARCHETTI, *Giuseppe Tominz*, in *Il Friuli. Uomini e tempi*, Udine 1959, pp. 515-521.

S. MIKUŽ, *Iz zakladnice naše likovne umetnosti: Moj oče*, "Delo", 23 agosto 1959.

1960

C. MALTESE, *Storia dell'arte in Italia 1785-1943*, Torino 1960.

Mostra del collezionista isontino, catalogo della mostra di Gorizia, Palazzo Attems, 16 luglio – 30 settembre 1960, a cura di F. MONAI, Gorizia 1960.

F. STELE, *Umetnost v Primorju*, Ljubljana 1960.

1961

K. DOBIDA, *Sprehod po Narodni galeriji*, Ljubljana 1961.

Galleria d'Arte Moderna. Catalogo delle opere, Trieste, Civico Museo Revoltella, 1961.

R. JOOS, *Panorama pittorico di Gorizia*, "Studi Goriziani", XXIX, 1961, pp. 43-48.

K. PRIJATELJ, *Slike Josipa Tominca u Boki Kotorskoj*, "Bulletin zavoda za likovne umjetnosti Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti", IX/3, 1961, pp. 183-188.

E. SPECOGNA, *Tominčevi portreti v muzeju Revoltella*, "Primorski dnevnik", 25 aprile 1961.

E. SPECOGNA, *V portretih Josipa Tominca se zrcali duša upodobljenih*, "Primorski dnevnik", 15 aprile 1961.

E. SPECOGNA, *Življenje in slikarska umetnost goriškega rojaka Josipa Tominca*, "Primorski dnevnik", 14 aprile 1961.

G. STEFANI, *Figure dell'antisorgimento: Carlo Catinelli*, in *Gorizia nel Risorgimento*, IV supplemento agli "Studi goriziani", Gorizia 1961, pp. 43-86.

1962

A. COMANDUCCI, *Dizionario illustrato dei pittori, disegnatori e incisori italiani moderni e contemporanei*, Milano 1962.

L. MENAŠE, *Autoportret v zabodnem slikarstvu*, Ljubljana 1962.

L. MENAŠE, *Zabodnoevropski slikani portret*, Maribor 1962.

A. SIMIČ–BULAT, *Neobjavljeni portreti Josipa Tominca u Zagrebu*, in *Peristil. Zbornik radova za povijest umjetnosti*, Zagreb 1962, pp. 114–117.

J. ŠIDAK, *Kukuljević Sakcinski, Ivan*, in *Enciklopedija Jugoslavije*, 5, Zagreb, Leksikografski zavod FNRJ, 1962, pp. 442–444.

1963

K. DOBIDA, *Na Cetinju razstava del Jožefa Tominca*, "Delo", 4 settembre 1963.

Istorija Jugoslavii, I, Moskva 1963.

R. MARINI, *Giuseppe Tominz e quattro inediti tominziani*, "L'Arte", XXVIII/67, pp. 391–401.

K. PRIJATELJ, *Slike Josipa Tominca u Boki Kotorskoj*, "Studije o umjetninama u Dalmaciji", I, 1963, pp. 95–98.

A. ZADRIMA, *Neobična sudbina jednog Njegoševog portreta*, "Pobjeda", 25 agosto 1963a.

A. ZADRIMA, *Prigodom izložbe Josipa Tominca*, "Pobjeda", 15 settembre 1963b.

1964

F. MONAI, *Giuseppe Tominz*, "Iniziativa Isontina", marzo – aprile, 1964.

T. POLJŠAK, *Tominc v Muzeju Revoltella*, "Delo", 11 aprile 1964.

Josip Tominc, in *Enciklopedija Leksikografskega zavoda*, VII, Zagreb 1964, p. 454.

Vseobščaja istorija isskustv, V, Moskva 1964.

1965

N. LUKOVIĆ, *Bogorodičin bram na Prčanju. Ilustrovani kulturno istorijski prikaz*, Kotor 1965.

V. MOLE, *Umetnost Južnih Slovanov*, Ljubljana 1965.

S. TAVANO, *Postille e saggi recenti sull'arte nel Friuli Orientale*, "Studi Goriziani", XXXVIII, 1965, pp. 151–153.

Tristo let mode na Slovenskem, catalogo della mostra di Maribor, Maribor, Pokrajinski muzej, 1965.

1966

S.L. ALEŠINA – N.V. JAVORSKAJA, *Iskusstvo Jugoslavii*, Moskva 1966.

A. BASSIN, *Veliki mojster portreta: Tominčeva razstava v goriški Attemsovi palači*, "Večer", 5 ottobre 1966.

E. CEVC, *Slovenska umetnost*, Ljubljana 1966.

G. CORONINI, *Note biografiche*, in *Mostra di Giuseppe Tominz*, catalogo della mostra di Gorizia, Palazzo Attems, 28 agosto – 30 ottobre 1966, a cura di G. CORONINI, Gorizia, Amministrazione civica, 1966a, pp. 33–36.

G. CORONINI, *Schede*, in *Mostra di Giuseppe Tominz*, catalogo della mostra di Gorizia, Palazzo Attems, 28 agosto – 30 ottobre 1966, a cura di G. CORONINI, Gorizia, Amministrazione civica, 1966b.

Š. ČOPIČ, *Slovensko slikarstvo*, Ljubljana 1966.

G. HUGUES, *Il pittore Giuseppe Tominz è nato in Corte Caraveggia*, "Il piccolo", 6 maggio 1966.

L. KANTE, *Spominska plošča Josipu Tomincu*, "Delo", 25 aprile 1966.

N. KORENE, *Črna Gora v spomin slikarju Josipu Tomincu*, "Naši razgledi", 26 novembre 1966.

N. LUKOVIĆ, *Josip Tominc Njegošev portretista. Uz stogodišnjicu smrti*, "Pobjeda", 27 ottobre 1966.

G. MANZINI, *Omaggio a Giuseppe Tominz*, "Studi Goriziani", XXIX, 1966, pp. 131–139.

G. MANZINI, *Tominčeva razstava v Gorici. Njegovo življenje in delo*, "Primorski dnevnik", 24 agosto 1966.

G. MANZINI, *Tominz a Gorizia*, "Arte Veneta", XX, 1966, pp. 325–326.

A. MARTELANC, *Slikar Josip Tominc je umrl pred sto leti na današnji dan*, "Primorski dnevnik", 24 aprile 1966.

B. MARUŠIČ, *Še o Kavčičevi razstavi v Novi Gorici*, "Goriška srečanja", I/2, 1966.

J. MESESNEL, *Redka najdba*, "TT", 25 aprile 1966.

A. MORASSI, *Elogio di Giuseppe Tominz*, in *Mostra di Giuseppe Tominz*, catalogo della mostra di Gorizia, Palazzo Attems, 28 agosto – 30 ottobre 1966, a cura di G. CORONINI, Gorizia, Amministrazione civica, 1966, pp. 17–32.

Mostra di Giuseppe Tominz, catalogo della mostra di Gorizia, Palazzo Attems, 28 agosto – 30 ottobre 1966, a cura di G. CORONINI, Gorizia, Amministrazione civica, 1966.

F. STELE, *Slikar Josip Tominc*, "Goriška srečanja", I/2, 1966, pp. 37–39 (pubblicato in traduzione italiana da MANZINI 1966, pp. 135–139).

F. STELE, *Tominc (Tominz) Josip (Giuseppe)*, in *Enciklopedija likovnih umjetnosti*, IV, Zagreb 1966, p. 436.

A. ŠANTEL, *Spomini na otroštvo*, "TT", 28 marzo 1966.

S. TAVANO, *Con la mostra di Giuseppe Tominz Gorizia onora un suo grande figlio*, "Voce isontina", 4 settembre 1966.

M. TORTORA, *Tre grandi manifestazioni in Friuli*, "Arte e turismo", II/5, 1966, pp. 42–44.

D. ŽELJEZNOV, *Celeberrimus pictor*, "Ljubljanski dnevnik", 19 settembre 1966.

1967

A. BASSIN, *Galerija portretov*, "Ljubljanski dnevnik", 28 marzo 1967.

A. BASSIN, *Likovno pismo iz Ljubljane*, "Večer", 18 aprile 1967.

A. CEVC, *Jožef Tominc v ljubljanski Narodni galeriji*, "Obzornik", 6, 1967, pp. 432–441.

A. CEVC, *Slovensko slikarstvo*, Ljubljana 1967.

E. CEVC, *Srečanje z Jožefom Tomincem. Razum, vedrina – in kanec božanske obsedenosti*, "Delo", 25 marzo 1967.

G. CORONINI, *Schede*, in *Jožef Tominc (1790–1866)*, catalogo della mostra di Lubiana, Narodna galerija, marzo – aprile 1967, Ljubljana, Narodna galerija, 1967.

Š. ČOPIČ, *Razstava Jožefa Tominca*, "Sinteza", 7, p. 61.

Jožef Tominc (1790–1866), catalogo della mostra di Lubiana, Narodna galerija, marzo – aprile 1967, Ljubljana, Narodna galerija, 1967.

N. KUSOVAC, *Slovenačko slikarstvo devetnaestog veka*, "Borba", 11 giugno 1967.

R. PANIĆ–MATIĆ, *Majstori portreta i pejsaža*, "Rad", 16 giugno 1967.

G. PEROCCO, *La pittura veneta dell'Ottocento*, Milano 1967.

B. POGAČNIK, *Živi Tominčevi obrazi*, "Delo", 21 marzo 1967.

K. ROZMAN, *Slikar Jožef Tominc*, "Umetnost", 11, 1967, pp. 92–93.

L. SAMBO, *Galleria d'Arte Moderna. Catalogo delle opere*, Trieste, Civico Museo Revoltella, 1967.

I. SEDEJ, *Jožef Tominc (1790–1866). Razstava ob stoletnici smrti*, "Problemi", 52, 1967, pp. 606–608.

A. SIMIĆ-BULAT, *Mibael Stroy*, Zagreb 1967.

Slovenačko slikarstvo 19. veka. Iz zbirke Narodne galerije, catalogo della mostra di Belgrado, Narodni muzej, Beograd, Narodni muzej, 1967.

F. STELE, *Slikar Jožef Tominc*, in *Jožef Tominc (1790–1866)*, catalogo della mostra di Lubiana, Narodna galerija, marzo – aprile 1967, Ljubljana, Narodna galerija, 1967, pp. 11–20.

M. TRŠAR, *Jožef Tominc v Narodni galeriji*, "Naši razgledi", 22 aprile 1967.

D. ŽELJEZNOV, *Otvoritev Tominčeve retrospektive*, "Ljubljanski dnevnik", 21 marzo 1967.

1968

E. GENERINI, *Trieste antica e moderna*, Trieste 1968.

L. KANTE, *Trgovanje s kulturno dediščino*, "Delo", 9 aprile 1968.

1969

C. DI LEVETZOW LANTIERI, *Il Palazzo Lantieri*, in *Guriza*, atti del 46° congresso della Società Filologica Friulana, Gorizia, Società Filologica Friulana, 1969.

K. ROZMAN, *Mladostno delo in življenje slikarja Jožefa Tominca*, "Srečanja", 19, 1969, pp. 37–39.

S. TAVANO, *Sant'Ilario, patrono di Gorizia*, in *Guriza*, atti del 46° congresso della Società Filologica Friulana, Gorizia, Società Filologica Friulana, 1969.

1970

F. FIRMIANI, *Schede*, in F. FIRMIANI – S. MOLESI, *La Galleria d'Arte Moderna del Civico Museo Revoltella*, Trieste 1970.

K. ROZMAN, *Ali je slikal Jožef Tominc v Ljubljani?*, "Zbornik za umetnostno zgodovino", n.v. VIII, 1970, pp. 223–242.

Č. ŠKODLAR, *Podoba genija*, "Delo", 7 febbraio 1970.

1971

L. MENAŠE, *Evropski umetnostnozgodovinski leksikon*, Ljubljana 1971.

G.L. MASETTI ZANNINI, *L'arciduchessa Marianna d'Austria a Roma nelle cronache inedite teatine*, "Römische historische Mitteilungen", 13, 1971, pp. 323–327.

Michelangelo Grigoletti e il suo tempo, catalogo della mostra di Pordenone, a cura di G.M. PILO, Milano 1971.

M. PRAZ, *Scene di conversazione*, Roma, Ugo Bozzi Editore, 1971.

K. ROZMAN, *Tominc (Tominc), Josef*, in *Enciklopedija Jugoslavije*, VIII, Zagreb 1971, p. 352.

1972

G. AGAPITO, *Descrizione storico-pittorica della fedelissima città e porto franco di Trieste*, 1972.

G.M. PILO, *Neoclassicismo Romanticismo Realismo*, Milano 1972.

K. ROZMAN, *Štirje Tominčevi portreti*, "Zbornik za umetnostno zgodovino", n.v. IX, 1972, pp. 125–129.

1973

A. MORASSI, *Gorizia nella storia dell'arte*, in *Gorizia viva*, Gorizia 1973.

Pokrajinski muzej Koper, a cura di J. MIKUŽ, Koper 1973.

M. SCHNEIDER, *Portreti: 1800–1870*, Zagreb, Povijesni muzej Hrvatske, 1973 (Katalog muzejskih zbirki; IX).

1974

L'immagine di Gorizia, a cura di S. TAVANO, Gorizia 1974.

Trieste dal '700 al futuro, catalogo della mostra di Trieste, Civico Museo Morpurgo e di Storia Patria, Trieste 1974.

M.E.A. ZETTO, *Stranonni tra carnefici, signori, pirati e... liberatori. Un millennio di vicende storiche delle terre che cingono l'alto Adriatico. Raccontato come a scuola non l'avreste udito mai*, Pisa, Giardini editori e stampatori, 1974.

1975

M. BRECELJ, *Nov dokument o Tominčevem delu*, in *Koledar Goriške Mohorjeve družbe za leto 1975*, Gorica, Goriška Mohorjeva družba, 1975, pp. 185–191.

A. CEVC, *Otrok in družina v slovenski likovni umetnosti*, Ljubljana 1975.

K. ROZMAN, *Goriški slikar Karel Kebar*, "Goriški letnik", 2, 1975, pp. 129–130.

S. TAVANO, *Dal Seicento all'Ottocento*, in S. TAVANO – A. BERGAMINI – G. BERGAMINI, *Cormons. Quindici secoli d'arte*, Udine, Istituto per l'Enciclopedia del Friuli Venezia Giulia, 1975, pp. 77–130.

1975–1976

K. ROZMAN, *Der Maler Josef Tominc*, "Mitteilungen der Österreichischen Galerie", XIX–XX, 63–64, 1975–1976, pp. 111–132.

1976

Capolavori d'arte in Friuli, catalogo della mostra di Passariano, Villa Manin, 5 settembre – 31 dicembre 1976, a cura di A. RIZZI, Milano 1976.

A. CEVC – K. ROZMAN, *Nove pridobitve Narodne galerije: 1965–1975*, Ljubljana, Narodna galerija, 1976.

G.L. MARINI, *Tominc, Giuseppe*, in *Dizionario enciclopedico Bolaffi dei pittori e degli incisori italiani*, IX, Torino 1976, pp. 102–103.

G.M. PILO, *Il ritratto della famiglia Petich e qualche considerazione sui rapporti fra il Grigoletti e il Tominc*, "Studi Goriziani", XLIII, 1976, pp. 95–99.

A. RIZZI, *Lineamenti di storia dell'arte in Friuli*, Milano 1976.

K. ROZMAN, *Slikar Domenico Conti Bazzani*, "Goriški letnik", III, 1976, pp. 192–197.

L.T. SGRAZZUTTI, *Antonio Dugoni: pittore cividalese dell'Ottocento*, "Arte in Friuli – Arte a Trieste", 2, pp. 122–125.

1977

A. CEVC, *Ženska v slovenski sliki*, in A. CEVC – M. KMECL – J. MENART, *Ženska v slovenski sliki in pesmi*, Zagreb 1977.

N. CLERICI BAGOZZI, *Un ritrattista neoclassico mantovano, Domenico Conti*, "Paragone", XVIII, 333, 1977, pp. 76–80.

F. FIRMIANI, *Giuseppe Tominc e il Ritratto di Petar II Petrović Njegoš del Njegošev muzej di Cetinje. Risultanze documentarie e precisazioni cronologiche*, "Zbornik za umetnostno zgodovino", n.v., 13, 1977, pp. 205–207.

M. MALNI PASCOLETTI, *La pinacoteca di Palazzo Attems*, "Studi Goriziani", XLV, 1977, pp. 39–47.

1978

E. CEVC, *Likovna umetnost v prvi polovici 19. stoletja na Slovenskem*, in *Slovenci v predmarčni dobi in revoluciji 1848*, catalogo della mostra di Lubiana, Ljubljana, Narodni muzej, 1978, pp. 71–72.

E. CEVC, *Slikarstvo 19. stoletja na Slovenskem*, in *Zbornik del. II. kongres zveze društev umetnostnih zgodovinarjev SFRJ*, Celje 1978.

U. CVITANICH, *Piccolo mondo Biedermeier. La famiglia triestina dei Toppo-Greenham*, Trieste, LINT, 1978 (Quaderni della Società di Minerva 10).

J. DUJOVIĆ, *Njegoševi stiki s Slovenci*, "Delo", 14 gennaio 1978.

I. KOMELJ – F. ŠERBELJ, *Slovenski kraji in naselja v preteklosti. Od 17. do konca 19. stoletja*, catalogo della mostra di Lubiana, Ljubljana, Narodna galerija, 1978.

G. PAVANELLO, *Schede*, in *Venezia nell'età di Canova: 1780–1830*, catalogo della mostra di Venezia, a cura di E. BASSI – A. DORIGATO – G. MARIACHER – G. PAVANELLO – G.D. ROMANELLI, Venezia 1978.

M. RENER, *Delež Goriške v likovni kulturi v različnih zgodovinskih pogojih*, "Primorski dnevnik", št. 42, 1978.

Venezia nell'età di Canova: 1780–1830, catalogo della mostra di Venezia, a cura di E. BASSI – A. DORIGATO – G. MARIACHER – G. PAVANELLO – G.D. ROMANELLI, Venezia 1978.

1979

A. CEVC – E. CEVC, *Slovenische malerei von der Romantik bis zum Impressionismus*, catalogo della mostra di Berlino, Nationalgalerie der Staatlichen Museen zu Berlin, Berlino 1979.

U. CVITANICH, *Piccolo mondo Biedermeier. La famiglia triestina dei Toppo-Greenham*, II, Trieste, LINT, 1979 (Quaderni della Società di Minerva 12).

B. MARUŠIČ, *Iz dopisovanja š. Kociančič – I. Kukuljevič Sakcinski*, "Jadranski kolektar", 1980, Trst 1979, pp. 258–261.

S. PINTO, *Venezia nell'età di Canova: la mostra ed alcune divagazioni*, "Arte Veneta", XXXIII, 1979, pp. 209–215.

A. RIZZI, *Friuli Venezia Giulia*, Milano 1979.

B. URŠIČ, *Romarska cerkev v Logu (pri Vipavi)*, "Goriški letnik", 6, 1979.

J. VIGELE, *Odlični Tominčevi portreti*, "Rodna gruda", XXVI, pp. 14–15.

1980

U. APOLLONIO, *Il Novecento*, in *Enciclopedia monografica del Friuli–Venezia Giulia*, 3/III, Udine, Istituto per l'Enciclopedia del Friuli–Venezia Giulia, 1980.

G. BRADASCHIA, *Andiamo insieme a visitare i Musei Provinciali di Gorizia*, Gorizia 1980.

A. CEVC – E. CEVC, *Slovinské malířství od romantismu k impresionismu*, catalogo della mostra di Praga, Národní galerie, Praga 1980.

L. CRUSVAR, *Feticcio e realtà: donne, ritratti, gioielli nella società triestina dal settecento agli inizi del novecento*, in L. CRUSVAR – L. RUARO LOSERI, *Gioielli e orafi nella società triestina dal Settecento al Novecento*, catalogo della mostra di Trieste, Castello di S. Giusto, Trieste, Comune – Azienda Autonoma di Soggiorno e Turismo, 1980, pp. 16–18.

L. CRUSVAR – L. RUARO LOSERI, *Gioielli e orafi nella società triestina dal Settecento al Novecento*, catalogo della mostra di Trieste, Castello di S. Giusto, Trieste, Comune – Azienda Autonoma di Soggiorno e Turismo, 1980.

F. FIRMIANI, *L'Ottocento*, in *Enciclopedia monografica del Friuli–Venezia Giulia*, 3/III, Udine, Istituto per l'Enciclopedia del Friuli–Venezia Giulia, 1980.

S. PINTO, *Schede*, in *Gli Uffizi. Catalogo generale*, Firenze 1980.

K. ROZMAN, *Tominc (Tominz) Jožef Jakob*, in *Slovenski biografski leksikon*, 12, Ljubljana, SAZU, 1980, pp. 114–116.

1981

A. CEVC – E. CEVC, *A pintura eslovena do romantismo ao impressionismo*, catalogo della mostra di Lisbona, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisbona 1981.

A. CEVC – E. CEVC, *A pintura eslovena do romantismo ao impressionismo*, catalogo della mostra di Porto, Museu Nacional de Soares dos Reis, Porto 1981.

A. CEVC – E. CEVC, *La pintura eslovena del romanticismo al impresionismo*, catalogo della mostra di Barcellona, Palau de la Virreina, Barcellona 1981.

A. CEVC – E. CEVC, *La pintura eslovena del romanticismo al impresionismo*, catalogo della mostra di Madrid, Real Circulo de Bellas Artes, Madrid 1981.

A. CEVC – E. CEVC, *Slovenačko slikarstvo od romantike do impresionizma*, catalogo della mostra di Novi Sad, Galerija savremene likovne umetnosti, Novi Sad 1981.

A. CEVC – E. CEVC, *Szlovén festészet, a romantikától az impresszionizmusig*, catalogo della mostra di Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest 1981.

F. FIRMIANI, *La pittura*, in *Il palazzo della Borsa Vecchia di Trieste. 1800–1980. Arte e storia*, Trieste, Lint, 1981, pp. 105–196.

I Nazareni a Roma, catalogo della mostra di Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 22 gennaio – 22 marzo 1981, a cura di G. PIANTONI – S. SUSINNO, Roma, De Luca Editore, 1981.

L. MENAŠE, *Umetnostni zakladi Slovenije*, Beograd 1981.

1982

M. KOLARIĆ, *Osvit novog doba: XIX. vek*, Zagreb 1982.

G.L. MARINI, *Tominz, Giuseppe*, in *Catalogo Bolaffi della pittura italiana dell'800*, XI, Torino 1982, p. 235.

1983

T. BREJC, *Slikarstvo od 15. do 19. stoletja na slovenski obali. Topografsko gradivo*, Koper 1983.

G. CERVANI, *Stato e società a Trieste nel secolo XIX: problemi e documenti*, Udine, Del Bianco, 1983.

K. ROZMAN, *Conti Bazzani, Domenico*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma 1983, pp. 489–490.

K. ROZMAN, *Prošnji slikarja Tominca*, "Zbornik za umetnostno zgodovino", n.v. XIX, pp. 49–53.

S. TAVANO, *Con Venezia e con Vienna. L'arte a Gorizia*, in *Venezia Vienna. Il mito della cultura veneziana nell'Europa asburgica*, a cura di G. ROMANELLI, Milano 1983, pp. 272–274.

1984

G. BERGAMINI – S. TAVANO, *Storia dell'arte nel Friuli–Venezia Giulia*, Reana del Rojale, Chiandetti, 1984.

P. DORSI, *Documenti dell'Archivio di Stato di Trieste sull'attività di G. Tominz (1818–1820)*, "Arte in Friuli – Arte a Trieste", 7, 1984, pp. 111–133.

G.F. FORMENTINI, *La Contea di Gorizia illustrata dai suoi figli*, Gorizia 1984.

S. TAVANO, *Nuovi elementi sulla giovinezza di Giuseppe Tominz*, "Arte in Friuli – Arte a Trieste", 7, 1984, pp. 93–110.

1985

Kulturne dragotine Slovenije. Goriška pričevanja, catalogo della mostra di Nova Gorica, Nova Gorica 1985.

R. DA NOVA, *Portrait de famille dans un intérieur. Tominz peintre de la bourgeoisie*, in *Portraits pour une Ville. Fortunes d'un port adriatique*, catalogo della mostra di Parigi, Conciergerie, Venezia 1985, pp. 149–157.

D. LEVI, *Strutture espositive a Trieste dal 1828 al 1847*, "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia", s. III, vol. XV, 1985, pp. 233–301.

M. MALNI PASCOLETTI, *La Pinacoteca di Palazzo Attems*, "Studi Goriziani", LXI, 1985.

I. SEDEJ, *Sto znanib slovenskih umetniških slik*, Ljubljana 1985.

S. TAVANO, *Con Venezia e con Vienna. L'arte a Gorizia (1740-1914)*, "Studi Goriziani", LXI, 1985, pp. 79-115.

Trouver Trieste. Manifestations sur la ville de Trieste, catalogo della mostra di Parigi, a cura di L. SEMERANI, Milano 1985.

1986

G. B. FALZARI (PRE TITE), *Mariano*, in *Marian e i païs dal Friûl orientâl*, atti del 63° congresso della Società Filologica Friulana, a cura di E. SGUBIN, Udine, Società Filologica Friulana, 1986, pp. 371-427.

L. TAVANO, *Pala inedita di Giuseppe Tominz a Mariano del Friuli*, "Studi Goriziani", 63, 1986, pp. 73-81.

S. TAVANO, *Gorizia. Storia e arte*, Reana del Rojale, Chiandetti, 1986.

1987

A. BAŠ, *Oblačilna kultura na Slovenskem v Prešernovem času. 1. polovica 19. stol.*, Ljubljana 1987.

Gorizia e la sua provincia, a cura di M. DE GRASSI - M. MALNI PASCOLETTI - M. MA-SAU DAN, Mariano del Friuli, Edizioni della Laguna, 1987.

G. TRNKA, *Anton Einsle (1801-1871)*, "Mitteilungen der österreichischen Galerie", 75, 1987.

S. VRIŠER, *Nakit na slikanib portretih iz zbirke Narodne galerije*, Celje 1987.

1988

M. DESILIA, *Un inedito Giuseppe Tominz: il ritratto dell'architetto Valentino Valle*, "Arte in Friuli - Arte a Trieste", 10, 1988, pp. 91-95.

E. GARDINA, *Monumenti artistici e storici in città*, in *Capodistria. Guida della città e dintorni*, Koper 1988.

S. TAVANO, *I monumenti fra Aquileia e Gorizia: 1856-1918. La cura, gli studi e la fototeca del Seminario Teologico Centrale*, Udine 1988.

1989

L. CIANCIA, *La pittura di Giuseppe Battig (1820-1852)*, "Studi goriziani", 70, 1989, 73-99.

F. FIRMIANI, *Arte neoclassica a Trieste*, Trieste 1989.

E. DI MAJO - S. SUSINNO, *Thorvaldsen a Roma: momenti a confronto*, in *Bertel Thorvaldsen. 1770-1844. Scultore danese a Roma*, catalogo della mostra, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 31 ot-

tobre 1989 - 28 gennaio 1990, a cura di E. DI MAJO - B. JØRNAES - S. SUSINNO, Roma 1989, pp. 3-24.

M. MALNI PASCOLETTI, *Aureo Ottocento. La collezione di gioielli dei Musei Provinciali di Gorizia*, catalogo della mostra, Udine, Arti grafiche friulane, 1989.

F. MAZZOCCA, *Arte e politica nel Veneto asburgico*, in *Il Veneto e l'Austria. Vita e cultura artistica nelle città venete 1814-1866*, catalogo della mostra a cura di S. MARINELLI - G. MAZZARIOL - F. MAZZOCCA, Milano 1989, pp. 40-79.

A. MILLO, *L'élite del potere a Trieste. Una biografia collettiva 1891-1938*, Milano 1989.

Il Veneto e l'Austria. Vita e cultura artistica nelle città venete 1814-1866, catalogo della mostra a cura di S. MARINELLI - G. MAZZARIOL - F. MAZZOCCA, Milano 1989.

1990

G. COMAR, *Squeri e cantieri nella prima metà dell'Ottocento*, in *Neoclassico. Arte, cultura e architettura a Trieste 1790-1840*, catalogo della mostra di Trieste, a cura di F. CAPUTO, Venezia, Marsilio, 1990, pp. 369-373.

L. CRUSVAR, *L'interno in scena: 1820-1900. Mobili e arredi, stili e mobiliari a Trieste*, in *Abitare la periferia dell'Impero nell'800*, catalogo della mostra di Trieste, Trieste, MOVE Società Editrice Trieste, 1990, pp. 12-16.

Friuli Venezia Giulia. Guida artistica, a cura di G. BERGAMINI, Novara, De Agostini, 1990.

I grandi vecchi. Ritratti di protagonisti delle fortune economiche nella moderna Trieste, catalogo della mostra di Trieste, Trieste 1990.

E. GUAGNINI, *I doni di Minerva a Mercurio e a Cesare. Il neoclassicismo di Giuseppe de Lignani*, in *Neoclassico. Arte, cultura e architettura a Trieste 1790-1840*, catalogo della mostra di Trieste, a cura di F. CAPUTO, Venezia, Marsilio, 1990, pp. 296-298.

V. KORŠIČ, *Tominc (Tominz) Jožef Jakob (Josip, Giuseppe)*, in *Primorski slovenski biografski leksikon*, 16, Gorica, Goriška Mohorjeva družba, 1990, pp. 13-15.

Neoclassico. Arte, cultura e architettura a Trieste 1790-1840, catalogo della mostra di Trieste, a cura di F. CAPUTO, Venezia, Marsilio, 1990.

G. PAVANELLO, *Le arti nel «porto franco»*, in *Neoclassico. Arte, cultura e architettura a Trieste 1790-1840*, catalogo della mostra di Trieste, a cura di F. CAPUTO, Venezia, Marsilio, 1990, pp. 135-149.

L. RESCINITI, *Schede*, in *I grandi vecchi. Ritratti di protagonisti delle fortune economiche nella moderna Trieste*, catalogo della mostra di Trieste, Trieste 1990.

S. TAVANO, Roma-Gorizia 1814. *Giacobini, Tominz e Pio VII*, "Borc San Roc", 2, 1990, pp. 5-10.

A. TIDDIA, *I nuovi triestini. Ritratti di Giuseppe Tominz*, in *Neoclassico. Arte, cultura e architettura a Trieste 1790-1840*, catalogo della mostra di Trieste, a cura di F. CAPUTO, Venezia, Marsilio, 1990a.

A. TIDDIA, *Schede*, in *Neoclassico. Arte, cultura e architettura a Trieste 1790-1840*, catalogo della mostra di Trieste, a cura di F. CAPUTO, Venezia, Marsilio, 1990b.

1991

B. DI COLLOREDO TOPPANI, *Schede*, "La tutela dei beni culturali e ambientali nel Friuli Venezia Giulia (1986-1987). Relazioni della Soprintendenza per i beni ambientali, archeologici, artistici e storici del Friuli-Venezia Giulia", 8, 1991.

F. FIRMIANI, *La pittura dell'Ottocento in Friuli Venezia Giulia*, in *La pittura in Italia. L'Ottocento*, I, a cura di E. CASTELNUOVO, Milano 1991.

M. MALNI PASCOLETTI, *Giuseppe Tominz*, in *La pittura in Italia. L'Ottocento*, Milano 1991, pp. 1046-1048.

S. MOLESI, *Le frontiere del mito*, in *Il mito sottile. Pittura e scultura nella città di Svevo e Saba*, Trieste 1991.

S. SUSINNO, *La pittura a Roma nella prima metà dell'Ottocento*, in *La pittura in Italia. L'Ottocento*, I, a cura di E. CASTELNUOVO, Milano, Electa, 1991.

1992

E. FARIOLI, *Schede biografiche*, in *Il primo '800 italiano. La pittura tra passato e futuro*, catalogo della mostra di Milano, a cura di R. BARILLI, Milano, Mazzotta, 1992.

I grandi vecchi. Donne e primedonne in due secoli di storia e cronache triestine, catalogo della mostra di Trieste, a cura di W. ABRAMI - L. RESCINITI, Trieste 1992.

F. HERRE, *Francesco Giuseppe*, in *Europa Europa: 1700-1992. Storia di una identità. Il trionfo della borghesia*, Milano, Electa, 1992, pp. 211-219.

Ori e tesori del Friuli Venezia Giulia, catalogo della mostra, a cura di G.C. MENIS, Udine 1992.

Ottocento. Romanticism and Revolution in 19th Century Italian Painting, catalogo della mostra di Baltimora, The Walters Art Gallery, Baltimora 1992.

Il primo '800 italiano. La pittura tra passato e futuro, catalogo della mostra di Milano, a cura di R. BARILLI, Milano, Mazzotta, 1992.

S. SUSINNO, *La scuola, il mercato, il cantiere: occasioni di far pittura nella Roma del primo Ottocento*, in *Il primo '800 italiano. La pittura tra passato e futuro*, catalogo della mostra di Milano, a cura di R. BARILLI, Milano, Mazzotta, 1992, pp. 93–106.

F. ZALAR, *Podobe ljubljanskib meščanov*, catalogo della mostra di Lubiana, Mestni muzej, Ljubljana 1991.

N. ZGONIK, *Mimesis incognito*, "M'ARS", 2/4, 1992, pp. 20–24.

1993

D. DAVANZO POLI, *Moda mitteleuropea nell'Ottocento tra Gorizia e Trieste*, in *Il filo lucente. La produzione della seta e il mercato della moda a Gorizia 1725–1915*, catalogo della mostra di Gorizia, Monfalcone, Edizioni della Laguna, 1993, pp. 89–103.

L. RUARO LOSERI, *Ritratti a Trieste*, Roma, Editalia, 1993.

R. SGUBIN, *Vestire a Gorizia: un itinerario iconografico ai confini dell'Impero (1812–1860)*, "Studi Goriziani", 1993.

1994

F. DE VECCHI – L. RESCINITI, *Socrate Stavropulos: l'uomo, le opere, gli artisti*, in *Stavropulos. La collezione di un mecenate*, catalogo della mostra di Trieste, Civico Museo Sartorio, a cura di F. DE VECCHI – L. RESCINITI, Trieste, Civici Musei di Storia e Arte, 1994, pp. 16–22.

L. MENAŠE, *Marija v slovenski umetnosti. Ikonografija slovenske marijanske umetnosti od začetkov do prve svetovne vojne*, Celje, Mohorjeva družba, 1994.

A. PANZETTA, *Tominz, Giuseppe*, in *Dizionario della pittura e dei pittori*, Torino, Einaudi, 1994, pp. 568–569.

L. SPANGHER, *Gorizia e il Convento e la Chiesa di San Francesco dei frati minori conventuali*, Gorizia, Fondazione "Società per la conservazione della Basilica di Aquileia", 1994.

Stavropulos. La collezione di un mecenate, catalogo della mostra di Trieste, Civico Museo Sartorio, a cura di F. DE VECCHI – L. RESCINITI, Trieste, Civici Musei di Storia e Arte, 1994.

1995

A. DRIGO, *Francesco Caucig, un artista goriziano tra Roma e Vienna*, in *Ottocen-*

to di frontiera. Gorizia 1780–1850. Arte e Cultura, catalogo della mostra di Gorizia, Musei Provinciali di Borgo Castello e Palazzo Coronini Cronberg, 14 luglio – 31 dicembre 1995, a cura di G. PAVANELLO – G. GANZER – E. GUAGNIGNI, Milano, Electa, 1995a, pp. 64–69.

A. DRIGO, *Schede*, in *Ottocento di frontiera. Gorizia 1780–1850. Arte e Cultura*, catalogo della mostra di Gorizia, Musei Provinciali di Borgo Castello e Palazzo Coronini Cronberg, 14 luglio – 31 dicembre 1995, a cura di G. PAVANELLO – G. GANZER – E. GUAGNIGNI, Milano, Electa, 1995b.

E. LUCCHESI, "Ottocento di Frontiera" a Gorizia, "Arte in Friuli – Arte a Trieste", 15, 1995, pp. 391–402.

F. MAGANI, *Giuseppe Tominz ritrattista goriziano*, in *Ottocento di frontiera. Gorizia 1780–1850. Arte e Cultura*, catalogo della mostra di Gorizia, Musei Provinciali di Borgo Castello e Palazzo Coronini Cronberg, 14 luglio – 31 dicembre 1995, a cura di G. PAVANELLO – G. GANZER – E. GUAGNIGNI, Milano, Electa, 1995a, pp. 133–137.

F. MAGANI, *Schede*, in *Ottocento di frontiera. Gorizia 1780–1850. Arte e Cultura*, catalogo della mostra di Gorizia, Musei Provinciali di Borgo Castello e Palazzo Coronini Cronberg, 14 luglio – 31 dicembre 1995, a cura di G. PAVANELLO – G. GANZER – E. GUAGNIGNI, Milano, Electa, 1995b.

Ottocento di frontiera. Gorizia 1780–1850. Arte e Cultura, catalogo della mostra di Gorizia, Musei Provinciali di Borgo Castello e Palazzo Coronini Cronberg, 14 luglio – 31 dicembre 1995, a cura di G. PAVANELLO – G. GANZER – E. GUAGNIGNI, Milano, Electa, 1995.

G. PAVANELLO, *Le Belle Arti Goriziane*, in *Ottocento di frontiera. Gorizia 1780–1850. Arte e Cultura*, catalogo della mostra di Gorizia, Musei Provinciali di Borgo Castello e Palazzo Coronini Cronberg, 14 luglio – 31 dicembre 1995, a cura di G. PAVANELLO – G. GANZER – E. GUAGNIGNI, Milano, Electa, 1995, pp. 14–24.

K. PRIJATELJ, *Slikarstvo u Dalmaciji 1784–1884*, in *Kroz povijest umjetnosti u Dalmaciji (XIII – XIX st.)*, Split, Književni krug, 1995.

L. RUARO LOSERI, *La natura morta nella pittura triestina*, Trieste, Assicurazioni Generali, 1995.

R. SGUBIN, *Moda e modi del vestire tra Neoclassico e Biedermeier*, in *Ottocento di frontiera. Gorizia 1780–1850. Arte e Cultura*, catalogo della mostra di Gorizia, Musei Provinciali di Borgo Castello e Palazzo Coronini Cronberg, 14 luglio – 31 dicembre 1995, a cura di G. PAVANELLO – G. GANZER – E. GUAGNIGNI, Milano, Electa, 1995, pp. 289–290.

R. SGUBIN, *Vestire a Gorizia. Un itinerario iconografico ai confini dell'Impero (1812 – 1860)*, "Studi Goriziani", LXXXI, 1995, pp. 46–74.

1996

M. DE GRASSI, *Francesco Chiarottini 1748–1796*, Monfalcone, Edizioni della Laguna, 1996.

G. PAVANELLO, *Un ritratto di Giuseppe Tominz a Padova*, "Bollettino del Museo Civico di Padova", 85, 1996, pp. 231–232.

P. FASOLATO, *Manlio Malabotta, critico e collezionista nella Trieste degli anni Trenta*, in *Viaggio nel '900. Le collezioni di Manlio Malabotta*, catalogo della mostra di Trieste, Monfalcone, Edizioni della Laguna, 1996a.

P. FASOLATO, *Schede*, in *Viaggio nel '900. Le collezioni di Manlio Malabotta*, catalogo della mostra di Trieste, Monfalcone, Edizioni della Laguna, 1996b.

Viaggio nel '900. Le collezioni di Manlio Malabotta, catalogo della mostra di Trieste, Monfalcone, Edizioni della Laguna, 1996.

1996–1997

D. TASCA, *Uno studioso sloveno dell'Ottocento. La figura e l'opera di Štefan Kociančič*, tesi di laurea, Facoltà di Lingue e Letterature Straniere, Università degli Studi di Udine, a.a. 1996–1997.

1997

G. ARCARI – U. PADOVANI, *L'immagine a stampa di San Luigi Gonzaga. 1. L'oggetto di devozione*, Mantova, Gianluigi Arcari Editore, 1997.

E. HOLZ, *Ljubljanski kongres 1821*, Ljubljana, Nova Revija, 1997.

F. MAGANI, *Giuseppe Bernardino Bison pittore e disegnatore*, in *Giuseppe Bernardino Bison pittore e disegnatore*, catalogo della mostra di Udine, Chiesa di San Francesco, 24 ottobre 1997 – 15 febbraio 1998, a cura di G. BERGAMINI – F. MAGANI – G. PAVANELLO, Milano, Skira, 1997, pp. 33–66.

L. RESCINITI, *Colori e musica. Dipinti dalle collezioni dei Civici Musei di Storia e Arte – Civico Museo Teatrale "C. Schmidl"*, catalogo della mostra di Trieste, Sala comunale d'arte, 29 dicembre 1996 – 9 marzo 1997, Trieste, Comune di Trieste 1996.

M. VUK, *Pred 130 leti je umrl Jožef Tominc*, "Primorska srečanja", 1997, p. 49.

W. ABRAMI – L. RESCINITI, *I grandi vecchi. Affetti. Ritratti di coppie e quadri di gruppo a Trieste*, catalogo della mostra di Trieste, Trieste 1998.

Hayez dal mito al bacio, catalogo della mostra di Padova, Palazzo Zabarella, 20 settembre 1998 – 10 gennaio 1999, a cura di F. MAZZOCCA, Venezia, Marsilio, 1998.

B. JAKI, *Bidermajer in romantika*, in *Slikarstvo in kiparstvo v Sloveniji od 13. do 20. stoletja*. Vodnik, Ljubljana, Narodna galerija, 1998a.

B. JAKI, *Slovensko bidermajersko slikarstvo iz zbirke Narodne galerije*, catalogo della mostra di Zagabria, Muzej za umjetnost i obrt, Zagreb, Muzej za umjetnost i obrt, 1998b.

A. MILLO, *La presenza ebraica nella società triestina durante l'età dell'emporio*, in *Sbalom Trieste: gli itinerari dell'ebraismo*, a cura di A. DUGULIN, Trieste, Comune di Trieste, 1989, pp. 41–50.

Scritti d'arte del primo Ottocento, a cura di F. MAZZOCCA, Milano–Napoli, Riccardo Ricciardi Editore, 1998.

I. STOPAR, *Likovno snovanje 19. stoletja*, in *Umetnost na Slovenskem. Od prazgodovine do danes*, Ljubljana 1998, pp. 184–215.

A. VERROCCHIO, *Borghesia ebraica triestina tra culto della mondanità e culto della patria. Presenza e ruoli nella società Filarmonico–Drammatica e nella Alpina delle Giulie*, in *Sbalom Trieste: gli itinerari dell'ebraismo*, a cura di A. DUGULIN, Trieste, Comune di Trieste, 1989, pp. 285–291.

1999

R. BARILLI, *Magnified Portraits: Giuseppe Tominz*, "International", 95, 1999a, pp. 21–50.

R. BARILLI, *Ritratti alla lente*, "FMR", 131, 1999b, pp. 24–50.

B. JAKI, *Biedermeier and Romanticism*, in *Painting and sculpture in Slovenia from the 13th to the 20th century. Guide to the permanent collection*, Ljubljana, Narodna galerija, 1999.

M. KOMELJ, *Obrazi. Slovensko slikarstvo XIX. stoletja / Gesichte. Slowenische Malerei im XIX. Jahrhundert*, Ljubljana, Nova revija, 1999.

F. MAGANI, *Trieste, 2 novembre 1832. Ritratti da un matrimonio di Giuseppe Tominz*, "Arte in Friuli – Arte a Trieste", 1999, pp. 159–164.

S. MILINKOVIĆ, *Cenni storico–politici e attività economiche*, in *Ortodossi a Trieste. Greci e Serbi nella storia di una città*, catalogo

della mostra di Trieste, Trieste 1999.

G. PAVANELLO, *Schede*, in *Dipinti dell'Ottocento e del Novecento dei Musei Civici di Padova*, catalogo della mostra di Padova, Palazzo della Ragione, 24 ottobre 1999 – 15 gennaio 2000, Padova, Il Poligrafo, 1999.

K. ROZMAN, *Tominc Jožef*, in *Enciklopedija Slovenije*, 13, Ljubljana, Mladinska knjiga, 1999, pp. 280–281.

2000

N. BERTONI CREN, *L'autoritratto di Giuseppe Tominz con il fratello Francesco: osservazioni sulla tecnica pittorica alla luce del recente restauro*, "Atti e Memorie della Società Istriana di Archeologia e Storia Patria", n.s. XLVIII, 2000, pp. 401–410.

M. CARAFA JACOBINI, *Le medaglie dei Marescialli di Santa Romana Chiesa Custodi del Conclave*, Ariccia, Nello Spaccatrosi Editore, 2000.

M. DE GRASSI, *Galleria Nazionale d'Arte Antica*, in *Trieste. I Musei del territorio*, a cura di C. FURLAN – G. PAVANELLO, Padova 2000, pp. 43–45.

M. KOMELJ, *Bidermajersko zrcalo. Ob razstavi v ljubljanski Narodni galeriji*, "Ampak", 1–2, 2000a, pp. 71–72.

M. KOMELJ, *Jožef Tominc, slikar (1790–1866). Portretist kraljev in petičnežev*, "Znameniti Slovenci", 2000b, pp. 270–271.

Kunst del 19. Jahrhunderts. Bestandkatalog der Österreichischen Galerie des 19. Jahrhunderts, 4, a cura di C. WÖHRER, Wien, Edition Christian Brandstätter, 2000.

B. MARUŠIČ, *K zgodovini slovenske likovne umetnosti na Goriškem pred prvo svetovno vojno*, Ljubljana, ZRC SAZU, 2000, pp. 525–535.

Meščanska slika: slikarstvo prve polovice 19. stoletja iz zbirke Narodne galerije, catalogo della mostra di Lubiana, Narodna galerija, 10 maggio – 31 agosto 2000, a cura di B. JAKI, Ljubljana, Narodna galerija, 2000.

J. PIRKOVIČ, *Josef Tominz, Der Maler Lorenzo Giuseppe Gatteri mit dem Porträt seiner Frau, Öl auf Leinwand, 87 x 74 cm, um 1851; Trieste, Civico Museo Revoltella*, in *K.u.K.–Archiv*, Wien, Archiv–Verlag, 2000, pp. 58–59.

K. ROZMAN, *Jožef Tominc: Venera in kupido*, "Zbornik za umetnostno zgodovino", n.v. XXXVI, 2000, pp. 242–249.

M. VUK, *Podoba Marije skozi stoletja iz primorskih zbirke*, guida della mostra di Kromberk, dicembre 2000 – aprile 2001,

Nova Gorica, Goriški muzej, 2000.

2001

A. CRAIEVICH, *Schede*, in *Istria. Città maggiori: Capodistria, Parenzo, Pirano, Pola. Opere d'arte dal Medioevo all'Ottocento*, a cura di G. Pavanello – M. Walcher, Trieste 2001.

L. DA LIO, *I ritratti dipinti da Giuseppe Tominz per l'I.R. Società agraria di Gorizia. Note d'archivio*, "Studi Goriziani", 93–94, 2001, pp. 297–302.

M. DOGO, *Una nazione di pii mercanti. La comunità serbo–illirica di Trieste. I. La città dei gruppi 1719–1918*, a cura di R. FINZI – G. PANJEK, Trieste 2001.

S. FERRARI BENEDETTI, *Guglielmo Coronini Cronberg sapiente regista della mostra di Giuseppe Tominz del 1966*, "Studi Goriziani", 93–94, 2001, pp. 129–140.

V. GRANSINIGH, *I segni del potere*, in *Il segno degli Asburgo. Oggetti e simboli dalla regalità al quotidiano*, catalogo della mostra di Gorizia, Musei Provinciali di Borgo Castello, 14 marzo – 17 giugno 2001, a cura di F. SALIMBENI – R. SGUBIN, Gorizia, Musei Provinciali, 2001, pp. 145–157.

Istria. Città maggiori: Capodistria, Parenzo, Pirano, Pola. Opere d'arte dal Medioevo all'Ottocento, a cura di G. Pavanello – M. Walcher, Trieste 2001.

B. JAKI, *Družine na slikah*, "Ampak", 12, 2001, pp. 54–55.

M. KOMELJ, *Jožef Tominc, avtoportret na straniščnih vratih, olje na lesu, okrog 1838*, "Nova revija", 225–227, 2001a, pp. 162–163.

M. KOMELJ, *Slikar tržaških meščanov*, in *Slovenska kronika XIX. stoletja*, Ljubljana 2001b, pp. 178–179.

E. LUCCHESI, *Giuseppe Tominz e il ritratto di Isacco Luzzati (1859)*, "Archeografo Triestino", s. IV, v. LXI, 2001, pp. 171–190.

F. MAGANI, *La Galleria Nazionale d'Arte Antica... e alcuni appunti per la storia del collezionismo triestino*, in *La Galleria Nazionale d'Arte Antica di Trieste. Disegni e dipinti*, a cura di F. MAGANI, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2001a, pp. 13–30.

F. MAGANI, *Schede*, in *La Galleria Nazionale d'Arte Antica di Trieste. Disegni e dipinti*, a cura di F. MAGANI, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2001b.

F. MAZZOCCA, *Giovanni Battista Lampi e l'idea di ritratto tra Antico Regime e Restaurazione*, in *Un ritrattista nell'Europa delle corti: Giovanni Battista Lampi 1751–1830*, catalogo della mostra di Trento, Castello del Buonconsiglio, 23 giugno – 30 settembre 2001, a cura di F. MAZZOCCA – R.

PANCHERI – A. CASAGRANDE, Trento, Provincia autonoma di Trento, 2001, pp. 15–41.

L. MENAŠE, *Autoportret v svetu in pri nas*, in *Zapisi 1951–1994*, Ljubljana 2001, pp. 46–86.

E. MOGOROVICH, *Trieste, l'Istria, Udine: le tappe della maturità artistica di Giovanni Pagliarini*, "Neoclassico", 25, 2001, pp. 88–117.

Museo Revoltella di Trieste. La guida, a cura di M. MASAU DAN, Trieste, Museo Revoltella, 2001.

R. PANCHERI, *Schede*, in *Un ritrattista nell'Europa delle corti: Giovanni Battista Lampi 1751–1830*, catalogo della mostra di Trento, Castello del Buonconsiglio, 23 giugno – 30 settembre 2001, a cura di F. MAZZOCCA – R. PANCHERI – A. CASAGRANDE, Trento, Provincia autonoma di Trento, 2001.

G. PAVANELLO, *Michelangelo Grigoletti (1801–1870): appunti per un profilo*, in *Il Museo Civico d'Arte di Pordenone*, a cura di G. GANZER, Vicenza, Terra Ferma, 2001, pp. 51–58.

K. ROZMAN, *Slika Jožefa Tominc* Bralka, in "Hodil po zemlji sem naši...": *Marijani Zadnikarju ob osemdesetletnici / Festschrift Marijan Zadnikar*, a cura di A. Klemenc, Ljubljana, ZRC SAZU, 2001, pp. 414–420.

Il segno degli Asburgo. Oggetti e simboli dalla regalità al quotidiano, catalogo della mostra di Gorizia, Musei Provinciali di Borgo Castello, 14 marzo – 17 giugno 2001, a cura di F. SALIMBENI – R. SGUBIN, Gorizia, Musei Provinciali, 2001.

Un ritrattista nell'Europa delle corti: Giovanni Battista Lampi 1751–1830, catalogo della mostra di Trento, Castello del Buonconsiglio, 23 giugno – 30 settembre 2001, a cura di F. MAZZOCCA – R. PANCHERI – A. CASAGRANDE, Trento, Provincia autonoma di Trento, 2001.

2002

S. BIETOLETTI – M. DANTINI, *L'Ottocento italiano: la storia, gli artisti, le opere*, Firenze, Giunti, 2002.

P. BRATINA, *Župnijska cerkev sv. Mibaela v Kamnjah na Vipavskem*, Kamnje, Župnijski urad, 2002.

N. BRESSAN, *Jožef Tominc – umetnik in podjetnik*, in *Jožef Tominc. Fiziognomija slike*, catalogo della mostra di Lubiana, Narodna galerija, giugno – luglio 2002, a cura di B. JAKI – M. BREŠČAK, Ljubljana, Narodna galerija, 2002a, pp. 27–30.

N. BRESSAN, *Schede*, in *Jožef Tominc. Fiziognomija slike*, catalogo della mostra di

Lubiana, Narodna galerija, giugno – luglio 2002, a cura di B. JAKI – M. BREŠČAK, Ljubljana, Narodna galerija, 2002b.

M. DE GRASSI, *Belluno*, in *La pittura nel Veneto. L'Ottocento*, 1, a cura di G. PAVANELLO, Milano, Mondadori Electa, 2002, pp. 211–260.

Giuseppe Tominz. L'arte delle virtù borghesi. Guida alla mostra, dépliant guida della mostra di Trieste, Museo Revoltella, 2 marzo – 12 maggio 2002, Trieste, Museo Revoltella, 2002 (pagine non numerate).

Glass circle news, 90, aprile, 2002, p. 1.

V. GRANSINIGH, *Schede*, in *Michelangelo Grigoletti*, catalogo della mostra di Pordenone, Museo Civico d'Arte – Convento di San Francesco – Museo Diocesano d'Arte Sacra, 30 novembre 2002 – 26 gennaio 2003, a cura di G. GANZER, Pordenone – Trieste, Museo Civico d'Arte – Comunicare edizioni, 2002.

S. GREGORAT, *Schede*, in *Jožef Tominc. Fiziognomija slike*, catalogo della mostra di Lubiana, Narodna galerija, giugno – luglio 2002, a cura di B. JAKI – M. BREŠČAK, Ljubljana, Narodna galerija, 2002.

B. JAKI, "Apel podoba na ogled postavi". *Slikarstvo prešernove dobe in naš čas*, "Art.si", dicembre 2002, pp. 5–10.

B. JAKI, *Hierarhična lestvica slikarskih zvrsti, dvig položaja portreta in njegova nova vebina. Primer Tominc*, in *Jožef Tominc. Fiziognomija slike*, catalogo della mostra di Lubiana, Narodna galerija, giugno – luglio 2002, a cura di B. JAKI – M. BREŠČAK, Ljubljana, Narodna galerija, 2002a, pp. 19–25.

B. JAKI, *Schede*, in *Jožef Tominc. Fiziognomija slike*, catalogo della mostra di Lubiana, Narodna galerija, giugno – luglio 2002, a cura di B. JAKI – M. BREŠČAK, Ljubljana, Narodna galerija, 2002b.

Jožef Tominc. Fiziognomija slike, catalogo della mostra di Lubiana, Narodna galerija, giugno – luglio 2002, a cura di B. JAKI – M. BREŠČAK, Ljubljana, Narodna galerija, 2002.

M. KOS, *Predmeti na Tominčevih portretih*, in *Jožef Tominc. Fiziognomija slike*, catalogo della mostra di Lubiana, Narodna galerija, giugno – luglio 2002, a cura di B. JAKI – M. BREŠČAK, Ljubljana, Narodna galerija, 2002, pp. 33–36.

M. LOZAR ŠTAMCAR, *Pobištvo na Tominčevih slikah*, in *Jožef Tominc. Fiziognomija slike*, catalogo della mostra di Lubiana, Narodna galerija, giugno – luglio 2002, a cura di B. JAKI – M. BREŠČAK, Ljubljana, Narodna galerija, 2002, pp. 39–42.

G. PAJAGIČ BREGAR, *Kašmirski šali*, in *Jožef Tominc. Fiziognomija slike*, catalogo della mostra di Lubiana, Narodna galerija, giu-

gno – luglio 2002, a cura di B. JAKI – M. BREŠČAK, Ljubljana, Narodna galerija, 2002, pp. 63–66.

Placido Fabris (1802–1859). Disegni dalla collezione civica di Pieve d'Alpago e ritratti di famiglia, catalogo della mostra di Pieve d'Alpago, Sala convegni comunale – Palazzo ex Gil, 27 luglio – 31 ottobre 2002, a cura di P. CONTE, Belluno, Comune di Pieve d'Alpago, 2002.

E. ROLLANDINI, *Annotazioni a margine delle memorie autobiografiche di Placido Fabris*, in *Placido Fabris (1802–1859). Disegni dalla collezione civica di Pieve d'Alpago e ritratti di famiglia*, catalogo della mostra di Pieve d'Alpago, Sala convegni comunale – Palazzo ex Gil, 27 luglio – 31 ottobre 2002, a cura di P. CONTE, Belluno, Comune di Pieve d'Alpago, 2002a, pp. 21–73.

E. ROLLANDINI, *Un episodio di concorrenza fra Placido Fabris e Giuseppe Tominz attraverso i documenti dell'Archivio di Stato di Trieste*, "Neoclassico", 21, 2002b, pp. 78–100.

R. SGUBIN, *Oblačilna kultura na Tominčevih slikah*, in *Jožef Tominc. Fiziognomija slike*, catalogo della mostra di Lubiana, Narodna galerija, giugno – luglio 2002, a cura di B. JAKI – M. BREŠČAK, Ljubljana, Narodna galerija, 2002, pp. 45–61.

S. TAVANO, *Il Duomo di Gorizia*, Gorizia, Parrocchia dei Ss. Ilario e Taziano, 2002 [Le chiese nel Goriziano; 5].

2003

L. BARROERO, *La centralità di Roma, in Maestà di Roma. Da Napoleone all'Unità d'Italia. Universale ed Eterna. Capitale delle Arti*, catalogo della mostra di Roma, Scuderie del Quirinale – Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 7 marzo – 29 giugno 2003, a cura di S. PINTO – L. BARROERO – F. MAZZOCCA, Milano, Electa, 2003, pp. 17–22.

G. BERGAMINI, *Per una storia del ritratto pittorico in Friuli–Venezia Giulia. Dalla metà del Seicento all'Ottocento*, in *Più vivo del vero. Ritratti d'autore del Friuli Venezia Giulia dal Cinquecento all'Ottocento*, catalogo della mostra di Pordenone, Spazi espositivi nuova sede della Provincia, 11 ottobre 2003 – 11 gennaio 2004, a cura di G. BERGAMINI – C. FURLAN – P. GOI, Cinisello Balsamo (MI), Silvana Editoriale, 2003, pp. 37–59.

J.P. BLEED, *L'esilio dei Gigli. I Borboni di Francia e di Spagna a Gorizia e Trieste*, Gorizia, Libreria Editrice Goriziana, 2003.

F. CASTELLANI, *La Galleria Nazionale d'Arte Antica di Trieste*, Trieste 2003.

A. CIPRIANI, *La pittura disegnata: i concorsi dell'Accademia di San Luca*, in *Maestà*

di Roma. *Da Napoleone all'Unità d'Italia. Universale ed Eterna. Capitale delle Arti*, catalogo della mostra di Roma, Scuderie del Quirinale – Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 7 marzo – 29 giugno 2003, a cura di S. PINTO – L. BARROERO – F. MAZZOCCA, Milano, Electa, 2003, pp. 439–440.

I. CISERI, *Il Romanticismo 1780–1860: la nascita di una nuova sensibilità*, Milano, Mondadori, 2003.

R. DE FEO, *Schede*, in *Più vivo del vero. Ritratti d'autore del Friuli Venezia Giulia dal Cinquecento all'Ottocento*, catalogo della mostra di Pordenone, Spazi espositivi nuova sede della Provincia, 11 ottobre 2003 – 11 gennaio 2004, a cura di G. BERGAMINI – C. FURLAN – P. GOI, Cinisello Balsamo (MI), Silvana Editoriale, 2003.

E. DI MAJO, *Un Parnaso capitolino: la mostra del Campidoglio del 1809*, in *Maestà di Roma. Da Napoleone all'Unità d'Italia. Universale ed Eterna. Capitale delle Arti*, catalogo della mostra di Roma, Scuderie del Quirinale – Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 7 marzo – 29 giugno 2003, a cura di S. PINTO – L. BARROERO – F. MAZZOCCA, Milano, Electa, 2003, pp. 121–125.

D. COUTAGNE, *Schede*, in *Maestà di Roma. Da Ingres a Degas. Artisti francesi a Roma*, catalogo della mostra di Roma, Villa Medici, 7 marzo – 29 giugno 2003, commissario generale O. BONFAIT, Milano, Electa, 2003.

Maestà di Roma. Da Ingres a Degas. Artisti francesi a Roma, catalogo della mostra di Roma, Villa Medici, 7 marzo – 29 giugno 2003, commissario generale O. BONFAIT, Milano, Electa, 2003.

Maestà di Roma. Da Napoleone all'Unità d'Italia. Universale ed Eterna. Capitale delle Arti, catalogo della mostra di Roma, Scuderie del Quirinale – Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 7 marzo – 29 giugno 2003, a cura di S. PINTO – L. BARROERO – F. MAZZOCCA, Milano, Electa, 2003.

S. MARINELLI, *Il ritratto ottocentesco nel Veneto: la ricerca dell'identità*, in *La pittura nel Veneto. L'Ottocento*, II, a cura di G. PAVANELLO, Milano, Mondadori Electa, 2003, pp. 543–572.

B. MUSETTI, *Schede*, in *Maestà di Roma. Da Napoleone all'Unità d'Italia. Universale ed Eterna. Capitale delle Arti*, catalogo della mostra di Roma, Scuderie del Quirinale – Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 7 marzo – 29 giugno 2003, a cura di S. PINTO – L. BARROERO – F. MAZZOCCA, Milano, Electa, 2003.

Più vivo del vero. Ritratti d'autore del Friuli Venezia Giulia dal Cinquecento all'Ottocento, catalogo della mostra di Pordenone, Spazi espositivi nuova sede della Provincia, 11 ottobre 2003 – 11 gen-

naio 2004, a cura di G. BERGAMINI – C. FURLAN – P. GOI, Cinisello Balsamo (MI), Silvana Editoriale, 2003.

M. VISENTIN, *Schede*, in *La Galleria d'Arte antica dei Civici Musei di Udine*, a cura di G. BERGAMINI – T. RIBEZZI, Vicenza, Terra Ferma, 2003.

2004

G. BERGAMINI, *Schede*, in *Tra Venezia e Vienna. Le arti a Udine nell'Ottocento*, catalogo della mostra di Udine, Chiesa di San Francesco, 19 novembre 2004 – 30 aprile 2005, a cura di G. BERGAMINI, Cinisello Balsamo, Silvana editoriale, 2004.

N. BRESSAN, *Schede*, in *Il Museo Revoltella di Trieste*, a cura di M. MASAU DAN, Vicenza, Comune di Trieste – Terra Ferma, 2004.

M. DE GRASSI, *Schede*, in *Placido Fabris pittore (1802–1859): figure, avresti detto, che avevano anima e vita*, a cura di P. CONTE – E. ROLLANDINI, Cinisello Balsamo, Provincia di Belluno Editore, 2004.

S. FERRARI BENEDETTI, *Schede*, in *Neoclassico e Biedermeier dalle collezioni Coronini Cronberg di Gorizia*, catalogo della mostra di Roma, Museo Mario Praz, 21 ottobre 2004 – 28 febbraio 2005, a cura di S. FERRARI BENEDETTI – P. ROSAZZA FERRARIS, Gorizia, Fondazione Palazzo Coronini Cronberg, 2004a.

S. FERRARI BENEDETTI, *La storia e gli affetti. Un percorso tra opere d'arte, foto d'epoca e documenti d'archivio della collezione Coronini Cronberg*, in *Neoclassico e Biedermeier dalle collezioni Coronini Cronberg di Gorizia*, catalogo della mostra di Roma, Museo Mario Praz, 21 ottobre 2004 – 28 febbraio 2005, a cura di S. FERRARI BENEDETTI – P. ROSAZZA FERRARIS, Gorizia, Fondazione Palazzo Coronini Cronberg, 2004b, pp. 17–28.

Giuseppe Tominz Domenico Acquaroli, depliant della mostra di Gorizia, Palazzo Strassoldo – Salone d'Onore, maggio 2004.

S. GREGORAT, *Schede*, in *Il Museo Revoltella di Trieste*, a cura di M. MASAU DAN, Vicenza, Comune di Trieste – Terra Ferma, 2004.

Jean-Baptiste Mallet peintre grassois, catalogo della mostra di Grasse, Musée de la Parfumerie Fragonard, 4 giugno – 4 settembre 2004, a cura di A. ZANELLA, Grasse, Fragonard, 2004.

M. MASAU DAN, *Schede*, in *Il Museo Revoltella di Trieste*, a cura di M. MASAU DAN, Vicenza, Comune di Trieste – Terra Ferma, 2004.

Il Museo Revoltella di Trieste, a cura di M. MASAU DAN, Vicenza, Comune di Trieste – Terra Ferma, 2004.

Neoclassico e Biedermeier dalle collezioni Coronini Cronberg di Gorizia, catalogo della mostra di Roma, Museo Mario Praz, 21 ottobre 2004 – 28 febbraio 2005, a cura di S. FERRARI BENEDETTI – P. ROSAZZA FERRARIS, Gorizia, Fondazione Palazzo Coronini Cronberg, 2004.

Placido Fabris pittore (1802–1859): figure, avresti detto, che avevano anima e vita, a cura di P. CONTE – E. ROLLANDINI, Cinisello Balsamo, Provincia di Belluno Editore, 2004.

L. RESCINITI, *Schede*, in *Tra Venezia e Vienna. Le arti a Udine nell'Ottocento*, catalogo della mostra di Udine, Chiesa di San Francesco, 19 novembre 2004 – 30 aprile 2005, a cura di G. BERGAMINI, Cinisello Balsamo, Silvana editoriale, 2004.

E. ROLLANDINI, *Placido Fabris: "Vero e grande artista ma infelice"*, in *Placido Fabris pittore (1802–1859): figure, avresti detto, che avevano anima e vita*, a cura di P. CONTE – E. ROLLANDINI, Cinisello Balsamo, Provincia di Belluno Editore, 2004a, pp. 29–57.

E. ROLLANDINI, *Schede*, in *Placido Fabris pittore (1802–1859): figure, avresti detto, che avevano anima e vita*, a cura di P. CONTE – E. ROLLANDINI, Cinisello Balsamo, Provincia di Belluno Editore, 2004b.

Tra Venezia e Vienna. Le arti a Udine nell'Ottocento, catalogo della mostra di Udine, Chiesa di San Francesco, 19 novembre 2004 – 30 aprile 2005, a cura di G. BERGAMINI, Cinisello Balsamo, Silvana editoriale, 2004.

M. VISENTIN, *Schede*, in *Tra Venezia e Vienna. Le arti a Udine nell'Ottocento*, catalogo della mostra di Udine, Chiesa di San Francesco, 19 novembre 2004 – 30 aprile 2005, a cura di G. BERGAMINI, Cinisello Balsamo, Silvana editoriale, 2004.

F. VIZZUTI, *Aspetti della pittura del primo Ottocento tra Veneto e Friuli–Venezia Giulia*, in *Placido Fabris pittore (1802–1859): figure, avresti detto, che avevano anima e vita*, a cura di P. CONTE – E. ROLLANDINI, Cinisello Balsamo, Provincia di Belluno Editore, 2004, pp. 11–27.

A. ZANELLA, *Le point sur la biographie et sur l'œuvre de Jean-Baptiste Mallet (Grasse 1759–Paris 1835)*, in *Jean-Baptiste Mallet peintre grassois*, catalogo della mostra di Grasse, Musée de la Parfumerie Fragonard, 4 giugno – 4 settembre 2004, a cura di A. ZANELLA, Grasse, Fragonard, 2004, pp. 5–24.

2005

G. ANGELI, *Sant'Adalberto a Cormons*, Cormons, Parrocchia Arcipretale Decanale di S. Adalberto V.M., 2005 [Le chiese nel Goriziano; 8].

N. BRESSAN, *Schede*, in *La donazione Kurländer*, catalogo della mostra di Trieste, Museo Civico Revoltella, Trieste, Museo Revoltella, 2005.

Il carteggio Canova-Quatrèmere de Quincy 1785-1822 nell'edizione di Francesco Paolo Luiso, a cura di G. PAVANELLO, Possagno, Fondazione Canova, 2005.

2006

Aufgeklärt Bürgerlich. Porträts von Gainsborough bis Waldmüller: 1750-1840, catalogo della mostra di Vienna, Österreichische Galerie Belvedere, 25 ottobre 2006 - 18 febbraio 2007, a cura di S. GRABNER - M. KRAPFT, Wien - München, Österreichische Galerie Belvedere - Hirmer Verlag GmbH, 2006.

R. DE FEO, *Aquile e gigli in esilio nella periferia dell'impero. Presenze e testimonianze dei Bonaparte e dei Borbone nella Venezia Giulia*, in *Lustri europei - memorie domestiche: Neoclassico e Biedermeier dalle collezioni Coronini Cronberg di Gorizia*, Atti della Giornata di Studio, Roma, Biblioteca Fondazione Primoli, 27 gennaio 2005, a cura di S. FERRARI BENEDETTI - P. ROSAZZA FERRARIS, Gorizia, Fondazione Palazzo Coronini Cronberg, 2006.

S. GRABNER, *Schede*, in *Aufgeklärt Bürgerlich. Porträts von Gainsborough bis Waldmüller: 1750-1840*, catalogo della mostra di Vienna, Österreichische Galerie Belvedere, 25 ottobre 2006 - 18 febbraio 2007, a cura di S. GRABNER - M. KRAPFT, Wien - München, Österreichische Galerie Belvedere - Hirmer Verlag GmbH, 2006.

V. GRANSINIGH, *Artisti "foresti" e definizione dell'identità nazionale in Friuli e a Trieste nell'Ottocento: qualche considerazione sulla pittura sacra*, in *Artisti in viaggio 1750-1900. Presenze foreste in Friuli Venezia Giulia*, atti del convegno di Udine, Università degli studi, Palazzo Antonini, 20-22 ottobre 2005, a cura di M.P. FRATTOLIN, Venezia, Libreria Editrice Cafoscarina, 2006, pp. 227-252.

R. JANIČIJEVIĆ - P. PALAVRŠIĆ, *Pomorski kape-tani Boke Kotorske*, catalogo della mostra di Kotor, Palata Grgurina, aprile - maggio 2006, Igalo, Pomorski muzej Crne Gore Kotor - Skupština opštine Kotor, 2006.

S. MARINELLI, *Trieste nell'Ottocento: una storia complementare a Venezia*, in *Artisti in viaggio 1750-1900. Presenze foreste in Friuli Venezia Giulia*, atti del convegno di Udine, Università degli studi, Palazzo

Antonini, 20-22 ottobre 2005, a cura di M.P. FRATTOLIN, Venezia, Libreria Editrice Cafoscarina, 2006, pp. 254-264.

A. ŠANTEL - A. ŠANTEL - S. ŠANTEL, *Življenje v lepi sobi*, Ljubljana, Nova revija, 2006.

R. SGUBIN, *Affreschi inediti a Palazzo Attems-Petzenstein*, in *Barok na Goriškem / Il Barocco nel Goriziano*, a cura di F. ŠERBEJ, Nova Gorica - Ljubljana, Goriški muzej - Narodna galerija, 2006, pp. 469-477.

W. TELESKO, *Schede*, in *Aufgeklärt Bürgerlich. Porträts von Gainsborough bis Waldmüller: 1750-1840*, catalogo della mostra di Vienna, Österreichische Galerie Belvedere, 25 ottobre 2006 - 18 febbraio 2007, a cura di S. GRABNER - M. KRAPFT, Wien - München, Österreichische Galerie Belvedere - Hirmer Verlag GmbH, 2006.

2007

N. BRESSAN, *Schede*, in *La Pinacoteca dei Musei Provinciali di Gorizia*, a cura di A. DELNERI - R. SGUBIN, Vicenza, Terra Ferma, 2007.

A. DELNERI, *Schede*, in *La Pinacoteca dei Musei Provinciali di Gorizia*, a cura di A. DELNERI - R. SGUBIN, Vicenza, Terra Ferma, 2007.

Francesco Parisi Trieste. Casa di spedizione 1807-2007. Duecento anni tra economia e storia, catalogo della mostra di Trieste, Palazzo Gopceovich, 3-26 agosto 2007, a cura di A. COSENZI - L. RESCINITI, Trieste, Comune di Trieste - Civici Musei di Storia ed Arte, 2007.

V. GRANSINIGH, *Schede*, in *La Pinacoteca dei Musei Provinciali di Gorizia*, a cura di A. DELNERI - R. SGUBIN, Vicenza, Terra Ferma, 2007.

S. GREGORAT, *Schede*, in *La Pinacoteca dei Musei Provinciali di Gorizia*, a cura di A. DELNERI - R. SGUBIN, Vicenza, Terra Ferma, 2007.

S. L'OCCASO, *Domenico Conti Bazzani (1740/42-1818): pittore mantovano*, "Atti e Memorie dell'Accademia Nazionale Virgiliana di Scienze, Lettere ed Arti", 75, 2007, pp. 209-237.

F. MAZZOCCA, *Giuseppe Tominz e le nuove frontiere del ritratto*, in *La Pinacoteca dei Musei Provinciali di Gorizia*, a cura di A. DELNERI - R. SGUBIN, Vicenza, Terra Ferma, 2007, pp. 25-29.

F. NODARI, *Augusto Tominz: disegni dalle collezioni dei Civici Musei di Storia ed Arte di Trieste*, Trieste, Società Istriana di Archeologia e Storia Patria, 2007.

L. OLIVO, *Giuseppe della Torre Hofer-Val-sassina. Profilo biografico*, in *Storia di*

ca, Branko - Krajevna skupnost Prvačina,

una fondazione. *Il Conte Giuseppe Della Torre e la Cassa di Imprestanza di Gorizia tra Ancien Regime e Restaurazione (1753–1831)*, Gorizia, Fondazione Cassa di Risparmio di Gorizia, 2007, pp. 63–152.

La Pinacoteca dei Musei Provinciali di Gorizia, a cura di A. DELNERI – R. SGUBIN, Vicenza, Terra Ferma, 2007.

K. ROZMAN, *Franc Kavčič, Caucig: slike za dunajsko palačo knezov Auerspergov*, catalogo della mostra di Lubiana, Narodna galerija, 24 ottobre 2007 – 10 febbraio 2008, Ljubljana, Narodna galerija, 2007.

Storia di una fondazione. Il Conte Giuseppe Della Torre e la Cassa di Imprestanza di Gorizia tra Ancien Regime e Restaurazione (1753 – 1831), Gorizia, Fondazione Cassa di Risparmio di Gorizia, 2007.

2008

M. DE GRASSI, *Eugenio Scomparini e Giuseppe Tominz: asterischi triestini*, “Arte in Friuli – Arte a Trieste”, 27, 2008, pp. 47–54.

L. TAVANO, *La Diocesi di Gorizia: 1750–1947*, Mariano del Friuli, Edizioni della Laguna, 2008.

2009

L'artista nel suo studio: Placido Fabris e i disegni della collezione civica di Pieve d'Alpago, catalogo della mostra di Pieve d'Alpago, Palazzo Municipale, 19 dicembre 2009 – 7 marzo 2010, a cura di M. DE GRASSI – E. ROLLANDINI, Comune di Pieve d'Alpago (BL), 2009.

N. BERTONI – S. CREN, *Restauro della Famiglia Sinigaglia di Giuseppe Tominz e analisi della preparazione a bianco di piombo*, in *Effetto luce. Materiali, tecnica, conservazione della pittura italiana dell'Ottocento*, atti del convegno di studi di Firenze, 12–13 novembre 2008, Firenze, Edifir, 2009, pp. 265–275.

M. DE GRASSI, *Tra bobème e museo: gli studi degli artisti*, in *L'artista nel suo studio: Placido Fabris e i disegni della collezione civica di Pieve d'Alpago*, catalogo della mostra di Pieve d'Alpago, Palazzo Municipale, 19 dicembre 2009 – 7 marzo 2010, a cura di M. DE GRASSI – E. ROLLANDINI, Comune di Pieve d'Alpago (BL), 2009, pp. 31–40.

A. DELNERI, *Schede*, in *Cani da museo: capolavori d'arte per raccontare il migliore amico dell'uomo*, catalogo della mostra di Majano, Castello di Susans, 10 ottobre – 15 novembre 2009, a cura di I. REALE, Venezia, Marsilio, 2009.

Genti di San Spiridione. I serbi a Trieste 1751–1914, catalogo della mostra di Trieste, Castello di San Giusto, 17 luglio – 4 novembre 2009, a cura di L. RESCINITI – M.

MESSINA – M. BIANCO FIORIN, Milano – Trieste, Silvana editoriale – Comune di Trieste, 2009.

D. GLOBOČNIK, *Kulturnozgodovinske študije*, Ljubljana, Slovensko društvo likovnih kritikov, 2009.

S. GREGORAT, *Schede*, in *Genti di San Spiridione. I serbi a Trieste 1751–1914*, catalogo della mostra di Trieste, Castello di San Giusto, 17 luglio – 4 novembre 2009, a cura di L. RESCINITI – M. MESSINA – M. BIANCO FIORIN, Milano – Trieste, Silvana editoriale – Comune di Trieste, 2009.

R. KOMIČ, *Stroj in Tominc malo po francosko*, “Bilten SUZD”, 4, 2009.

M. MESSINA, *Frussich*, in *Genti di San Spiridione. I serbi a Trieste 1751–1914*, catalogo della mostra di Trieste, Castello di San Giusto, 17 luglio – 4 novembre 2009, a cura di L. RESCINITI – M. MESSINA – M. BIANCO FIORIN, Milano – Trieste, Silvana editoriale – Comune di Trieste, 2009, p. 69.

M. MESSINA, *Popovich*, in *Genti di San Spiridione. I serbi a Trieste 1751–1914*, catalogo della mostra di Trieste, Castello di San Giusto, 17 luglio – 4 novembre 2009, a cura di L. RESCINITI – M. MESSINA – M. BIANCO FIORIN, Milano – Trieste, Silvana editoriale – Comune di Trieste, 2009b, pp. 105–107.

E. MOGOROVICH, *Un bicentenario dimenticato: Giovanni Pagliarini (1809–1878)*, “Arte in Friuli – Arte a Trieste”, 28, 2009, pp. 145–158.

G. PERUSINI, *Materiali e tecniche esecutive del pittore goriziano Giuseppe Tominz (1790–1866)*, in *Effetto luce. Materiali, tecnica, conservazione della pittura italiana dell'Ottocento*, atti del convegno di studi di Firenze, 12–13 novembre 2008, Firenze, Edifir, 2009, pp. 247–263.

E. ROLLANDINI, *Le miniature: virtuosismo in piccolo formato*, in *L'artista nel suo studio: Placido Fabris e i disegni della collezione civica di Pieve d'Alpago*, catalogo della mostra di Pieve d'Alpago, Palazzo Municipale, 19 dicembre 2009 – 7 marzo 2010, a cura di M. DE GRASSI – E. ROLLANDINI, Comune di Pieve d'Alpago (BL), 2009a, pp. 43–48.

E. ROLLANDINI, *Nello studio di Placido Fabris: “sapere di disegno e potere inventivo”*, in *L'artista nel suo studio: Placido Fabris e i disegni della collezione civica di Pieve d'Alpago*, catalogo della mostra di Pieve d'Alpago, Palazzo Municipale, 19 dicembre 2009 – 7 marzo 2010, a cura di M. DE GRASSI – E. ROLLANDINI, Comune di Pieve d'Alpago (BL), 2009b, pp. 11–28.

I. SAPAČ, *Grajske stavbe v zgodnji Sloveniji. Srednja in spodnja vipavska dolina, 2*, Ljubljana, Viharnik, 2009.

B. STURMAR, *Gorizia nascosta*, Trieste, Lint, 2009.

R. TOMIĆ, *Umjetnost od XVI. do XX. stoljeća*, in *Zagovori svetom Tripunu. Blago Kotorske biskupije povodom 1200. obletnice prijenosa moći svetoga Tripuna u Kotor*, catalogo della mostra di Zagabria, Galerija Klovičevi dvori (14 dicembre 2009 – 14 febbraio 2010), a cura di R. Tomić, Zagreb, Galerija Klovičevi dvori, 2009a, pp. 166–187.

R. TOMIĆ, *Schede*, in *Zagovori svetom Tripunu. Blago Kotorske biskupije povodom 1200. obletnice prijenosa moći svetoga Tripuna u Kotor*, catalogo della mostra di Zagabria, Galerija Klovičevi dvori (14 dicembre 2009 – 14 febbraio 2010), a cura di R. Tomić, Zagreb, Galerija Klovičevi dvori, 2009b, pp. 284–285.

2010

C. BRAGAGLIA VENUTI, *Arti, arredo e collezionismo nella Gorizia dell'Ottocento, in Arte in Friuli: dall'Ottocento al Novecento*, a cura di P. PASTRES, Udine, Società filologica friulana, 2010, pp. 105–117.

E. CASOTTO, *Schede*, in *Da Modigliani a Canova: il volto dell'Ottocento*, catalogo della mostra di Padova, Palazzo Zabarella, 2 ottobre 2010 – 27 febbraio 2011, a cura di F. LEONE – M.V. MARINI CLARELLI – F. MAZZOCCA – C. SISI, Venezia, Marsilio, 2010.

Da Modigliani a Canova: il volto dell'Ottocento, catalogo della mostra di Padova, Palazzo Zabarella, 2 ottobre 2010 – 27 febbraio 2011, a cura di F. LEONE – M.V. MARINI CLARELLI – F. MAZZOCCA – C. SISI, Venezia, Marsilio, 2010.

M. CLELIA GALASSI, *Indagini all'infrarosso su alcune opere del Museo Revoltella: L'incoronazione di Gioas di Francesco Hayez*, in *Le tecniche pittoriche dell'Ottocento in Friuli e a Trieste: la formazione artistica tra Venezia e Vienna*, a cura di R. FABIANI – G. PERUSINI, Udine, Forum, 2010 (Relazioni della Soprintendenza per i beni storici, artistici ed etnoantropologici del Friuli Venezia Giulia; 16), pp. 99–104.

E. IANSIG, *Schede*, in *Miniature e silhouette*, catalogo della mostra di Gorizia, Palazzo Coronini Cronberg, novembre 2010 – gennaio 2011, a cura di C. BRAGAGLIA VENUTI – S. FERRARI – L. GERONI – E. IANSIG, Torino, Umberto Allemandi & C., 2010.

M. JURANOVIĆ-TONEJČ, *Putne bilješke Mijata Sabljara (1852–1854.)*, *Crkveni inventar*, Zagreb, Uprava za zaštitu kulturne baštine, 2010 [Mala biblioteka Godišnjaka zaštite spomenika kulture Hrvatske, 14].

M. MASAU DAN – N. BRESSAN – S. GREGORAT, *Giuseppe Tominz: lo stato delle ricerche*, in *Le tecniche pittoriche dell'Ottocento in Friuli e a Trieste: la formazione artistica tra Venezia e Vienna*, a cura di R. FABIANI – G. PERUSINI, Udine, Forum, 2010 (Re-

lazioni della Soprintendenza per i beni storici, artistici ed etnoantropologici del Friuli Venezia Giulia; 16), pp. 45–52.

Miniature e silhouette, catalogo della mostra di Gorizia, Palazzo Coronini Cronberg, novembre 2010 – gennaio 2011, a cura di C. BRAGAGLIA VENUTI – S. FERRARI – L. GERONI – E. IANSIG, Torino, Umberto Allemandi & C., 2010.

P. PASTRES, *L'Ottocento friulano: nuove arti per una nuova società*, in *Arte in Friuli: dall'Ottocento al Novecento*, a cura di P. PASTRES, Udine, Società filologica friulana, 2010, pp. 3–87.

A. QUINZI, *Tominčev Autoportret ob oknu – znova "malo po francosko"*, "Bilten SUZD", 9–10, 2010.

S. RINALDI, *Giuseppe Tominz a Roma: metodi esecutivi nei dipinti dell'Ottocento*, in *Le tecniche pittoriche dell'Ottocento in Friuli e a Trieste: la formazione artistica tra Venezia e Vienna*, a cura di R. FABIANI – G. PERUSINI, Udine, Forum, 2010 (Relazioni della Soprintendenza per i beni storici, artistici ed etnoantropologici del Friuli Venezia Giulia; 16), pp. 73–78.

M. RUGALE – M. PREINFALK, *Blagoslovljeni in prekleti. Plemiške rodbine 19. in 20. stoletja na Slovenskem*, Ljubljana, Viharnik, 2010.

L. TAVANO, *La città di Gorizia. appunti e immagini di storia socio-religiosa*, Mariano del Friuli, Edizioni della Laguna, 2010.

S. TAVANO, *Ritorni, ma non restituzioni*, "Borc San Roc", 22, 2010, pp. 49–54.

Le tecniche pittoriche dell'Ottocento in Friuli e a Trieste: la formazione artistica tra Venezia e Vienna, a cura di R. FABIANI – G. PERUSINI, Udine, Forum, 2010 (Relazioni della Soprintendenza per i beni storici, artistici ed etnoantropologici del Friuli Venezia Giulia; 16).

2011

M. FAVETTA, *Schede*, in *Cranach, Tintoretto, Bellini e i capolavori della Galleria Nazionale d'Arte Antica di Trieste*, catalogo della mostra di Pavia, Scuderie del Castello Visconteo, 2 aprile – 17 luglio 2011, a cura di L. CABURLOTTO – M.C. CADORE – R. FABIANI, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2011.

M. FAVETTA, *Schede*, in *Rivelazioni. Quattro secoli di capolavori*, catalogo della mostra di Gorizia, Fondazione Cassa di Risparmio di Gorizia, 15 ottobre 2011 – 15 gennaio 2012, a cura di L. CABURLOTTO – M.C. CADORE – R. FABIANI – M. MALNI PASCOLETTI, Mariano del Friuli, Edizioni della Laguna, 2011b.

S. GREGORAT – L. GERONI, *Schede*, in *Autortratti triestini. La donazione Hausbrandt*, catalogo della mostra di Trieste, Civico Museo Revoltella, 15 gennaio – 6 marzo 2011, a cura di S. GREGORAT, Trieste, Civico Museo Revoltella, 2011.

E. LUCCHESI, *Introduzione*, in *Collezione goriziana. Disegni e dipinti dal XVII al XX secolo*, catalogo della mostra di Gorizia, Libreria Editrice Goriziana, 6 ottobre 2011 – 5 gennaio 2012, Gorizia, LEG, 2011, pp. 4–8.

E. MOGOROVICH, *Schede*, in *Rivelazioni. Quattro secoli di capolavori*, catalogo della mostra di Gorizia, Fondazione Cassa di Risparmio di Gorizia, 15 ottobre 2011 – 15 gennaio 2012, a cura di L. CABURLOTTO – M.C. CADORE – R. FABIANI – M. MALNI PASCOLETTI, Mariano del Friuli, Edizioni della Laguna, 2011.

A. QUINZI, *Schede*, in *Rivelazioni. Quattro secoli di capolavori*, catalogo della mostra di Gorizia, Fondazione Cassa di Risparmio di Gorizia, 15 ottobre – 15 gennaio 2012, a cura di L. CABURLOTTO – M.C. CADORE – R. FABIANI – M. MALNI PASCOLETTI, Mariano del Friuli, Edizioni della Laguna, 2011.

S.D.

L. RESCINITI – M. VIDULLI TORLO, *Ottocento a Trieste. Tesori di una società*, Trieste s.d.

L. RUARO LOSERI, *Omaggio ad Antonino Rusconi*, i testi per i quadri di genere e le stampe sono di Lorenza Resciniti, Trieste, s.d. [Atti dei Civici musei di storia e arte di Trieste; 15].

