

Nadia Bertoni Cren

## L'AUTORITRATTO DI GIUSEPPE TOMINZ CON IL FRATELLO FRANCESCO: OSSERVAZIONI SULLA TECNICA PITTORICA ALLA LUCE DEL RECENTE RESTAURO

Estratto da: « Atti e memorie » della Società Istriana di Archeologia e Storia Patria,  
XLVIII, Trieste 2000, pp. 401-410

### *Introduzione*

Il celebre dipinto, opera del grande ritrattista della borghesia triestina del XIX secolo (fig.1), risale al periodo finale della formazione accademica dell'artista a Roma, generalmente ritenuto del momento del suo ritorno a Gorizia intorno al 1818-1820, recentemente è stata proposta una anticipazione della sua esecuzione al 1812-1815.<sup>1</sup>

Studiato e descritto da numerosi storici dell'arte,<sup>2</sup> tutti hanno sottolineato il fascino del doppio ritratto per la finezza psicologica e la consueta ironia con cui l'artista descrive se stesso, l'amato fratello ed il loro rapporto.<sup>3</sup> I due dono ritratti con atteggiamento baldanzoso, uno sulle ginocchia dell'altro, stretti in un disinvolto ed appena accennato abbraccio, ciascuno con "gli attributi" più opportuni a rappresentare nella miglior luce le attività preferite: la tavolozza, i pennelli ed il poggiamano per l'artista che è avvolto in nobile ed importante veste paludata ed i due magnifici bracchi da caccia del fratello che guarda in direzione opposta ma pur vestito in abiti di lusso. L'ammirazione della critica va anche all'ambientazione che sapientemente tratteggia un'epoca, e alla descrizione della città natale sullo sfondo: uno scorcio di Gorizia fermata nel tempo da un orologio posto a sinistra che coglie il momento in cui un cannone batteva un colpo dalle mura di Borgo Castello alle quattro e cinque del pomeriggio.<sup>4</sup>

### *1. Il recente restauro*

L'opera conservata nella pinacoteca dei Musei Provinciali di Gorizia, era da tempo segnalata fra quelle che necessitavano un intervento di restauro per il cattivo stato del protettivo superficiale e per le preoccupanti cretture ed i sollevamenti che si

---

<sup>1</sup> F. MAGANI, *Giuseppe Tominz ritrattista goriziano. "Ottocento di Frontiera. Gorizia 1780-1850"*, in Catalogo della mostra, Gorizia 1995, p.138.

<sup>2</sup> L'autoritratto fu richiesto per numerose esposizioni d'arte fin dall'Ottocento; bibliografia completa in F. MAGANI, *Giuseppe Tominz, cit.* 1995.

<sup>3</sup> Rispetto ai ritratti eseguiti per l'esigente committenza, i ritratti di se stesso e dei propri famigliari sono più liberi e poetici: dall'autoritratto alla finestra del 1826 (coll.privata di Trieste), al secondo ritratto del fratello invecchiato precocemente (Museo Provinciale di Gorizia), l'illusionistico autoritratto sulla latrina (Civico Museo Revoltella di Trieste), il penetrante ritratto del padre ottantenne (Galleria Nazionale di Lubiana) ed il bozzetto del Museo Civico di Storia Patria di Trieste. In quest'ultimo l'artista si ritrae in un interno mentre lavora ad un dipinto assieme ai due figli, Augusto con le braccia conserte che lo osserva e Raimondo nella stanza accanto che suona al pianoforte. Il tocco impressionistico proprio del bozzetto ci restituisce l'atmosfera intimissima di un interno come in nessun'altra opera finita dell'artista.

<sup>4</sup> S. MOLESI, *Le frontiere del mito. Il mito sottile. Pittura e scultura nella città di Svevo e Saba.*, in Catalogo della mostra, Trieste 1991, pp.30-34.

osservavano in alcuni punti. Durante la breve direzione dei Musei da parte di Laura Ruaro i lavori furono intrapresi e conclusi con la sua costante ed appassionata partecipazione.<sup>5</sup> Il dipinto era già stato interessato da almeno due restauri precedenti. Il primo al momento dell'acquisizione al Museo Provinciale, eseguito da un restauratore di Vienna, documentato da una iscrizione tracciata sul retro della tela "Restauriert im Jahre 1896 - Von Florian Goldberg - acd Maler in Wien". In questo intervento il dipinto venne foderato a colla di pasta con una tela di medio spessore la cui larga trama è rimasta impressa, a causa della stiratura, sugli strati pittorici alterando la superficie liscia caratteristica dei dipinti del Tominz. Il dipinto foderato fu poi teso su un nuovo telaio a zeppe angolari, realizzato in legno di abete con quattro traverse incrociate. Si trattava di rimediare ad uno sfondamento del supporto avvenuto sul cielo tra la tenda e la scultura. In questo punto venne incollato un grande inserto ritagliato da un altro dipinto (nel ritaglio era visibile uno strato pittorico azzurro chiaro con relativa preparazione), successivamente coperto da una spessa ridipintura sbordante abbondantemente sul cielo e sulla tenda. La pulitura, eseguita dal restauratore a poco più di cinquant'anni dall'esecuzione del dipinto, con solventi presumibilmente piuttosto aggressivi, aveva intaccato in più punti le velature originali. A questi danni il restauratore rimediò con numerosi ritocchi dal carattere di vere e proprie riprese pittoriche.



Fig. 1. Autoritratto del pittore Giuseppe Tominz con il fratello Francesco.

Il secondo restauro, anch'esso documentato da un scritta sul retro ("Urban 1966"), è stato eseguito in occasione delle mostre dedicate a Giuseppe Tominz organizzate prima a

---

<sup>5</sup> N. BERTONI, S. CREN, *L'autoritratto di Giuseppe Tominz con il fratello Francesco. Relazione di restauro*. Gorizia 1997 (Non pubblicata c/o Soprintendenza per i Beni A.A.A.S. del Friuli Venezia Giulia).

Gorizia e poi a Lubiana nel 1967.<sup>6</sup> Nell'intervento di pulitura condotto a Venezia da Silvio Urban, sono stati risparmiati alcuni ritocchi del restauro di fine Ottocento ed altri ne sono stati aggiunti per equilibrare la pellicola pittorica nelle numerose zone abrase e spulite. In questa occasione vennero stese due verniciature la prima a base di vernici resinose, la seconda costituita da un preparato polisaccaridico, probabilmente gomma arabica. Quest'ultimo protettivo è stato quello che degradandosi ha conferito alla superficie del dipinto un sgradevole effetto traslucido che impediva una adeguata illuminazione dell'opera nelle sale espositive.

Il nostro restauro ha avuto come primo obiettivo l'asportazione dei protettivi e dei ritocchi alterati e la riadesione dell'inserto applicato durante il restauro ottocentesco sulla zona del cielo dove c'era stato uno sfondamento della tela originale.

Durante la pulitura della pellicola pittorica si è provveduto dapprima ad asportare totalmente lo strato gommoso dell'ultima verniciatura tramite il rigonfiamento e la rimozione con un tensioattivo e con acqua distillata. La sottostante vernice ingiallita di natura resinosa invece è stata rimossa con solventi organici, liberando la pellicola pittorica anche dai ritocchi alterati eseguiti nell'ultimo restauro. In più punti sono stati rimossi con solventi e a punta di bisturi i residui fortemente ingialliti della probabile vernice originale e ritocchi di natura oleosa localizzati nella zona dell'innesto sul cielo. Si è ritenuto opportuno però non rimuovere quei ritocchi della fine dell'Ottocento già risparmiati dal precedente restauro che colmano ampie lacune senza arrecare tuttavia interferenze di tipo estetico. Per rimediare al sollevamento dell'inserto applicato nel cielo si è ritenuto opportuno, data la buona conservazione della foderatura di fine Ottocento, di intervenire localmente per evitare inutili stress all'intero dipinto. L'innesto è stato staccato dalla tela di rifodero, pulito dagli eccessi di colla pasta, stirato e fatto riaderire con un adesivo termoplastico. Una stuccatura, la cui superficie è stata modellata per imitare le irregolarità della pellicola pittorica, ha permesso di portare a livello tutta la zona dell'inserto. Successivamente la lacuna è stata integrata con il metodo dell'astrazione cromatica con colori a vernice. La fase di ritocco è stata molto impegnativa poiché era necessario riequilibrare alcune zone importanti intaccate nella prima pulitura ottocentesca del dipinto. Queste parti erano totalmente o parzialmente prive delle velature originali, velature già ripristinate da Urban ma purtroppo irrimediabilmente ingiallite.<sup>7</sup>

## 2. Tecnica pittorica e pigmenti utilizzati

Per acquisire dati sicuri sui materiali impiegati si sono prelevati, lungo i margini delle lacune, due micro frammenti di materia pittorica sui quali sono state condotte approfondite indagini chimico-stratigrafiche in un laboratorio di analisi scientifiche specializzato.<sup>8</sup> I campioni di colore preparati in sezione lucida sono stati esaminati al microscopio ottico a luce riflessa e con filtro U.V; i pigmenti, le cariche ed i prodotti del

---

<sup>6</sup> G. CORONINI, A. MORASSI, *Mostra di Giuseppe Tominz*. Catalogo della mostra, Gorizia 1966. F. STELÈ, A. MORASSI, G. CORONINI. *Jozef Tominc (1790-1866)*. Catalogo della mostra, Ljubljana 1967.

<sup>7</sup> Materiali impiegati: Pulitura: tensioattivo Neo Desogen (Bayer) e Tween 20 all' 1% in acqua, acetato di etile, metiletilchetone, dimetilsolfossido in butilacetato al 10-30%. Adesione inserto: Beva 371. Stuccatura: gesso di Bologna e colla di coniglio. Ritocco: vernici da ritocco per restauro (Maimeri), acquarelli (Winsor & Newton). Verniciatura: Vernice Vibert e Mat (Lefranc & Bourgeois). Protettivo cornice dorata: Paraloid B72 al 4 %

<sup>8</sup> P. ROSANO, *Esame chimico-stratigrafico di due frammenti pittorici prelevati da un dipinto su tela di Giuseppe Tominz raffigurante "Autoritratto con il fratello Francesco"*. Padova 1997 (Non pubblicata c/o Musei Provinciali di Gorizia).

degrado sono stati identificati mediante analisi alla Microsonda Elettronica (EDS), infine la caratterizzazione di leganti, altri medium o prodotti organici di degrado è stata condotta mediante analisi spettrofotometrica all'infrarosso a trasformata di Fourier (FT/IR).

Le osservazioni sulle sezioni dei campioni di materia pittorica hanno dato numerose informazioni che interpretate strato per strato indicano le abitudini tecniche dell'artista.

Nell'analisi dello strato pittorico del cielo (fig.3), un singolare dato spiegherebbe i numerosi danni subiti dalla pellicola pittorica già durante la prima pulitura del dipinto. La presenza di un legante di natura proteica per le velature superficiali di colore blu indicherebbe l'uso da parte dell'artista di leganti misti. Dopo la stesura della preparazione, delle imprimiture e degli strati pittorici a carattere oleoso, le rifiniture, alcune velature, probabilmente in alcuni punti soltanto, sarebbero state eseguite a tempera. Ulteriori analisi, su altri dipinti del Tominz, potrebbero indicare se questa pratica è una caratteristica delle sue prime opere, che potrebbero essere condizionate da uno sperimentalismo comprensibile agli esordi dell'attività di pittore, oppure se si tratta di una consuetudine anche in età matura che attesterebbe una ricerca ben precisa di particolari effetti sia cromatici che di lucentezza ed opacità della superficie del dipinto.

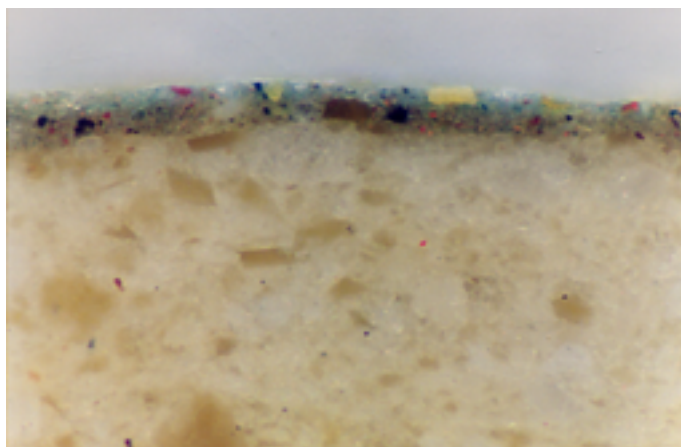


Fig. 2. Sezione Lucida (luce riflessa, 400x) di un frammento pittorico del cielo. Dal basso in alto: strato preparatorio a base di biacca, cristalli di calcite e olio siccativo; sottile imprimitura di colore grigiastro a base di minio, cinabro, nero d'ossa e blu di cobalto; strato pittorico superficiale a base di biacca, blu di prussia, cinabro, giallo di cromo, minio, blu di cobalto con legante di natura proteica.

Un preparato polisaccaridico in associazione con olio è stato individuato sotto gli strati preparatori oleosi. Si tratta di tracce dell'impermeabilizzazione della tela di supporto. Non si dipingeva direttamente sulla tela poiché negli ateliers si conosceva per esperienza l'infragilimento delle fibre di cellulosa causato dall'olio siccativo che ne provoca l'idrolisi acida. Giuseppe Tominz e più tardi il figlio Augusto, acquistavano le tele già preparate presso un fabbricante di Vienna, come testimoniato dai timbri di fabbrica "Silberne Medaille" ancora visibili sul retro di alcuni dipinti conservati ai Musei Provinciali di Gorizia e al Museo Revoltella di Trieste. Essendo l'autoritratto foderato ed applicato su di un telaio non originale, non è possibile dire con assoluta certezza che la tela non sia del tipo prodotto industrialmente ma la dimensione non usuale del dipinto e le tracce di questa "apprettatura" fanno pensare ad una tela preparata direttamente da Tominz.

La preparazione vera e propria è costituita da un preparato oleoso a base di biacca e carbonato di calcio sottoforma di cristalli di calcite. La gran parte delle preparazioni di dipinti ad olio della prima metà del XIX secolo presenta la preparazione a biacca (bianco di piombo) piuttosto che a gesso. Ciò era richiesto dalla scelta artistica di dipingere su di

una superficie liscia e compatta per realizzare una pellicola pittorica brillante, ma anche all'avvento delle tele preparate industrialmente, con preparazioni più sottili delle tradizionali e spesso, come nel nostro caso, con additivi di carica come il carbonato di calcio o il solfato di bario. Nella prima metà del secolo di solito veniva aggiunto il carbonato di calcio. Il solfato di bario sembra non esser stato introdotto prima degli anni 1820-1830, diventando il materiale di carica preferito nella seconda metà del secolo. Gli additivi avevano la funzione di attenuare la brillantezza della base e di aumentare la presa d'olio per gli strati successivi di colore, ma un eccesso di materiali di carica poteva rendere le preparazioni troppo assorbenti o fragili.

Neppure l'aggiunta di calcite nella preparazione ci fornisce indicazioni sicure per affermare che la tela di supporto era del tipo preparato industrialmente perché sembra che queste miscele di bianco di piombo con altre materie di carica (talvolta anche ocre gialle), venivano vendute agli artisti già confezionate.<sup>9</sup>

L'imprimitura o fondo pittorico è realizzata a base di biacca e legante oleoso. Ha tonalità diversa a seconda delle campiture di colore. Nel cielo a questa base sono associate piccole quantità di rosso cinabro e di rosso minio, di blu cobalto e di nero d'ossa; nella tinta con cui sono realizzati gli incarnati (fig.3) sono unite piccole quantità di rosso cinabro e di rosso minio, di blu cobalto e di giallo cromo. Il rosso minio ed il rosso cinabro sono pigmenti conosciuti ed impiegati fin dall'antichità. Il loro uso, sempre associato in entrambi i campioni di colore analizzati sia nell'imprimitura che nello strato pittorico, è però interessante poiché suggerisce la ricerca da parte dell'artista di un particolare tono di rosso intermedio fra l'aranciato del minio ed il sanguigno del cinabro.

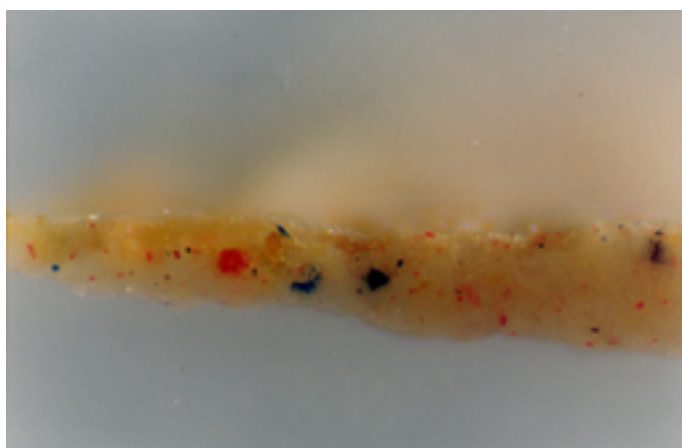


Fig. 3. Sezione Lucida (luce riflessa, 400x) di un frammento pittorico di incarnato (dal sopracciglio sinistro di Giuseppe). Dal basso in alto: strato preparatorio a base di biacca, cristalli di calcite e olio siccativo; strato pittorico a base di biacca e di piccole quantità di cinabro, di minio, di giallo di cromo e di blu di cobalto con legante oleoso.

Il blu di cobalto o alluminato di cobalto ( $\text{CoOAl}_2\text{O}_3$ ), utilizzato sia nell'imprimitura che nello strato pittorico è il più importante fra i pigmenti di cobalto. Ha numerosissime denominazioni: blu azzurro, azzurro di Hopfner, blu di Copenhagen, blu di Vienna, ecc. Scoperto da Thénard nel 1802, in Francia fu impiegato relativamente presto dalla sua scoperta per la sua elevata resistenza a tutti gli agenti sia acidi che alcalini e per la sua adattabilità a tutte le tecniche artistiche. Intorno al 1840 il suo impiego era abbastanza diffuso in Europa ma era uno dei colori per artisti fra i più costosi e fu soggetto a

<sup>9</sup> J.P. RIOUX, V. POMARÈDE, *Les préparations au blanc de plomb en France au XIX siècle*. "Techne", n.7. LRMF Paris 1998. pp.121-124.

numerose adulterazioni e sostituzioni con il blu ultramarino e con le lacche blu. Non sappiamo dove il Tominz acquistò questo nuovo pigmento se a Roma, a Venezia o a Trieste, se era già comune negli ateliers degli artisti italiani attorno agli anni '20 del secolo, se in questo caso si trattasse di scelta per sperimentazione, per apprezzamento delle qualità fisico-chimiche o se fosse preferito per il suo particolare e "moderno" timbro di blu.

Un altro pigmento storicamente molto importante presente sia nel campione di pellicola pittorica prelevato dal cielo, sia nel campione di incarnato, è il giallo di cromo o cromato di piombo ( $\text{PbCrO}_4$ ). Fra i numerosi pigmenti scoperti e prodotti artificialmente nell'Ottocento, il giallo di cromo è il primo dei gialli prodotti partendo dallo ione cromato ( $\text{CrO}_4$ ) combinato con diversi metalli pesanti<sup>10</sup> e diventa assieme all'arancio di cromo ( $\text{PbCrO}_4$ ) sempre più presente nella tavolozza degli artisti fino ad essere sostituito dal più stabile giallo di cadmio.<sup>11</sup>

La cromite, il raro minerale di cromo che in natura si presenta in cristalli prismatici rossi, è descritto dal chimico Louis Nicolas Vauquelin nel 1797,<sup>12</sup> ma il riconoscimento del cromato di piombo e la sua introduzione come pigmento non avvenne prima del 1804<sup>13</sup> e solo nel 1809 Vauquelin ne descrive la preparazione e le proprietà nel suo "Memoir"<sup>14</sup> Sembra che in Inghilterra la manifattura di pigmenti di cromo ebbe inizio fin dal 1814-1816 con lo sfruttamento di cromo proveniente dagli Stati Uniti.<sup>15</sup> Nel secondo quarto dell'Ottocento il giallo cromo iniziò ad essere usato come pigmento negli acquarelli e nella pittura ad olio ma restava un colore molto costoso.

La commercializzazione del giallo di cromo ad uso delle arti e dell'industria crebbe solo dal 1818 dopo la scoperta di giacimenti di cromite nella regione del Var del sud della Francia e nelle isole Shetland nel 1820<sup>16</sup> e rimase un pigmento pregiato se nei conti relativi ai decoratori del Royal Pavilion di Brighton è riportato l'acquisto di "chrome yellow and other expensive colours".<sup>17</sup>

Non si può tuttavia escludere che il Tominz abbia acquistato questo nuovissimo pigmento a Roma fin dal 1815. La prima menzione conosciuta di questo giallo nella letteratura

---

<sup>10</sup> Ad esempio il giallo di Bario o cromato di bario ( $\text{BaCrO}_4$ ), 1809; il giallo di Zinco, cromato di zinco ( $\text{ZnCrO}_4$ ) 1809-1850; il giallo di stronzio, cromato di stronzio ( $\text{SrCrO}_4$ ), XIX secolo; il giallo di bismuto, cromato di bismuto ( $\text{BiCrO}_4$ ), XIX secolo. Il giallo di molibdeno cromato-molibdato-solfato di piombo ( $\text{PbCrO}_4 \cdot 2\text{PbMoO}_4 \cdot 2\text{PbSO}_4$ ), sarà prodotto prodotto nel 1935.

<sup>11</sup> Chimicamente solfuro di cadmio ( $\text{CdS}$ ), 1829-1846.

<sup>12</sup> L. N. VAUQUELIN, *Mémoire sur le chrôme. Nouvelle substance métallique contenue dans le plomb rouge de Sibérie*. in "Annales de Chimie", 25 (1797), pp.21-31.

<sup>13</sup> M. BERTHOLLET, L. N. VAUQUELIN, *Rapport fait à la classes des sciences physique et mathématiques de l'institut, sur une mémoire de M. Godon*. in "Annales de Chimie", 53 (1804), p.225.

<sup>14</sup> L. N. VAUQUELIN, *Mémoire sur la meilleure méthode pour décomposer le chrômate de fer, obtenir l'oxide de chrôme, préparer l'acide chrômique, et sur quelques combinaisons de ce dernier*. in "Annales de Chimie", 70 (1809), pp.70-94.

<sup>15</sup> R. D. HARLEY, *Artists' Pigments; c. 1600-1835, a Study in English Documentary Sources*. 2nd ed. London 1982.

<sup>16</sup> H. KÜHN, M. CURRAN, *Chrome yellow and other chromate pigments*. in *Artists' Pigments. A Handbook of their History and Characteristics*. R. L. Feller ed. Cambridge 1986. pp.187-217.

<sup>17</sup> J. BROUGH, *The use of synthetic yellow pigments at the Royal Pavillon, Brighton between 1800 and 1822*. in "Art & Chimie. La couleur". Congrès international sur l'apport de la chimie aux oeuvres d'art. Paris 1998. Résumés pp.185-189.

tecnica si trova nel diario di un pittore danese, Eckersberg (1783-1853), il quale riporta di aver acquistato un' oncia di "giallo di cromo" a Roma il 18 settembre 1815.<sup>18</sup> Nel caso in esame l'uso del giallo di cromo non esclude quindi anche l'ultima datazione proposta da Magani<sup>19</sup> che arretra l'esecuzione del doppio ritratto tra il 1812-1815. Se così fosse il dipinto del Tominz costituirebbe uno degli esempi precoci dell'impiego di questo pigmento nei dipinti su tela, inizialmente infatti venne impiegato soprattutto nei colori ad acquarello e solo in un secondo tempo nella tecnica ad olio.

---

<sup>18</sup> H. KÜHN, M. CURRAN, *Chrome yellow*, cit. pp.188-189.

<sup>19</sup> F. MAGANI, *Giuseppe Tominz ritrattista*, cit. 1995; pp.133-159.