

Dipinti ritrovati: *Leonardo* che dipinge la *Gioconda* di Augusto Tominz

DANIELE D'ANZA

La vicenda critica di Augusto Tominz non pare particolarmente fortunata, soprattutto se messa a confronto con quella del padre Giuseppe, ma anche con quella del figlio Alfredo, noto ai più come il Tominz dei cavalli.

Legato a modelli paterni, Augusto non seppe raggiungere gli stessi esiti pur riprendendo i collaudati schemi del ritratto e innovando la produzione con l'interessamento ai nuovi temi di celebrazione nazionale, invero l'esaltazione delle glorie passate della storia e della cultura italiana, carburante e sostegno di quel Risorgimento allora imperante. Una tematica fiorita nell'ambito della pittura di storia, che si afferma dapprima in area milanese, con la comparsa all'Esposizione di Brera del 1820 del *Pietro Rossi, signore di Parma, spogliato dei suoi dominii dagli Scaligeri* di Francesco Hayez¹, ma si può citare anche il *Cristoforo Colombo che si stacca dal porto di Palos per navigare alla scoperta del Nuovo Mondo*, di Pelagio Palagi, del 1830². Nuovi soggetti storici tratti dalla letteratura, dal melodramma e da episodi delle biografie di uomini illustri, che da Milano e Firenze presto si impongono in tutta la penisola, giungendo inevitabilmente anche ai pittori dell'Accademia veneziana, presso la quale si forma il giovane Augusto Tominz.

Il suo *Leonardo che dipinge la Gioconda*³, si inserisce in questa corrente di gusto, diffusa in tutta Italia e che fra le lagune conobbe fortuna nelle rappresentazioni del *Giovanni Bellini e Alberto Durerò festeggiati dagli artisti veneziani* di Jacopo D'Andrea, opera accolta da generali consensi e ammirata anche dall'imperatore Francesco Giuseppe I nel corso della sua visita a Venezia nel 1856, nonché ne *L'incontro di Tiziano col giovinetto Veronese sul ponte della Paglia*, cominciato da Antonio Zona l'anno successivo su precisa committenza imperiale⁴; o ancora, allo scadere del secolo, in quel *Francesco Guardi che vende i suoi quadretti in piazza San Marco* di Giuseppe Bertini, posto in apertura nella recente mostra veneziana dedicata al grande vedutista⁵. Rispetto a queste ultime opere, il dipinto di Tominz si data in anticipo, ossia al 1846, collocandosi nella fase giovanile della sua attività.

Nato a Roma nel 1818, ma presto trasferitosi a Trieste, egli apprende i primi rudimenti del mestiere al fianco del padre Giuseppe, il quale lo porta a 'esordire' all'interno della mostra triestina da lui stesso promossa nel 1835. In quell'occasione Augusto, allora diciassettenne, presenta "quindici bellissimi disegni, fra quali tre

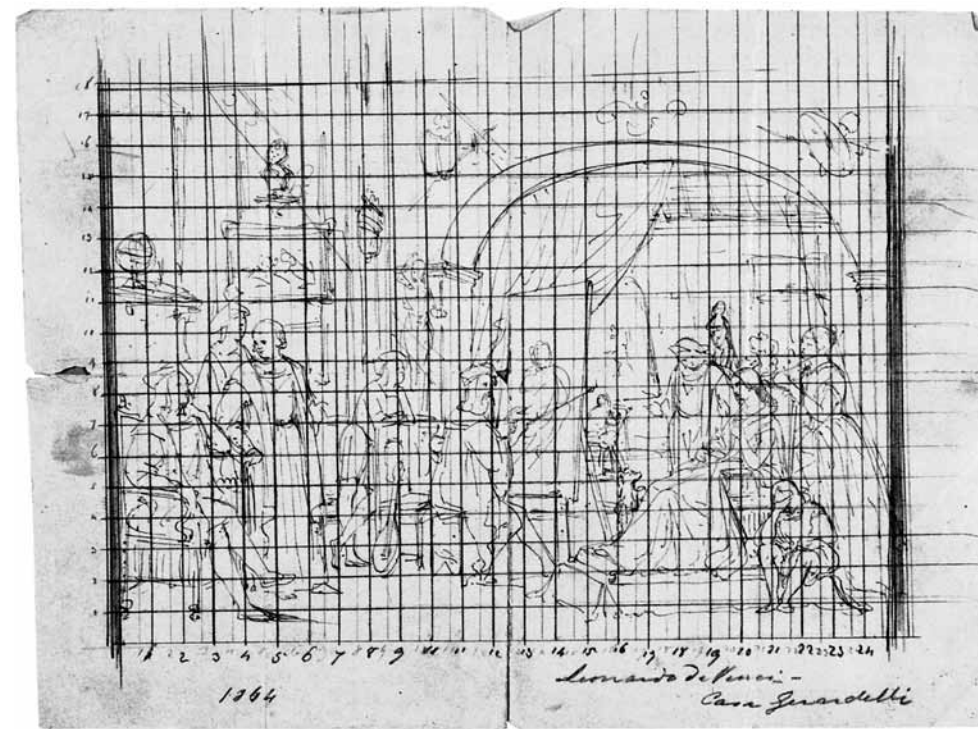


1 - AUGUSTO TOMINZ, *Leonardo che dipinge la Gioconda*. Trieste, collezione privata

ritratti di persone cognite”⁶. Tale sinergia si ripete altresì nella mostra del 1838, quando il giovane pittore si presenta nuovamente accanto al padre⁷.

La sua iscrizione all’Accademia di Venezia è stata indicata da alcuni nel 1830, da altri nel 1836⁸. La ricerca condotta in quest’occasione presso l’Archivio della stessa ha palesato la sua presenza ai corsi di pittura e di nudo nel biennio 1841-1842: corsi tenuti rispettivamente da Odoardo Politi e Ludovico Lipparini⁹. Non è stato possibile, tuttavia, rintracciare la data di iscrizione e di congedo, in quanto il suo nome non figura tra quelli riportati nella *Rubrica del repertorio degli alunni*

iscritti dall’anno 1818 al 1851 e nemmeno nel *Repertorio generale degli alunni dal 1817/1818 al 1852/1853*. Esso però compare nel *Registro delle presenze* dei singoli corsi, nonché nella pubblicazione relativa alla distribuzione dei premi. Apprendiamo, così, come il giovane pittore si fosse distinto con profitto sia nella “disposizione allo studio”, che “nell’applicazione”, e di come, nell’agosto del 1842 ottenne il premio d’accessit di “Figura in disegno – per l’Accademia in dipinto”¹⁰. Tale riconoscimento giunse alla fine del suo percorso di studi, confermando quindi il 1842 come data del suo congedo¹¹, sulla scia di quanto rilevato in precedenza dalla critica¹².

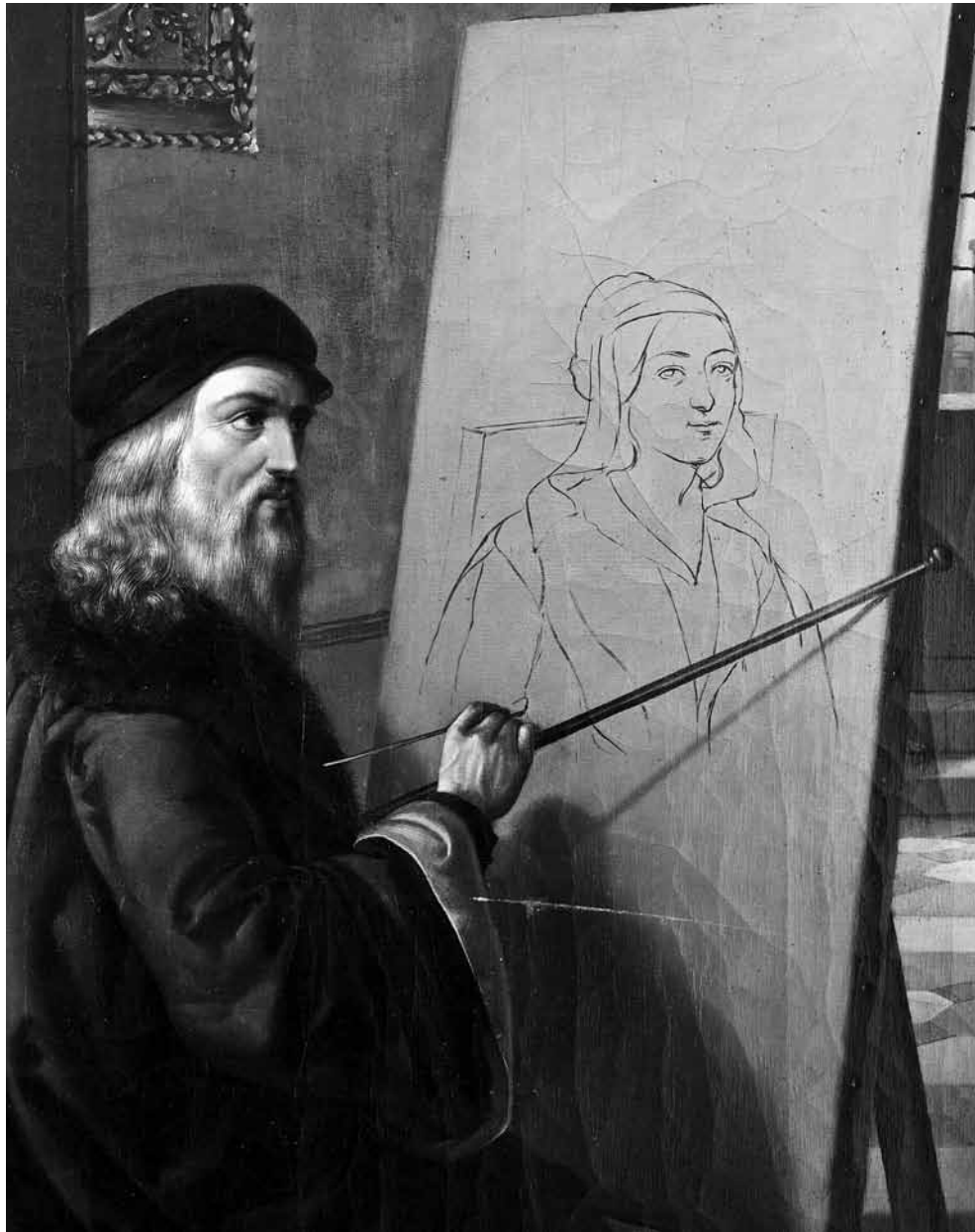


2 - AUGUSTO TOMINZ, *Leonardo che dipinge la Gioconda*. Trieste, Civici Musei di Storia ed Arte

La sua formazione si compie quindi tra gli insegnamenti paterni e quelli accademici, ma più che una vera formazione, il periodo trascorso all’Accademia di Belle Arti tende a connotarsi quale perfezionamento in un mestiere già avviato. Tale eventualità, peraltro suggerita dalle precedenti partecipazioni, nel 1835 e nel 1838, alle suddette esposizioni triestine, sembra trovare conferma in quella nota inscritta nel *Registro delle presenze* del corso di Politi del mese di luglio 1842, dove le sue numerose assenze vengono così giustificate: “dovette occuparsi per varie ordinazioni del padre suo”¹³.

Ritornato a Trieste l’anno successivo,

inizia a esporre con continuità presentando, di lì a poco, alla mostra indetta dalla Società Triestina di Belle Arti nel 1846, *Leonardo che ritrae la Gioconda*¹⁴, opera che attinge il soggetto dal celebre racconto vasariano¹⁵. Tuttavia, se l’iconografia dell’illustre pittore riprende quella tradizionale con barba bianca e capelli lunghi, l’identità dell’effigiata si discosta notevolmente da quella del noto ritratto del Louvre, sia dal punto di vista fisiognomico che nella posa adottata, nonché nella presenza di una cuffia, invece del velo, che ne cela la capigliatura. Nondimeno, qualsiasi dubbio in merito al soggetto viene fugato dall’iscrizione a



3 - AUGUSTO TOMINZ, *Leonardo che dipinge la Gioconda*, particolare.
Trieste, collezione privata

caratteri capitali “Gioconda”, inserita nello stemma appeso alla parete.

La ricostruzione della vicenda collezionista del dipinto, effettuata da Francesca Nodari in occasione dell’approfondimento monografico incentrato sui disegni di Augusto Tominz di proprietà dei Civici Musei di Trieste⁶, evidenzia come l’opera fosse segnalata dapprima nella raccolta del triestino Carlo Girardelli e poi, nel 1934, in casa Sinigaglia: da allora, e fino ai giorni nostri, se ne persero le tracce. La studiosa, in quell’occasione, nel dichiararne l’ubicazione ignota, pubblicava un possibile disegno preparatorio, che, in assenza della versione pittorica e considerata la presenza della quadrettatura, è stato comprensibilmente posto in diretta relazione con il dipinto citato dalle fonti e che qui si presenta.

Rintracciato in una collezione privata triestina, l’opera, pur riprendendo in maniera abbastanza fedele il fregio di personaggi in primo piano visibile nel disegno – alcune differenze si riscontrano invero nella postura del paggio seduto ai piedi dello scanno di Monna Lisa e in una delle dame in piedi accanto all’effigiata –, se ne discosta evidentemente nella resa dell’architettura e dello sfondo. La seconda stanza, che nel foglio dei Civici Musei ospita un collaboratore intento a preparare una tela, nell’opera in esame si svuota lasciando campo a una finestra affacciata su una veduta di Firenze: inconfondibile, seppur in lontananza, la cupola brunelleschiana di Santa Maria del Fiore. Nel disegno preparatorio, inoltre, le due sale sono raccordate da un grande arco a sesto ribassato, sostituito nella tela da due archi a sesto acuto. Forzando l’interpretazione, sembra che il pittore abbia pensato a un interno che in qualche misura rinvia al

Palazzo Ducale di Venezia: a sinistra la finestra presenta un arco a tutto sesto similare a quelli visibili nella parte rinascimentale dell’edificio, quella che dà sul cortile, mentre in fondo la finestra gotica, con l’insero dei quadrilobi a coronamento degli archi richiama le celebri logge affacciate sul molo e sulla Piazzetta. Anche i dipinti posti sulle pareti sembrano differire nelle due versioni: nel nostro caso se ne riconosce uno con scena biblica e un altro in ovale, di gusto tipicamente sei-settecentesco, mentre lo stemma della famiglia dei Giocondi appare simile a quello inserito nel disegno. Tali non irrilevanti difformità generano inevitabilmente alcuni dubbi sull’identificazione del disegno quale studio preparatorio alla realizzazione del dipinto esposto alla mostra triestina del 1846, il quale reca in basso a sinistra l’iscrizione autografa *Tominz figlio 1846*. Se la coincidenza tra l’anno d’esecuzione e quello della sua esposizione non bastasse, soccorre l’intervento del pittore Gaetano Merlato su “L’Osservatore Triestino” del settembre dello stesso anno⁷. A questi “per gentilezza del giovane artista sig. Augusto Tominz, venne dato poter ammirare nel di lui studio un suo quadro testé compiuto, rappresentante *Leonardo da Vinci che sta cominciando il tanto celebre ritratto di Madonna Lisa, detta la Gioconda*”. La lunga e precisa descrizione dell’opera effettuata da Merlato conferma l’identità del dipinto: “In una ricca stanza, che mette ad altra, per mezzo di due grandi arcate a sesto acuto, vi sta a destra dell’osservatore, assisa in un seggiolone di que’ tempi, un po’ elevato dal suolo per mezzo d’un rialzo coperto da un vago tappeto, vi sta dissi, seduta in un semplice e naturale postura qual a nobile e gentile persona s’addice, la Gioconda...”⁸,



4 - AUGUSTO TOMINZ, *Leonardo che dipinge la Gioconda*, particolare.
Trieste, collezione privata



5 - Interno della sala ("Anticamera") con il dipinto di Augusto Tominz raffigurante Leonardo che dipinge la Gioconda alla Mostra Casa dei nostri nonni, Trieste 1929

dove il riferimento alle "due grandi arcate a sesto acuto", fuga ogni dubbio, al pari della descrizione del paggio seduto affianco: "Appiedi dello sgabello e seduto sur uno dei gradini evvi un piccolo fanciullo che trastullandosi cerchi chiamare a sé l'attenzione d'un levriere, che in piedi e in mezzo della stanza, incerto lo guarda se debba o no avvicinarsi!". Nella versione grafica, al contrario, lo stesso paggio, reggendosi la testa con la mano destra, ignora la presenza del cane, rimanendo assorto nelle proprie riflessioni.

Rispetto al dipinto, il disegno reca in calce l'iscrizione "1864" e più a destra "Leonardo da Vinci - Casa Girardelli", quest'ultima, secondo Nodari, di mano del

figlio Alfredo. La studiosa, nel considerare la versione grafica il precedente più immediato del dipinto esposto nel 1846, ipotizza, con le dovute cautele, che la data apposta nel disegno possa essere "un refuso, o forse un'attestazione che nel 1864 il dipinto si trovava in collezione Girardelli"¹⁹.

Quest'ultimo fu peraltro esposto alla *Mostra della casa dei nostri nonni*, che si tenne a Trieste nel 1929 e che presentava interessanti ricostruzioni d'epoca di salotti in stile Biedermeier o camere da letto in stile Impero²⁰; citato per l'ultima volta da Basilio nel 1934 in collezione Sinigaglia, esso vi rimase, con tutta probabilità, fino al 1990 quando, insieme ad altri dipinti, mobili, argenti e suppellettili varie di proprietà di

quella famiglia, fu messo in vendita in una pubblica asta tenutasi a Trieste, nella cui occasione fu acquistato dall'attuale proprietà²¹.

Le differenze rilevate tra studio preparatorio e opera finale potrebbero però inficiare tale ricostruzione e suggerire l'esistenza di due differenti versioni pittoriche: la prima da identificare con la presente, già proprietà della famiglia Sinigaglia, i cui membri furono ritratti qualche anno prima dal padre Giuseppe²², la seconda testimoniata dal disegno preparatorio di proprietà

dei Civici Musei già in collezione Girardelli. Quest'ultima potrebbe essere stata eseguita sull'onda del successo riscontrato dalla prima versione. Si spiegherebbe in questo modo la presenza della quadrettatura nel disegno, che per un pittore di formazione accademica quale Tominz sottintende la conclusione della fase preparatoria della stessa. In alternativa, mantenendo la ricostruzione della sua vicenda collezionista testé compiuta, la versione grafica potrebbe risultare una variazione sul tema ideata dallo stesso pittore e mai tradotta su tela.

leur": un itinerario nel mito dei maestri veneti attraverso le copie francesi dell'Ottocento, in *Venezia da Stato a mito*, catalogo della mostra a cura di A. BETTAGNO (Venezia, Fondazione Giorgio Cini), Venezia 1997, p. 137). Nel 1865, durante l'ultimo anno di studi all'Accademia veneziana, Eugenio Prati realizzò il disegno con *Tintoretto che scaccia Mario* (E. STAUDACHER, in *Eugenio Prati (1842-1907). Tra Scapigliatura e Simbolismo*, catalogo della mostra a cura di G. BELLÌ, A. PATTINI, A. TIDDIA (Trento, Palazzo delle Albere), Cinisello Balsamo 2009, p. 167); mentre più tardi, a seguito delle celebrazioni del bicentenario della nascita dell'artista tenutesi nel 1896, dipinse la *Visione di Tiepolo* (R. PANCHERI, in *Nuovi ospiti a Palazzo delle Albere. Donazioni e depositi del XIX secolo 2004-2008*, catalogo della mostra a cura di A. TIDDIA (Trento, Palazzo delle Albere), Cinisello Balsamo 2008, pp. 116-117). Per una visione più ampia dell'argomento si rinvia a M. LEVEY, *The painter depicted. Painters as a subject in painting*, London 1981.

Note

- ¹ F. MAZZOCCA, *Il modello accademico e la pittura di storia*, in *La pittura in Italia. L'Ottocento*, a cura di E. CASTELNUOVO, II, Milano 1991, p. 611.
- ² G. SACCHI, *Le Belle Arti in Milano nell'anno 1830. Anno V. Dipinti storici e sacri a olio ed a fresco*, in *Il Nuovo Ricoglitore ossia Archivi d'ogni letteratura antica e moderna con rassegna e notizie di libri nuovi e nuove edizioni. Opera che succede allo Spettatore italiano e Straniero formato in 104 quaderni, ed al Ricoglitore che lo è di 96. Anno VI. Parte Seconda*, Milano 1830, p. 756.
- ³ Olio su tela, cm 170 x 233.
- ⁴ G. PAVANELLO, *Venezia: dall'età neoclassica alla 'scuola del vero'*, in *La pittura nel Veneto. L'Ottocento*, a cura di G. PAVANELLO, I, Milano 2002, pp. 55-56. Alla fortuna degli artisti toscoromani succede nella seconda metà del secolo quella dei veneziani, Tiziano, Veronese, Tintoretto, Tiepolo, Canaletto e Guardi, "a riprova di un generico spostamento dell'asse di interesse da Roma a Venezia" (F. CASTELLANI, "L'éclat de la lumière et le luxe de la cou-

- ⁵ A. CRAIEVICH, in *Francesco Guardi 1712-1793*, catalogo della mostra a cura di A. CRAIEVICH, F. PEDROCCO (Venezia, Museo Correr), Milano 2012, p. 52.
- ⁶ A. QUINZI, *Giuseppe Tominz*, Trieste 2011, p. 66.
- ⁷ *Ivi*, p. 68.
- ⁸ M. MALNI PASCOLETTI, *Tominz, Augusto*, in *La pittura in Italia. L'Ottocento*, II, Milano 1990, p. 1045; W. ABRAMI, in *I grandi vecchi. Affetti. Ritratti di coppie e quadri di gruppo a Trieste*, Trieste 1998, pp. 112-113; L. RESCINITI, *I dipinti di Augusto Tominz dei Civici Musei di Storia ed Arte di Trieste*, "Atti dei Civici Musei di Storia ed Arte di Trieste", 20, 2004, pp. 323-333; F. NODARI, *Augusto Tominz: disegni dalle collezioni dei Civici Musei di Storia ed Arte di Trieste*, Trieste 2007, p. 49.
- ⁹ Venezia, Archivio dell'Accademia di Belle Arti, *Stati delle scuole – anno scolastico 1841-1842 – Scuola di pittura; Scuola di nudo*.
- ¹⁰ *Atti dell'Imp. Regia Accademia di Belle Arti in Venezia per la distribuzione de' premi fattasi da S.E. il Sig. Co. Di Palfly governatore delle province Venete. Il giorno 7 agosto 1842*, Venezia 1843, p. 34.
- ¹¹ L'ultima menzione del suo nome nei *Registri delle presenze* risale al luglio 1842.
- ¹² Cit. nota 8.
- ¹³ Venezia, Archivio dell'Accademia di Belle Arti, *Registro presenze – Stati delle scuole – anno scolastico 1841-1842 – Scuola di pittura*. Alessandro Quinzi, che ringrazio, conferma tale notizia segnalando alcuni esempi in cui la logica di bottega prevedeva che opere firmate da Tomiz padre fossero invece realizzate dal figlio (QUINZI 2011, pp. 228-229, catt. DE31-33).
- ¹⁴ Di questa mostra esiste un piccolo catalogo dove si cita espressamente l'opera in questione: "Tominz figlio, in Trieste. Leonardo da Vinci che ritra la Lisa dei Giocondi" (*Catalogo delle opere esposte dalla Società Triestina di Belle Arti*, Trieste 1846, p. 9, n. 168).
- ¹⁵ "Prese Leonardo a fare per Francesco del Giocondo il ritratto di Mona Lisa sua moglie; e quattro anni penatovi lo lasciò imperfetto,

la quale opera oggi è appresso il Re Francesco di Francia in Fontanableo; nella qual testa chi voleva vedere quanto l'arte potesse imitar la natura, agevolmente si poteva comprendere, perché quivi erano contrafatte tutte le minuzie che si possono con sottigliezza dipignere. [...] Usòvi ancora questa arte, che essendo Mona Lisa bellissima, teneva mentre che la ritraeva, chi sonasse o cantasse, e di continuo buffoni che la facessero stare allegra, per levar via quel malinconico che suol dare spesso la pittura a i ritratti che si fanno. Et in questo di Lionardo vi era un ghigno tanto piacevole che era cosa più divina che umana a vederlo, et era tenuta cosa meravigliosa, per non essere il vivo altrimenti" (G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, Firenze 1568, ed. 1974, p. 162).

¹⁶ NODARI 2007, pp. 36, 141-142.

¹⁷ G. MERLATO, *Sul quadro di Augusto Tominz, rappresentate Leonardo da Vinci che sta incominciando il tanto celebre ritratto di M. Lisa detta la Gioconda*, "L'Osservatore Triestino", 111, 16 settembre 1846, pp. 441-442. Anche Merlato si formò presso l'Accademia di Venezia, ottenendo premi "per l'invenzione" e "per il disegno dal nudo aggruppato" nell'agosto 1830 (*Discorsi letti nella I. R. Accademia di Belle Arti in Venezia per la distribuzione de' premi nell'anno 1830*, Venezia 1831, pp. 67-68). Su Merlato si veda L. FROGLIA TRINGALE, *Gaetano Merlato*, "Atti dei Civici Musei di Storia ed Arte di Trieste", 7, 1971/1972, pp. 135-150.

¹⁸ MERLATO 1846, p. 441: "In una ricca stanza, che mette ad altra, per mezzo di due grandi arcate a sesto acuto, vi sta a destra dell'osservatore, assisa in un seggiolone di quei tempi, un po' elevato dal suolo per mezzo d'un rialzo coperto da un vago tappeto, vi sta dissi, sedutain un semplice e naturale postura qual a nobile e gentile persona s'addice, la Gioconda, o dietro a questa, ritta della pesona, in atto di conversare, altra giocane donna in grazions movenza che leggermen-

te inchinandosi sul dinanzi, appoffiasi d'un braccio allo schienale del seggiolone; e tra queste altra donna più vecchia, in atto essa pure d'attendere all'esecuzione del ritratto. Appiedi dello sgabello e seduto sur uno dei gradini evvi un piccolo fanciullo che trastullandosi cerchi chiamare a sé l'attenzione d'un levriere, che in piedi e in mezzo della stanza, incerto lo guarda se debba o no avvicinarsi! Dirimpetto al gruppo descritto, e propriamente nel centro del quadro, siede su d'uno scanno, forse troppo basso, e dinanzi al cavalletto sul quale già stassi la tela tracciata del contorno del ritratto, il pittore Leonardo da Vinci colla tavolozza in mano e contemplando la Gioconda onde accingersi all'opera. All'altra estremità del quadro ed a sinistra dello spettatore resta il terzo gruppo che ne completa la composizione. Sotto ad un gran finestrone gotico, dal quale entra la luce che illumina tutto il quadro, domina la figura del marito di Lisa, assiso in ricca seggiola, che attentamente osserva il lavoro incominciato dall'artista, ed a lui da

canto vi sta ritta in piedi altra figura di vecchio che pare di ragguardevole condizione al modo com'è vestita; più innanzi, tra questi e la figura del pittore, s'appoggia con graziosa movenza allo schienale d'una gran seggiola vuota un gentile paggetto, che pare alquanto distratto. Ecco quanto alla disposizione delle figure, ed alla composizione de' gruppi del quadro...".

¹⁹ NODARI 2007, p. 142.

²⁰ La sua presenza trova riscontro in due illustrazioni del piccolo catalogo stampato per l'occasione, dove l'opera è individuabile nelle immagini illustranti l'"Anticamera" (*Mostra della casa dei nostri nonni*, Trieste, Comunità dei collezionisti d'arte, Trieste 1929).

²¹ *Dipinti dal XVI al XX secolo, mobili, argenti, vetri e suppellettili provenienti dall'eredità dell'avvocato Nino Senigaglia e altre provenienze. Tappeti, gioielli e dipinti di autori contemporanei*, De Zucco antiquari, Trieste, 26-28 aprile 1990, lotto 257.

²² QUINZI 2011, p. 187, cat. 107.

The author publishes a painting by Augusto Tominz with Leonardo painting the Gioconda, exhibited in Trieste in 1846. This important artwork, property of a family from Trieste, has been nowhere to be found until now. A similar drawing by the same artist is in Civici Musei di Storia ed Arte of Trieste. This drawing was appreciated as a preparatory work of the painting, but the discovery of this artwork has allowed us to confirm some differences between the drawing and the painting. The author considers the possibility of the existence of two different paintings, and only one is known or, in an alternative perspective, the drawing in the Museum was another version of this lucky composition that the artist never painted. Furthermore, archive research better showed the period of his training in the Venetian Academy from 1841 to 1842.

daniele.danza@gmail.com