

LIONELLO PUPPI

TIZIANO E GIANGIORGIO TRISSINO

Un inedito ritratto per un'ipotesi

Sorprende che mai più – dopo che, nella seconda e definitiva edizione della sua monumentale monografia sul «gentiluomo letterato», Bernardo Morsolin ebbe ad impostarla¹ –, la questione dell'iconografia di Giangiorgio Trissino sia stata affrontata dagli studiosi, e non risulti neppur sfiorata nell'occasione dei miliari incontri dedicati al personaggio dall'Accademia Olimpica nella primavera del 1979, e ne son stati pubblicati gli *atti* in un sostanzioso volume², e nel gennaio del 2011, in obbedienza ad un programma ambizioso il cui svolgimento non ha deluso le attese ancorché concentrate sull'*Italia liberata*, in risposta alle provocazioni di Maurizio Vitale sull' «omerida italico»³, e sulla *Sofonisba*, ma non ne son ancora disponibili gli *atti*⁴.

Non sarà ozioso, dunque, riprenderla per tentar di spremere qualche opportuna conseguenza, aggiustando, ma senza pregiudizio d'ampliamenti, il campo delle referenze schierate dall'erudito ottocentesco vicentino, la maggior parte delle quali costituite da sculture e medaglioni tardi e inattendibili, quando non più reperibili, tra cui spicca la statua plasmata da Giacomo Casseti e posta, nel 1751, a

¹ Bernardo Morsolin, *Giangiorgio Trissino. Monografia d'un gentiluomo letterato del secolo XVI*, seconda edizione corretta e ampliata, Firenze, Le Monnier, 1894, pp. 347-349. Non sarà ozioso denunciare che un segmento fondamentale dell'archivio del Morsolin – il *dossier* della sua corrispondenza epistolare –, già in mano ad una frangia estrema della sua discendenza, reso disponibile qualche anno fa da chi ne era entrato in possesso, è stato rifiutato dalle Istituzioni pubbliche e dalle Fondazioni bancarie vicentine, e rischia attualmente la dispersione; e sarà ancora il caso di aggiungere che alcuni documenti vi riguardano precisamente l'impegno trissiniano dell'erudito.

² *Convegno di studi su Giangiorgio Trissino*, Vicenza 31 marzo-1 aprile 1979, Odeo del Teatro Olimpico, a cura di Neri Pozza, Vicenza, Accademia Olimpica, 1980.

³ Maurizio Vitale, *L'omerida italico: Giangiorgio Trissino. Appunti sulla lingua dell'Italia liberata da' Goths*, Venezia, Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti, 2010.

⁴ Il convegno fu tenuto ancora nell'Odeo del Teatro Olimpico la giornata del 27 gennaio 2011 con gli interventi gravitanti sull'*Italia liberata* di Francesco Bruni, Manlio Pastore Stocchi e Ginetta Auzzas, mentre Marco Pellegrini s'intrattene su Trissino di fronte al potere politico, Angelo Stella sulla diplomazia "cortigiana", Amedeo Quondam sul classicismo trissiniano e Renzo Cremante sul "primato di Sofonisba nella tragedia del '500". I saggi di Bruni, Pastore Stocchi e Auzzas appaiono nel presente volume di «Odeo olimpico».

fronte di quella di Palladio, nel mezzo del coronamento della cavea del Teatro Olimpico di Vicenza⁵. Ma, meglio e altrimenti, da un'accoppiata di dipinti, lasciati da Giangiorgio al figlio Ciro, nell'uno dei quali il gentiluomo letterato era ritratto all'età di «cinquant'anni», e nell'altro poco prima della morte, accaduta nel 1550⁶: ai quali altri due sarebbero da aggiungere, l'uno in possesso di Paolo Giovio per la galleria dei ritratti nella sua villa comasca⁷, l'altro, di Giambattista Maganza – il Magagnò –, veduto dal Ridolfi presso il giureconsulto Marco Romiti⁸. Un buon dossier, infine, e però apparentemente giacché solo il ritratto del Trissino «cinquantenne» è giunto a noi per certo: custodito, infatti, dalla famiglia sino alla seconda metà dell'Ottocento come opera di Giovanni Bellini, passava quindi a far parte della collezione veneziana di Italice Brass il quale, nel 1908, lo cedeva al barone Schlichting che, un lustro appresso, lo legava al Louvre, dove tuttora si conserva, con un'attribuzione a Vincenzo Catena proposta da D. von Hadeln nel 1912 e mai più revocata in dubbio⁹ (fig.1). A differenza, s'aggiunga, della cronologia, che oscilla tra la proposta precoce, 1510, dello Heinemann a quella più tarda, 1525-1527, del Robertson, dai più condivisa¹⁰, piuttosto – a me pare – cedendo alla pressione dell'attribuzione al personaggio rappresentato dell'età di cinquant'anni da un'ostinata e pigra tradizione familiare (il Trissino era nato nel 1478) che all'evidenza lampante, la quale ci presenta l'immagine di un uomo non più che quarantenne, talché per tutt'affatto sensata e appieno condivisibile la congettura del Dal Pozzolo¹¹, d'approssimare la datazione del ritratto a quella, 1519, spet-

⁵ Sull'intervento del Cassetti, resta fondamentale il contributo di Mario Saccardo, *Le statue di Giacomo Cassetti al Teatro Olimpico di Vicenza*, «Bollettino de1 CISA "A. Palladio"», XXII, p. 2^a, 1980, pp. 147-166. Per una visualizzazione della centralità dell'accoppiata delle statue del Trissino e di Palladio, si vedano in particolare l'incisione di Giacomo Ruffoni corredata dalle didascalie di Bartolomeo Ziggotti, custodita nella b. 9 dell'Archivio dell'Accademia Olimpica ora presso la Biblioteca Bertoliana di Vicenza, e il grafico planimetrico attribuito a Nicolò Montanari nella b. 4 di quello stesso Archivio: l'una e l'altro pubblicati da Stefano Mazzoni nell'eccellente *Regesto iconografico* a Licisco Magagnato, *Il Teatro Olimpico* a cura di Lionello Puppi, Milano, Electa, 1992, p. 239, doc. 2.37 e p. 242, doc. 2.39.

⁶ Morsolin, *Giangiorgio Trissino...*, cit., p. 240 sgg.

⁷ Vedasi [Paolo Giovio], *Musei Ioviani descriptio*, in *Scritti d'arte*, a cura di Sonia Maffei, Pisa, Scuola Normale Superiore, 1999, ma cfr. anche Barbara Agosti, *Paolo Giovio, Uno storico lombardo nella cultura artistica del Cinquecento*, Firenze, Olschki, 2008: sulla figura del Giovio e sul significato del suo museo di ritratti.

⁸ Carlo Ridolfi, *Le Maraviglie dell'Arte*, Venezia 1648, II, pp. 229-230.

⁹ Detlev von Hadeln, *ad vocem Catena Vincenzo*, in *Thieme Becker Allgemeines Künstler Lexikon*, VI, E.A. Seemann, Leipzig, 1912, p. 182.

¹⁰ Fritz Heinemann, *Giovanni Bellini e i Belliniani, Supplementi e ampliamenti*, Hildesheim, Georg Olms Verlag, 1991, p. 106; Giles Robertson, *Vincenzo Catena*, Edinburgh, University Press, 1954, p. 67.

¹¹ Enrico Maria Dal Pozzolo, *Appunti su Catena*, «Venezia Cinquecento», XVI, 31, 2006, p. 67.

tante al «Battista», oggi disperso, firmato dallo stesso Catena e presente nel 1648 tra le opere della collezione vicentina dei Gualdo¹². Non si dimentichi, per ciò che possa valere codesta ulteriore considerazione, che, a quella data, il Trissino si trovava tra i Berici ov'era rientrato all'indomani della pace di Noyon e della riconciliazione, placati gli entusiasmi filoimperiali, con la Serenissima¹³.

Se è fuor di dubbio, e quindi innegabile, che il dipinto del Catena, anche o soprattutto grazie alla divulgazione fattane dalla riproduzione (con varianti nella positura delle braccia e del libro) nella stampa edita dal Tomasini a metà Seicento¹⁴, abbia costituito l'unico documento delle fattezze del Trissino (fig. 2), par impossibile che un personaggio di quello stampo non sia stato ritratto in altre circostanze e in tempi diversi, siccome, del resto, par suggerire l'esistenza di quel paio di pitture – per il Giovio e del Maganza – attestate ma non più rintracciate. Val la pena, su tal presupposto, spostare l'angolatura del nostro discorso su un dipinto, oggi in collezione privata, nel quale ho avuto la ventura di imbartermi qualche anno fa, nel corso delle mie ricerche tizianesche: si tratta di un olio su tela di cm 88 x 69 ritraente a tre quarti di figura un gentiluomo in abito elegante ma sobrio, manto e berretto nero, la mano destra reggente i guanti e la sinistra agganciata alla cintura, mentre emergono, tra il colletto e la folta barba, gli anelli d'una catena d'oro (fig. 3). Dell'opera, d'alta e impressionante qualità già al primo approccio, non è stato possibile ricostruire i precedenti di collezione che, in effetti e purtroppo, non ci offrono né Giuseppe Fiocco, né George Gronau, i quali la videro e studiarono poco meno di un secolo fa, consegnando il proprio giudizio ad altrettante perizie nelle quali i due studiosi, specialisti ancor oggi universalmente riconosciuti di Tiziano Vecellio, convenivano, indipendentemente l'uno dall'altro, su un'attribuzione al Cadorino, concordando anche su una sua possibile datazione. E non solo, come vedremo subito.

Registriamo, frattanto, che il primo, sottoscrivendo la propria certificazione in Venezia il 15 maggio 1933¹⁵, sottolineava la qualità delle «velature misteriose e parche sopra la tela spinata», e non esi-

¹² Girolamo Gualdo, 1650. *Giardino di Chà Gualdo*, a cura di Lionello Puppi, Firenze, Olschki, 1972, p. 19.

¹³ Cfr. Paolo Preto, *Orientamenti politici della nobiltà vicentina negli anni di Giangio Trissino*, in *Convegno di studi...*, cit., p. 48.

¹⁴ Jacobi P. Tomasini, *Elogia*, Patavii 1645. Vedasi il breve commento all'immagine, che riprende il gentiluomo letterato in controparte, di Michel Laclotte, *Scheda 7*, in *Le siècle de Titien*, catalogo della mostra (Parigi, Grand Palais, 9 marzo-14 giugno 1993), Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1993, p. 274.

¹⁵ Il documento è custodito dal Collezionista che conserva il dipinto.

tava a cogliervi «uno degli esempi più evidenti e più belli di Tiziano», databile «intorno al 1535» per le evidenti assonanze del personaggio ritratto, «dalle carni rosee e dal pelo sanguigno», con «quelli che accompagnano la Vergine nella Presentazione al tempio delle Gallerie di Venezia». E soggiungeva: «e pare anche si possa identificare col famoso letterato vicentino Giangiorgio Trissino, che il Catena aveva dipinto trentenne, nell'aspetto rituale dell'erudito (Louvre; racc. Schlichting). Un Trissino non più fatuo, con i capelli e la barba alla nazzarena, ma raffinato e pacato dall'età, di cui la profonda arte del Vecellio ha ripreso l'anima alta e melanconica».

Un mese appresso, il 16 giugno 1933, il ritratto passava al vaglio del Gronau che, a quella data e da San Domenico di Fiesole¹⁶, enfatizzando l'esperienza diretta dell'opera, vi riconosceva «tipici» di Tiziano il «concetto artistico, la *mise en page* della figura, attenta a conferir a questa nello stesso tempo lo spazio da tutte le parti e il più energico rilievo»: dunque, cosa «sicura e originale» del Maestro, confortata dal confronto col «Filippo Strozzi di Vienna», con il «ritratto del Madruzzo già a Trento» (e ora a São Paulo) e con le «figure di sinistra nel quadro della Presentazione al tempio» delle Gallerie veneziane, e databile pertanto intorno alla «seconda metà dei trenta o i primi dei quaranta». Quanto all'identità dell'effigiato, l'ipotesi trissiniana doveva esser stata captata dallo studioso, il quale ammetteva che «l'età del rappresentato corrisponderebbe assai bene all'epoca accennata; e siamo disposti a vedervi le sembianze di un uomo, di cui la vita era dedicata ai pensieri, se bene interpretiamo l'espressione data dall'artista».

Per oltre trent'anni, del dipinto qui in discussione si perdevano le tracce, ed è probabile che, nel corso di siffatto intervallo, patisse qualche sofferenza (sul problema sarà forza tornare più avanti), visto che al Fiocco era apparso in «ottimo stato di conservazione»; e non lo manifestava più quando ci accadde di visionarlo la prima volta.

Verso la metà degli anni Sessanta, il ritratto dovette entrare in possesso degli antiquari Lorenzelli di Bergamo, dove poteva vederlo e studiarlo un altro benemerito specialista di Tiziano, Rodolfo Palucchini, il quale – non sappiamo se edotto delle conclusioni di Fiocco e di Gronau – non manifestava alcun dubbio intorno alla correttezza di un'attribuzione al Vecellio: «la figura del [...] personaggio è colta di tre quarti sullo sfondo d'un grigio denso di atmosfera», scriveva il 15 aprile 1967; «oltre alle note calde del viso e delle mani, vibrano il risvolto del colletto e la guarnizione dell'abito

¹⁶ Vedasi la nota precedente.

e delle maniche» e «particolarmente intensa [è] la resa espressiva del volto». Insomma: «solo Tiziano, mediante la potenza del suo colorito tonale, sa far vivere una figura dentro uno spazio reale», e si tratta proprio dell'evidenza connotante il ritratto. Il cui soggetto Pallucchini si rifiutava d'additare: «Ignoto»¹⁷.

Nel 1976, Bruno Lorenzelli si preoccupava di sottoporre i giudizi dei succitati studiosi al vaglio di un esperto delle tecniche del restauro quale Enea Malagutti e ad un altro specialista di Tiziano dello stampo di Antonio Morassi. E, se il primo constatava che la pittura, «realizzata a stesure larghe e magre, pur essendo in qualche punto rientrata, nulla perde della sua qualità cromatica e preziosità stilistica», sì da potersi ritenere «in buono stato di conservazione»¹⁸, il secondo confermava le conclusioni dei colleghi senza perplessità alcuna intorno alla paternità, ma restando generico sulla datazione e silenzioso sul soggetto possibile. Il dipinto, «di austera bellezza» – scriveva da Milano il 6 luglio 1976¹⁹ –, «per la sua severa qualità e il suo misterioso spirito umano», «spetta [...] a Tiziano e precisamente ad un periodo verso il 1530-1550».

Nel frattempo, e infine (ma trattasi di notazione, a nostro parere, risolutiva), Rodolfo Pallucchini veniva coltivando il proposito di render nota l'opera – rimasta inedita malgrado i lusinghieri consensi riscossi – pubblicandola nel volume di grandi tavole a colori che, nell'occasione delle celebrazioni tizianesche dal 1976-1977, stava curando per l'editore Martello-Giunti, ma – come si faceva premura di comunicare a Bruno Lorenzelli in data 31 marzo 1977 su carta intestata della rivista «Arte Veneta»²⁰ –, per la decisione dell'Editore di non inserirvi opere di collezione privata, doveva con rammarico rinunciare, impegnandosi, tuttavia, a «pubblicare tale ritratto» se mai «un giorno potr[à] curare una seconda edizione» della sua grande monografia sul Cadorino apparsa nel 1960, il che non sarà dato.

Allorché chi qui scrive ebbe l'opportunità, or è quasi un lustro, di esaminare il dipinto, la prima impressione fu di perplessità, giacché tratti di indiscutibile, altissima qualità, qua e là scadevano in zone opache e, pertanto, incongrue, così da insinuare il sospetto onde i «rientri» della originaria stesura cromatica, denunciati da Enea Malagutti nel 1976, fossero più seri di quanto a quell'esperto fosse apparso e che, nel tratto di tempo intercorso da allora al recente passaggio dell'opera all'attuale proprietario, fosse stato effettuato un

¹⁷ Vedasi la nota 15.

¹⁸ Vedasi la nota 15.

¹⁹ Vedasi la nota 15.

²⁰ Vedasi la nota 15.

maldestro, grossolano intervento conservativo-restaurativo. A tali condizioni, un esame del ritratto, condotto utilizzando le più sofisticate e sicure tecnologie oggi disponibili, si rendeva indispensabile, incontrando la completa e responsabile disponibilità del proprietario, che consentiva di affidarlo all'attrezzatissimo e qualificato Laboratorio Nicola di Aramengo presso Chivasso, i cui tecnici, in dialogo stretto e sistematico col sottoscritto, provvedevano a minuziose indagini radiografiche e riflettografiche nonché ad analisi chimicofisiche microstratigrafiche e spettroscopiche, i cui esiti sono risultati di grande importanza a un duplice livello. Anzitutto, provando che il tessuto pittorico originario nella gran parte del componimento era rimasto integro ed era pienamente recuperabile nella sua straordinaria qualità; poi, che l'esecuzione, condotta con mano sapiente e solo con un pentimento di dettaglio, la pennellata lieve e sicura, le velature sottili, così come la preparazione scura di gesso e di terre addizionati con colla animale su tela spinata e i pigmenti usati sono compatibili, non solo con una cronologia entro la prima metà del Cinquecento, ma con i materiali e le tecniche usati da Tiziano²¹ nella fase matura della sua attività. Ma di compatibilità si tratta che l'esame stilistico permette di tradurre nell'esplicita attribuzione già avanzata dal Fiocco, dal Gronau, dal Pallucchini e dal Morassi laddove il richiamo agli anni in cui il Maestro eseguiva la «Presentazione della Vergine al tempio» per la Scuola Grande di Santa Maria della Carità, 1534-1538²², ora nelle Gallerie dell'Accademia di Venezia, è senz'altro da condividere solo che si confronti il personaggio ripreso nel nostro dipinto a quelli raggruppati sulla sinistra di quella «sacra rappresentazione».

Ma son possibili comparazioni ancor più pregnanti e solo in parte adombrate dai succitati studiosi, con ritratti eseguiti da Tiziano intorno alla metà del quarto decennio: una congiuntura che lo vede particolarmente attivo e ispirato in codesto genere pittorico. Basti qui confrontare la nostra pittura con il «Ritratto di un vecchio armato» (in cui un'ostinata, ma non perciò rassicurante, tradizione vorrebbe riconoscere Gregorio, padre del Maestro), oggi nell'Ambrosiana di

²¹ Cfr. Marco Nicola, *Studio chimico-fisico su un dipinto di collezione privata. Relazione analitica (con allegati)*, Torino, settembre 2008. Sulle tecniche e sui materiali impiegati da Tiziano, la bibliografia è ormai abbondante e significativa. In quest'occasione basti rammentare il notevole saggio di Gianluca Poldi, *Gestire la forma. Metodi esecutivi del Tiziano estremo attraverso le analisi scientifiche*, in *Tiziano. L'ultimo atto*, catalogo della mostra (Belluno, 15 settembre 2007-6 gennaio 2008), a cura di Lionello Puppi, Milano, Skira, 2007, pp. 201-220.

²² Harold Edwin Wethey, *The Paintings of Titian. I. The Religious Paintings*, London, Phaidon, 1969, pp. 123-124.

Milano²³, ovvero – e la comparazione implica una suggestione *esterna* sulla quale c'intratterremo subito – con il «Ritratto di Carlo V», oggi al Prado, eseguito durante il soggiorno dell'imperatore a Bologna tra il 13 dicembre 1532 e il 28 febbraio 1533²⁴; vi riscontriamo lo stesso modo di procedere per velature sottili e magre, la magica capacità di suscitare la luce lieve e diffusa che fa emergere la figura in abito scuro dallo sfondo scuro, la stessa vibrazione luminosa che fa spiccar i dettagli dell'ornamento, la stessa, intensa concentrazione dei volti dall'incarnato morbido.

Ma *tiene* il nome di Giangiorgio Trissino, assegnato dal Fiocco e dal Gronau al personaggio ritratto?

Come s'è anticipato, la sola referencia utilizzabile ai fini di una conclusione affermativa è costituita dal «Ritratto» del Catena ora al Louvre, un'opera per la quale abbiamo preferito una cronologia ancorata al 1519 del perduto «Battista» del Museo Gualdo. Orbene. Quando si tenga nella debita considerazione un *invecchiamento* di quasi tre lustri, ma anche il variar non tanto della positura, quanto dell'atteggiamento psicologico – dal piglio d'orgoglio quasi sprezzante e di compiacimento irridente per la propria, esibita condizione *liberale* di letterato alla concentrazione pensosa di chi ne ha capito la fatuità –, son persuaso che siam al cospetto di una medesima identità. Del resto, e pur nell'assenza di prove documentali esplicite al riguardo, che il pittore cadorino e il letterato vicentino abbiano avuto svariate occasioni d'incontro, è persin ovvio pensarlo ed è, anzi, probabile che – ove si tenga conto di amicizie comuni, a cominciar dal Bembo²⁵ – si conoscessero bene. Se, poi, si fa caso al fatto che entrambi si trovassero a Bologna per rendere omaggio a Carlo V²⁶, potremmo immaginare, senza metter in azione la fantasia, che possa essersi trattato della circostanza dell'esecuzione del ritratto, sì da

²³ Cfr. Ancora Harold Edwin Wethey, *The Paintings of Titian. II. The Portraits*, London, Phaidon, 1971, pp. 144-147.

²⁴ Non è qui il caso d'entrar nel merito del dibattito intorno a codesto dipinto, e ci atteniamo alla sintesi di Wethey, *The Paintings*, cit. 11, *The Portraits* cit., pp. 85-87. Sul soggiorno dell'Imperatore a Bologna, vedansi Pedro Giron, *Cronica del Emperador Carlos V*, a cura di Juan Sanches Montes, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Cientificas, 1964, alle date, e Bonner Mitchell, *The Majesty of the State. Triumphal Progresses of Foreign Soverligns in Renaissance Italy (1494-1600)*, Firenze, Olschki, 1986, pp. 149-150.

²⁵ Cfr. Morsolin, *Giangiorgio Trissino...*, cit., *passim*.

²⁶ Per quel che riguarda il Trissino basti rimandare a Giuseppe Faggin, *Giangiorgio Trissino e l'Impero*, in *Convegno di studi...*, cit., p. 29; quanto a Tiziano, impressionanti e interessanti son le testimonianze inviate alla corte di Urbino nelle quali è attestata la frenetica attività cui il pittore fu costretto dalla pressione di quanti, tra i potentati accorsi, gli chiedevano un ritratto, «che non potea quasi mangiare» (e si veda Georg Gronau, *Alfonso d'Este und Tizian*, «Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien», n.s. 2, 1928, p. 245: doc. A.IX del 23 gennaio 1533).

sospettare che l'occasione possa esser stata offerta dall'assegnazione al Trissino, da parte dell'imperatore e proprio sul finir del dicembre del 1532, di quel titolo di conte palatino e cavaliere di cui pochi mesi dopo, da Barcellona, gratificherà anche Tiziano²⁷, ed un indizio potrebbe esser rappresentato dall'ammiccare, per dir così di quel tratto d'aurea catenella sporgente dal colletto del protagonista del nostro ritratto. Il cui soggetto, se l'identificazione che qui s'è proposta funziona, e dunque Giangiorgio Trissino, potrebbe essere lo stesso di un problematico dipinto, proveniente dalla Galleria Leuchtenberg di Monaco ove godeva di un'attribuzione a Tiziano (1852)²⁸, acquisito da S. H. Kress nel 1929 e quindi sovente esibito in prestigiose esposizioni con la paternità di Giovanni Cariani pressoché universalmente condivisa²⁹, e ora, a quanto pare, presso Mrs. Rush H. Kress a New York (fig. 4), in *fair condition*, e non disponibile, per adesso, al controllo degli studiosi.

²⁷ Sul conferimento del titolo al Trissino, vedasi Morsolin, *Giangiorgio Trissino...*, cit., pp. 195-196; per Tiziano, basti la sintesi di Lionello Puppi, *Scheda 136 in Tiziano. L'ultimo atto...*, cit., p. 433.

²⁸ Cfr. A. Neoustroieff, «L'Arte», VI, 1903, p. 336. L'attribuzione a Tiziano trova, comunque, la conferma di Antonio Morassi, *Ritratti del periodo giovanile di Tiziano*, in *Festschrift W. Sas-Zaloziecki zum 60 Geburtstag*, Graz, Verlag Styria, 1956, p. 128.

²⁹ Cfr. Georges De Batz, *Giorgione and His Circle*, catalogo della mostra (Baltimore, 23 febbraio-21 marzo 1942), Baltimore, Ma., John Hopkins University, 1942, n. 27; Pietro Zampetti, *Giorgione e i Giorgioneschi*, catalogo della mostra (Venezia, 11 giugno-23 ottobre 1955), Venezia, Arte Antica, 1955, n. 97; Robert L. Manning, *Venetian Paintings of the 16th Century*, catalogo della mostra (Finch College Museum, 30 ottobre-15 dicembre 1963), New York, Finch College Museum, 1963, n. 5, ma anche Bernard Berenson, *Italian Pictures. Venetian School*, London, Phaidon, 1957, I, p. 55. Tutt'affatto isolata è rimasta l'attribuzione di Fritz Heinemann, *Giovanni Bellini e i Belliniani*, I, Vicenza, Neri Pozza, 1962, p. 145, al Previtali ca 1514. Ringrazio di cuore Max Marmor della Kress Foundation per la cortesia con cui m'ha fornito preziose informazioni su questo problematico dipinto.



Figura 1. Ritratto di Giangiorgio Trissino (Vincenzo Catena). Parigi, Louvre.



Figura 2. Ritratto di Giangiorgio Trissino (dal Catena), in J.P. Tomasini, 1645.



Figura 3. Ritratto di Giangiorgio Trissino (Tiziano Vecellio). Collezione privata.



Figura 4. Ritratto di Giangiorgio Trissino? (Giovanni Cariani). Collezione Mrs. Rush H. Kress, New York.