



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

Corso di Laurea  
magistrale  
in Lettere

Tesi di Laurea

# VINCENZO CATENA

Vita, opere  
Un'indagine  
storiografica, con un  
approfondimento sulla  
*Giuditta* della  
Fondazione Querini  
Stampalia di Venezia

**Relatore**

Ch.mo Prof. Giovanni Maria Fara

**Correlatrice**

Ch.ma Prof.ssa Émilie Passignat

**Laureando**

Massimiliano  
Barbieri

Matricola 751106

**Anno Accademico**

2023 / 2024



*A mia madre*



# Indice

• Introduzione	p. 1
• Capitolo 1	
Vita ed opere	p.10
1.1 La vita	p.10
1.2 I testamenti, le lettere	p.13
1.3 Le opere	p.20
• Capitolo 2	
Un'indagine storiografica: Le fonti antiche. Il dibattito storiografico moderno.	p.40
2.1 Le fonti antiche	p.40
2.2 Il dibattito storiografico moderno	p.64
• Capitolo 3	
La <i>Giuditta</i> della Fondazione Querini Stampalia	p.144
3.1 La <i>Giuditta</i> di Vincenzo Catena: Scheda dell'opera e alcune considerazioni.	p.144
3.2 Il restauro	p.150
3.3 <i>Giuditta</i> (e <i>Salomè</i> ) a confronto: L'interpretazione del tema nella pittura veneziana di primo Cinquecento: Giorgione, Sebastiano del Piombo, Giovanni Cariani, Lorenzo Lotto, Tiziano, Palma il Vecchio.	p.152
3.4 Schede	p.156

• Conclusioni	p.177
• Immagini	p.182
• Bibliografia	p.208
• Ringraziamenti	p.221

## Introduzione

Il presente lavoro ha come oggetto di indagine la personalità artistica del pittore Vincenzo Catena, e si articola attorno allo studio della sua vita e delle sue opere, per poi analizzarne la fortuna critica, a partire dalle prime testimonianze fino agli studi più recenti; infine, verrà proposto un approfondimento su un dipinto in particolare, appartenente alla fase matura dell'artista, la *Giuditta* della Fondazione Querini Stampalia di Venezia, opera per la quale viene suggerita un'analisi comparativa attraverso opportuni confronti con opere coeve di uguale (o simile) soggetto.

Il primo capitolo è dunque dedicato alla vita e alle opere di Vincenzo Catena, che fu sempre considerato alla stregua di pittore “minore”: egli non fu certamente un artista di primo piano nel quadro della pittura veneziana del Cinquecento, tuttavia è una figura tra le più interessanti nell'ottica di una più completa comprensione della civiltà artistica di quel periodo e del contesto nel quale questo artista si trovò ad operare, oltre che per le relazioni che il pittore intrecciò a vari livelli nell'ambito della società veneziana dei primi anni del XVI secolo, sia per quanto riguarda i rapporti con i maestri coevi (sicuramente Giovanni Bellini, Giorgione e Sebastiano del Piombo) che con i committenti. Lo studio di un artista come Catena presuppone infatti l'indagine di uno dei periodi più fertili artisticamente che la storia dell'arte di Venezia ricordi, ovvero quello relativo allo sviluppo della pittura veneziana a cavallo tra gli ultimissimi anni del XV secolo e il primo decennio del XVI secolo. La figura dominante fu all'inizio quella di Giovanni Bellini, che con le sue innovazioni formali di inizio Cinquecento creò i presupposti per le esperienze successive di pittori quali Giorgione e Tiziano, ovvero i due artisti che ridefinirono il concetto stesso di pittura a Venezia in quegli anni. Questi pittori proposero un approccio diverso per quanto riguardava l'uso del colore e della luce, inaugurando, di fatto, una “maniera moderna” che conobbe una grandissima fortuna, sia tra i contemporanei che nelle esperienze degli artisti successivi, fino almeno al XIX secolo.

Non sappiamo quando nacque Vincenzo Catena, ma la critica ha sempre accettato una data attorno al 1480. E' certa invece la data della morte, nel 1531, come si evince dai testamenti e dagli atti conservati nell'Archivio Storico di Venezia, che furono

pubblicati da Gustav Ludwig nel 1905<sup>1</sup>. La comprensione dell'apprendistato artistico del pittore è un nodo irrisolto, ma dall'analisi delle sue primissime opere è possibile stabilire dei riferimenti culturali che vanno da Benedetto Diana a Bartolomeo Vivarini ma soprattutto a Giovanni Bellini e Cima da Conegliano, oltre che rimandi alla statuaria antica e coeva, quest'ultima rappresentata in città da artisti quali Pietro Lombardo, Tullio Lombardo (figlio di Pietro) e Antonio Rizzo, senza dimenticare gli influssi della grafica e della pittura del nord, e in particolar modo di Albrecht Dürer. In Catena è palese, soprattutto nelle prime opere, come si è detto, l'influenza fortissima di Giovanni Bellini e ciò si palesa particolarmente nell'uso, da parte del pittore, di utilizzare cartoni presi da opere del più anziano e celebre maestro: questo potrebbe autorizzare a ipotizzare una presenza di Catena nella bottega di Giovanni, anche se non è chiaro a quale livello, visto che l'artista godeva già probabilmente a quelle date (1500-1505 circa) di una già raggiunta agiatezza economica (aveva una redditizia attività secondaria legata al commercio delle spezie, da quello che si può dedurre dai testamenti), per cui sarebbe azzardato pensarlo nel ruolo di semplice esecutore di bottega. Forse fu proprio in tale bottega che Catena potrebbe avere conosciuto altri artisti, quali Sebastiano del Piombo (della cui sorella, non dimentichiamolo, sarà nel 1528 testimone di nozze) e soprattutto Giorgione, con cui ebbe un rapporto di "colleganza", come provato dall'iscrizione, ragionevolmente autentica, posta sul retro della *Laura*, dipinta dal maestro di Castelfranco. Una delle caratteristiche più interessanti dell'arte di Vincenzo Catena è data dalla sua evoluzione artistica che lo ha portato ad essere indicato come un artista dalla personalità "eclettica", che esordì come pittore "belliniano" (al netto di tutti gli altri riferimenti di cui sopra) fino ad arrivare successivamente, in circa un trent'anni di carriera, a risultati che lo portarono ad essere definito come pittore "giorgionesco". Giles Robertson, nella sua monografia dedicata al pittore<sup>2</sup> divise l'attività dell'artista in tre fasi: la prima fase, che va dagli esordi fino al 1510 circa, caratterizzata, come si è detto, dalla predominante influenza belliniana, vivariniana, cimesca. La seconda fase, dal 1510 al 1520, in cui queste caratteristiche si stemperano a favore di una maggiore consapevolezza "atmosfera" e da un uso più sapiente del colore, unito ad

---

<sup>1</sup> G. Ludwig, *Archivalische Beiträge zur Geschichte der venezianischen Malerei*, in «Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen», XXVI, 1905, pp.79-88.

<sup>2</sup> G. Robertson, *Vincenzo Catena*, Edimburgh, Edimburgh University Press, 1954.



una maggiore consapevolezza nei riguardi della composizione e della costruzione della figura. Questi nuovi raggiungimenti furono dettati, oltre che dall'influsso della pittura veneziana coeva, anche dalla probabile conoscenza di un pittore come Raffaello, le cui opere furono viste da Catena in un suo probabile, benché non documentato, viaggio a Roma. Tutto ciò culminerà con la realizzazione, nel 1520, del capolavoro dell'artista, la *Pala di Santa Cristina*, custodita nella chiesa di Santa Maria Mater Domini a Venezia. La terza fase artistica del pittore, da porsi approssimativamente dal 1520 fino alla sua morte, nel 1531, è invece caratterizzata da una pittura più "atmosferica", che si contraddistingue maggiormente in senso cromatico e luministico, nella quale si rileva un forte debito nei confronti dell'ex "cholega" Giorgione, ma anche nei confronti di artisti quali Palma il Vecchio e del più giovane Tiziano, che porterà, come vedremo, alla realizzazione di dipinti che procureranno accesi dibattiti tra gli studiosi, soprattutto a cavallo tra il XIX e il XX secolo, per quanto riguarda le attribuzioni. È importante conoscere la posizione sociale e culturale di Catena per poterlo comprendere al meglio: sappiamo che fu uno stimato cittadino, confratello della scuola di San Rocco e pittore assai apprezzato quand'era in vita, soprattutto, come dice Vasari, per le sue qualità di ritrattista<sup>3</sup>: ciò è provato da alcuni dei ritratti che ci rimangono di sua mano, quali ad esempio il *Ritratto di giovane uomo* di Londra (fig.11), appartenente alla prima fase dell'artista, ancora di forte ascendenza belliniana, o il più celebre il *Ritratto d'uomo* di Vienna (fig.19), opera più matura, nella quale si avverte una maggiore consapevolezza nella costruzione della figura, nella caratterizzazione psicologica dell'effigiato, nell'uso più sapiente del colore. Ad una fase più tarda appartengono il perduto *Ritratto Fugger* (fig.26), il *Ritratto di Senatore veneziano* (fig.34) e il *Ritratto di Gian Giorgio Trissino* (fig.35), dipinti che sviluppano ulteriormente le caratteristiche di cui sopra, sia per quanto riguarda l'attenzione nei confronti dell'aspetto psicologico - caratteriale del soggetto ritratto, sia per quanto concerne la resa pittorica, sempre più caratterizzata in senso "tonale". Quasi un secolo dopo la testimonianza vasariana, Carlo Ridolfi ci fornì un ritratto di Catena descrivendolo come un artista che dipingeva praticamente per diletto, in quanto possessore di cospicue ricchezze

---

<sup>3</sup> G. Vasari, *Le vite de' piu' eccellenti pittori scultori e architettori*, Firenze, Giunti, 1568, p.522.

derivanti da altre attività<sup>4</sup>, condizionando in tal senso la quasi totalità della critica successiva, che vide in Catena un pittore in fondo dilettante, che dipingeva più per proprio piacere che per mestiere: affermazione quantomeno discutibile, alla luce del fatto che il catalogo dell'artista conta, ad oggi, tra opere di sua mano, di cerchia e di bottega, circa sessantacinque dipinti. Sono numeri che testimoniano che Catena fu, nonostante le condizioni agiate, tutt'altro che un dilettante. Gli studi moderni, soprattutto quelli relativi ai testamenti, hanno fatto luce sullo status economico e sociale del pittore, il quale dovette godere di un buon prestigio a livello sociale, come testimonia la commissione che ricevette dal doge Leonardo Loredan, che incaricò Catena di ritrarlo all'interno di una paletta votiva, oggi conservata al museo Correr (fig.6). Dai testamenti emersero dunque alcuni dati, sia per quanto riguarda la fortuna economica del pittore, sia per quanto concerne la rete dei rapporti sociali che l'artista ebbe con i suoi fratelli e sorelle, con le sue governanti, con le sue presunte amanti, con i garzoni di bottega, con i colleghi "spezieri" e con amici intellettuali appartenenti all'élite culturale cittadina. Tra essi, nel primo testamento, redatto nel 1515 (Catena ne fece disporre ben tre, nel 1515, 1518 e 1531), compaiono ad esempio il noto umanista Giovanni Battista Egnazio e il notaio della cancelleria inferiore Antonio di Marsilio, che fu il destinatario di una lettera scrittagli nel 1520 da Marcantonio Michiel (il quale fu a sua volta allievo di Egnazio), in cui Catena viene nominato in occasione della morte di Raffaello. Il pittore viene menzionato anche in un'altra lettera, scritta da Pietro Bembo nel 1525 e destinata a Pietro Lippomano, vescovo di Bergamo, nel contesto di una presunta agevolazione da parte di Bembo nei confronti di Catena, raccomandatogli da Lippomano, forse nell'ambito di una transazione economica riguardante un'opera dell'artista (la lettera è stata variamente interpretata). Ciò che è importante è comunque la testimonianza documentata di una vicinanza del pittore con quelli che all'epoca erano i livelli più alti del patriziato veneziano, oltre che con importanti circoli ecclesiastici. Una terza lettera, scritta nel 1531 da Giovanni Guidiccioni, vescovo di Fossombrone a Rinaldo dalle Corna in cui è nominato un *V. Catena* e il ritratto che l'artista fece a Gian Giorgio Trissino, il celebre umanista, confermano una volta di più le connessioni con i circoli di cui sopra. Da non sottovalutare il rapporto, testimoniato dai documenti, che Catena ebbe

---

<sup>4</sup> C. Ridolfi, *Le meraviglie dell'arte ovvero le vite degli illustri pittori veneti e dello stato / descritte da Carlo Ridolfi*, Venezia, presso Gio. Battista Sgava, 1648, pp.64-65.

con Sebastiano del Piombo, in quanto testimone di nozze, nel 1528, della sorella di questi, Adriana Luciani. La presunta amicizia tra i due pittori, magari nata proprio all'interno della cerchia giorgionesca, potrebbe portare ad ipotizzare un viaggio di Catena a Roma e il conseguente influsso della pittura romana nelle sue opere. Un'ultima segnalazione riguarda l'ultimo testamento che l'artista fece redigere poco prima di morire, nel 1531: egli donò alla Scuola dei Pittori la cifra di duecento ducati che doveva essere usata per assegnare una dote a cinque figlie di pittori indigenti, e per acquistare un terreno sul quale erigere una nuova sede della Scuola, nei pressi di Santa Sofia. Alla riunione in cui si deliberò la gestione del lascito di Vincenzo Catena presenziarono, tra gli altri, Bonifacio de' Pitati, Lorenzo Lotto e Tiziano<sup>5</sup>. Per quanto riguarda l'elenco dei dipinti proposto nel presente lavoro, si è scelto di basarsi sul catalogo ragionato delle opere di Vincenzo Catena presente nella monografia del pittore realizzata nel 1954 da Giles Robertson, aggiornando le ubicazioni delle opere (anche se, purtroppo, di alcuni dipinti non si ha più notizia, essendo finiti nel mercato antiquario e acquistati da anonimi collezionisti) e integrando il suddetto catalogo con alcuni cauti emendamenti proposti dalla critica più recente.

Il secondo capitolo della tesi prende in esame la fortuna critica di Vincenzo Catena ed è divisa in due parti: la prima parte prende in considerazione le fonti antiche, dalle prime testimonianze del XVI secolo di Marcantonio Michiel<sup>6</sup> e Vasari<sup>7</sup>, passando per il XVII secolo, con Carlo Ridolfi<sup>8</sup> e Marco Boschini<sup>9</sup>, fino ad arrivare al XVIII secolo, con Pellegrino Antonio Orlandi<sup>10</sup> e Antonio Maria Zanetti<sup>11</sup>. Questa prima

---

<sup>5</sup> G. Ludwig, *Bonifazio de Pitati da Verona, eine archivalische / Untersuchung von Gustav Ludwig*, Berlin, Reichsdruckerei, 1901-1902, p.69.

<sup>6</sup> M. Michiel, *Notizia d'opere di disegno nella prima metà del secolo XVI esistenti in Padova Cremona Milano Pavia Bergamo Crema e Venezia scritta da un anonimo di quel tempo pubblicata e illustrata da D. Iacopo Morelli custode della regia biblioteca di S. Marco di Venezia*, Bassano, 1800

<sup>7</sup> G. Vasari, *Le vite de' piu eccellenti pittori scultori, e architettori*, Firenze, Giunti, 1568.

<sup>8</sup> C. Ridolfi, *Le maraviglie dell'arte ovvero le vite degli illustri pittori veneti e dello stato / descritte da Carlo Ridolfi*, Venezia, presso Gio. Battista Sgava, 1648.

<sup>9</sup> M. Boschini, *Le ricche minere della pittura veneziana. Compendiosa informazione di Marco Boschini non solo delle pitture pubbliche di Venezia: ma dell'isole ancora circonvicine.*, Venezia, Francesco Nicolini, 1674.

<sup>10</sup> P. A. Orlandi, *Abecedario pittorico....*Bologna, Pisarri, 1704.

parte relativa alla storiografia antica si conclude con due autori della prima metà del XIX secolo, Luigi Antonio Lanzi<sup>12</sup> e Giannantonio Moschini<sup>13</sup>. Il secondo paragrafo del capitolo è relativo alla critica moderna, la quale ai suoi albori, a cavallo tra il XIX e il XX secolo, inaugurò un diverso approccio allo studio della storia dell'arte, basato sull'uso di nuovi strumenti di indagine scientifica e su metodologie di ricerca innovative, tra cui l'interpretazione e pubblicazione delle fonti, l'elaborazione di nuovi metodi di attribuzione, oltre che l'ausilio di scienze "complementari" quali l'ottica, la chimica e la matematica delle proporzioni. Gli studi su Vincenzo Catena beneficiarono di tutto questo in quanto il pittore godette in modo indiretto della grandissima attenzione che venne prestata, dalla metà del XIX secolo, nei confronti della figura di Giorgione da Castelfranco e della sua cerchia. Fu così che studiosi quali Burckhardt<sup>14</sup>, Crowe - Cavalcaselle<sup>15</sup>, Morelli<sup>16</sup> e Berenson<sup>17</sup> si interessarono anche a Vincenzo Catena, ampliando la gamma delle conoscenze relative al pittore ed integrando un catalogo delle opere che divenne sempre più corposo. Gustav Ludwig<sup>18</sup> contribuì in modo determinante allo sviluppo degli studi su questo artista, attraverso un rigoroso lavoro di ricerca d'archivio che portò alla pubblicazione dei

---

<sup>11</sup> A. M. Zanetti, *Descrizione di tutte le pubbliche pitture della città di Venezia e isole circonvicine: o sia rinnovazione delle Ricche Miniere di Marco Boschini: colla aggiunta di tutte le opere che usciranno dal 1674. Fino al presente 1733: con un compendio delle vite e maniere de' principali pittori*, Venezia, Bassaglia, 1733.

<sup>12</sup> L. A. Lanzi, *Storia pittorica della Italia dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del 18. secolo dell'ab. Luigi Lanzi antiquario i. e r. in Firenze. Tomo terzo ove si describe la scuola veneziana.*, Bassano, presso Giuseppe Remondini e figli, 1809. Nel 2022 il libro è stato dato alle stampe con una nuova edizione, curata da Paolo Pastres: L. A. Lanzi, *Storia pittorica della Italia : dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del 18. Secolo.* A cura di Paolo Pastres ; con un saggio introduttivo di Massimiliano Rossi. Torino, Einaudi, 2022.

<sup>13</sup> G. Moschini, *Guida alla città di Venezia all'amico delle belle arti*, Venezia, tipografia Alvisopoli, 1815.

<sup>14</sup> J. Burckhardt, *Der Cicerone : eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens*, Basel, 1855.

<sup>15</sup> J.A. Crowe & G.B. Cavalcaselle, *History of painting in North Italy*, London, John Murray, 1871.

<sup>16</sup> G. Morelli, *Le opere dei maestri italiani nelle gallerie dei musei di Dresda e di Berlino*, Bologna, Zanichelli, 1886.

<sup>17</sup> Bernard Berenson, *The Venetian Painters of the Renaissance with an index to their works*, G.P. Putnam's Sons, New York, London, 1894.

<sup>18</sup> G. Ludwig, *Archivalische Beiträge zur Geschichte der venezianischen Malerei*, in *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen*, XXVI, 1905.

suoi testamenti, nel 1903. Vengono poi analizzati nel paragrafo gli studi compiuti nella prima metà del XX secolo, esemplificati dai lavori di Cook<sup>19</sup>, Von Hadeln<sup>20</sup>, Adolfo Venturi<sup>21</sup>, Lionello Venturi<sup>22</sup>, Gronau<sup>23</sup>, Borenius<sup>24</sup>, Van Marle<sup>25</sup>, Lorenzetti<sup>26</sup>, Fiocco<sup>27</sup>, Morassi<sup>28</sup>. In alcuni casi (Von Hadeln, Gronau) Catena viene fatto oggetto di articoli monografici, in altri la sua figura viene inserita nel contesto più ampio della storia dell'arte veneziana (Adolfo Venturi, Van Marle, Lorenzetti.) o più specificamente del contesto giorgionesco (Lionello Venturi, Borenius, Fiocco, Morassi).

Il 1954, come si è visto in precedenza, fu l'anno cruciale per gli studi su Vincenzo Catena, in quanto in quell'anno venne pubblicata l'unica, e ancora oggi imprescindibile, monografia dedicata a questo artista<sup>29</sup>. Ad essa seguirono delle recensioni ad opera di Vittorio Moschini<sup>30</sup> e Terisio Pignatti (il quale nella sua recensione al libro di Robertson liquidò Catena definendolo alla stregua di uno stanco ripetitore di modelli belliniani-vivarineschi e pittore poco più che insensibile alla luce di Giorgione)<sup>31</sup>, mentre l'anno successivo alla pubblicazione della monografia, venne allestita a Venezia una mostra su Giorgione e i pittori

---

<sup>19</sup> H. Cook, *Giorgione*, London, George Bell and sons, 1900.

<sup>20</sup> D. von Hadeln, *Die Werke Vincenzo Catenas*, in «Monatshefte für Kunstwissenschaft», I, 1908, 12, pp. 1080-1091.

<sup>21</sup> A. Venturi, *Storia dell'arte italiana*, Milano, Hoepli, 1901.

<sup>22</sup> L. Venturi, *Le origini della pittura veneziana 1300-1500*, Venezia, Istituto Veneto di arti grafiche, 1907.

<sup>23</sup> G. Gronau, *Vincenzo Catena o Vincenzo dalle Destre*. "Rassegna d'Arte", anno XI, n.6, Alfieri e Lacroix, Milano, 1911, pp. 95-98.

<sup>24</sup> J.A. Crowe & G.B. Cavalcaselle, *History of painting in North Italy*, edited by Tancred Borenius, London, John Murray, 1912, p. 254.

<sup>25</sup> R. Van Marle, *The development of the Italian Schools of Painting*, The Hague, M. Nijhoff, Netherlands, 1923-1938.

<sup>26</sup> G. Lorenzetti, *Venezia e il suo estuario*, Bestetti & Tumminelli, Venezia, 1926.

<sup>27</sup> G. Fiocco, *Giorgione*, Bergamo, Istituto Italiano di Arti Grafiche, 1941.

<sup>28</sup> A. Morassi, *Giorgione*, Hoepli Editore, Milano, 1942.

<sup>29</sup> G. Robertson, *Vincenzo Catena*, Edimburgh, Edimburgh University Press, 1954.

<sup>30</sup> V. Moschini, *Vincenzo Catena*, «The Burlington Magazine», XCVII (1955), pp.225-227.

<sup>31</sup> T. Pignatti, *Vincenzo Catena*, "Arte Veneta", IX, 1955, pp. 231-233.

giorgioneschi curata da Pietro Zampetti<sup>32</sup>, nella quale figurarono due opere di Catena, più tre ritratti inediti. Del 1962 è il corposo volume di Fritz Heinemann sui pittori belliniani<sup>33</sup>, in cui l'artista viene inserito in tale categoria perché creduto prima scolaro e poi collaboratore di Giovanni Bellini, sulla base dell'analisi di alcune opere di bottega di Bellini e dalle molte derivazioni belliniane presenti nei quadri di Catena. Negli anni '70 del Novecento Federico Zeri, quando redasse i cataloghi del Metropolitan Museum di New York<sup>34</sup> e della Walters Art Gallery di Baltimora<sup>35</sup>, esaminò alcune opere dell'artista presenti nelle collezioni americane, mentre fu solo nel 1999 che fu realizzata una nuova pubblicazione dedicata a Catena, all'interno della rivista *Studi Giorgioneschi*<sup>36</sup>: si tratta di un numero di carattere monografico contenente sette saggi che si occupano di vari argomenti che riguardano questo artista. E' del 2006 un lungo ed esauriente saggio riservato al pittore, ad opera di Enrico Maria dal Pozzolo<sup>37</sup>, nel quale si cerca di definire e di cercare di risolvere delle problematiche relative alla figura di Vincenzo Catena, ovvero la definizione e sistemazione di un catalogo che tenga conto delle recenti attribuzioni (quali ad esempio il ritratto del doge Loredan che si trova al museo Correr di Venezia), la ridistribuzione cronologica delle opere proposta da Robertson e la comprensione dei rapporti che l'artista ebbe in vita con vari esponenti della vita religiosa e culturale del suo tempo. Il capitolo termina con l'ultimo contributo, del 2016, ad opera della studiosa americana Anick Waldeck<sup>38</sup>, in cui viene investigato l'impatto che i lavori di Giorgione ebbero sull'opera di Catena.

Il terzo ed ultimo capitolo propone un approfondimento su un'opera in particolare realizzata da Catena, la *Giuditta* della Fondazione Querini Stampalia, che fu creduta

---

<sup>32</sup> P. Zampetti, *Giorgione e i giorgioneschi*, (Catalogo della Mostra, Venezia, 11 giugno-23 ottobre 1955), Arte Veneta, Venezia, 1955.

<sup>33</sup> F. D. Heinemann, *Giovanni Bellini e i belliniani*, 2 voll. Neri Pozza, Venezia, 1962.

<sup>34</sup> F. Zeri, *Italian paintings. Venetian School. A catalogue of the collection of the Metropolitan Museum of Art*, Neri Pozza, Vicenza, 1973.

<sup>35</sup> F. Zeri, *Italian paintings in the Walters Art Gallery*, Baltimore, 1976.

<sup>36</sup> *Studi giorgioneschi. Vincenzo Catena. Giornata di studi*. A cura di Enrico Guidoni. Atti del congresso tenutosi all'Ateneo Veneto il 28 novembre 1998, Ed. Palombi, Roma, 2000.

<sup>37</sup> E. M. Dal Pozzolo, *Appunti su Catena*. «Venezia Cinquecento», XVI, 2006, pp. 5-104.

<sup>38</sup> A. Waldeck, *Catena and Giorgione, reconsidered*. «Artibus et Historiae», vol. 37, n.74, 2016, pp. 59-71.

di Palma il Vecchio e di Giorgione, prima di essere restituita al pittore da Berenson e dalla critica successiva. Purtroppo le vicende collezionistiche del dipinto sono ancora tutte da scoprire, in quanto non sono mai stati trovati dei documenti che possano permettere di ricostruire le vicende collezionistiche del quadro. Robertson ritiene che si tratti di una versione, di mano di Catena, di un dipinto eseguito precedentemente dall'artista, citato da Ridolfi e oggi perduto, che fu posseduto da Bartolomeo della Nave a Venezia nel XVII secolo e che passò dopo varie vicissitudini a Vienna, nelle mani dell'Arciduca Leopoldo Guglielmo. La *Giuditta* di cui parla Ridolfi è riferibile probabilmente all'incisione, eseguita da Lucas Vosterman, presente nel *Theatrum Pictorium* di David Teniers. Molti studiosi, tra cui Zampetti, Morassi, Pallucchini e A. Venturi ipotizzarono una provenienza viennese per il dipinto Querini, ma ciò non è provato dai documenti. L'opera fu restaurata nel 1938/39, liberandola dalle pesanti ridipinture che ne compromettevano l'intelligibilità e a questo proposito viene proposta come integrazione la documentazione del restauro che venne eseguito da Mauro Pelliccioli.

“Giuditta e Oloferne” e “Salomè con la testa del Battista” furono temi cari alla pittura veneziana di primo Cinquecento: il tema della testa tagliata fu assai apprezzato dai vari circoli di committenza che spinsero gli artisti a concepire il tema in chiave ritrattistica, allo scopo di veicolare una gamma di messaggi simbolici e metaforici che vanno dalla tematica della riflessione sulla morte fino ad arrivare all'aspetto amoroso e sensuale. La *Giuditta* della Querini Stampalia viene pertanto accostata ad altri dipinti di medesimo tema, realizzati in quegli anni dai maggiori maestri operanti a Venezia, cercando dunque, attraverso il confronto, di analizzare similitudini e differenze, sia a livello prettamente iconografico che per quanto riguarda l'interpretazione del tema, che in alcuni casi venne svolto seguendo più pedissequamente il solco della tradizione, in altri casi invece attraverso l'introduzione di elementi di rottura, sia a livello formale che contenutistico. Il primo dipinto che viene messo a confronto è la celebre *Giuditta* dell'Ermitage di San Pietroburgo, di mano di Giorgione, che fu forse la prima “Giuditta” dipinta nel Rinascimento veneziano, per poi passare alla *Salomè* di Sebastiano del Piombo, alle due *Giuditta* di Giovanni Cariani e di Lorenzo Lotto, alla *Salomè* di Tiziano e infine all'ultima *Giuditta*, dipinta da Palma il Vecchio.

# Capitolo 1

## Vita ed opere.

### 1.1 La vita.

Nel 1916 Bernard Berenson scrisse di Vincenzo Catena che il suo stile a cavallo tra il vecchio e il nuovo gli procurò e gli aprì le porte dell'amicizia di umanisti quali Pietro Bembo e Marcantonio Michiel. L'interesse per il pittore crebbe anche in seguito alla pubblicazione della scritta posta sul retro della *Laura* di Giorgione, in cui Catena è definito "cholega" del maestro di Castelfranco. Vincenzo Catena è un pittore che, al di là dell'unica (e, ad oggi, definitiva) monografia che gli è stata dedicata<sup>39</sup>, ha sempre presentato problemi di datazione e attribuzione delle opere, di conseguenza la definizione di un catalogo ragionato è sempre risultata difficoltosa. E' ancora tutto da scoprire, data la scarsità di fonti di prima mano che riguardano il pittore (e di opere firmate e datate) quale fosse il ruolo di Catena nel contesto della scena artistica veneziana negli anni che vanno indicativamente tra il 1500 e il 1531, anno della sua morte. Catena fu un pittore che ebbe una evoluzione stilistica prodigiosa: nei tre decenni in cui l'artista operò, il suo stile conobbe uno sviluppo che lo portò alla realizzazione di opere, influenzate inizialmente da pittori quali Benedetto Diana, Giovanni Bellini, Cima da Conegliano, (e scultori quali Pietro e Tullio Lombardo), ad una successiva evoluzione, determinata prevalentemente dall'incontro con Giorgione, che rivoluzionò il suo modo di dipingere. Oltre a questo bisogna considerare anche la contiguità con artisti quali Sebastiano Del Piombo, Palma il Vecchio e il più giovane Tiziano. Giles Robertson avvertì, come vedremo in seguito, anche tracce di arte bizantina, della "maniera" padovana, mutuata da Bartolomeo Vivarini, della "maniera" di Antonello da Messina mutuata da Alvise Vivarini, oltre che rimandi alla contemporanea arte nordica (conosciuta a Venezia tramite pitture ed incisioni). Già dai primi studi di Bernard Berenson<sup>40</sup> e di Adolfo Venturi<sup>41</sup> si

---

<sup>39</sup> G. Robertson, *Vincenzo Catena*, Edimburgh University Press, Edimburgh, 1954.

<sup>40</sup> B. Berenson, *The Venetian Painters of Renaissance*, G.P.Putnam's Sons, New York, London, 1894, pp. 31-32.



notarono le qualità “coloristiche” della pittura di Catena, e si cercò di capire quale potesse essere stato il rapporto di questo artista con Giovanni Bellini, nella fase iniziale della sua carriera, e Giorgione nella fase intermedia e tarda. Nei decenni precedenti all’uscita della monografia di Robertson ci fu la tendenza ad usare il nome di Vincenzo Catena, quando c’erano dubbi attributivi relativi alle opere di questi due maestri, come ad esempio la *Circoncisione* della National Gallery, opera della bottega di Giovanni Bellini, e la *Giuditta* dell’Ermitage, oggi pressochè unanimamente ascritta a Giorgione. Lo scopo della monografia di Robertson fu dunque di definire lo stile di Vincenzo Catena sulla base di opere firmate e documentate, di determinarne la cronologia e di indagare quale tipo di rapporto ebbe questi con i suoi predecessori (Bellini in primis) e contemporanei (Giorgione, Palma il Vecchio e Tiziano principalmente), oltre ad analizzare il contributo di questo artista all’interno del contesto, ricchissimo, della pittura veneziana di primo Cinquecento.

Catena non può essere compreso appieno se non se ne conosce la posizione sociale e finanziaria: Vasari, nella seconda edizione delle *Vite de’ più eccellenti pittori scultori e architettori*<sup>42</sup>, uscita nel 1568, parlando dei pittori del nord Italia, nella sezione dedicata a Carpaccio, cita l’artista qualificandolo essenzialmente come un ritrattista di buone capacità. Carlo Ridolfi, nelle *Maraviglie dell’arte...*<sup>43</sup> del 1648, parla per primo di Vincenzo Catena in relazione al suo status sociale, che gli permise di essere un artista indipendente che modulò il suo stile su quello di Giorgione, opinione poi reiterata da Antonio Maria Zanetti<sup>44</sup> nel 1771 e da Luigi Lanzi<sup>45</sup> nel 1816. Lo status

---

<sup>41</sup> A. Venturi, *Storia dell’arte italiana - La pittura del Cinquecento*, volume IX, parte III, U. Hoepli Editore, Milano, 1915, pp. 46-53; 60-61; 204.

<sup>42</sup> “fu anco pittore ragionevole ne’ tempi di costoro Vincenzio Catena, che molto piu’ si adoperò in fare ritratti di naturale, che in alcuna altra sorte di pitture, et invero alcuni che si veggiono di sua mano, sono meravigliosi, e fra gl’altri quello di un tedesco de’ Fucheri, persona onorata e di conto, che allora stava in Venezia nel fondaco de’ tedeschi, fu molto vivamente dipinto”. G. Vasari, *Le vite de’ piu’ eccellenti pittori scultori e architettori*, Firenze, Giunti, 1568, p. 522.

<sup>43</sup> “Ebbe il Catena genio nobile nella Pittura, come lo dimostrano le opere sue, ed oltre la virtù fù possessore di molte ricchezze...” C. Ridolfi, *Le maraviglie dell’arte ovvero le vite degli illustri pittori veneti e dello stato / descritte da Carlo Ridolfi*, Venezia, presso Gio. Battista Sgava, 1648, p. 64.

<sup>44</sup> “Era egli di civile famiglia, ben accomodato di beni e di fortuna ; e per pura inclinazione alla Pittura si diede ; non lasciando, come si vede, fatica e studio per divenire maestro.” A. M. Zanetti, *Della pittura veneziana e delle opere pubbliche de’ veneziani maestri*, Venezia, Albrizzi, 1771, p.78.

sociale di Catena è provato dai suoi testamenti, pubblicati da Gustav Ludwig nel 1905<sup>46</sup> e dalle donazioni alla scuola dei pittori, di cui parlarono anche Ridolfi e Zanetti. Lo stesso Zanetti, che nel Settecento lo definì un “ritardatario” che continuò ad emulare lo stile di Giorgione per vent’anni dopo la morte di questi, ne riconobbe tuttavia la capacità di assimilare, nei suoi ultimi lavori, la lezione di Giorgione e di Tiziano. Nel 1871 Crowe e Cavalcaselle, in *History of Painting in North Italy*<sup>47</sup> identificarono Vincenzo Catena con il pittore trevigiano Vincenzo dai Destri, e la loro analisi relativa ad alcune opere del pittore fu falsata dal fatto di osservare dipinti del Dai Destri anziché di Catena e lo stesso errore fu commesso dallo stesso Morelli, che fu portato fuori strada da questa convinzione. In realtà, si scoprì che il padre di Dai Destri si chiamava Giovanni, mentre quello di Catena si chiamava Biagio, come provato dagli studi compiuti da Gerolamo Biscaro, nel 1897<sup>48</sup>. Tra l’altro Vincenzo Catena e Vincenzo dai Destri furono censiti separatamente nel registro della Scuola dei Pittori, nel 1530.

Non ci sono fonti conosciute che ci diano elementi sulla data di nascita di Vincenzo Catena: si ipotizza che possa essere nato attorno al 1470. Giles Robertson, nella sua monografia, inquadra la vita dell’artista attraverso l’elenco cronologico di poche date, delle quali possediamo prova documentaria: uno dei primi riferimenti è dato dall’anno 1506, che è riportato nell’iscrizione posta sul retro della *Laura* di Giorgione, in cui il Catena venne definito “cholega” del pittore di Castelfranco. Seguono l’anno 1515, in cui fu stilato il primo testamento; l’anno 1518, in cui venne redatto il secondo testamento, emendato; l’anno 1520, in cui Marcantonio Michiel si riferì a Catena in una lettera<sup>49</sup>; l’anno 1525, in cui Pietro Bembo scrisse di lui, sempre in una lettera<sup>50</sup>. Nello stesso anno venne stilato un terzo testamento, mentre

---

<sup>45</sup> “Di miglior gusto fu Vincenzio Catena, facoltoso cittadino che assai si distinse in ritratti e quadri da stanza.” L. Lanzi, *Storia pittorica d’Italia dal Risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo*, Nicolo’ Capurro, Pisa, 1834, vol. III, p. 40.

<sup>46</sup> G. Ludwig e P. Paoletti, *Neue archivalische Beitrage zur Geschichte der venezianischen Malerei*, Verlag von W. Spemann, Berlin, Stuttgart, 1899-1900, p. 79.

<sup>47</sup> J.A.Crowe & G.B. Cavalcaselle, *History of Painting in North Italy*, London, John Murray, 1871, pp. 247-258.

<sup>48</sup> G. Biscaro, *Atti dell’Ateneo di Treviso*, Treviso, Turazza, 1897, p. 79.

<sup>49</sup> M. Sanudo, *I diarii*, Venezia, Stabilimento Visentini cav. Federico editore, 1879-1902, vol. XXVII, p. 274.

<sup>50</sup> P. Bembo, *Delle Lettere di m. Pietro Bembo*, Volume primo, Venezia, 1552, pp. 229-230.

nel 1528 l'artista fu designato come testimone al matrimonio di Adriana Luciani, sorella del pittore Sebastiano del Piombo. Nel 1530 il nome di Catena era presente nella lista della Scuola dei Pittori e, sempre nello stesso anno viene redatto un nuovo testamento. Il 21 Settembre 1531 fu il giorno in cui il pittore morì, lasciando la sua generosa donazione alla Scuola dei Pittori di Santa Sofia.

## 1.2 I testamenti, le lettere.

Dai testamenti possiamo conoscere molte cose sulla condizione economica di Vincenzo Catena e anche qualcosa sulla sua personalità e sulle sue amicizie: nel testamento del 1515, il pittore elargisce la cifra di 300 ducati a “la dona Menega” (Domenica), figlia di un pellicciaio di Udine, che visse con l'artista per molti anni, come “madre ove sorela”. Catena nei suoi testamenti lascerà somme considerevoli ai suoi fratelli, Zuane e Lorenzo, ai fratellastri, alla sua “mamola”, Rosa da Schardona, fino ad arrivare all'ultima donazione del 1531 alla Scuola dei Pittori. Si deduce che l'artista, al momento della sua morte, lasciò in eredità qualcosa come 740 ducati, cifra rimarchevole per l'epoca. I suoi esecutori testamentari furono Lodovico Crus, un droghiere, e Antonio di Marsilio, un notaio della cancelleria inferiore, molto conosciuto in città e uomo di profondi interessi umanistici. Le aggiunte testamentarie del 1518 furono redatte in latino: a Lodovico Crus, come esecutore testamentario, subentrò in seguito Giovanni Battista Egnazio<sup>51</sup>, il noto studioso umanista che fu anche priore del piccolo ospedale di S.Marco che, prima della costruzione delle Procuratie Nuove, stava ai piedi del campanile. A lui Catena lasciò in eredità un dipinto raffigurante il soggetto di Adamo ed Eva e un altro raffigurante S.Girolamo nello studio. Ad un altro esecutore, Antonio di Marsilio, lasciò invece il suo *rasteletum de ligno nucis et omnes meas figuras de relevo*, più la cifra di dieci ducati.

---

<sup>51</sup> Giovanni Battista Cipelli (Venezia 1478-Venezia 1553), meglio conosciuto con il nome accademico di Egnazio. Fu un filologo, umanista, ricoprì l'incarico di canonico a S.Marina, curò l'educazione di Marcantonio Michiel, fu amico e collaboratore di Aldo Manuzio. Ricoprì varie cariche presso la Repubblica, quali priore dello spedale di S.Marco, oratore della Repubblica, maestro di umanità alla scuola di S.Marco. E. Mioni, *Cipelli, Giovanni*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Vol. 25, Roma, istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1981. (<[https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-battista-cipelli\\_\(Dizionario-Biografico\)/>](https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-battista-cipelli_(Dizionario-Biografico)/>) URL consultato 5 Aprile 2024).

Questo oggetto verrà in seguito ridiscusso nel testamento che verrà stilato nel 1525. Sempre nel lascito del 1518, Catena conferì pieni poteri ai suoi esecutori di stipulare o concludere accordi contrattuali in qualsiasi campo, in particolare per quanto riguardava la vendita o l'acquisto dei propri dipinti eseguiti in patria o all'estero<sup>52</sup>. Questo significa che Vincenzo Catena non fu del tutto un "dilettante", ma, al contrario, i suoi dipinti rappresentavano per lui una evidente fonte di reddito. Per quanto riguarda l'altra sua attività commerciale, possiamo ipotizzare che fu connessa con l'importazione di droghe e spezie ("spizier"), ipotesi rafforzata dal fatto che nei codicilli dei testamenti del 1515 e 1531 appaiono degli "spezieri" come testimoni. Il pittore lasciò alla sua matrigna una parte della proprietà di suo padre, per lei e per i suoi fratellastri e sorellastre e, per Gherardo, che fu forse un garzone o un apprendista di Catena, andarono tre ducati d'oro. Nel 1525 il pittore stilò un nuovo testamento: a Domenica lasciò 150 ducati, alla scuola dei pittori ne mantenne 200, poi 100 ducati a suo fratello Zuane e 20 a suo fratello Lorenzo, più 5 ducati a testa a fratellastri e sorellastre. Altri 10 ducati andarono alla sua "mamola" Rosa da Scharadona e ad Antonio di Marsilio mantenne i lasciti, aggiungendo anelli, collane e il suo "*restelo di nojera con zerte figurete dentro depinte de mano de miser Zuan Belino et anchora tuti i miei nudi di rilievo fati di tera chota*"<sup>53</sup>. Lasciò poi 25 ducati al suo esecutore, Mastro Zechin, da Ravenna, uno "spizier". Successive alterazioni includono un lascito per un'altra "mamola", Maria de Voltolina, e di 20 ducati per suo figlio, Innocente. Antonio di Marsilio fu invece cancellato in queste ultime modifiche, essendo definito come "un gran chioton e un gran tristo". E' possibile dunque dedurre che il residuo patrimoniale di Catena, al momento della sua morte, fosse notevole. La Scuola dei pittori, in seguito alla donazione di Catena fece erigere nella facciata della propria sede, costruita grazie al lascito testamentario, una lapide

---

<sup>52</sup> G. Ludwig, *Archivalische Beiträge zur geschichte der venezianischen malerei*. «Jahrbuch Der Königlich Preussischen Kunstsammlungen», vol. 26, 1905, p. 80.

<sup>53</sup> Le *figurete* sono identificabili con le cosiddette *Quattro allegorie* ("*Restelo di Vincenzo Catena*") dipinte da Giovanni Bellini conservate nelle Gallerie dell'Accademia di Venezia e rappresentano la *Fortuna-Melancolia*, la *Vanagloria*, la *Perseveranza*, l'*Invidia-Accidia*. A. Tempestini, *Giovanni Bellini*, Cantini, Firenze, 1992, pp. 194-196.

dedicatoria in onore del pittore<sup>54</sup>.

Nei testamenti di Catena, stranamente non sono mai nominati disegni o materiali di studio, inoltre non si parla mai di libri. Ciò può sembrare strano, dal momento che il pittore fu un uomo che aveva amicizie tra gli umanisti, anche se questo non significa che egli non possedesse libri, ma forse non erano da lui considerati alla stregua di beni personali di valore. Nel 1528 Catena apparve come testimone al matrimonio della sorella di Sebastiano del Piombo, Adriana Luciani. E' un fatto estremamente interessante, che testimonia una sicura amicizia tra i due pittori, che forse iniziò nella cerchia di Giorgione e che stabilisce un collegamento con Roma, aiutando forse a capire certi elementi romani nel lavoro di Vincenzo Catena.

In quest'ottica è importante soffermarsi su alcune figure di riferimento che operarono nel contesto storico-artistico-intellettuale di Venezia negli anni in cui l'artista operava, alla luce di alcuni documenti che lo riguardano direttamente. La prima figura di riferimento in questo senso è Marcantonio Michiel (n. Venezia, 1484, m. Venezia, 9 maggio 1552)<sup>55</sup> che fu un letterato e un collezionista d'arte, di nobile famiglia. Fu allievo di Giovanni Battista Egnazio (che, come visto in precedenza, fu uno degli esecutori testamentari di Catena) presso la Scuola di Santa Marina, dove fu avviato allo studio del greco. Si diede alla politica con alterne fortune, ma divenne presto una figura accreditata negli ambienti colti veneziani in qualità di collezionista e intenditore d'arte (sia Sebastiano Serlio che Pietro Aretino gli riconoscevano la qualità di disporre di una grande competenza nella comprensione delle architetture e delle "antiquità"). Nel 1514 fu a Firenze, per poi spostarsi successivamente a Bergamo, Crema, Cremona, Parma, Milano, fino ad arrivare a Roma, nel 1508, nel contesto del soggiorno di Sebastiano del Piombo, della scoperta delle opere di Michelangelo e della repentina scomparsa di Raffaello. Nel 1520 andò a Napoli, poi di nuovo a Roma e infine fece ritorno a Venezia, città nella quale portò avanti la sua opera di censimento delle opere di maggior pregio, pubbliche e private, di Padova e Milano, di Venezia e Crema, di Cremona, di Pavia e di Bergamo. In questi censimenti ci si imbatte in artisti quali Giorgione, Tiziano, Antonello da Messina,

---

<sup>54</sup> Oggi questa lapide si trova nel chiostro del Seminario Arcivescovile di Venezia e recita: "PICTORES ET SOLVM EMERVNT ET HAS CONSTRVXERVNT AEDES BONIS A VINCENTIO CATENA PICTORE SVO COLLEGIO RELICTIS MDXXXII".

<sup>55</sup> G. Benzoni, *Michiel, Marcantonio* in *Dizionario Biografico degli Italiani*, volume 74, 2010. (<<https://tinyurl.com/2trpnw7s>> URL consultato 6 Aprile 2024).

Giovanni Bellini, Lorenzo Lotto, Palma il Vecchio, Raffaello, Sebastiano Luciani, Jan Van Eyck, Hans Memling e molti altri, tra cui Vincenzo Catena. La sua opera più celebre è certamente *Notizia d'opere di disegno*<sup>56</sup>, un manoscritto adespota e anepigrafo, scritto tra il 1421 e il 1543, che è conservato nella Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia. Fu pubblicato da Jacopo Morelli nel 1800 e in seguito da Gustavo Frizzoni (1884) e Theodor Von Frimmel (1896), i quali riuscirono ad identificare l'autore dell' "Anonimo Morelliano" in Marcantonio Michiel. Il testo si impose fin dall'inizio come imprescindibile strumento informativo per determinare l'attribuzione di opere d'arte e a volte addirittura la ricostruzione di interi cataloghi di artisti, come nel caso di Giorgione, del quale Michiel elenca ben tredici opere. Le descrizioni sono elencate in modo razionale, sistematico, inventariale, con date, attribuzioni e datazioni redatte in modo conciso, ma mirato nell'uso del linguaggio.<sup>57</sup> Michiel fu un uomo che ebbe rapporti con i maggiori artisti e intellettuali che operarono a Venezia nei primi decenni del XVI secolo, tra i quali figurano Tullio Lombardo e Andrea Riccio, Sebastiano Serlio, Francesco Sansovino, Pietro Aretino, Pietro Bembo. A questo proposito, bisogna menzionare un primo documento che testimonia quali fossero i rapporti e il contesto culturale in cui agiva Vincenzo Catena negli anni successivi alla morte di Giorgione: si tratta di una lettera, scritta a Roma nel 1520, proprio da Marcantonio Michiel<sup>58</sup> ad Antonio di Marsilio (all'epoca esecutore testamentario designato di Catena): nella lettera viene annunciata la morte di Raffaello e si parla della malattia di Michelangelo a Firenze commentando tali fatti con queste parole: *Dite dunque al nostro Catena che se guardi, poiche el tocca*

---

<sup>56</sup> M. Michiel, *Notizia d'opere di disegno nella prima metà del secolo XVI esistenti in Padova Cremona Milano Pavia Bergamo Crema e Venezia scritta da un anonimo di quel tempo pubblicata e illustrata da D. Iacopo Morelli custode della regia biblioteca di S. Marco di Venezia*, Bassano, 1800.

<sup>57</sup> Per un'analisi del fenomeno del collezionismo d'antichità tra Umanesimo e primo Rinascimento si veda I. Favaretto, *Arte antica e cultura antiquaria nelle collezioni venete al tempo della Serenissima*, Roma, "L'Erma" di Bretschneider, 1990, pp.63-128 e B. Aikema, R. Lauber, M. Siedel, *Il collezionismo a Venezia e nel Veneto ai tempi della Serenissima*, Venezia, Marsilio, 2005.

<sup>58</sup> Sulla figura di Marcantonio Michiel, sulla *Notizia...* e il contesto socio-culturale in cui visse e operò si rimanda al saggio di Rosella Lauber *'Opera Perfettissima': Marcantonio Michiel e La Notizia d'Opere Di Disegno. Il Collezionismo a Venezia e Nel Veneto ai tempi della Serenissima* / a cura di Bernard Aikema, Rosella Lauber, Max Siedel. Atti del convegno del Kunsthistorisches Institut in Florenz Max-Plank-Institut tenuto a Venezia, 21-25 settembre 2003, Venezia, Marsilio, 2005.

*alli excellenti pictori*<sup>59</sup>(la lettera va intesa nel senso di riguardarsi, perchè i pittori eccellenti muoiono o si ammalano). E' un passo scherzoso, che è riferito a un comune amico pittore (Vincenzo Catena). Possiamo anche dedurre che l'artista, vista la sua costante preoccupazione per i testamenti, fosse un ipocondriaco e che il passo di Michiel si riferisse a questo. L'importanza della lettera viene dal fatto che prova una intimità tra Catena e Michiel, nell'ottica delle relazioni di quest'ultimo con Giorgione.

Un altro documento utile per la comprensione dei succitati rapporti del pittore con i circoli intellettuali dell'epoca, è dato da una lettera di Pietro Bembo, scritta dalla sua villa di Padova il giorno 8 maggio del 1525, a Pietro Lippomano, vescovo di Bergamo, che si trovava a Roma. Nella lettera è scritto *Come che io havessi già fatto tutto quello, che era in poter mio per M. Vincenzo Catena, avanti che io havessi le lettere di V. Sig. che me lo raccomandano caldamente: pure lette esse lettere, ho aggiunto alcuna cosa alla primiera opera per amore e riverenza di vio, e spero che conseguira il desiderio suo*<sup>60</sup>. Crowe e Cavalcaselle interpretarono la lettera nel senso che, ricevuta la raccomandazione di Lippomano, Bembo aveva aumentato il prezzo di vendita che aveva precedentemente concordato con Catena per un quadro<sup>61</sup>. Al di là delle interpretazioni, l'importanza della lettera sta nel fatto che essa testimonia inequivocabilmente l'esistenza di rapporti tra l'artista e gli umanisti e i circoli clericali, e certifica un sicuro legame con Bembo, che fu la figura di connessione tra Venezia e Roma, a quelle date. Pietro Bembo fu una figura poliedrica nell'Italia del Rinascimento. Nacque a Venezia nel 1470, fu scrittore, grammatico, poeta, umanista e cardinale<sup>62</sup>. Figlio del celebre Bernardo Bembo, anch'egli umanista e importante uomo politico, nonché collezionista, studiò il greco a Messina e filosofia a Padova e Ferrara. Dal 1518 risiedette a Padova, soggiornò a lungo nella Roma dei Papi e fu uomo dai vasti interessi e dai molteplici talenti, tutti

---

<sup>59</sup> M. Sanudo, "I diarii", Venezia, Stabilimento Visentini cav. Federico editore, 1879-1902, vol. XXVII, p.274.

<sup>60</sup> P. Bembo, *Delle Lettere di m. Pietro Bembo*, Volume primo, Venezia, 1552, pp. 229-230.

<sup>61</sup> Robertson, nella sua monografia, contesta questa interpretazione sostenendo che nel testo in italiano ciò non è scritto. G. Robertson, *Vincenzo Catena*, Edimburgh, 1954, pp.10-11.

<sup>62</sup> C. Dionisotti, *Bembo, Pietro* in *Dizionario Biografico degli Italiani*, volume 8 (1966).

(<[https://www.treccani.it/enciclopedia/pietro-bembo\\_\(Dizionario-Biografico\)/>](https://www.treccani.it/enciclopedia/pietro-bembo_(Dizionario-Biografico)/>) URL consultato 7 gennaio 2024).

sviluppati al massimo grado. Fu poeta, storiografo e bibliotecario. Bembo fu probabilmente la figura di intellettuale che ebbe in quegli anni il maggiore impatto sulla letteratura rinascimentale. Fu il letterato che individuò la soluzione vincente relativa alla “questione della lingua” (Petrarca per la poesia e Boccaccio per la prosa). Aderì, assieme ad Aldo Manuzio, alla rivoluzione che cambiò il concetto di libro, curando volumi di letteratura classica di piccolo formato e inaugurando, di fatto, la stagione del libro tascabile. Scrisse opere importantissime quali l’*Historia veneta*, *“Gli Asolani”*, le *“Prose della volgar lingua”*, le *“Rime”*, le *“Lettere”*. Tra i suoi amori si trovano Maria Savorgnan e Lucrezia Borgia, alla quale dedicò gli *“Asolani”*, nel 1503. Papa Paolo III Farnese lo nominò cardinale nel 1539. Fu amico di Raffaello, Michelangelo, Giovanni Bellini Sansovino, Sebastiano del Piombo, Tiziano, Benvenuto Cellini. Morì a Roma, a 76 anni, il 18 Gennaio 1547.<sup>63</sup>

Esiste una terza fonte documentaria riguardante Vincenzo Catena, anche se più dubbiosa, che potrebbe testimoniare anch’essa un coinvolgimento del pittore nei circoli di cui sopra: si tratta di una lettera di Giovanni Guidiccioni, vescovo di Fossombrone, scritta a Roma nel mese di marzo del 1531, destinata a Rinaldo delle Corna. Il tono malinconico della lettera riflette l’atmosfera della Roma post-sacco (1527): Guidiccioni si sofferma sulla morte di alcuni amici e sul miserabile stato in cui versano altri. Parla del fatto che “V.Catena “ gli ha portato i suoi saluti e lo ha esortato a sopportare la morte di Paolo Trenta, nativo di Lucca come Guidiccioni, ucciso a tradimento poco tempo prima<sup>64</sup>. In un’assenza di contesto veneziano si può dubitare che si parli dello stesso Catena, ma l’amicizia di Guidiccioni con Bembo<sup>65</sup>

---

<sup>63</sup> Per un’analisi più approfondita sulla figura di Pietro Bembo in relazione al contesto dell’Italia rinascimentale si veda: *Pietro Bembo e l’invenzione del Rinascimento*. Catalogo della mostra tenuta a Padova, Palazzo del Monte di Pietà, dal 02 febbraio al 19 maggio 2013. Venezia, Marsilio, 2013.

<sup>64</sup>“Et così perseverando io in questa buona credenza, M. Vincenzo Catena in un medesimo tempo mi ha salutato da vostra parte essortatomi a sofferir moderatamente la sventurata morte del Trenta, la quale veramente m’ha recata noia oltre al mio credere”. Giovanni Guidiccioni, *Opere*, Vol. I, Genova, 1767, p.115.

<sup>65</sup> Giovanni Guidiccioni (N. Lucca, 1500 - M. Macerata, 1541) fu un poeta, in seguito divenuto vescovo, che studiò a Bologna, Pisa, Padova (dove conobbe Pietro Bembo) e Ferrara, città in cui si laureò nel 1525. Con papa Paolo III Farnese divenne vescovo di Fossombrone e, l’anno dopo, nunzio apostolico alla corte di Carlo V. Guidiccioni si battè a favore dell’uso dell’italiano (toscano) a scapito del latino nelle orazioni e negli atti di governo, non essendo più possibile alla maggioranza delle persone, la comprensione di quest’ultimo. Fu intellettuale attivo, nonostante gli incarichi papali, e



ci fa pensare che potrebbe essere lui, avallando ancora una volta la teoria dei rapporti del pittore con determinati circoli, e una sua possibile visita a Roma nel 1531. Da sottolineare il fatto che le tre lettere che sono state prese in esame furono scritte da o per Roma.

Il ritratto che Catena fece a Gian Giorgio Trissino (fig.35) lascia supporre una ulteriore connessione tra il pittore e i circoli umanistici e l'identificazione (possibile) di Ludovico Ariosto nel donatore della "Sacra Famiglia" di Berlino (fig.15) conferma tale ipotesi.

I testamenti e le lettere che sono stati esaminati finora mostrano Vincenzo Catena come uomo dotato di buoni mezzi economici, con altre e forse più importanti fonti di reddito oltre alla pittura. Inoltre l'artista stabilì delle amicizie con umanisti quali Egnazio, Michiel, Antonio di Marsilio e conoscenze con Bembo, Lippomano e forse Guidiccioni. E' necessario sottolineare queste connessioni, in quanto paradossalmente gli elementi umanistici sono quasi totalmente assenti nei lavori che ci rimangono di questo artista. Una possibile relazione di Catena con i circoli umanistici veneziani è dunque ipotizzabile alla luce della relazione professionale che il pittore ebbe con Giorgione: Nell'iscrizione sul retro della *Laura*, pubblicata da Wilde per la prima volta nel 1931<sup>66</sup>, vi è scritto: «1506. ADJ. PRIMO ZUGNO FO FATTO QUESTO DE MA' DE MAISTRO ZORZI DA CHASTEL FRA...CHOLEGA DA MAISTRO VIZENZO CHAENA AD ISTANZIA DE MIS GIAC<sup>MO</sup>». Si può dunque supporre, sulla base di ciò che è riportato in questa iscrizione, una collaborazione di affari tra Giorgione e Catena nell'estate del 1506<sup>67</sup>. Riepilogando: le opere di Giorgione testimoniano l'interesse dei suoi committenti per tematiche umanistiche, per cui è lecito supporre che questi circoli fossero gli stessi di cui Catena divenne successivamente intimo. Catena fu un pittore la cui fortuna

---

cultivò l'amicizia con letterati quali Annibal Caro Trissino e Pietro Bembo. Guidiccioni fu molto ammirato in vita come poeta: Scrisse versi di argomento classico, civile, amoroso. S. Mammana, *Guidiccioni, Giovanni in Dizionario Biografico degli Italiani*, Vol. 61, 2004. (<<https://tinyurl.com/2shwzupb>> URL consultato Maggio 2024).

<sup>66</sup> J.Wilde, *Ein Unbeachtetes Werk Giorgiones, Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen*, Berlino 1931, p. 65.

<sup>67</sup> Robertson sostiene che ciò è sorprendente, alla luce del fatto che è impossibile datare così presto quei dipinti di Catena in cui l'influenza di Giorgione è così marcata. Nel 1506 Catena, secondo lui, era fondamentalmente un belliniano.

economica, come è stato visto, non dipese solo dalla pittura, mentre Giorgione, secondo la tradizione, dovette costruire la propria fortuna professionale partendo da umili origini. Basandoci su questi presupposti, è possibile ipotizzare che Giorgione e Catena si conobbero nel contesto dei circoli umanistici e iniziarono una collaborazione che offrì a Giorgione stabilità economica e a Catena una forte ispirazione dal punto di vista artistico. Ridolfi scrisse che Giorgione, *Uscito dalla scuola del Bellino, si trattenne per qualche tempo a Venezia dandosi a dipingere nelle botteghe de' dipintori, lavorandovi quadri di divotione, recinti da letto e gabinetti...*<sup>68</sup>. Poi il pittore tornò a Castelfranco, per dipingere la pala d'altare per il Duomo della città, per fare in seguito di nuovo ritorno a Venezia, dove aprì la sua bottega, a S. Silvestro. Accettando la datazione 1504/5 per la Pala di Castelfranco<sup>69</sup>, si può dedurre che nel 1506 Giorgione non raggiunse immediatamente l'indipendenza al suo ritorno in laguna, pertanto il periodo che trascorse con Catena potrebbe considerarsi intermedio tra il lavoro in varie botteghe e la completa autonomia, che sicuramente il pittore di Castelfranco raggiunse nel 1507, con la prestigiosa commissione per Palazzo Ducale.

### 1.3 Le opere.

Il dipinto più antico sopravvissuto di Vincenzo Catena è la *Madonna col Bambino, con il Battista, S. Pietro e due Santi* (Walters Art Gallery, Baltimora)<sup>70</sup>(fig.1). Si tratta di un'opera databile attorno al 1500, forse anche prima, e vedendolo possiamo farci un'idea su quali fossero le influenze del pittore a quelle date: la prima tra esse è sicuramente data da Giovanni Bellini, anche se la posa del bambino, con le braccia incrociate, deriva da Carpaccio o Cima da Conegliano. Quest'ultimo ha sempre rappresentato un forte influsso nei primi lavori di Catena, soprattutto per il modo di

---

<sup>68</sup> C. Ridolfi, *Le meraviglie dell'arte ovvero le vite degli illustri pittori veneti e dello stato / descritte da Carlo Ridolfi*, Venezia, presso Gio. Battista Sgava, 1648, p.78.

<sup>69</sup> *Giorgione. "Le meraviglie dell'arte"* , a cura di Giovanna Nepi Scirè, Sandra Rossi, catalogo della mostra tenuta a Venezia nel novembre 2003- febbraio 2004, Venezia, Marsilio, 2003, pp. 112-119.

<sup>70</sup> G. Robertson, *Vincenzo Catena*, Cat. n.1(<<https://tinyurl.com/ms2jmfdy>> URL consultato 7 Aprile 2024).

dipingere la pelle, che appare come smaltata. Berenson<sup>71</sup> vide in questo dipinto l'influenza di Benedetto Diana, e credette che questo pittore potrebbe essere stato il suo primo maestro<sup>72</sup>. Si pensa che Catena fu forse effettivamente impiegato nella bottega di Giovanni Bellini, licenziando dipinti di sua mano con ideazione, disegno e firma di Giovanni, ma probabilmente si tratta del precedentemente trattato Vincenzo dei Destri che si firmava "Discepus Johannis Bellini". E' tuttavia improbabile che Catena possa essere stato un semplice esecutore di bottega di Giovanni, sia per il suo status economico più agiato, sia perché la sua prima opera mostra un linguaggio più "primitivo" rispetto a quello di Giovanni Bellini. In termini di composizione l'influenza è palese, ma l'esito finale appare tuttavia più ingenuo.

Una caratteristica dello stile di Vincenzo Catena è data dalla gestione indipendente di temi presi in prestito: analizzando il dipinto di Baltimora (fig.1), la posa di San Pietro deriva dalla statuaria classica, più precisamente dal cosiddetto *Sofocle Lateranense*<sup>73</sup>, unito ad una caratteristica che differenzierà il pittore da molti dei suoi contemporanei, ovvero il senso della forma e delle masse derivato dalla lezione quattrocentesca, unito a una monumentalità che, nei dipinti più tardi, si fonderà con elementi mutuati da Giorgione e dal primo Tiziano.

Il dipinto raffigurante la *Vergine col Bambino, S. Giovanni Battista e S. Girolamo* (Venezia, Accademia)<sup>74</sup>(fig.2), è caratterizzato da una forte plasticità e da un modo particolare di trattare i panneggi, mostrando degli influssi che vanno da Bartolomeo Vivarini fino alla pittura bizantina, per il modo "lineare" di definire le superfici. L'influenza di Giovanni Bellini è ancora predominante, anche se la disposizione delle figure e la luce richiamano Cima da Conegliano, artista che, a queste date, sarà

---

<sup>71</sup> Bernard Berenson, *Venetian Painting in America: the Fifteenth Century*, Frederic Fairchild Sherman, New York, 1916, p. 246.

<sup>72</sup> Robertson dubita di questa influenza, sostenendo che i panneggi sono del tutto differenti rispetto a quelli di Benedetto Diana, proponendo un'influenza padovana, del tipo che usavano i pittori veneziani prima dell'arrivo di Antonello da Messina. Egli sostiene che il pittore che all'inizio influenzò di più Catena fu Bartolomeo Vivarini, morto probabilmente ad una data vicina al 1500 e che fu, secondo lui, il suo primo maestro.

<sup>73</sup> Il *Sofocle Lateranense* è una statua romana in marmo, copia da un perduto originale greco in bronzo del IV secolo A.C., che si trovava probabilmente nel teatro di Dioniso ad Atene. L'opera è conservata all'interno dei Musei Vaticani, nel Museo Gregoriano Profano.

<sup>74</sup>G. Robertson, Vincenzo Catena, Cat. n.2 (<<https://tinyurl.com/83vu9pnn>> URL consultato 6 Aprile 2024).

l'altra grande figura di riferimento per la definizione dello stile di Catena. A differenza del dipinto di Baltimora, questo dell'Accademia possiede uno sfondo paesaggistico glabro, con colline, alberi e un castello sulla destra. Vicino al dipinto veneziano è la *Madonna col Bambino con il Battista, una Santa Martire e donatori* (già Venezia, collezione Pospisil)<sup>75</sup>(fig.3). La composizione è di imprestito belliniano, mentre la Santa Martire ricorda Cima. Il paesaggio è più elaborato rispetto al dipinto dell'Accademia ed è interessante la presenza dei due donatori (come ricorda Vasari, Catena fu un abilissimo ritrattista), che rappresentano la prima testimonianza che conosciamo di ritratti eseguiti dal pittore. Altri dipinti di questo periodo sono la *Madonna col Bambino* (Liverpool, Walker Art Gallery)<sup>76</sup>(fig.4), di forte ascendenza belliniana/cimesca, e la *Sacra Famiglia e una Santa* (Budapest, Museum of Fine Arts)<sup>77</sup>(fig.5), in cui la figura della Vergine è ripresa da quella della *Madonna del Prato* di Giovanni Bellini (Londra, National Gallery). In questo dipinto Catena porta a compimento le esperienze precedenti in materia di linearismo.<sup>78</sup>

Un'opera interessante che rappresenta una importante fase evolutiva nella pittura di Vincenzo Catena è la *Madonna col Bambino, San Marco, San Giovanni Battista e il doge Leonardo Loredan* (Venezia, Museo Correr)<sup>79</sup>(fig.6): si tratta di una piccola pala d'altare con figure intere, della quale non possediamo prove documentarie riguardanti il suo contesto di realizzazione e di committenza. L'idea che si possa trattare di un dipinto celebrativo dell'elezione di Loredan (1501) è, secondo Robertson, infondata e Berenson lo data al 1505, per affinità stilistiche con la *Sacra Famiglia* di Budapest. Il dipinto, che fu visto da Giovanni Stringa nel 1604 a Palazzo Ducale<sup>80</sup>, potrebbe essere stato ordinato come una commissione privata di Leonardo Loredan, che giunse a palazzo solo dopo la sua morte. In questo quadro,

<sup>75</sup> Ivi, Cat. n.3 (La Collezione Pospisil, oggi dispersa, è l'ultima rilevata per questo dipinto).

<sup>76</sup> Ivi, cat. n.4 (<<https://www.liverpoolmuseums.org.uk/artifact/madonna-and-child>> URL consultato 7 Aprile 2024).

<sup>77</sup>Ivi, cat. n.6 (<<https://www.mfab.hu/artworks/10432/>> Url consultato 7 Aprile 2024).

<sup>78</sup> Robertson data questo dipinto attorno al 1505.

<sup>79</sup> G. Robertson, *Vincenzo Catena*, cat. n.7.

(<<https://www.archiviodellecomunicazione.it/sicap/OpereArte/3559/?WEB=MuseiVE>> URL consultato 7 Aprile 2024).

<sup>80</sup> “*Venetia citta' nobilissima e singolare; descritta già in XIII libri da m. Francesco Sansovino: et hora con molta diligenza corretta, emendata e piu' di un terzo di cose ampliata dal M.R.D. Giovanni Stringa*”, Venezia, Altobello Salicato, 1604, p.78.

recentemente restaurato, si può notare come Catena non abbia ancora sviluppato l'abilità di rendere la figura intera, e il profilo del doge appare deludente, soprattutto se rapportato al vertice rappresentato dal ritratto dello stesso Loredan realizzato da Giovanni Bellini. Dal punto di vista compositivo, si possono notare delle assonanze con il cosiddetto "Paliotto Barbarigo", dipinto nel 1488 sempre da Giovanni Bellini: si notano delle corrispondenze per quanto riguarda il gruppo del doge e per l'idea della balaustra, mentre la figura del Battista, come nota Enrico Maria Dal Pozzolo, non è altro che la stessa figura della tavola Pospisil, ma rovesciata<sup>81</sup>. Robertson invece sostiene che questo tipo di composizione rappresenta la transizione tra il tipo ieratico di Sacra Conversazione, rappresentato dalla *Pala di S. Caterina* di Giovanni Bellini in SS. GG. e Paolo e dalla *Pala di San Cassiano* di Antonello da Messina, e un tipo di schema meno formale, tipico del XVI secolo<sup>82</sup>. Questo dipinto, ad ogni modo, testimonia in modo inconfutabile il grado di pubblico riconoscimento di Catena in un luogo e in un'epoca in cui certamente non mancavano grandi artisti, e questo può darci una ulteriore conferma dello status sociale del pittore. Nella *Madonna col Bambino tra San Pietro e Sant'Elena* (Dresda, Gemaldegalerie)<sup>83</sup>(fig.7) la testa della santa<sup>84</sup> è identica a quella che si vede nel dipinto di Budapest. Un approccio più plastico si può notare invece nella *Madonna col Bambino tra la Maddalena e una Santa* (Glasgow, Corporation Art Gallery)<sup>85</sup>(fig.8), per la quale si potrebbe proporre una datazione attorno al 1507: le forme sono ancora debitorie della lezione di Giovanni Bellini e di Cima, ma i toni e i colori sono più ricchi e più caldi rispetto alle opere precedenti: si cominciano a vedere le cromie di un Catena più maturo, in cui l'uso di uno sfondo nero (che deriva da Bellini), aiuta a valorizzare l'effetto tonale, e si può ipotizzare che ciò possa derivare dalla conoscenza dell'arte di Giorgione. La *Madonna col Bambino con Santi e donatore* (Liverpool, Walker Art

---

<sup>81</sup> E. M. Dal Pozzolo, *Appunti su Catena*, «Venezia Cinquecento», XVI, 2006, p. 25.

<sup>82</sup> G. Robertson, *Vincenzo Catena*, Edimburgh, 1954, p.18.

<sup>83</sup> Ivi., Cat. n.8 (<<https://tinyurl.com/bdetwdh6>> URL consultato 8 Aprile 2024).

<sup>84</sup> Enrico Maria Dal Pozzolo ritiene che la testa della Santa del dipinto di Dresda derivi in maniera plateale dalla ritrattistica di Dürer, in particolare sul *Ritratto di giovane Veneziana* (Vienna, Kunsthistorisches Museum, firmato e datato 1505). E. M. Dal Pozzolo, *Appunti su Catena. Venezia Cinquecento*, XVI, 2006, p. 28.

<sup>85</sup> G. Robertson, *Vincenzo Catena*, Cat. n.9. (<<https://tinyurl.com/278th8zz>> URL consultato 8 Aprile 2024).

Gallery)<sup>86</sup>(fig. 9) possiede lo stesso tono caldo abbinato ad uno sfondo nero: come composizione somiglia alla *Sacra Famiglia* di Budapest, con la stessa figura della Vergine di derivazione belliniana, così come è somigliante la figura della santa, benché la resa sia più fluida. Nelle figure di S.Nicola e di S. Francesco si scorge ancora l'influenza di Bellini e di Cima ma l'elemento di novità è dato dalla posa del Bambino, che fu una invenzione originale di Catena, che il pittore userà anche in altre composizioni. Si avverte in questo dipinto la capacità di rendere minuziosamente gli oggetti, caratteristica che troverà la sua massima espressione nel *San Girolamo* della National Gallery e nell'*Annunciazione* di Carpi, che vedremo in seguito. Nel dipinto di Liverpool, il ritratto del donatore è tipicamente belliniano, dello stesso tipo visto precedentemente nei ritratti presenti nella *Sacra Conversazione* Pospisil. Un altro ritratto di donatore Catena lo realizzò nella *Madonna col Bambino, San Francesco, Santa Martire e donatore* (Budapest, Museum of Fine Arts)<sup>87</sup>(fig. 10). Rispetto al dipinto di Liverpool appare più tardo, sulla base del confronto tra le due figure di San Francesco e del donatore, che mostrano l'evoluzione verso un modellato più pieno e un nuovo senso di definizione atmosferica. In quest'opera si inizia a scorgere un certo gusto per la chiarezza di dettaglio, unita all'effetto atmosferico-tonale che saranno le caratteristiche più interessanti dello stile maturo di Catena. In quest'opera, oltre ad una influenza derivante da Cima, si ravvisa, nel tipo del bambino, un'affinità con lo stile di Bartolomeo Montagna. Sulla base di confronti stilistici che riguardano opere firmate contenenti dei ritratti (i dipinti della collezione Pospisil e di Liverpool) e la *Madonna col bambino, San Francesco, Santa Martire e donatore* di Budapest (non firmato ma plausibilmente attribuibile a Catena), si potrebbero ragionevolmente assegnare al pittore il *Ritratto di giovane uomo* (Londra, National Gallery)<sup>88</sup>(fig.11) e il *Ritratto di giovane uomo come Martire* (Isola Bella, Collezione Borromeo)<sup>89</sup>(fig.12)<sup>90</sup>. Verso

---

<sup>86</sup> Ivi, cat. n.10 (<<https://arte.cini.it/Opere/230009>> URL consultato 8 Aprile 2024).

<sup>87</sup> Ivi, cat. n.11 (<<https://www.mfab.hu/artworks/10006/>> URL consultato 8 Aprile 2024).

<sup>88</sup> Ivi, cat. n.12 (<<https://tinyurl.com/39ax8ts9>> URL consultato 8 Aprile 2024).

<sup>89</sup> Ivi, cat. n.13 (<<https://arte.cini.it/Opere/230883>> URL consultato 8 Aprile 2024).

<sup>90</sup> Esiste un altro ritratto attribuito a Vincenzo Catena, non presente nel catalogo della monografia di Ribertson, ed è il cosiddetto *Ritratto di Giovanni Novelli*, che si trova nel Museo Civico di Bassano del Grappa: si tratta di una piccola tavola che iconograficamente riprende la tipologia del ritratto a mezzobusto su sfondo scuro, introdotta a Venezia da Antonello da Messina e ripresa poi da artisti

la fine del primo decennio del '500, Catena produsse una seconda pala d'altare, il *San Francesco tra i santi Bonaventura e San Luigi da Tolosa* (Venezia, Accademia)<sup>91</sup>(fig.13). E' un dipinto relativamente piccolo, ma la composizione gli conferisce una certa grandiosità, assente nei lavori precedenti, inoltre mostra uno sviluppo dal punto di vista della resa coloristica (benché sia molto rovinato) e nella realizzazione plastica delle masse. L'opera possiede una innegabile atmosfera quattrocentesca e mostra delle influenze nei confronti della pittura di Alvise Vivarini; ciò può far supporre che il dipinto potrebbe essere datato a un periodo antecedente all'incontro con Giorgione, cioè prima del 1506. A questo proposito, dopo la Pala di San Francesco, rimangono solamente due lavori, firmati o documentati, per giustificare delle attribuzioni a Catena: si tratta del *Ritratto d'uomo* di Vienna (fig.19) e della *Pala di Santa Cristina* (fig.27), pertanto con l'aiuto di queste due opere possiamo cercare di assemblare, su base essenzialmente stilistica, un catalogo ragionato che possa testimoniare l'evoluzione di Vincenzo Catena tra il 1510 e il 1530, ovvero le ultime due decadi della sua attività.

Il dipinto che ci introduce nel cosiddetto "periodo di mezzo" dell'artista è la *Madonna col Bambino, con S.Zaccaria, S.Giovannino e una Santa* (Poznań, Wielko Polski Museum)<sup>92</sup>(fig.14). L'impostazione generale di questo dipinto ricorda le due opere di Budapest e l'ultimo dei due quadri di Liverpool (da cui deriva la figura di Gesù Bambino), ma la figura di San Zaccaria e San Giovanni guardano già ai loro sviluppi più maturi, come i dipinti che vedremo in seguito (Drayton House e Praga). C'è, rispetto al secondo dipinto di Budapest, ad esempio, una evoluzione nello

---

quali Giovanni Bellini e Alvise Vivarini. La presenza di un'iscrizione presente sul retro della tavola, che riferisce proprio al Novelli, medico bassanese che risiedette a Venezia fino al 1515, fa pensare che il dipinto potrebbe essere stato realizzato prima di quella data proprio a Venezia. L'attribuzione a Catena è plausibile, per chi scrive, sulla base di una certa affinità stilistica tra quest'opera e altri ritratti eseguiti dall'artista, ad esempio nei dipinti di Budapest (fig.10), Berlino (fig.15) e Vienna (fig.19), benché quest'ultimo, sicuramente più tardo, mostri una maggiore coscienza volumetrica e una diversa attenzione alla resa del carattere dell'effigiato. Il dipinto di Bassano risente sicuramente di influssi Belliniani, oltre che Vivariniani (Alvise); inoltre la resa pittorica dell'incarnato, che fa apparire la pelle come smaltata, secondo la lezione di Cima da Conegliano, fa propendere per una attribuzione di quest'opera a Vincenzo Catena. (<<https://www.museibassano.it/it/collezioni>> URL consultato 11 maggio 2024).

<sup>91</sup> Ivi, cat. n.15 (<<https://arte.cini.it/Opere/228776>> URL consultato 8 Aprile 2024).

<sup>92</sup> Ivi, cat. n.16 (<<https://tinyurl.com/55mm6cvx>> URL consultato 9 Aprile 2024).

sviluppo della saturazione atmosferica e nella cura dei dettagli, che rimanda ancora a Cima e Bellini, ma che inizia ad avvicinarsi al tempo stesso a Giorgione e Tiziano. La figura della santa, che deriva dalle quelle di Budapest e Liverpool, mostra lo sviluppo dello stile del pittore, mentre la *Maddalena*<sup>93</sup>(Berlino, già Kaiser Friedrich Museum), vicina alla santa di cui sopra, tradisce per la prima volta l'influenza di Palma il Vecchio, così come il *Ritratto di donna*<sup>94</sup>(Edimburgh, National Gallery of Scotland), sicuramente più tardo.

Nella *Madonna col Bambino, San Giuseppe, S. Giovanni Battista, Santa Caterina e donatore* (Berlino, già Kaiser Friedrich Museum)<sup>95</sup>(fig.15) i colori si fanno più caldi, pur restando chiari e luminosi. Il "tono" è impostato su una combinazione di azzurro e rosa e ricorda il dipinto di Liverpool, sia per lo sfondo scuro che per la cura dei dettagli. La somiglianza tra il San Francesco di Liverpool e il San Luigi di Berlino è evidente, ma ci dà la misura dell'evoluzione di Catena nella resa del modellato, nei panneggi, nel colore. Il ritratto del donatore è particolarmente interessante: il ritratto è la caratteristica dell'arte del pittore in cui questi mostra più libertà e in questo esempio non fa eccezione, in quanto l'effigiato<sup>96</sup>è riprodotto con una resa naturalistica tale da far pensare che Catena potesse conoscere l'opera di Tiziano a queste date (attorno al 1510-12).

Dopo quest'opera si possono prendere in esame tre dipinti strettamente connessi tra loro, ovvero i due *San Gerolamo nello studio* (Londra, National Gallery e Francoforte, Stadel Institut)<sup>97</sup>(fig.16) e l'*Annunciazione* (Carpi, Musei di Palazzo dei Pio)<sup>98</sup>(fig.17): essi hanno in comune l'ambientazione interna, che si inserisce nella tradizione di opere quali il *San Girolamo* di Antonello da Messina, di Giovanni e Gentile Bellini, di Lazzaro Bastiani e ovviamente di Vittore Carpaccio (*Sogno di S.Orsola, S.Agostino nello studio*). Si tratta di una scelta tradizionalista in cui Catena

---

<sup>93</sup> Ivi, cat. n.18 (<<https://tinyurl.com/m4swyyfk>> URL consultato 9 Aprile 2024).

<sup>94</sup> Ivi, cat. n. 23 (<<https://tinyurl.com/24pn3rxn>> URL consultato 9 Aprile 2024).

<sup>95</sup> Ivi, cat. n.19 (<<https://tinyurl.com/4c9kacft>> URL consultato 9 Aprile 2024).

<sup>96</sup> Si è pensato che il ritratto potesse esser quello di Ludovico Ariosto, ma non ci sono prove a riguardo, anche se il ritratto di Ariosto (presunto) che ne fece Tiziano (1510 circa), ci mostra il poeta considerevolmente meno calvo. Tra l'altro, nell'anno 1512 non abbiamo notizie di Ariosto a Venezia, o di Vincenzo Catena a Ferrara.

<sup>97</sup> G. Robertson, *Vincenzo Catena*, cat. n.20, 21.

<sup>98</sup> Ivi, cat.n. 22.



reinventa alla sua maniera questo stile ormai al tramonto e lo fa in chiave più moderna, senza le folle e i dettagli minuziosi dei suoi predecessori, ma introducendo in questo contesto una resa pittorica più “atmosferica”. L’elemento in comune tra questi tre dipinti è dato dallo sfondo: c’è un’apertura, apparentemente una finestra, sulla sinistra, mentre sulla destra si vedono degli armadi a muro, con delle ante aperte che aumentano il senso di profondità nella percezione di chi guarda, in cui sono disposti degli effetti personali. I due dipinti raffiguranti San Girolamo, nonostante siano molto simili tra loro, furono eseguiti in due periodi diversi, tuttavia, sottoponendoli ad una analisi stilistica, si può considerare presumibilmente più tardo il dipinto di Francoforte. La testa della Vergine nell’*Annunciazione* di Carpi è ricavata dallo stesso cartone della Madonna dipinta nella *Madonna col Bambino, San Giuseppe, S. Giovanni Battista, Santa Caterina e donatore* (Berlino, già Kaiser Friedrich Museum, fig.15), benché il tono sia più caldo e i colori più ricchi (databile attorno al 1515) e deriva a sua volta dall’*Annunciazione* di Cima, (S.Pietroburgo, Hermitage), dipinta nel 1495 per la chiesa dei Crociferi a Venezia. Nel dipinto di Carpi si riscontra in modo evidente la caratteristica fusione tra “vecchio” e “nuovo” avvertibile nella pittura di Catena: un dipinto di chiaro impianto quattrocentesco, declinato alla luce delle novità portate dalla pittura veneziana dei primi anni del XVI secolo. Un altro ritratto appartenente a questo periodo è la *Donna che regge una medaglia* (già Vienna, Mrs Olga Schnitzler coll.<sup>99</sup>) (fig.18): nonostante il profilo, di tipo tardo quattrocentesco, questo dipinto mostra un’ulteriore evoluzione nell’ “ampiezza” della forma, in quanto l’opera sembra quasi una semplificazione “arcaica” della *Laura* di Giorgione, ma con una marcata influenza di Palma il Vecchio; inoltre la tavolozza usata è abbastanza inedita per Catena, in quanto presenta colori cupi quali il verde scuro, o il marrone per i capelli ramati della donna e il nero per il fondale<sup>100</sup>. Questo ritratto è quasi identico a quello che si vede in un dipinto, il cosiddetto *Trio di Detroit* (Detroit, Institute of Arts), di attribuzione

---

<sup>99</sup> Rilevata in asta presso Christie’s, n. lotto 115, chiuso il giorno 9 dicembre 2009, (<<https://www.christies.com/en/lot/lot-5279548>> URL consultato 23 febbraio 2024). G. Robertson, *Vincenzo Catena*, cat.n.24.

<sup>100</sup> Robertson propone una datazione attorno al 1515.

controversa<sup>101</sup>, che potrebbe essere stato copiato da Catena<sup>102</sup>. Quest'opera è interessante perché lascia presupporre una possibile connessione, a livello iconografico, con la figura di Sebastiano del Piombo (a questo proposito è utile ricordare che Catena fu testimone al matrimonio della sorella di Sebastiano, Adriana Luciani). Uno dei dipinti più importanti dipinti da Vincenzo Catena in questo "periodo di mezzo" è il *Ritratto d'uomo* (Vienna, Kunsthistorisches Museum)<sup>103</sup>(fig.19). Quest'opera fu più volte ascritta dalla critica alla fase più tarda del pittore, ma in realtà è connessa, per caratteristiche di disegno e colore, con i dipinti che sono stati presi in esame precedentemente; tuttavia è anche vero che per vitalità di espressione e sottigliezza di modellato è molto più avanti rispetto alle opere che sono state esaminate finora. Ciò che rimane di "arcaico" in questo dipinto è il disegno delle mani, di tipo ancora belliniano, mentre è interessante notare come in quest'opera vi sia la presenza di elementi non veneziani, che in qualche modo distinguono Catena dai suoi contemporanei e pongono il dipinto in una posizione importante nello sviluppo della ritrattistica veneziana di primo Cinquecento. Vi si scorgono influenze belliniane, vivariniane (da Alvise), antonellesche, ma anche suggestioni che derivano dall'ultimo Giorgione e dal contemporaneo lavoro di Tiziano<sup>104</sup>. L'opera sembra mostrare anche echi di Raffaello, pittore che influenzerà

---

<sup>101</sup> Dipinto attribuito a Giorgione, Sebastiano del Piombo e Tiziano, che farebbe pensare a un'opera realizzata a tre mani, o forse a un lavoro iniziato da Giorgione e completato in seguito dagli altri due pittori.

<sup>102</sup> Robertson ipotizza che il dipinto potrebbe essere un "pastiche" secentesco, in cui l'autore copiò il profilo dipinto da Catena della *Donna con medaglia* (che all'epoca potrebbe essere stato attribuito a Sebastiano del Piombo).

<sup>103</sup> G. Robertson, *Vincenzo Catena*, cat.n.25. (<<https://www.khm.at/objektdb/detail/459/>> URL consultato 10 Aprile 2024).

<sup>104</sup> Per delle ipotesi di identificazione del personaggio ritratto nel quadro di Vienna si rimanda a J. Pomorisac De Luigi, *Vincenzo Catena tra Venezia e Vienna*, in «Venezia arti...VA: bollettino del Dipartimento di storia e critica delle arti dell'Università di Venezia», V. 15/16, 2001/2002, pp.43-48. L'uomo raffigurato da Vincenzo Catena, secondo l'autore, sarebbe Bernardo De Marin, *Guardian Grando* della Scuola di San Rocco. Nel 1506, anno riportato sul retro della *Laura* di Giorgione, presumibilmente il maestro di Castelfranco e Vincenzo Catena condivisero la bottega, e Albrecht Dürer era presente a Venezia, impegnato nella realizzazione della *La festa del Rosario* per la chiesa di San Bartolomeo a Rialto. Poco lontano, fervevano i lavori di ricostruzione, dopo l'incendio subito nel 1505, del Fondaco dei Tedeschi, la cui facciata sul Canal Grande sarebbe stata realizzata da Giorgione nel 1508. Nel contributo di Pomorisac si ipotizza un possibile incontro tra Catena e Dürer, in quanto i

Catena anche successivamente. A livello stilistico, la relazione che c'è tra questo dipinto, le due versioni di *San Girolamo* e l'*Annunciazione* di Carpi, suggerisce una datazione verso il 1515. Non è improbabile che Catena possa aver visitato Roma a queste date: infatti il suo primo testamento potrebbe essere stato redatto durante questo viaggio: le connessioni romane dei circoli di cui Catena fu intimo erano già attive, e Sebastiano, che fu forse suo amico, potrebbe averlo invitato a Roma (Sebastiano si trasferì a Roma da Venezia nel 1511, lì chiamato da Agostino Chigi). Una fonte di ispirazione per il dipinto di Catena potrebbe essere arrivata dal *Ritratto di Tommaso Inghirami*, dipinto da Raffaello presumibilmente nel 1514. Il *Ritratto d'uomo* di Catena presenta delle similitudini anche con il *Ritratto di Giovanni Agostino della Torre con il figlio* di Lorenzo Lotto (Londra, National Gallery), datato 1515 (anche Lotto lavorò a Roma, dal 1509 al 1510). Il fatto che il ritratto di Vienna sia firmato è della massima importanza: sulla base dell'affinità stilistica, infatti partendo da questo, è possibile attribuire a Vincenzo Catena opere quali la *Sacra Famiglia* di Berlino, i due dipinti raffiguranti *San Girolamo* e l'*Annunciazione* di Carpi. L'attribuzione di queste opere ci permette di gettare un ponte tra i dipinti del primo periodo (firmati) e i capolavori più tardi (non firmati), che alcuni critici hanno negato a Vincenzo Catena, in quanto non ritenevano possibile che l'autore della piccola paletta Loredan del Correr potesse evolversi a tal punto. Ad esempio, il lavoro chiave di Catena, la *Pala di Santa Cristina*<sup>105</sup> di S. Maria Mater Domini non è,

---

due pittori abitavano forse a pochi metri l'uno dall'altro, nella zona di San Bartolomeo, a Rialto, in un contesto di commercianti tedeschi e in una zona di Venezia che in quel momento ferveva di attività artistiche. Secondo l'autore, un possibile ritratto del Guardian Grande Bernardo de Marin (di professione "draper" a S. Bartolomeo) si troverebbe anche nel dipinto *La festa del rosario* di Dürer. Pomorisac ritiene infine che il *Ritratto d'uomo* di Vienna dipinto da Catena, rappresenti proprio il De Marin, con in mano il Libro di Protocollo della scuola (che somiglia moltissimo al Libro di Protocollo della Scuola di S.Rocco, realizzato nel 1521, la qual cosa farebbe pensare che il dipinto di Vienna sia stato realizzato dopo quella data).

Una seconda ipotesi viene indicata da Peter Ludemann il quale propone l'identificazione del ritratto di Vienna con la figura di Angelo Filomati, il pievano della chiesa di Santa Maria Mater Domini a Venezia, che fu il committente della *Pala di Santa Cristina*.

P.Ludemann, *Un committente di Vincenzo Catena. Acquisizioni documentarie su Angelo Filomati e una proposta per un suo ritratto*, «Venezia Cinquecento», n.39, anno XX, gennaio-giugno 2010, pp.18-36.

<sup>105</sup> G. Robertson, *Vincenzo Catena*, cat. 35. (<<https://tinyurl.com/4z6dj8hs>> URL consultato 11 Aprile 2024).

nelle condizioni odierne, firmata (forse in passato lo era): attraverso un lavoro di analisi stilistica, partendo dal ritratto di Vienna (che è l'ultima opera firmata di Catena), è possibile formulare un'attribuzione per la pala veneziana (in questo caso specifico resa pressoché certa anche dall'unanimità delle fonti che riguardano questa pala, a partire da Sansovino).

Un'altra importante composizione di questo periodo è la *Madonna col Bambino, Santa Maria Elisabetta, San Zaccaria e San Giovannino*<sup>106</sup>, esistente in due versioni (Praga, Galleria Nazionale (fig.20) e Drayton House), entrambe di mano di Catena, appaiate cronologicamente. Il cartone della Madonna col Bambino fu usato dall'artista anche in opere successive (Messina, New York). Ci sono delle relazioni tra la figura della Vergine che si vede in questi dipinti e quella di Berlino (Cat.19), ma l'evoluzione nello stile del pittore è qui evidente, in termini di colore, modellato e composizione. Dai primi lavori delle Gallerie dell'Accademia all'ultimo capolavoro, il *Guerriero adorante* della National Gallery di Londra, Catena mostra di apprezzare questo tipo di composizione in cui la Vergine è posta su un lato, che si può ritenere di derivazione belliniana. Sebbene nei dipinti di Drayton House e di Praga si possano vedere molte influenze contemporanee, alcune caratteristiche riportano ancora a Giovanni Bellini, soprattutto per quanto riguarda il paesaggio, simile a quello delle sue ultime opere, ad esempio quello della *Donna allo specchio* (Vienna, Kunsthistorisches Museum), del 1515. Nel bambino si scorge l'influenza di Marco Basaiti (la cui figura, all'interno della scuola veneziana non è troppo dissimile da quella di Catena): questa similitudine tra i due pittori ha causato spesso confusione nelle attribuzioni (il *Noli me tangere* di Brera, la *Consegna delle chiavi* del Prado, la *Cena in Emmaus* di Bergamo, opere di Catena attribuite in passato a Marco Basaiti, oppure il *Ritratto virile*, sempre di Basaiti, dell'Accademia di Venezia, che Bernard Berenson attribuì a Catena<sup>107</sup>. Il piccolo dipinto raffigurante *San Girolamo* dell'Accademia<sup>108</sup>(fig. 21), anch'esso attribuito a Basaiti, ha delle caratteristiche stilistiche che lo avvicinano anche a Catena: innanzitutto la testa del santo, estremamente vicina a quelle dei due S.Zaccaria di Drayton House e Praga, poi i colori, tipici di Catena, più caldi rispetto a quelli che troviamo abitualmente in

---

<sup>106</sup> Ivi, Cat. 26, cat. 27 (<<https://tinyurl.com/ycy9e497>> URL consultato 11 Aprile 2024).

<sup>107</sup> B. Berenson, *Venetian Painters of the Renaissance*, London and New York, 1894.

<sup>108</sup> Per la scheda dell'opera: <<https://www.gallerieaccademia.it/san-girolamo>> (URL consultato 22 dicembre 2023).

Marco Basaiti. Il gruppo di alberi sulla sinistra è ripreso invece dall'incisione di Dürer di S.Eustachio<sup>109</sup>. Ci sono poi anche delle affinità con i contemporanei lavori di Carpaccio, ma questo dipinto pare più orientato su modelli tedeschi<sup>110</sup>.

La *Madonna col Bambino, S. Pietro e S. Giovanni Battista* (S.Pietroburgo, Hermitage)<sup>111</sup> (fig.22), è strettamente dipendente nella composizione dalla *Sacra Famiglia* di Berlino, ma al posto dello sfondo nero, è visibile un cielo con nuvole, che ricorda altre opere dell'artista dipinte in precedenza. Il Battista è di un nuovo tipo, con soffici barba e capelli, e il trattamento dei panneggi è più morbido. Questo dipinto, per il quale si può proporre una datazione attorno al 1515/20, si potrebbe mettere in relazione, dal punto di vista stilistico e cronologico, con la *Vergine tra due piccoli angeli musicanti*<sup>112</sup>(coll. privata, ubicazione ignota).

Nelle pagine precedenti è stata ricordata l'influenza che esercitò Jacopo Palma il Vecchio nello stile pittorico di Vincenzo Catena, ma il primo dipinto che la svela manifestamente è il *Cristo che consegna le chiavi a S.Pietro* (Madrid, Prado)<sup>113</sup>(fig. 23), in cui le tre donne raffigurate ricordano da vicino le *Tre Sorelle* (Dresda, Gemaldegalerie) del Negretti. Quest'opera rappresenta ancora una volta quella "fusione di vecchio e nuovo", caratteristica di Catena, ma con una completezza ancora maggiore rispetto all'*Annunciazione* di Carpi e mostra la freschezza e l'originalità dell'approccio del pittore al tema. La donna al centro ricorda al tempo stesso la *Madonna Frizzoni* di Giovanni Bellini e le modelle di Paris Bordon, mentre la testa di Cristo è tizianesca (ricorda il Cristo dipinto da Tiziano nel *Tributo della moneta* di Dresda, del 1516 circa), ma un'influenza potrebbe essere data anche da Marco Basaiti (*Chiamata dei figli di Zebedeo*, opera datata 1510, Venezia, Gallerie dell'Accademia). Il S.Pietro rimanda ai dipinti di Catena di S.Pietroburgo e Berlino, mentre la composizione presenta delle assonanze con le opere di Drayton House e

---

<sup>109</sup> Per un approfondimento sull'influenza esercitata da Albrecht Dürer sulla pittura veneziana e veneta nei primi anni del Cinquecento si rimanda a G.M.Fara, *La prima ricezione di Albrecht Dürer incisore nella pittura veneta. Alcuni esempi significativi entro il primo decennio del XVI secolo*. <<Fucata vetustas. Prassi e ricezione del falso nella letteratura e nell'arte del Rinascimento italiano>>. A cura di S. Ferrilli, M. Nava, J. Schiesaro, Franco Angeli, Milano, 2023. pp.49-50.

<sup>110</sup> Per questo *S.Girolamo*, Robertson propose una data tra il 1515 e il 1520.

<sup>111</sup> G. Robertson, *Vincenzo Catena*, Cat. 29 (per quest'opera non esiste nessun riferimento a cataloghi reperibili online).

<sup>112</sup> Ivi, cat.28 (<<https://tinyurl.com/yx36vckz>> URL consultato 11 Aprile 2024).

<sup>113</sup> Ivi, cat.31 (<<https://tinyurl.com/y6wba6jt>> URL consultato 11 Aprile 2024).

Praga. Esiste una variante più tarda di questo dipinto<sup>114</sup>(Boston, Isabella Stewart Gardner Coll.), che differisce per lo sfondo, aperto su un paesaggio, anziché chiuso. E' già stata precedentemente analizzata l'influenza esercitata da Raffaello nel *Ritratto d'uomo* di Vienna e suggerita la possibilità che Catena possa aver visitato Roma nel 1515: ci sono delle opere dell'artista nelle quali l'influenza romana è piuttosto evidente; sono dipinti spesso ascritti alla fase tarda della carriera del pittore, ma le affinità con le opere di Drayton House e Praga, con il *Ritratto d'uomo* di Vienna e la *Consegna delle chiavi* del Museo del Prado, fanno propendere a una datazione immediatamente precedente al *Martirio di S. Cristina*: si tratta delle due versioni della *Sacra Famiglia con S. Anna* (San Diego Museum of Art, USA , già Dresda, Gemaldegalerie, opera distrutta nel 1945)<sup>115</sup> (figg. 24-25) e derivano entrambe da un disegno di Raffaello, esistente in due versioni. L'uso di un disegno di provenienza romana non costituisce la prova che Vincenzo Catena possa essere stato effettivamente a Roma, ma la qualità e lo stile dei due dipinti suggeriscono l'influenza della pittura romana, oltre che del disegno di Raffaello. Vicino a queste due opere, è possibile accostare il *Ritratto del Conte Raymund Fugger* (già Berlino, Kaiser Friedrich Museum, distrutto nel '45, in seguito agli eventi bellici)<sup>116</sup>(fig.26): è un dipinto che segna un'evoluzione rispetto al *Ritratto d'uomo* di Vienna in termini di valori pittorici.

Vincenzo Catena si cimentò fin dall'inizio con composizioni originali su larga scala, a partire dall'altare di San Francesco dell'Accademia, all'*Annunciazione* di Carpi, alla *Consegna delle chiavi* del Prado, fino ad arrivare alla *Pala di Santa Cristina*<sup>117</sup> (Venezia, Santa Maria Mater Domini), che è uno dei più importanti dipinti di Catena sopravvissuti, oltre che il documento originale del suo stile medio/tardo. Il dipinto fu eseguito nel 1520 e questa data segna il fatto che lo stile del pittore può dirsi maturo dall'inizio della terza decade del Cinquecento, e da qui partiranno le successive attribuzioni (che fecero comunque commettere degli errori ad alcuni critici, che ascrissero alcuni lavori tardi di Catena a Palma il Vecchio).

La *Pala di S.Cristina* (fig.27) è il dipinto più ambizioso eseguito da Catena: si trova

---

<sup>114</sup> Ivi, cat.43 (<<https://rb.gy/3v2auq>> URL consultato 11 Aprile 2024).

<sup>115</sup> G. Robertson, *Vincenzo Catena*, cat. 32 (<<https://rb.gy/yq6c9x>> URL consultato 11 Aprile 2024), G. Robertson, *Vincenzo Catena*, cat. 33.

<sup>116</sup> Ivi, cat.34 (<<https://rb.gy/hw8yxj>> URL consultato 13 Aprile 2024).

<sup>117</sup> Ivi, cat.35 (<<https://rb.gy/on87gc>> URL consultato 13 Aprile 2024).

ancora nella sua ubicazione originaria, che si trova nel secondo altare a destra della chiesa di Santa Maria Mater Domini a Venezia. L'opera conserva ancora la sua cornice originale di marmo, recante la data 1520 nella quale è presente un'iscrizione che recita: (M.D. / ANG(ELI) PHILOMATI . PLEB(ANI) ET FRAT R(UM) IMPEN(SIS) XX) che identifica nel committente il parroco della chiesa, Angelo Filomati, e fornisce una data approssimativa per quanto riguarda la realizzazione del dipinto (1520)<sup>118</sup>. L'opera è composta da due registri: nel registro inferiore, la santa, inginocchiata, è assistita da due angeli, mentre nel registro superiore si trova Gesù Cristo. Il Salvatore è raffigurato in piedi su una nuvola, nell'atto di benedire una veste bianca, tenuta da un angelo, che dovrà essere indossata dalla Santa. Robertson sostiene che si tratta di una composizione che anticipa sorprendentemente alcune soluzioni barocche (Guercino, *Seppellimento di Santa Petronilla* (1621/23), Roma, Musei Vaticani). Sarebbe sicuramente avventato supporre che Catena possa avere influenzato tali artisti, tuttavia bisogna dare credito al pittore di avere in qualche modo anticipato tali soluzioni formali<sup>119</sup>. La difficoltà di questa composizione risiede nel cercare di armonizzare i due registri, inferiore e superiore, in modo organico, cosicché la parte alta del dipinto non sia percepita come troppo "pesante". I colori hanno una nuova ricchezza e vivacità così come lo sguardo della Santa e di Cristo sono perfettamente riconoscibili. La composizione è originale, in quanto non è

---

<sup>118</sup> P. Humfrey, *The altarpiece in Renaissance Venice*, New Haven and London, Yale University Press, 1993, p.358.

<sup>119</sup> Robertson sostiene che l'opera possa in qualche modo farci ritenere che Catena fosse allineato con un certo gusto "proto barocco" dell'epoca, esemplificato dall'*Assunta* di Tiziano (1516/18), dalla *Trasfigurazione* di Raffaello (1518/20), e dai lavori di Correggio: "This is the most ambitious composition which Catena ever attempted. It is arranged in two registers. Below, The Saint kneels, attended by boy-angels; above, Christ, standing on the clouds, blesses a white robe, borne by a kneeling angel, with which he is to clothe the saint. This arrangement strikingly anticipates a typical Baroque composition such as we find in Guido Reni's (cit.) "Burial of St. Petronilla" in the Capitoline Gallery in Rome. At this period such two-tier compositions were normally confined to subjects that necessarily required it, such as the Assumption or the Transfiguration, or two pictures of the Virgin in the clouds with saints beneath, such as Raphael's "Madonna di Foligno" or Titian's altar-piece in Ancona. It would be rash to assert that later artists were following Catena's example in widening the scope of compositions of this type, but he must be given credit for anticipating the possibilities of the scheme, and it shows him in tune with the short-lived proto-baroque movement of this period of Italian painting, typified in such works as Raphael's "Transfiguration", Titian's "Assumption" and the work of Correggio". G. Robertson, *Vincenzo Catena*, Edimburgh, 1954, p.31.

rappresentato il martirio della santa trafitta dalle frecce, bensì un momento precedente, quando fu buttata nel lago di Bolsena<sup>120</sup>, con una pietra da macina legata al collo, e salvata per intervento divino. Cristo mandò gli angeli per sorreggerla, la vestì con una tunica bianca e la battezzò. I deliziosi angeli di questo dipinto fanno parte dello stesso tipo degli angeli musicanti già visti nelle opere di Bellini e Carpaccio, ma con la differenza che essi hanno un ruolo attivo nello svolgimento dell'azione rappresentata. Il paesaggio è rappresentato da una serie di promontori boscosi che aggettano sulla superficie del lago, nella quale si specchia la luce del sole. Anche in questo dipinto si può tornare a parlare di “fusione tra vecchio e nuovo”, ma ad un livello che Catena mai più sorpasserà e difficilmente eguaglierà. La più grande influenza in questo dipinto è data da Tiziano<sup>121</sup>, evidente non solo nel colore ricco, ma anche nei dettagli del paesaggio, in particolare nell'albero a destra e nella testa di Gesù. La luce che circonda Cristo deriva dall'*Assunta* dei Frari, completata nel 1518. La figura di Gesù Cristo rimanda a Marco Basaiti (*Chiamata dei figli di Zebedeo*) e a una xilografia di Zuan Antonio Sabio che deriva da un originale raffaellesco. L'influenza di Giorgione è invece ravvisabile nelle teste di alcuni angeli, che rimandano al *Pastore* di Hampton Court, dipinto dal maestro di Castelfranco. Dopo il 1520 l'arte di Catena si stabilizzò più o meno su queste coordinate e fu per questa ponderata fusione di elementi quattro e cinquecenteschi che il pittore fu apprezzato dai suoi contemporanei. A queste date il suo stile è già pienamente maturo e diventa difficile stabilire una esatta cronologia. Forse vicina alla *S. Cristina* potrebbe stare l'*Adorazione dei pastori* (New York, Metropolitan Museum of Art)<sup>122</sup>(fig.28), di ispirazione più giorgionesca che tizianesca (in passato fu anche attribuita a Palma, oltre che a Giorgione stesso), in quanto mostra influenze che vanno dalla *Adorazione dei pastori* di Giorgione (o *Natività Allendale*, Washington, National Gallery) alla *Natività* della chiesa dei Carmini a Venezia,

---

<sup>120</sup> Santa Cristina di Bolsena, Martire cristiana, vissuta nel III/IV secolo dopo Cristo. Fu martirizzata sotto l'impero di Diocleziano. La sua *Passione* ci è pervenuta attraverso vari testi, redatti in epoche diverse, dal V secolo in poi, anche se la sua agiografia più nota è forse quella, duecentesca, della *Legenda Aurea* di Jacopo da Varagine.

<sup>121</sup> Come sottolineato anche da Mauro Lucco in *La pittura nel Veneto. Il Cinquecento*, Milano, Electa, 1999, p.82.

<sup>122</sup> G. Robertson, *Vincenzo Catena*, cat. 36. (<<https://tinyurl.com/ym6e86d7>> URL consultato 14 Aprile 2024).



dipinta da Cima da Conegliano nel 1509. Il cane è copiato al contrario dall'incisione di *S.Eustachio* di Dürer, mentre la figura del bambino rimanda alla *Sacra Famiglia* di Berlino (fig.15), dipinta dallo stesso Catena.

Nella *Sacra Famiglia con S.Giorgio* (Messina, Museo Regionale)<sup>123</sup>(fig.29), la figura di San Giuseppe è molto simile a quella dipinta nella *Adorazione dei pastori* di Firenze, e la figura di San Giorgio potrebbe derivare dalla pala dipinta da Palma per la chiesa di Santo Stefano a Vicenza, mentre la Vergine è presa dallo stesso cartone dei dipinti di Drayton House e Praga. L'uso di elementi compositivi derivanti da cartoni realizzati per opere precedenti (quando non presi da Giovanni Bellini, come si è visto), è sempre stata una caratteristica della pittura di Catena e in questo caso ci troviamo di fronte ad un risultato non del tutto coerente. Stilisticamente è un dipinto vicino alla *Pala di S.Cristina* e perciò databile attorno al 1520. Un dipinto di più difficile datazione è la *Cena in Emmaus* (Bergamo, Accademia Carrara)<sup>124</sup>(fig.30). Questa opera possiede un' innegabile atmosfera belliniana, anche se il quadro mostra l'influenza del dipinto di stesso soggetto, di Tiziano, esposto al Louvre. Una variante di questa composizione si trova a Firenze (Firenze, Uffizi, Collezione Contini Bonacossi) (fig.31), probabilmente anteriore a quella di Bergamo. Un altro dipinto accostato a questi è la *Sacra Famiglia con il Battista* (Houston, Museum of Fine Arts)<sup>125</sup>(fig.32): si può definire come una tipica composizione belliniana, usuale nel Catena pre-1520, ma l'esecuzione, molto vicina alla *Cena in Emmaus* di Bergamo, ne suggerisce una datazione posteriore al 1520. Il rovinatissimo *Noli me tangere* (Milano, Brera)<sup>126</sup>(fig.33), che Bernard Berenson ascrisse a Marco Basaiti<sup>127</sup>, è stilisticamente vicino alla *Sacra Famiglia* di Londra e mostra influenze tizianesche e palmesche, nella figura rispettivamente di Cristo e della Maddalena, nella quale si può scorgere anche una influenza fiamminga, mentre la testa di Cristo è simile a

---

<sup>123</sup> Ivi, cat.37. (<<https://tinyurl.com/428xy62k>> URL consultato 14 Aprile 2024).

<sup>124</sup> Ivi, cat.39. (<<https://tinyurl.com/5n6prpnu>> URL consultato 14 Aprile 2024)

<sup>125</sup> Ivi, cat.41 (<<https://tinyurl.com/txbzxvshh>> URL consultato 14 Aprile 2024).

<sup>126</sup> Ivi, cat.42 (<<https://tinyurl.com/4pymahw>> URL consultato 14 Aprile 2024).

<sup>127</sup> La critica non ha ancora raggiunto un completo accordo circa l'attribuzione del dipinto a Vincenzo Catena: fino al XIX secolo l'opera ha mantenuto l'attribuzione a Marco Basaiti, ma nel 1908 Detlev von Hadeln (*Rassegna d'Arte*, anno VIII, Martinelli e C., Milano, 1908, p.218), identificò questa tavola con quella descritta da Marcantonio Michiel, di mano di Catena, che si trovava nella chiesa dello Spirito Santo a Crema.

quella dipinta da Catena nella *Consegna delle chiavi* del Prado. Il *Ritratto di donna con il vestito bianco* (già Stefan von Auspitz collection, Vienna)<sup>128</sup> fu visto nella collezione di Bartolomeo della Nave a Venezia, nella prima metà del '600, quando fu attribuito a Giorgione o a Catena, la qual cosa conferma una tradizione radicata, in cui molti dei dipinti dell'ultimo Catena vennero attribuiti al maestro di Castelfranco. Un altro lavoro del pittore che mostra delle affinità dal punto di vista stilistico-esecutivo con il *Noli me tangere* è il *Cristo e la Samaritana* (Washington, National Gallery)<sup>129</sup>.

Ci sono un certo numero di ritratti, oltre alla *Donna con il vestito bianco*, che possono essere assegnati all'ultimo periodo di Vincenzo Catena: due di questi, simili stilisticamente alla *Cena in Emmaus* di Bergamo, sono il *Ritratto di senatore veneziano* (New York, Metropolitan Museum)<sup>130</sup>(fig.34) e il *Ritratto di Giangiorgio Trissino* (Parigi, Louvre)<sup>131</sup>(fig.35). Entrambi sono evidentemente realistici e caratterizzati: uno rappresenta il forte uomo di stato, l'altro lo studioso e poeta, pioniere della riforma dell'ortografia<sup>132</sup>. Sono entrambi più vicini a Tiziano rispetto al ritratto di Vienna, o al ritratto Fugger di Berlino.

Forse, il lavoro più "giorgionesco" dei dipinti di Catena che ci restano, è la *Giuditta* (Venezia, Fondazione Querini Stampalia)<sup>133</sup>(fig.36): una versione leggermente variata di questa è perduta, ma nota attraverso l'incisione presente nel *Theatrum Pictorium* di Teniers<sup>134</sup>(fig.37), e fu nella collezione di Bartolomeo della Nave a

---

<sup>128</sup> G. Robertson, *Vincenzo Catena*, cat.44 (l'opera, presente nel catalogo presente nella monografia di Robertson, non risulta più rintracciabile).

<sup>129</sup> Ivi, app.I. N.14. (<<https://tinyurl.com/y58z2c7m>> URL consultato 14 Aprile 2024).

<sup>130</sup> Ivi, cat.45 (<<https://tinyurl.com/2p8xh4jz>> URL consultato 14 Aprile 2024).

<sup>131</sup> Ivi, cat.46 (<<https://tinyurl.com/mr27sxs2>> URL consultato 14 Aprile 2024).

<sup>132</sup> Per un approfondimento sulle vicende collezionistiche del ritratto Trissino e delle ipotesi di datazione si veda L. Puppi, *Tiziano e Giangiorgio Trissino. Un inedito ritratto per un'ipotesi*, Vicenza, Accademia Olimpica, 2013, pp. 436-437.

<sup>133</sup> G. Robertson, *Vincenzo Catena*, cat.47 (<<https://arte.cini.it/Opere/230803>> URL consultato 14 Aprile 2024).

<sup>134</sup> Il *Theatrum Pictorium*, è una raccolta di incisioni, pubblicate nel 1660 dal pittore David Teniers il Giovane, per conto dell'Arciduca Leopoldo Guglielmo d'Austria. Trattasi di 245 incisioni, realizzate da diversi incisori, tratte da dipinti di artisti italiani e fiamminghi scelti da quelli appartenenti alla collezione dell'Arciduca. Un'indagine approfondita sulle vicende di questa impresa artistica si rimanda alla lettura di M. Klinge, G. Waterfield, J. M. Campbell, C. Campbell, *David Teniers and the*

Venezia, come opera di mano di Catena. Ridolfi<sup>135</sup> citò questo quadro come esempio della maniera giorgionesca dell'artista.

Vicino qualitativamente alla *Pala di Santa Cristina*, il dipinto più rilevante di Catena è dato dalla la *Sacra Famiglia e Guerriero Orientale con paggio* (Londra, National Gallery)<sup>136</sup>(fig.38): quest'opera rimane la migliore fusione di stile belliniano e tizianesco che è stata realizzata da parte di questo pittore: si potrebbe considerare come un ripensamento delle acquisizioni precedenti della pittura veneziana, in cui l'artista guarda indietro, invece che avanti. La composizione richiama il "Paliotto Barbarigo" di Giovanni Bellini di S.Pietro Martire a Murano, realizzato quarant'anni prima, mentre la Vergine è in relazione con quella della *Pala Pesaro* (1519-26) di Tiziano. La figura di San Giuseppe guarda direttamente a Palma il Vecchio, mentre il paggio appoggiato dietro al parapetto rimanda fortemente a Giorgione. Il guerriero richiama Tiziano e Giorgione e la sfinge di marmo che supporta il trono di Maria, così come gli stessi sandali "classici" della Vergine, portano a Roma. Ci sono delle forti analogie con *l'Adorazione dei Magi* di Giorgione (Londra, National Gallery), che potrebbe essere stata vista da Catena e utilizzata come modello. Il dipinto, ad ogni modo, rivela i progressi e i grandi miglioramenti che mostra il pittore in termini di disegno, valori formali, colore, approccio compositivo. Nonostante le condizioni non perfette, la testa del guerriero rimane uno dei migliori ritratti dell'ultimo Catena<sup>137</sup>.

---

*theatre of painting*, catalogo della mostra tenuta a Londra nel 2006-2007, Londra, Courtauld Institute of Art Gallery, 2006.

<sup>135</sup> C. Ridolfi, *Le meraviglie dell'arte ovvero le vite degli illustri pittori veneti e dello stato / descritte da Carlo Ridolfi.*, Venezia, presso Gio. Battista Sgava, 1648, p.64.

<sup>136</sup> G. Robertson, *Vincenzo Catena*, cat.48 (<<https://tinyurl.com/aff6d6re> > URL consultato 14 Aprile 2024).

<sup>137</sup> Carolyn Wilson nel suo saggio *St Joseph and the Process of Decoding Vincenzo Catena's 'Warrior Adoring the Infant Christ and the Virgin* del 2013 ritiene che la grande tela orizzontale di Catena conservata alla National Gallery di Londra sia stata dipinta durante l'ultimo decennio di vita dell'artista (1521-1531) per il "portego" di un palazzo privato veneziano. L'oggetto preciso e le circostanze della commissione rimangono sfuggenti. Sebbene il guerriero indossi un'armatura dell'Europa occidentale e sia accompagnato da un paggio vestito e pettinato in stile europeo occidentale, i suoi accessori, come da tempo riconosciuto, includono oggetti di apparente fattura islamica. Si è pensato che l'immagine commemorasse un episodio di conversione o di diplomazia. Potrebbe in alternativa costituire un'allegoria socio-politica relativa alla difficile posizione di Venezia rispetto ai suoi vicini dell'Europa occidentale e all'Impero Ottomano durante il periodo a cui è assegnato il quadro. Raramente menzionata è la massiccia

Il *Ritratto del doge Andrea Gritti* (Londra, National Gallery)<sup>138</sup>(fig.39), che fu attribuito in passato a Palma (come conferma della tradizione che vede ascritti al Negretti molti dipinti della fase tarda di Catena), Pordenone e Tiziano (e appartenente un tempo alla collezione di John Ruskin), fu restituito a Catena da Wilde<sup>139</sup>e da Tietze<sup>140</sup>, i quali assegnarono al pittore un ritratto che è uno dei più significativi che siano sopravvissuti della sua fase più tarda (il ritratto Gritti dovette essere realizzato per forza di cose dopo la sua elezione, che avvenne nel 1523, e le assonanze stilistiche con un dipinto quale la *Sacra Famiglia e Guerriero Orientale con paggio* di Londra fanno pensare che questo dipinto appartenga all'ultimissima fase artistica di Catena, con una datazione che potrebbe arrivare fino al 1530)<sup>141</sup>.

---

figura in piedi di San Giuseppe, posizionata in modo cardine. Il quadro di Catena è contemporaneo a un netto, a lungo trascurato, aumento di attività a Venezia e altrove in Italia, nell'istituzione del culto liturgico di Giuseppe e nell'abbraccio civico del suo patrocinio come mediatore celeste in tempi difficili. La comprensione dell'intensità del culto contemporaneo di San Giuseppe nel Veneto, del suo ruolo evangelizzatore nella teologia e nella devozione, della tipologia del santo come Sposo e Protettore della Chiesa e quindi paladino della Chiesa militante, e della sua invocazione in Friuli - e probabilmente altrove - come protettore contro i turchi, fornisce un'ulteriore strada per la nostra eventuale decifrazione del lavoro di Catena. Particolare attenzione è riservata all'abbraccio civico del culto di San Giuseppe a Udine nel 1500, in seguito all'incursione ottomana del 1499 e a Venezia, nel 1512, durante la guerra di Cambrai. C.Wilson, *St Joseph and the Process of Decoding Vincenzo Catena's 'Warrior Adoring the Infant Christ and the Virgin*. <<Artibus et Historiae>>, vol. 34, no. 67, 2013, pp. 117–36.

<sup>138</sup> G. Robertson, *Vincenzo Catena*, cat.49. (<<https://tinyurl.com/r5c8kv69> > URL consultato 15 Aprile 2024).

<sup>139</sup> J. Wilde, *Ein Unbeachtetes Werk Giorgiones*, *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen*, Berlino 1931, p. 96.

<sup>140</sup> H. Tietze, *Tizian: Leben und werk*, Phaidon, Wien, 1936, p.96.

<sup>141</sup> Andrea Gritti (1455-1538), fu Doge di Venezia dal 1523 al 1538. Il ritratto di Vincenzo Catena potrebbe essere stato dunque realizzato dopo la sua elezione a doge, nel 1523. Gritti indossa la sua veste ufficiale: un berretto dorato, detto *cornio*, e un vestito di seta dorata, foderato. La mano sinistra del doge indossa un anello d'oro, mentre la mano destra è rivolta verso l'alto. In questo ritratto Catena cerca di trasmettere il senso del potere e dell'autorità, propri del Doge di Venezia: il viso è rappresentato quasi di profilo e si staglia su uno sfondo scuro. Il pittore si sofferma sui dettagli della veste del doge, ma anche sulla psicologia del soggetto raffigurato, il quale attraverso l'espressione ferma e il gesto retorico, trasmette un'immagine che pone l'accento sulle qualità dell'uomo di stato, le cui doti argomentative consentirono al Gritti di risolvere molte complicate questioni politiche. Tiziano, a differenza di Catena, nel suo *Ritratto del doge Andrea Gritti* (Washington, National Gallery), realizzato postumo, dopo la morte del doge, tra il 1546 e il 1550, cercò di concentrare invece l'attenzione sulla fierezza e sull'indomabilità del soggetto ritratto.

Guardandoci indietro, in trent'anni di attività di Vincenzo Catena, potremmo a prima vista vedere nient'altro che le opere di un "eclettico", forse anche un po' maldestro seguace di Giovanni Bellini, passato poi tardivamente sotto l'influenza di Giorgione, Tiziano, Palma il Vecchio, finanche Raffaello. Ma questo non è Catena: non fu probabilmente infatti un grande genio creativo, ma la sua personalità artistica fu originale, precisa e, benché limitata, degna di ammirazione. Lui, più di chiunque altro a Venezia, preservò e tenne in vita la chiarezza e l'ordine intellettuale del XV secolo, in un periodo di grandi cambiamenti in cui questi valori erano trascurati, e lo fece grazie alla sua integrità nel preservare e ravvivare questi valori in capolavori maturi quali la *Pala di Santa Cristina* e la *Sacra Famiglia e Guerriero Orientale con paggio*, opere di indiscutibile valore che meritano probabilmente una maggiore e rinnovata attenzione nei confronti di questo pittore. E' stato Carlo Ridolfi, con una delicata percezione del ruolo di Catena all'interno della Scuola Veneziana, che scrisse: *E qui porremo fine al racconto di quegli autori ne' quali si terminò la prima età della pittura*<sup>142</sup>.

---

<sup>142</sup> C. Ridolfi, *Le meraviglie dell'arte ovvero le vite degli illustri pittori veneti e dello stato / descritte da Carlo Ridolfi*, Venezia, presso Gio. Battista Sgava, 1648, p.65.

## Capitolo 2

### Un'indagine storiografica: le fonti antiche. Il dibattito storiografico moderno.

#### 2.1 Le fonti antiche.

**1521/1543 - Marcantonio Michiel (1484 - 1552), *Notizia d'opere di disegno*, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana.**

Marcantonio Michiel (n.Venezia, 1484 - m.Venezia, 1552) fu un colto esponente di una antica casata dogale<sup>143</sup>. Nella Biblioteca Nazionale Marciana sono conservate le sue carte autografe, scritte negli anni che vanno dal 1521 al 1546, composte da diversi strati di scrittura che attestano da parte dell'autore un costante lavoro di ricerca<sup>144</sup>. Michiel in quest'opera annota e descrive un grande numero di opere d'arte, custodite in ambienti pubblici e privati nelle città di Venezia, Padova, Cremona, Crema, Bergamo, Milano, Pavia. Nelle carte dedicate alle opere custodite a Venezia vengono descritte le collezioni appartenenti ai più importanti esponenti del patriziato veneziano: Domenico Grimani, Francesco Zio, Andrea Odoni Antonio Pasqualini, Gabriele Vendramin, Girolamo Marcello, Michele Contarini, Giovanni Ram, Antonio Foscarini, Zuan Antonio Venier.

Il manoscritto, adespota e anepigrafo, fu rinvenuto dal bibliotecario della Biblioteca Marciana, l'abate Jacopo Morelli, che ne curò la prima pubblicazione nell'anno 1800 con il titolo di *Notizia d'Opere di Disegno nella prima metà del secolo XVI esistenti in Padova Cremona Milano Pavia Bergamo Crema e Venezia scritta da un anonimo*

---

<sup>143</sup> G. Benzoni, *Michiel, Marcantonio* in *Dizionario Biografico degli Italiani*, volume 74, 2010. (<<https://tinyurl.com/ynjz2upe> > URL consultato 16 Aprile 2024).

<sup>144</sup> R. Lauber *'Opera Perfettissima': Marcantonio Michiel e La Notizia d' Opere Di Disegno*. "Il Collezionismo a Venezia e Nel Veneto ai tempi della Serenissima / a cura di Bernard Aikema, Rosella Lauber, Max Siedel". Atti del convegno del Kunsthistorisches Institut in Florenz Max-Planck-Institut tenuto a Venezia, 21-25 settembre 2003, Venezia, Marsilio, 2005.

di quel tempo<sup>145</sup> (da qui la prima denominazione dell'autore dell'opera quale "anonimo morelliano"). Altre pubblicazioni seguirono da parte di Gustavo Frizzoni<sup>146</sup> e di Theodor Von Frimmel<sup>147</sup>. Le ricerche compiute in seguito da Daniele Francesconi, Emanuele Cicogna e Cesare Bernasconi permisero, nel 1864, di identificare l' "anonimo morelliano" con la figura di Marcantonio Michiel. L'opera è una fonte di capitale importanza negli studi su Vincenzo Catena, perchè ci fornisce notizie di prima mano a proposito di questo artista<sup>148</sup>: come riferisce Marin Sanudo nei suoi "Diarii", Michiel scrisse ad Antonio di Marsilio, al tempo amico ed esecutore testamentario del pittore, una lettera, datata 11 Aprile 1520, in cui annuncia la morte di Raffaello e la malattia di Michelangelo, scrivendo di dire a Catena di riguardarsi "poiche el tocca alli eccellenti pictori"<sup>149</sup>. Ciò prova che Michiel e Catena furono sicuramente conoscenti. Nella *Notizia d'opere di disegno*<sup>150</sup>, l'autore, nella descrizione delle opere della città di Crema, all'interno della chiesa di Nostra Donna, rileva un'opera di Catena:

---

<sup>145</sup> M. Michiel, *Notizia d'opere di disegno nella prima metà del secolo XVI esistenti in Padova Cremona Milano Pavia Bergamo Crema e Venezia scritta da un anonimo di quel tempo pubblicata e illustrata da D. Iacopo Morelli custode della regia biblioteca di S. Marco di Venezia*, Bassano, 1800

<sup>146</sup> M. Michiel, *Notizia d'opere di disegno, pubblicata e illustrata da D. Iacopo Morelli. 2<sup>a</sup> ed. riv. Ed aumentata per cura di Gustavo Frizzoni*, Bologna, Zanichelli, 1884.

<sup>147</sup> T. V. Frimmel, *Der Anonimo Morelliano (Marcanton Michiel's Notizia d'opere del disegno)*, I. Text u. Übersetzung, Wien, 1888.

<sup>148</sup> Nelle "Annotazioni" che concludono l'opera, nell'edizione del 1800, Morelli scrive una brevissima nota biografica riguardante Vincenzo Catena usando queste parole: "Il Catena veneziano fu assai lodato anche da Vasari, massimamente per ritratti dal naturale: il Ridolfi pure lo mette trà buoni pittori, e, ciò che più importa, il Zanetti ha potuto alcuna volta trovarlo buon seguace di Giorgione e di Tiziano. L'opera di lui in Crema, nessuno dimostra d'averla conosciuta." M. Michiel, *Notizia d'opere di disegno nella prima metà del secolo XVI esistenti in Padova Cremona Milano Pavia Bergamo Crema e Venezia scritta da un anonimo di quel tempo pubblicata e illustrata da D. Iacopo Morelli custode della regia biblioteca di S. Marco di Venezia*, Bassano, 1800, p.187.

<sup>149</sup> M. Sanudo, *I diarii*, Venezia, Stabilimento Visentini cav. Federico editore, 1879-1902, vol. XXVII, p.274.

<sup>150</sup> M. Michiel, *Notizia d'opere di disegno nella prima metà del secolo XVI esistenti in Padova Cremona Milano Pavia Bergamo Crema e Venezia scritta da un anonimo di quel tempo pubblicata e illustrata da D. Iacopo Morelli custode della regia biblioteca di S. Marco di Venezia*, Bassano, 1800.

*“in ditta chiesa la palletta del Cristo che appar alla Maddalena fu de mano de Vincenzo Cadena”<sup>151</sup>.*

Michiel visitò la casa di Antonio Pasqualino a Venezia in due occasioni, nel 1529 e nel 1533<sup>152</sup>. In quest'ultima occasione nota un dipinto raffigurante la Madonna col Bambino, di mano di Giovanni Bellini, “riconzata” da Vincenzo Catena:

*“La mezza figura de nostra Donna, molto minor del naturale, a guazzo, che tiene el puttino in braccio, fu de man de Zuan Bellino, riconzata da Vincenzo Cadena el qual in loco de uno zambellotto steso da dietro, li fece uno aere azzurrino. Sono molti anni, che la fece, & è contornata apparentemente con li riflessi fieri mal uniti con le mezze tinte: E' però opera laudabile per la grazia delli aeri, per li panni, e altre parti”<sup>153</sup>.*

In casa di Andrea Odoni, nel 1532, si trovavano due ritratti di Francesco Zio, di mano di Catena, uno a mezza figura, l'altro quasi a figura intera:

*“In la camera de sopra. El retratto de Francesco Zio, mezza figura, fu de mano de Vincenzo Cadena.*

*El retratto piccolo de l'istesso Zio, armato, e fatto fin alli zenocchii, fu de man de l'istesso Vincenzo Cadena”<sup>154</sup>*

A casa del mercante e collezionista di origine spagnola Giovanni Ram a Santo Stefano, Michiel vide invece, nel 1531, un ritratto a olio dello stesso Giovanni Ram,

---

<sup>151</sup> Ivi, p.54.

<sup>152</sup> R. Lauber 'Opera Perfettissima': Marcantonio Michiel e La Notizia d' Opere Di Disegno. “Il Collezionismo a Venezia e Nel Veneto ai tempi della Serenissima / a cura di Bernard Aikema, Rosella Lauber, Max Siedel”. Atti del convegno del Kunsthistorisches Institut in Florenz Max-Planck-Institut tenuto a Venezia, 21-25 settembre 2003, Venezia, Marsilio, 2005, pp.82-84.

<sup>153</sup> M. Michiel, *Notizia d'opere di disegno nella prima metà del secolo XVI esistenti in Padova Cremona Milano Pavia Bergamo Crema e Venezia scritta da un anonimo di quel tempo pubblicata e illustrata da D. Iacopo Morelli custode della regia biblioteca di S. Marco di Venezia*, Bassano, 1800, p.54.

<sup>154</sup> Ivi, p.63.



sempre di mano di Catena e una testa di apolline giovane che suona la zampogna, sempre dipinta a olio:

“*El retratto de esso istesso M. Zuanne Ram fu de mano de Vincenzo Cadena ad oglio. La testa dell’apolline giovane che suona la zampogna, a oglio, fu de man de l’istesso Cadena*”<sup>155</sup>.

**1568 - Giorgio Vasari (1511 - 1574), *Le vite de più eccellenti pittori scultori e architettori*, Firenze, Giunti.**

Giorgio Vasari (n. Arezzo 1511 - m. Firenze 1574) fu pittore, architetto e scrittore<sup>156</sup>. Artista poliedrico, lavorò in diverse città italiane quali Arezzo, Bologna, Roma, Napoli. Il suo nome rimane legato però soprattutto alle grandi committenze pubbliche eseguite per conto dei Medici a Firenze (decorazione di Palazzo Vecchio, fabbrica degli Uffizi) e alla raccolta delle *Vite...*, che conobbe due distinte edizioni; la prima nel 1550 (*Vite dei più eccellenti architetti pittori et scultori italiani da Cimabue insino a' tempi nostri*)<sup>157</sup> e la seconda nel 1568<sup>158</sup>. Si tratta della prima opera di storiografia artistica in età moderna, nella quale Vasari definì il canone dell’arte italiana in un arco temporale che abbraccia circa tre secoli, dal Trecento al Cinquecento. L’opera è articolata in tre età progressive, nelle quali sono inserite le biografie degli artisti, che l’autore stilò sulla base di conoscenze acquisite attraverso i suoi viaggi e tramite fonti scritte o orali. Successivamente, nella seconda edizione delle *Vite* uscita per i tipi di Giunti nel 1568, l’autore propose importanti emendamenti rispetto all’edizione del 1550: incrementò il numero delle biografie degli artisti, da Domenico Beccafumi fino ad arrivare agli artisti viventi; estese l’area territoriale e l’arco cronologico; ricorse in modo più consistente alle fonti nelle

---

<sup>155</sup> Ivi, p.78.

<sup>156</sup> B. Agosti, *Vasari, Giorgio* in *Dizionario Biografico degli Italiani* volume 98, 2020. (<<https://tinyurl.com/2hy2puf6> > URL consultato 18 Aprile 2024)

<sup>157</sup> G. Vasari, *Le vite de piu eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri...*, Firenze, Torrentino, 1550.

<sup>158</sup> G. Vasari, *Le vite de' piu eccellenti pittori scultori, e architettori*, Firenze, Giunti, 1568.

trattazioni dei profili degli artisti; inoltre aggiunte all'inizio delle biografie le incisioni con loro i ritratti. Vasari operò in diversi contesti (Roma, Bologna, Venezia, Napoli, Firenze e vari centri della Toscana...), viaggiò molto, ebbe rapporti con svariati tipi di committenti, come i Medici o i Farnese, con ordini religiosi, con collezionisti, e coltivò amicizie tra gli artisti (Michelangelo in primis) e tra i letterati e gli umanisti (Pietro Aretino, Annibal Caro...). La somma di queste esperienze concorse alla maturazione della grande impresa storiografica che oggi conosciamo. Vasari si occupò dell'arte veneziana in modo più approfondito nella seconda edizione delle *Vite...*<sup>159</sup>: egli compì nel 1541-42 un primo viaggio a Venezia, invitato da Pietro Aretino, e fu questa l'occasione per vedere dal vivo e conoscere le opere degli artisti veneziani. Il soggiorno a Venezia durò meno di un anno, e in questo lasso di tempo l'artista-scrittore realizzò le decorazioni di palazzo Corner-Spinelli (oggi sparse in diverse collezioni: a Venezia sono rimaste le allegorie della *Pazienza* e della *Giustizia* (Venezia, Accademia) alle quali si è di recente aggiunta la ritrovata allegoria della *Speranza*).

Vincenzo Catena viene citato da Vasari nella seconda edizione delle *Vite...* del 1568, all'interno della sezione dedicata alla vita di Carpaccio (e di altri pittori veneziani e lombardi), tratteggiando brevemente il profilo dell'artista con queste parole:

*“fu anco pittore ragionevole ne'tempi di costoro Vincenzio Catena, che molto più si adoperò in fare ritratti di naturale, che in alcuna altra sorte di pitture, et invero alcuni che si veggiono di sua mano, sono meravigliosi, e fra gl'altri quello di un tedesco de' Fucheri, persona onorata e di conto, che allora stava in Venezia nel fondaco de' tedeschi, fu molto vivamente dipinto”*<sup>160</sup>

La testimonianza è interessante per due motivi: prima di tutto perchè si riferisce ad un dipinto che potrebbe esser il *Ritratto del conte Raimund Fugger* (già Berlino, Kaiser Friedrich Museum, opera distrutta nel 1945)<sup>161</sup>; secondariamente Vasari

---

<sup>159</sup> E. Merkel, *Giorgio Vasari e gli artisti del Cinquecento a Venezia: limiti e aporie di un critico moderno*, «Il Vasari storiografo e artista: atti del Congresso internazionale nel IV centenario della morte, Arezzo-Firenze, 2-8 settembre 1974», Firenze, Istituto nazionale di studi sul Rinascimento, 1976, pp.457-469.

<sup>160</sup> G. Vasari, *Le vite de' piu' eccellenti pittori scultori e archi tettori*, Firenze, Giunti, 1568, p.522.

<sup>161</sup> G. Robertson, *Vincenzo Catena*, cat. 34.

qualifica Catena principalmente come un abile ritrattista, caratteristica che verrà ripresa e ricordata dalla maggior parte della storiografia successiva.

**1604 - Giovanni Stringa, *Venetia città nobilissima e singolare... , Venezia, appresso Iacomo Sansovino.***

Una seconda edizione di *Venetia città nobilissima e singolare...* il celebre libro scritto da Francesco Sansovino nel 1581, venne pubblicata nel 1604 con ampliamenti ed emendamenti curati dal canonico veneziano Giovanni Stringa<sup>162</sup>.

Vincenzo Catena, che non compare nella prima edizione, viene brevemente trattato nella seconda, quella emendata, uscita nel 1604: l'artista viene definito come un "pittore assai buono" che ha lasciato una sua opera nella chiesa di Santa Maria Mater Domini<sup>163</sup>:

*"Vincenzo Catena pittore, e sua opera nel la Chiesuola di Collegio 232.a*

*Vincenzo C. pittore assai buono, e sua opera in Santa Maria Mater Domini 164.b"*<sup>164</sup>

*"Angelo Filomato piovano, e restaurator della Chiesa fabricò l'altare di S.Christina \* l'an.1520 la cui pala è nobilissima e la dipinse Vincenzo C. Pittore molto stimato à suoi tempi."*<sup>165</sup>

In un altro passo viene descritto il dipinto raffigurante il doge Leonardo Loredan, che si trovava a Palazzo Ducale<sup>166</sup>, qualificandolo come opera "rara e singolare":

---

<sup>162</sup> *Venetia citta' nobilissima e singolare; descritta gia' in XIII libri da m. Francesco Sansovino: et hora con molta diligenza corretta, emendata e piu' di un terzo di cose ampliata dal M.R.D. Giovanni Stringa, Venezia, Altobello Salicato, 1604.*

<sup>163</sup> Si tratta della *Pala di S. Cristina*. (G.Robertson, *Vincenzo Catena*, cat.35).

<sup>164</sup> *Venetia citta' nobilissima e singolare; descritta gia' in XIII libri da m. Francesco Sansovino: et hora con molta diligenza corretta, emendata e piu' di un terzo di cose ampliata dal M.R.D. Giovanni Stringa, Venezia, Altobello Salicato, 1604 p.11.*

<sup>165</sup> *Ivi.*, p.164.

<sup>166</sup> G. Robertson, *Vincenzo Catena*, cat.7.

“e nell’ultimo vi è una bellissima immagine della Beata Vergine con San Marco alla destra e San Giovanni Battista alla sinistra, e un Doge inginocchiato innanzi a lei di mano di Vincenzo Catena, tutte opere veramente rare, e singolari”<sup>167</sup>

Nell’edizione di *Venetia Città nobilissima...* edita nel 1663<sup>168</sup> con aggiunte ed emendamenti a cura di Giustiniano Martinioni non sono invece presenti riferimenti a Vincenzo Catena.

**1648 - Carlo Ridolfi (1594 - 1568), *Le Maraviglie dell'arte, ovvero Le vite degli Illustri Pittori Veneti e dello Stato*, Venezia, presso Gio. Battista Sgava.**

Carlo Ridolfi (n. Lonigo, 1594 - m. Venezia, 1658), fu pittore e scrittore<sup>169</sup>. Molte delle informazioni che abbiamo su di lui derivano dalla sua autobiografia che si trova tra le pagine del suo libro più famoso, le *Maraviglie dell’arte*<sup>170</sup>. Fu allievo a Venezia di Antonio Vassillacchi, detto l’Aliense. Come pittore fu influenzato dal suo maestro, il Vassillacchi, da Palma il Giovane e soprattutto da Paolo Veronese. Esegui diverse opere, tra le quali vale la pena ricordare l’*Adorazione dei Magi* per la chiesa di S. Giacomo di Battaglia Terme (Padova), la *Madonna con il Bambino e i ss. Pietro, Rocco e Sebastiano* nella chiesa di Parre (Bergamo), l’*Assunta con i Santi Valentino e Filippo Neri* per la parrocchiale di Galzignano Terme (Padova). A Venezia rimane una *Adorazione dei Magi* nella chiesa di San Giovanni Elemosinaro, databile al 1640 circa. Ma il nome di Carlo Ridolfi è noto soprattutto a causa della sua più nota fatica letteraria, le *Maraviglie dell’arte*<sup>171</sup>, pubblicato nel 1648, un’opera concepita in due volumi, che delinea la storia della pittura veneta e veneziana sotto forma di biografie artistiche, da Guariento fino ai tempi dell’autore. Il libro è una

---

<sup>167</sup> *Venetia città nobilissima e singolare; descritta già in XIII libri da m. Francesco Sansovino: et hora con molta diligenza corretta, emendata e piu’ di un terzo di cose ampliata dal M.R.D. Giovanni Stringa*, Venezia, Altobello Salicato, 1604, p.232.

<sup>168</sup> F. Sansovino, G. Martinioni, *Venetia città nobilissima et singolare...* Venezia, S. Curti, 1663

<sup>169</sup> A. Polati, *Ridolfi, Carlo* in *Dizionario biografico degli Italiani*, vol.87, 2016.

(<<https://tinyurl.com/3w68rt29>> URL consultato 18 Aprile 2024).

<sup>170</sup> C. Ridolfi, *Le maraviglie dell’arte ovvero le vite degli illustri pittori veneti e dello stato / descritte da Carlo Ridolfi*, Venezia, presso Gio. Battista Sgava, 1648, pp. 306-324.

<sup>171</sup> C. Ridolfi, *Le maraviglie dell’arte ovvero le vite degli illustri pittori veneti e dello stato / descritte da Carlo Ridolfi*, Venezia, presso Gio. Battista Sgava, 1648.

fonte preziosa sull'arte veneta, malgrado i limiti di una prosa altisonante, oltre che di lacune e difficoltà in ambito critico<sup>172</sup>. Il testo è pensato come una risposta alle *Vite...* di Giorgio Vasari, mutuandone l'impianto storiografico per adattarlo alla scuola veneta e l'intento fu quello di ampliare e aggiornare quanto fatto da Vasari nella sua trattazione della pittura veneta all'interno delle *Vite...*, mitigandone la visione "toscanocentrica". Sulla scorta del modello del libro di Vasari, Ridolfi produsse anche una selezione di disegni, raccolti in album (che oggi si trovano a Oxford e Lisbona).

Carlo Ridolfi, nelle *Maraviglie...* dedica una biografia a Vincenzo Catena<sup>173</sup>: egli ci fornisce delle informazioni estremamente importanti sul fatto che il pittore, il quale possedeva "molte ricchezze", era in grado di esercitare la sua arte senza affanni di natura economica. Oltre a questo, Ridolfi ci dice che Catena, che visse al tempo di Giorgione, cercò di emulare la sua arte, senza mai superarla<sup>174</sup>.

L'autore delle *Maraviglie...* passa poi all'elenco delle opere del pittore: menziona la pala eseguita per la chiesa di S.Maria Mater Domini, un dipinto eseguito per la cappella di San Francesco ai Frari<sup>175</sup>, una piccola pala raffigurante il doge Loredan, inginocchiato davanti alla Vergine<sup>176</sup>e, tra le "cose" di Bartolomeo della Nave, una mezza figura di Giuditta, dipinta nello stile di Giorgione con spada in mano e la testa di Oloferne. Ridolfi ricorda anche i molti ritratti che Catena eseguì, che furono tenuti in grande considerazione tra i suoi contemporanei. Viene poi menzionato il fatto che l'artista, quando morì, lasciò in eredità una somma alla Scuola dei Pittori, al proposito di far erigere in zona S.Sofia una sede per le loro adunanze, nella quale venne posta un'iscrizione commemorativa per ricordare la donazione di Vincenzo Catena<sup>177</sup>. Infine l'autore delle *Maraviglie...* conclude la sua breve biografia dandoci

---

<sup>172</sup> L. Puppi, *La fortuna delle "Vite" nel Veneto dal Ridolfi al Temanza*, «Il Vasari, storiografo e artista. Atti del Convegno», Arezzo-Firenze 1974, Firenze 1976, pp. 405-437.

<sup>173</sup> C. Ridolfi, *Le maraviglie dell'arte ovvero le vite degli illustri pittori veneti e dello stato / descritte da Carlo Ridolfi*, Venezia, presso Gio. Battista Sgava, 1648, pp.64-65.

<sup>174</sup> Ivi, p.64.

<sup>175</sup> Identificabile con il dipinto (firmato) raffigurante *S.Francesco tra i santi Bonaventura e S.Luigi da Tolosa*, Venezia, Accademia.

<sup>176</sup> *Il Doge Leonardo Loredan introdotto alla Madonna col bambino dai santi Marco e Giovanni Battista*", Venezia, Museo Correr.

<sup>177</sup> Questa lapide commemorativa si trova oggi nella sede del Seminario Patriarcale di Venezia.

notizie sul luogo di sepoltura dell'artista (nel cimitero dei Santi Giovanni e Paolo), qualificando Catena come pittore che dipinse con “molto affetto e delicatezza” e qualificandone la figura come l'ultimo esempio di “prima età della pittura”:

*“VITA DI VICENZO CATENA PITTORE, CITTADINO VENETIANO*

*Hebbe il Catena un genio nobile nella Pittura, come lo dimostrano le opere sue, ed oltre la virtù fu possessore di molte ricchezze: onde hebbe agio di comodamente dipingere, e rendersi chiaro con le opere lasciate. Egli visse ne' tempi di Giorgione, & emulò con ogni potere la di lui gloria: ma non lo superò già nella maestria, benché egli usasse ogni diligenza, e buon colorito nelle sue pitture. Furono le opere che egli fece in Venetia.*

*Nella chiesa di Santa Maria Mater Domini, la tavola di Santa Febronia, la quale gettata in mare le vien sostenuta la mola, che tiene appesa al collo da gli angeli, e di sopra in un lume di gloria è il Salvatore, che gli manda per mano d'un Angelo, una veste bianca. Nella Cappella di San Francesco de' Frari, ne fece un'altra di quel Santo in piede tolto in mezzo da San Bonaventura, e San Luigi, ne' quali espresse devotissimi effetti, e v'iscrisse il nome suo. Nella Chiesetta vicina al Pregadi è un picciol quadro col ritratto d'un Doge prostrato dinanzi alla Vergine, e Santi dalle parti. Io vidi tra le cose di Bartolameo dalla Nave, di questo autore mezza figura di Giuditta, lavorata sulla via di Giorgione con spada in mano e'l capo di Oloferne. Fece ancora molti ritratti tenuti in pregio per la bellezza loro.*

*Istituì il Catena al suo morire alcuni Legati pij di celebrar divini sacrifici, di maridar citelle, e far elemosine a' poveri pittori; lasciò inoltre al collegio medesimo de pittori il rimanente de' suoi haveri, co' quali si fabricarono alcune commode case à Santa Soffia, & il luogo ove si fanno le loro radunanze; e vi posero nello aspetto per sua memoria questa iscrizione*

*PICTORES ET SOLVM EMERVNT ET HAS CONSTRVXERVNT AEDES BONIS A  
VINCENTIO CATENA PICTORE SVO COLLEGIO RELICTIS MDXXXII*

*Fu seppellito in San Giovanni e Paolo, come egli haveva ordinato, havendo goduto una tranquilla e commoda vita, e lasciato al mondo un singolare concetto della virtù sua, havendo con molto affetto, e delicatezza dipinto.*

*E qui porremo fine al racconto di quegli Autori, ne' quali si terminò la prima età*

della Pittura, che li rese poi ne' seguenti Artefici molto più cospicua, ed eccellente: de' quali con ogni accuratezza raccoglieremo le opere e descriveremo le attioni.”<sup>178</sup>

**1674 - Marco Boschini (1602 - 1681), *Le ricche miniere della pittura*, Venezia, Nicolini.**

Marco Boschini (n.Venezia, 1602 - m.Venezia, 1681), fu pittore, incisore, scrittore<sup>179</sup>. Fu allievo dell'incisore Odoardo Fialetti e, in seguito del pittore Palma il Giovane<sup>180</sup>. In qualità di incisore eseguì la grande stampa raffigurante la *Visita del doge alla chiesa della Salute*, mentre non ci rimane nulla delle sue opere pittoriche. Dipinse una *Ultima Cena*, perduta, per la chiesa di San Girolamo a Venezia e vari quadri in chiese e collezioni private del padovano. Boschini si cimentò anche nelle attività di copista (Padovanino, Bassano, Veronese), restauratore, miniatore, mercante d'arte e consulente (la sua competenza in campo artistico gli consentì di annoverare tra i suoi clienti il cardinale Leopoldo de' Medici). In qualità di scrittore, pubblicò, nel 1660, il libro *La carta del navegar pitoresco*<sup>181</sup>, dedicato all'Arciduca Leopoldo Guglielmo d' Austria, concepito in forma di dialogo e scritto in rima nel dialetto veneziano del Seicento. Boschini, in seguito, nel 1664, realizzò una guida sul patrimonio artistico delle chiese e dei palazzi veneziani, *Le miniere della pittura veneziana*<sup>182</sup>, riedita nel 1674<sup>183</sup>. Si tratta quest'ultima di una versione ampliata, alla quale l'autore aggiunse una prefazione e, rispetto alla *Carta del navegar pitoresco*, si

---

<sup>178</sup>C. Ridolfi, *Le meraviglie dell'arte ovvero le vite degli illustri pittori veneti e dello stato / descritte da Carlo Ridolfi*, Venezia, presso Gio. Battista Sgava, 1648 pp.64-65.

<sup>179</sup> M. Muraro, *Boschini, Marco* in Dizionario biografico degli Italiani, vol.13, 1971.

(<<https://tinyurl.com/3exre8x3> > URL consultato 18 Aprile 2024).

<sup>180</sup> (<<https://tinyurl.com/ynevb9e6>> URL consultato 14 ottobre 2023).

<sup>181</sup> M. Boschini, *La Carta del navegar: pitoresco Dialogo tra un Senator venetian dele tante, e un professor de Pitura, soto nome d'Ecelenza, e de Compare Comparti in oto Venti,....*, Venezia, Baba, 1660.

<sup>182</sup> M. Boschini, *Le minere della pittura. Compendiosa informazione di Marco Boschini non solo delle pitture pubbliche di Venezia: ma dell'isole ancora circonuicine.*, Venezia, Francesco Nicolini, 1664.

<sup>183</sup> M. Boschini, *Le ricche minere della pittura veneziana. Compendiosa informazione di Marco Boschini non solo delle pitture pubbliche di Venezia: ma dell'isole ancora circonvicine.*, Venezia, Francesco Nicolini, 1674.

presenta come un'opera più pacata e razionale<sup>184</sup>. Nel 1733 Anton Maria Zanetti ne pubblicò un rifacimento: *Descrizione di tutte le pubbliche pitture della città di Venezia...*<sup>185</sup>.

Prendendo in considerazione la versione ampliata di *Le ricche minere della pittura...* del 1674, all'interno del testo, si trovano delle descrizioni di opere di Vincenzo Catena: una "beata Vergine col Bambino, San Marco che intercede per un principe e S.Giovanni Battista dall'altra parte"<sup>186</sup>, situata nella chiesetta dei Pregadi, a Palazzo Ducale. Nella chiesa di S.Severo, nel sestiere di Castello, annota due quadri: una "Visita di S.Maria Elisabetta" e un "Cristo flagellato alla colonna"<sup>187</sup>. Nella chiesa dei Frari vede la tavola, già menzionata dal Ridolfi, del "San Francesco, San Bonaventura e San Luigi"<sup>188</sup>. Infine, descrive nella chiesa della Carità, nel sestiere di Dorsoduro, un dipinto raffigurante la chiesa della Carità con il doge che riconosce Papa Alessandro III, il quale gli dà la benedizione<sup>189</sup>:

*"Voltandosi à dietro, si vede sopra la porta la Beata Vergine col Bambino, San Marco, che intercede per un principe, e San Giovanni Battista dall'altra parte: opera di Vicenzo Catena."*

*"E sopra le due porte, che sono a dritta, & a sinistra della Maggiore, vi sono due quadri: nell'uno si vede la visita di Santa Maria Elisabetta, & nell'altro Christo flagellato alla Colonna, de mano di Vicenzo Catena."*

---

<sup>184</sup> Per un approfondimento cfr. E. M. Dal Pozzolo, *Marco Boschini. L'epopea della pittura veneziana nell'Europa barocca: atti del convegno di studi* (Verona, Università degli Studi, Dipartimento TeSIS Museo di Castelvecchio, 19-20 giugno 2014), Zoppelli e Lizzi, 2015.

<sup>185</sup> A. M. Zanetti, *Descrizione di tutte le pubbliche pitture della città di Venezia e isole circonvicine: o sia rinnovazione delle Ricche Miniere di Marco Boschini: colla aggiunta di tutte le opere che usciranno dal 1674. Fino al presente 1733: con un compendio delle vite e maniere de' principali pittori*, Venezia, Bassaglia, 1733.

<sup>186</sup> M. Boschini, *Le ricche minere della pittura veneziana. Compendiosa informazione di Marco Boschini non solo delle pitture pubbliche di Venezia: ma dell'isole ancora circonuicine.*, Venezia, Francesco Nicolini, 1674. p.18. Si tratta sempre del "Paliotto Loredan", menzionato precedentemente, che si trova al Museo Correr.

<sup>187</sup> Ivi, p.28.

<sup>188</sup> Ivi, p.41.

<sup>189</sup> Ivi, p.34.



“Nella Capella di San Francesco, alla sinistra dell’Altar Maggiore, la tavola con S.Francesco, San Bonaventura, S.Luigi, a mano di Vincenzo Catena.”

“Vi è anco appresso a queste, un quadretto, dove si vede la Chiesa della stessa Carità, con il Doge, che riconosce il Papa Alessandro Terzo, il quale gli dà la benedizione: cosa molto gentile, con varie figure di mano del Catena.”

### **1681 - Filippo Baldinucci (1625 - 1696), *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in quà, Firenze.***

Filippo Baldinucci fu uno storico dell’arte, politico e pittore<sup>190</sup>, proveniente da una ricca famiglia fiorentina. Ebbe un’educazione religiosa e nel 1665 fu incaricato di catalogare per conto del cardinale Leopoldo de’ Medici la sua personale raccolta di disegni, che in seguito sarebbe diventata il primo nucleo del Gabinetto dei disegni degli Uffizi. Il lavoro fu compiuto con una tale diligenza da far reputare Baldinucci come uno dei più grandi catalogatori ed esperti di arte del mondo occidentale. In seguito, e grazie all’esperienza accumulata con questo incarico, lo storico iniziò la stesura della sua opera più importante, *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua*<sup>191</sup>, opera in sei volumi, il cui scopo fu quello di porsi in un rapporto di continuità con le celebri *Vite* vasariane. La struttura dell’opera è annalistica, ed inizia, come dice il titolo, da Cimabue, per finire con la vita di Mattia Preti. L’idea è quella, vasariana, della rinascita dell’arte grazie all’apporto degli artisti e dell’arte fiorentina; lo stile della scrittura, tipicamente barocco, presenta molte digressioni e riflessioni morali, ma è anche dotato di arguzia e vivacità.

Baldinucci scrisse di Vincenzo Catena all’interno del libro ottavo del terzo volume delle *Notizie*: dalla lettura della biografia del pittore si evince che l’autore attinse dalla storiografia precedente, a cominciare da Vasari, ma anche di ciò che scrisse di questo artista Carlo Ridolfi:

#### **VINCENZO CATENA PITTORE**

---

<sup>190</sup> S. Samek Ludovici, *Baldinucci, Filippo* in *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. 5, 1963. (<<https://tinyurl.com/4etak34p>> URL consultato 22 marzo 2024).

<sup>191</sup> F. Baldinucci, *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua*, Firenze, 1681.

*Al virtuoso esercizio della pittura ebbe il Catena, cittadino veneziano, la sorte propizia di accoppiare la nascita di civile famiglia, e il possedimento di pingue patrimonio, mediante il quale fu in grado di comodamente dipingere, e farsi un nome con le opere da lui lasciate. Fu emulo di Giorgione, a cui per ben venti anni sopravvisse; fece ogni sforzo per superarlo, senza che abbia potuto ottenere la virtuosa sua brama. Ciò non ostante egli fu diligente pittore; ebbe un buon colorito, e assai si adoperò in fare ritratti di naturale, alcuni de' quali sono meravigliosi, e fra essi quello, specialmente rammentato dal Vasari, in cui ritrasse molto vivamente un Tedesco de' Fucheri, persona onorata, e di conto, che allora stava in Venezia nel fondaco de' Tedeschi. In Venezia nella chiesa di Santa Maria Mater Domini al secondo altare alla dritta è opera sua la tavola di Santa Cristina effigiata ginocchioni, che tiene al collo una mola per dover esser poi gettata nel lago Bolseno; in alto Cristo nostro Signore in gloria benedice la santa martire, e le invia per un angelo la bianca veste; nel piano stanno alcuni graziosissimi angeletti, i quali alzando la fune, a cui è attaccata la gran pietra, mostrano di alleggerirne il peso. Questa opera, eseguita dal Catena nel 1520, si vede giudiziosamente condotta, e dipinta con amore eguale a qualunque delle più belle opere degli antichi maestri, Maggiore scioltezza però, e maggior gusto di tinte fece il Catena comparire nel quadro esistente nel secondo altare alla dritta nella chiesa di San Severo, in cui si compose la storia della visitazione di santa Elisabetta con varie figure vestite di bei panni, e vagamente dipinte in un campo lieto, e ben inteso; cosicchè il tutto insieme mostra buona composizione, e sufficiente armonia. Nella stessa chiesa evvi un altro suo quadro sopra una porta alla destra con Cristo flagellato. Nella chiesa de' padri Conventuali detta de' Frari nella cappella di san Francesco in mezzo ai santi Bonaventura, e Luigi, eseguita con divota espressione di affetti, porta scritto il nome del nostro autore. In san Simeone profeta nell'altare della cappella alla destra della maggiore dipinse la santissima Trinità. Nella Carità sotto il coro vi è di sua mano un quadretto molto gentile in figure piccole, dove si vede la detta chiesa della Carità con il doge, che riconosce papa Alessandro III, il quale gli dà la benedizione. Nel palazzo di San Marco nella chiesetta del Pregadi vi è un piccol quadro di mano del nostro pittore col ritratto di un doge prostrato dinanzi alla Vergine con santi dalle parti. Ivi nel magistrato del Sopra Gastaldo vi è un'altra pittura sua dirimpetto al tribunale con Cristo morto, le Marie, ed altri santi. Nella Procuratia di Supra dalla parte della porta vi è un quadro con Maria, il Bambino, molti angeli, i santi*

*Marco, e Teodoro dipinto dal nostro autore.*

*Nella galleria di casa Pesaro opera del Catena si è il quadro con la Madonna, il Bambino, san Giuseppe, e sant'Anna, figure quasi intiere, e grandi al naturale. Non vi è in pubblico un opera, la quale quanto questa dimostri fin dove il Catena potesse avanzarsi nelle vie de' nuovi maestri. Da essa si comprende, che egli riuscì alcune volte di seguire le belle, e graziose forme di Giorgione, o di Tiziano, non restando gran lontano da que' sommi esemplari: in caratteri Tedeschi vi lasciò scritto il proprio nome. In casa di Bartolommeo dalla Nave vide il Ridolfi di questo autore una Giuditta a mezza figura con spada in mano, e il capo di Oloferne, lavorata anch'essa sullo stile di Giorgione. Fece ancora, come sopra si disse, molti ritratti tenuti in pregio per la bellezza loro.*

*Morì il Catena l'anno 1530 avendo instituiti molti pii legati di celebrar messe, di maritare zitelle, di far elemosine a' pittori poveri.*

*Lasciò indi al collegio de' pittori il rimanente delle sue sostanze, con le quali si fabbricarono poi alcune comode case a santa Soffia per le loro radunanze, e vi posero nell'aspetto questa iscrizione: "pictores et solum emerunt, et has construxerunt aedes bonis, a Vincentio Catena pictore, suo collegio relictis MDXXXII".*

*Fu seppellito in san Giovanni, e Paolo, come egli aveva ordinato, avendo goduto una tranquilla, e comoda vita, e lasciato al mondo un singolare concetto della virtù sua<sup>192</sup>.*

### **1704 - Pellegrino Antonio Orlandi (1660 - 1727), *Abecedario pittorico*, Bologna, Pisarri.**

Pellegrino Antonio Orlandi fu uno scrittore e biografo di artisti, membro dell'ordine dei Carmelitani, che visse a Bologna, nel convento di San Martino<sup>193</sup>. Nel 1704

---

<sup>192</sup> F. Baldinucci, *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua, opera di Filippo Baldinucci fiorentino accademico della crusca, nuovamente data alle stampe con varie dissertazioni, note ed aggiunte da Giuseppe Piacenza torinese architetto di S. M. Imperatore e Re*. Volume terzo, Torino, Appiano, 1813, pp.203-204.

<sup>193</sup> G. Perini Folesani, *Orlandi, Pellegrino Antonio* in *Dizionario biografico degli italiani* vol.79, 2013. (<<https://tinyurl.com/bdd4vaef>> URL consultato 23 Febbraio 2024).

pubblicò *l'Abcedario pittorico*<sup>194</sup>, opera nella quale si propose di raccogliere per la prima volta le biografie degli artisti in ordine alfabetico. E' un lavoro che mostra lo sforzo di una ricerca capillare per quanto riguarda gli artisti contemporanei all'autore, unito ad una schedatura sistematica delle principali opere della letteratura artistica coeva e precedente. L'*Abcedario* ebbe una grande fortuna e fu ristampato, con aggiunte ed emendamenti, nel 1719 e, dopo la morte dell'autore, nel 1753 (a cura di Pietro Guarienti ed edita a Venezia), nel 1763, 1776, 1778. L'opera fu tradotta anche in inglese ed uscì a Londra nel 1730.

Vincenzo Catena è trattato in quest'opera piuttosto brevemente, in poche righe che, come ammette lo stesso Orlandi, sono tratte dal Ridolfi:

*Vincenzio Catena Cittadino Veneziano visse nei tempi di Giorgione da Castelfranco; con ogni potere cercò emulare la gloria di lui, ma non lo superò nella maestria, benché usasse ogni diligenza, e buon colorito nelle sue fatture, come raccogliessi nelle chiese e nei privati ritratti. Seguita la sua morte nel 1532. Si ritrovarono nel suo testamento molti legati pii, di maritare zittelle, di fare limosine ai pittori poveri, ed il residuo dell'eredità lasciò all'Accademia dei Pittori, i quali fabbricarono le case a S. Soffia, e la stanza, ove fanno le ragunanze loro. Ridolfi par. I. fol. 64 (a)*<sup>195</sup>

**1733 - Antonio Maria Zanetti (1706 - 1778), *Descrizione di tutte le pubbliche pitture della città di Venezia e isole circonvicine, Venezia, Bassaglia.***

Antonio Maria Zanetti (n.Venezia 1706 - m.Venezia 1778), correntemente definito "il giovane", per distinguerlo dal cugino, Anton Maria Zanetti "il vecchio" (1680 - 1767), fu bibliotecario, erudito, storiografo, critico d'arte<sup>196</sup>. La sua prima opera fu la pubblicazione, nel 1733, di una riedizione delle *Ricche minere della pittura veneziana* di Marco Boschini, intitolata *Descrizione di tutte le pubbliche pitture della città di Venezia e isole circonvicine*<sup>197</sup>, e dedicata al più anziano cugino, Anton

---

<sup>194</sup> P. A. Orlandi, *Abcedario pittorico*....Bologna, Pisarri, 1704

<sup>195</sup> Ivi., pp. 482-483.

<sup>196</sup> C. Piva, Zanetti, Anton Maria in Dizionario biografico degli Italiani, vol. 100, 2020.

(<<https://www.treccani.it/enciclopedia/antonio-maria-zanetti/>> URL consultato 10 ottobre 2023).

<sup>197</sup> A. M. Zanetti, *Descrizione di tutte le pubbliche pitture della città di Venezia e isole circonvicine: o sia rinnovazione delle Ricche Miniere di Marco Boschini: colla aggiunta di tutte le opere che*

Maria, integrando e aggiornando quella che al tempo era considerata una delle fonti più autorevoli per la critica d'arte veneziana. Dal 1737 fu nominato custode della biblioteca Marciana, completando in questa veste l'inventario dei manoscritti greci e latini ivi conservati. Zanetti si propose poi di compilare un repertorio degli affreschi veneziani, con l'idea di preservarne la memoria e pubblicò il libro *Varie pitture a fresco de' principali maestri veneziani*<sup>198</sup>, uscito nel 1760, nel quale era presente un corredo di disegni, eseguiti da Zanetti stesso, che rimangono oggi una preziosa testimonianza a proposito della conoscenza di opere perdute, come per esempio nel caso degli affreschi di Giorgione e Tiziano che si trovavano all'esterno del Fondaco dei Tedeschi. Nel 1771 Zanetti pubblicò *Della Pittura Veneziana libri cinque e delle opere pubbliche de' veneziani maestri - Libri V*, che fu l'opera che lo consacrò alla notorietà come storiografo d'arte. Il libro è concepito come un grande inventario sulle bellezze artistiche della Serenissima e si sviluppa in senso cronologico. Nel 1773 venne incaricato dal Consiglio dei Dieci di redigere un catalogo di tutte le pitture conservate nella città di Venezia e nelle isole circonvicine. Fino alla sua morte, avvenuta nel 1778, rimase conservatore della Biblioteca Nazionale Marciana. Il suo successore, in questa vece, fu poi Jacopo Morelli.

Zanetti, nel libro *Descrizione di tutte le pubbliche pitture della città di Venezia e isole circonvicine* del 1733, descrive Vincenzo Catena come un uomo dovizioso che emulò in qualche parte Giorgione senza mai uguagliarlo nel “colorito” e nella “tenerezza”, annotandone la data di morte all'anno 1532. Menziona ancora il dipinto raffigurante la Madonna col Bambino, San Marco e il doge Loredan (che qui non viene riconosciuto e definito genericamente “principe”), che si trova a Palazzo Ducale, nella chiesetta del Collegio. Sempre a Palazzo Ducale menziona un dipinto raffigurante Cristo morto con le Marie e altri santi, di mano di Catena. Nella Procuratia de Supra registra anche una “Madonna col Bambino con S. Teodoro e S. Marco”. Vengono ancora menzionate le opere, già descritte da Ridolfi, per S. Severo a Castello. Nella chiesa di S. Simeone Profeta (S. Simeone Grande, nel sestiere di S. Croce), all'interno della cappella della S. S. Trinita', Zanetti menziona un dipinto di

---

*usciranno dal 1674. Fino al presente 1733: con un compendio delle vite e maniere de' principali pittori*, Venezia, Bassaglia, 1733.

<sup>198</sup> A.M. Zanetti, *Varie pitture a fresco de' principali maestri veneziani: ora la prima volta con le stampe pubblicate*, Venezia, 1760.

Catena, ma il soggetto non è descritto. Infine, nella chiesa di S.Maria Mater Domini viene menzionata la “Tavola di S.Cristina, di mano di Vincenzio Catena, fatta nel 1520”:

*“Vincenzio Catena uomo dovizioso emulò in qualche parte Giorgione; ma non potè mai nel colorito, e nella tenerezza uguagliarlo morì del 1532.”*<sup>199</sup>

*“Nella chiesetta del Collegio.*

*Sopra la porta dove scrivono gl’illustrissimj segreta rivi è la B.V. col Bambino, e San Marco, che intercede per un Principe, e San Giovanbattista dall’altra parte; opera di Vicenzo Catena”*<sup>200</sup>

*“Nella seconda stanza del Sopragastaldo*

*E per mezzo al tribunale Cristo morto colle Marie, e altri santi di mano di Vicenzo Catena.”*<sup>201</sup>

*“Nella procuratia de Suprà*

*Dal lato della porta un quadro con Maria, il Bambino, molti Angeli, S. Teodoro, e San Marcoè opera di Vicenzo Catena.”*<sup>202</sup>

*“Sopra la sinistra delle minori porte evvi la flagellazione di Cristo di Vincenzio Catena, e dal lato sinistro dell’Altar della Madonna evvi la visita di Santa Elisabetta dello stesso autore, opere preziose.”*<sup>203</sup>

*“Nella Capella della Santissima Trinità il quadretto di Vincenzio Catena, c’era sopra la palla vecchia di S.Osvaldo serve ora di palla ed è meritevolmente coperto d’un bellissimo specchio.”*<sup>204</sup>

---

<sup>199</sup> A. M. Zanetti, *Descrizione di tutte le pubbliche pitture della città di Venezia e isole circonvicine: o sia rinnovazione delle Ricche Miniere di Marco Boschini: colla aggiunta di tutte le opere che usciranno dal 1674. Fino al presente 1733: con un compendio delle vite e maniere de’ principali pittori*, Venezia, Bassaglia, 1733, p.22.

<sup>200</sup> Ivi, p.108.

<sup>201</sup> Ivi, p.141.

<sup>202</sup> Ivi, p.157.

<sup>203</sup> Ivi, p.222.

<sup>204</sup> Ivi, p.433.

“La tavola di Santa Cristina è di mano di Vincenzio Catena fatta l’anno 1520.”<sup>205</sup>

**1771 - Antonio Maria Zanetti (1706 - 1778), *Della pittura veneziana e delle opere pubbliche de’ veneziani maestri*, Venezia, Albrizzi.**

Nel libro *Della pittura veneziana e delle opere pubbliche de’ veneziani maestri* del 1771<sup>206</sup>, Zanetti tradisce la conoscenza dell’opera di Filippo Baldinucci<sup>207</sup>, che sostanzialmente parafrasa, definendo Vincenzo Catena come l’artista che tra “coloro che fiorirono nell’età giorgionesca e dopo, mantenne vive nell’animo le massime delle scuole antiche”, descrivendolo come un buon pittore che dipinse quasi sempre nel “primo stile”, di “civile famiglia” e di solida posizione economica, il quale si diede alla pittura per soddisfare la propria inclinazione personale, ma che tuttavia studiò e lavorò duramente per divenire maestro. Zanetti ci informa poi della data di morte del pittore, avvenuta nell’anno 1530. L’autore passa poi all’elenco delle opere, che sono le stesse descritte nel libro precedente<sup>208</sup>, ma in alcuni casi analizzate con maggiore accuratezza, come nel caso della *Pala di S.Cristina* di S.Maria Mater Domini. Dopo una puntuale descrizione del soggetto, l’autore commenta l’opera definendola una “rappresentazione ben condotta, e dipinta con grande amore, quanto ogni piu’ bella opera de’ piu’ antichi maestri”. Anche nella descrizione della *Visitazione* di S.Severo, Zanetti sottolinea la capacità di Catena di dipingere i panneggi e gli incarnati, oltre alla convincente resa della costruzione spaziale. Viene in seguito ricordato un altro dipinto di Catena che si trovava nella galleria di casa Pesaro, raffigurante una *Madonna col Bambino, S.Giuseppe e S.Anna*<sup>209</sup>, dipinto

---

<sup>205</sup> Ivi, p.443.

<sup>206</sup> A. M. Zanetti, *Della pittura veneziana e delle opere pubbliche de’ veneziani maestri*, Venezia, Albrizzi, 1771.

<sup>207</sup> F. Baldinucci, *Notizie de’ professori del disegno da Cimabue in qua*, Firenze, 1681.

<sup>208</sup> A. M. Zanetti, *Descrizione di tutte le pubbliche pitture della città di Venezia e isole circonvicine: o sia rinnovazione delle Ricche Miniere di Marco Boschini: colla aggiunta di tutte le opere che usciranno dal 1674. Fino al presente 1733: con un compendio delle vite e maniere de’ principali pittori*, Venezia, Bassaglia, 1733.

<sup>209</sup> Esistono due dipinti di Vincenzo Catena raffiguranti questo soggetto, entrambi derivanti da un disegno di Raffaello: si tratta delle due versioni della *Sacra Famiglia con S.Anna*, conservate nella

capace di mostrare “fin dove il Catena potrebbe giungere nelle vie de’ nuovi maestri”. In quest’opera viene infatti sottolineata l’influenza della pittura di Giorgione e di Tiziano, e il risultato non appare troppo lontano da quei sommi esemplari. Nella conclusione viene menzionato ancora una volta il lascito testamentario di Catena alla Scuola dei Pittori di S.Sofia, con conseguente edificazione della sede adibita alle loro adunanze:

“VINCENZO CATENA

*Vive nell’animo le massime delle scuole antiche. Visse egli fino al 1530. Vent’anni dopo la morte di Giorgione; e quasi sempre dipinse nel primo stile. Hanno tuttavia una certa grazia e venustà nativa le sue pitture, che gli fan meritare il nome di buon pittore. Era egli di civile famiglia, ben accomodato di beni e di fortuna; e per pura inclinazione alla pittura si diede; non lasciando, come si vede, fatica e studio per divenire maestro.*

*Opera facilmente delle sue prime è un quadro, che sta*

*Nella Procuratia de Supra*

*sopra la porta internamente, con la Madonna a sedere fra angeli, S.Marco, e S. Teodoro.*

*Nel Palazzo Ducale nella Stanza vicina alla Cappella del Collegio,*

*evvi il quadro rammentato dal Ridolfi con la Madonna parimente, S.Giambattista,*

*S.Marco, e un Doge ginocchioni. Una delle opere sue più belle sull’antico stile vedesi*

*In Santa Maria Mater Domini.*

*E’una tavola che sta al secondo altare alla dritta. Effigiò il Catena Santa Cristina ginocchioni, che tiene al collo appesa una mola, per dover essere poi gittata nel lago Bolseno siccome nella vita di essa sta scritto. Introdusse nell’alto Cristo Signore in gloria che benedice la Santa Martire, e le invia per un angelo la bianca veste. Nel piano stanno altri semplici graziosissimi angeletti, che alzando la fune, a cui la gran pietra è attaccata, mostrano d’alleggerirne il peso ad essa Santa, come fu in fatti miracolosamente. Questa nobile, pia e giudiziosa rappresentazione è molto ben condotta, e dipinta con grande amore, quanto ogni più bella opera de’ più antichi Maestri. Maggior scioltezza, e maggior gusto di tinta pare che il Catena facesse*

---

Earl of Mexborough Collection in Irlanda e alla Gemaldegalerie di Dresda (si veda a proposito G. Robertson, *Vincenzo Catena*, cat. n.32 , 33).



*vedere nel quadro suo che sta*

*In S. Severo appresso al secondo altare all dritta. La visitazione di Santa Elisabetta contiene, con varie figure. Bei panni, e vagamente dipinti si veggono in esso quadro. Le carni mostrano di aver più sangue che nell'altre opere sue; e il campo lieto e ben pensato favorisce le figure vicine e lontane; e fa che il tutto insieme renda sufficiente armonia.*

*Nell'istessa chiesa*

*evvi un altro suo quadro sopra una porta alla destra con Cristo flagellato.*

*Nel Magistrato del Sopragastaldo a S. Marco*

*v'è una pittura sua di rimpetto al tribunale con Cristo morto, le Marie ed altri Santi.*

*In S. Simeone Profeta*

*nell'altare della cappella alla destra della maggiore dipinse la Santissima Trinità.*

*Nella Chiesa della Carità sotto il coro v'è un suo quadro con piccole figure, che rappresentano quando fu Papa Alessandro III. In essa Chiesa.*

*In S. Maurizio*

*v'è una tavola alla dritta con la Madonna, S. Niccolò, S. Cristoforo e un ritratto, creduta dal Boschini opera della scuola del Catena. Non sarebbe inverosimile che fosse dell'istesso maestro. Ma per compiere l'idea di questo Pittore, mi sia lecito far menzione d'una sua opera, che sta nella galleria di casa Pesaro. E' un quadro con la madonna, il puttino, S. Giuseppe. E Sant'Anna, figure quasi intiere e grandi al naturale. Non v'è in pubblico un'opera che come questa dimostri fin dove il Catena potesse giungere nelle vie de' nuovi Maestri. Si vede che potè alcuna volta seguire le belle e graziose forme di Giorgione e di Tiziano: che seppe imitare le più libere e bene immaginate composizioni; non restando lontano da què sommi esemplari, che nel calore e nella rotondità; comechè non mancasse di vaghezza, e buon gusto.\**

*\*V'è in esso quadro il nome del Pittore in caratteri Tedeschi. Non si dee tralasciare di far qui menzione, che non solamente il Catena amò la Pittura per esercitarla, ma essendo ricco pensò di farle onore e vantaggio con lasciarle in testamento una parte degli averi suoi. Con questi eresse una buona fabbrica a Santa Soffia nel 1532, ove potessero i Pittori fare le loro adunanze. Oggi ancora sussiste, e serve di scuola alle arti de' dipintori, doratori, miniatori e mascherai; essendone partiti i pittori di figure, per separarsi ed erigere Collegio; siccome a suo luogo vedrassi. ”<sup>210</sup>*

---

<sup>210</sup> A. M. Zanetti, *Della pittura veneziana e delle opere pubbliche de' veneziani maestri*, Venezia, Albrizzi, 1771, pp.78-81.

**1809 - Luigi Antonio Lanzi (1732 - 1810), *Storia pittorica d'Italia*, Bassano, Remondini.**

Luigi Antonio Lanzi (n. Treia, 1732 - m. Firenze, 1810), fu un padre gesuita, archeologo e storico dell'arte<sup>211</sup>. Nel 1749 entrò nella Compagnia di Gesù. Studiò retorica, teologia e filosofia, dedicandosi all'insegnamento fino a ottenere un posto a Roma come insegnante di retorica. Nel 1761 fu ordinato sacerdote. Scrisse e pubblicò sonetti, oratorie, epigrafi latine, tradusse classici latini. A Roma conobbe A. R. Mengs e J.J. Winkelmann, e poté conoscere le più importanti collezioni romane di antichità. Si spostò dopo a Firenze, dove curò il riordino dei bronzi e delle ceramiche della Galleria Fiorentina, per poi diventare successivamente il curatore. Pubblicò un importante saggio sulla lingua etrusca<sup>212</sup>, e nel 1795-96 diede alle stampe la sua *Storia pittorica d'Italia*, in tre tomi, opera innovativa, che ebbe un grandissimo successo, in cui la storia dell'arte italiana era organizzata attraverso il criterio delle "scuole" pittoriche regionali.

Lanzi, nel terzo tomo della sua *Storia pittorica d'Italia*<sup>213</sup>, dedicato alla scuola veneziana, collocò Vincenzo Catena tra i pittori di "epoca prima", descrivendolo come "facoltoso cittadino che si distinse in ritratti e quadri da stanza", reiterando sostanzialmente le opinioni di Vasari e Ridolfi. Si sofferma su quello che definisce il suo capolavoro di stile giorgionesco che si trovava nella galleria Pesaro, raffigurante la "Sacra Famiglia", un dipinto di tale modernità da non potersi propriamente definire di "epoca prima". L'autore passa poi brevemente a rassegna i dipinti di Catena che si trovavano a S.Simeone Grande, a S.Maurizio e nella chiesa della Carità, opere definite "belle veramente, ma non moderne a bastanza". Conclude

---

<sup>211</sup> F. Capanni, *Lanzi, Luigi Antonio* in *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. 63, 2004.

(<<https://tinyurl.com/yj7vkjvv>> URL consultato 26 novembre 2023).

<sup>212</sup> L. A. Lanzi, *Saggio di lingua etrusca: e di altre antiche d'Italia, per servire alla storia de' popoli, delle lingua, e delle belle arti*, Roma, Pagliarini, 1789.

<sup>213</sup> L. A. Lanzi, *Storia pittorica della Italia dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del 18. secolo dell'ab. Luigi Lanzi antiquario i. e r. in Firenze. Tomo terzo ove si describe la scuola veneziana.*, Bassano, presso Giuseppe Remondini e figli, 1809. Nel 2022 il libro è stato dato alle stampe con una nuova edizione, curata da Paolo Pastres: L. A. Lanzi, *Storia pittorica della Italia : dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del 18. Secolo*. A cura di Paolo Pastres ; con un saggio introduttivo di Massimiliano Rossi .Torino : Einaudi, 2022.

ricordando la lettera di Marcantonio Michiel ad Antonio di Marsilio in cui, in occasione della morte di Raffaello, si raccomanda Catena di stare in guardia, “poiche el tocca alli eccellenti pittori”<sup>214</sup>:

*“Di miglior gusto fu Vincenzio Catena, facoltoso cittadino, che assai si distinse in ritratti e in quadri da stanza. Il suo capo d’opera sullo stile giorgionesco è la Sacra Famiglia nell’insigne Galleria Pesaro. Se altra cosa non avesse dipinta saria da rimuoversi da quest’epoca: vi sta però bene per altre sue produzioni rimase in S. Simeone Grande, alla Carità, in S. Maurizio, e altrove; belle veramente, ma non moderne a bastanza. Il credito di quest’uomo vivente era così grande, che in una lettera scritta da Roma da Marcantonio Michiel ad Antonio di Marsilio in Venezia a dì 11 Aprile 1520, quando Raffaello morto era poc’anzi, e il Buonarrotti era infermo, si raccomanda al Catena di stare in guardia “poiche el tocca alli eccellenti pittori”. (Morel. Not. p.212)<sup>215</sup>.*

### **1815 - Giannantonio Moschini, Guida alla città di Venezia, Venezia, Alvisopoli.**

Giannantonio Moschini (n. Venezia, 1773 m. Venezia, 1840) fu un letterato e storico dell’arte veneziano<sup>216</sup>. Già da giovane si mostrò dotato di un ingegno non comune, qualità che gli permise di essere ordinato sacerdote all’età di ventitré anni e di insegnare nella casa somasca della Salute, diventata in seguito il Seminario Patriarcale. Alla fine della Repubblica di Venezia (1797), Moschini iniziò a raccogliere, negli ambienti del chiostro della Salute e negli ex depositi del sale della città, un gran numero di lapidi, bassorilievi, monumenti funerari, allo scopo di porre un argine al fenomeno della dispersione di opere d’arte che stava iniziando a

---

<sup>214</sup> M. Sanudo, *I diarii*, Venezia, Stabilimento Visentini cav. Federico editore, 1879-1902, vol. XXVII, p.274.

<sup>215</sup> L. A. Lanzi, *Storia pittorica della Italia dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del 18. secolo dell’ab. Luigi Lanzi antiquario i. e r. in Firenze. Tomo terzo ove si descrive la scuola veneziana*, Bassano, presso Giuseppe Remondini e figli, 1809, p.44.

<sup>216</sup> M. Gottardi, *Moschini, Giannantonio* in *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. 77, 2012. (<<https://tinyurl.com/4st4v74j>> URL consultato 2 dicembre 2023).

impoverire il patrimonio della Serenissima. A questo si aggiunse la implementazione dei volumi della biblioteca del Seminario con l'acquisizione di circa 30000 volumi e codici antichi. Assieme a Jacopo Filiasi fu incaricato di destinare all'Accademia le opere d'arte provenienti dalle chiese e dagli edifici interessati alle soppressioni napoleoniche. Assieme a questa attività di salvaguardia, Moschini ne condusse una, parallela, di scrittore: dapprima come traduttore e in seguito come collaboratore di riviste a tema letterario, fino alla pubblicazione nel 1806 dei quattro libri *Della letteratura veneziana dal secolo XVIII fino a' giorni nostri*<sup>217</sup>. Nel 1815 pubblicò *Guida alla città di Venezia all'amico delle belle arti*<sup>218</sup>, una guida storico-artistica su Venezia, apprezzata anche da intellettuali come Giannantonio Selva e Leopoldo Cicognara, che si poneva come base per l'opera di recupero del patrimonio lapideo della città, attuata successivamente da Emanuele Cicogna. In seguito Moschini scrisse anche una analoga guida artistica dedicata alla città di Padova<sup>219</sup>, oltre ad altri scritti di argomento storico-artistico.

Nella *Guida alla città di Venezia all'amico delle belle arti* l'autore illustra alcune opere di Catena, tra cui la *Pala di Santa Cristina* (di cui ricorda l'edificazione dell'altare da parte di Angelo Filomati), riprendendone volontariamente la descrizione da Zanetti. Nomina un quadretto rappresentante la *Santissima Trinità*, a S.Simeone Grande e i due dipinti, raffiguranti la *Madonna col Bambino tra i santi Girolamo e Francesco* e la *Flagellazione di Cristo*, opere che si trovano rispettivamente al Magistrato del Sale e a San Severo (Moschini li vide all'Accademia, in seguito alle soppressioni napoleoniche). Viene nominata anche una tavola a olio con un *Cristo in croce tra le Marie e santi Francesco e Bernardino* che si trovava nella chiesa di S.Niccolò dei Frari<sup>220</sup>. Nell'indice dell'opera il pittore è così definito:

---

<sup>217</sup> G. Moschini, *Della letteratura veneziana del secolo XVIII fino a'nostri giorni opera di Giannantonio Moschini*, Venezia, stamperia Palese, 1806.

<sup>218</sup> G. Moschini, *Guida alla città di Venezia all'amico delle belle arti*, Venezia, tipografia Alvisopoli, 1815.

<sup>219</sup> G. Moschini, *Guida per la città di Padova all'amico delle belle arti*, Venezia, Gamba, 1817.

<sup>220</sup> La chiesa trecentesca di S.Niccolò della Lattuga, nel sestiere di S.Polo a Venezia, fu spogliata nel 1806 delle sue ricchezze artistiche e in seguito abbattuta nel 1830.

*“Catena Vincenzo veneto morì nel 1530, fece cose assai belle, ma poche che non si allontanassero dall’antico”<sup>221</sup>.*

*“Dal piovano Angelo Filomato, ristoratore della chiesa, si fece edificare l’altro altare dedicato a santa Cristina. Nella tavola, pur troppo coperta nella sua parte più importante e assai graziosa da un’urna che le stà innanzi, è rappresentata quella santa ginocchioni con una mola al collo, vicina ad essere gettata nel lago Bolseno. Nell’alto vi è Cristo in gloria, che benedice, e le manda per un angioleto la bianca stola; e nel piano vi sono altri semplici graziosi angioletti che alzando la fune, a cui è la gran pietra attaccata, mostrano alleggerirne il peso alla santa, siccome infatti avvenne miracolosamente. Questa nobile, pia e giudiziosa rappresentazione è molto bene condotta e dipinta con grande amore, quanto ogni più bella opera de’ antichi maestri. L’autore n’è stato Vincenzo Catena che la eseguì l’anno 1520”<sup>222</sup>*

*“Nell’altare della vicina cappella stà sotto uno specchio in piccolo quadretto il mistero della Santissima Trinità, espresso da Vincenzo Catena”<sup>223</sup>*

*“Debbonsi ammirare due opere di Vincenzo Catena, tolta l’una dal magistrato del Sale, e l’altra dalla chiesa di s. Severo. La prima, ch’è in tavola, e rappresenta N. D. col Bambino fra li santi Girolamo e Francesco, benché molto acconciata, pur giova a render probabile la opinione, che Vincenzo uscisse dalla scuola di Giovanni Bellino: la seconda, ch’è in tela, e come l’altra ad olio, con la flagellazione del Redentore, ha tale forza e ardore di tinta, che non la fa credere di mano diversa; poichè sappiamo, che la forza del genio può talora superare quella di una educazione afforzata da lunghe abitudini. A queste aggiungansi le due tavolette assai imbrattate, tolte dal monastero di santa Giustina. Ma forma quasi un anello tra quest’epoca e l’altra migliore, di cui siamo or ora per dire, una tavola ad olio, non senza i suoi guasti, la quale era nella chiesa di s. Niccolò de’ Frari. Si rappresentano in essa le Marie e i santi Giovanni, Francesco e Bernardino. V’ebbe chi la disse opera di Donato Veneziano, del quale aveavi un quadro col nome e l’anno 1459. Ma chi dipingeva in quest’epoca, non sembra che possa essere così a*

---

<sup>221</sup> G. Moschini, *Guida alla città di Venezia all’amico delle belle arti*, Venezia, tipografia Alvisopoli, Venezia, 1815, p.575.

<sup>222</sup> Ivi, p.137.

<sup>223</sup> Ivi, p.104.

*lungo vissuto, da poter dipingere un'opera, qual è questa, assai poco distante dalle maniere del vecchio Palma.*"<sup>224</sup>

## 2.2 Il dibattito storiografico moderno.

**Francesco Zanotto** (n. Venezia, 1794 - m. Venezia, 1863) fu uno storico dell'arte veneziano, che si impegnò nella riscoperta critica e nella promozione del patrimonio storico artistico della città lagunare<sup>225</sup>. Fu amico di Antonio Diedo, con il quale collaborò in qualità di segretario all'Accademia di Belle Arti, dall'anno 1808. Zanotto diede alle stampe una serie di opere tra cui la *Pinacoteca dell'I.R. Accademia di Belle Arti di Venezia* (1831-1836), la *Pinacoteca Veneta ossia Raccolta dei migliori dipinti delle chiese di Venezia illustrati da Francesco Zanotto* (1834), la *Storia della pittura veneziana* (1837) e i *Quaranta quadri classici della scuola veneziana* (1837). Nella seconda metà degli anni trenta del XIX Secolo, ebbe un fitto rapporto epistolare con Emanuele Cicogna, su temi di carattere storico-artistico. Negli anni quaranta fu membro dell'Ateneo Veneto e continuò a pubblicare opere: nel 1844 curò la pubblicazione dei *Trenta disegni di Raffaello posseduti dall'Accademia di Belle Arti di Venezia* e le *Quaranta incisioni di Rembrandt* per l'editore Gaspari. Curò, inoltre, l'uscita in fascicoli de *Il Palazzo Ducale* di Venezia (1842-1861), impresa monumentale dello storiografo, che fu coadiuvato, per la sezione storica, da Giovanni Battista Lorenzi. Nel 1846 Zanotto pubblicò l'uscita mensile del *Fiore della scuola pittorica veneziana* e dall'anno successivo di *Venezia in miniatura e principali vedute e pianta di questa città*. Nel 1847, in occasione del IX Congresso degli scienziati italiani, gli fu affidata la realizzazione della sezione riguardante la storia della pittura veneziana e delle principali collezioni artistiche lagunari. Negli anni successivi lo studioso proseguì la sua produzione letteraria con la *Nuovissima Guida di Venezia e delle isole della laguna*<sup>226</sup>, uscito nel 1856, che fu

---

<sup>224</sup> G. Moschini, *Guida alla città' di Venezia all'amico delle belle arti*, Venezia, tipografia Alvisopoli, Venezia, 1815, pp 306-307.

<sup>225</sup> A. Collavin, *Zanotto, Francesco* in *Dizionario biografico degli Italiani*, vol.100, 2020. (<<https://tinyurl.com/yypbcv7>> URL consultato 4 dicembre 2023).

<sup>226</sup> F. Zanotto, *Nuovissima Guida di Venezia e delle isole della laguna nella quale si sono corretti da oltre 200 errori che s'incontrano nelle altre guide estesa da Francesco Zanotto membro della società*

di grande utilità non solo per i turisti ma anche per gli storici dell'arte, che trovavano in questo lavoro informazioni aggiornate sul patrimonio artistico di Venezia. Fu pubblicata in seguito anche l'antologia *Pinacoteca Veneta ossia Raccolta dei migliori dipinti delle chiese di Venezia*<sup>227</sup>, uscita nel 1858.

Vincenzo Catena è nominato da Zanotto in molti dei suoi libri, ma dedica particolare attenzione al pittore soprattutto nella *Nuovissima Guida di Venezia e delle isole della laguna...* e in *Pinacoteca Veneta ossia Raccolta dei migliori dipinti delle chiese di Venezia*. Nel primo libro l'autore ricorda una tavola d'altare, nella chiesa di San Giorgio degli Schiavoni, rappresentante la *Vergine in trono*<sup>228</sup>; a S.M. Formosa registra una *Circoncisione di Gesù*<sup>229</sup>, mentre nella chiesa dei Santi Giovanni e Paolo vede un *San Francesco d'Assisi tra due santi vescovi francescani*<sup>230</sup>. Nella collezione di Palazzo Manfrin, a Cannaregio, Zanotto vede una *Adorazione dei Magi*<sup>231</sup>; a Santa Maria Mater Domini la Pala di *Santa Cristina pregante pria d'incontrare il martirio*<sup>232</sup>, datata 1520. Nella raccolta Correr annota una *Vergine e due Santi*<sup>233</sup>; nella chiesa di San Simeone Profeta una *Trinità* e all'Accademia di Belle Arti vede un *S. Agostino*, un *S. Girolamo*<sup>234</sup>, un *Cristo flagellato alla colonna*<sup>235</sup>, una *Vergine col putto, con i santi Girolamo e Battista*<sup>236</sup>, più un dipinto raffigurante *Papa*

---

*imperiale di agricoltura, scienze, ed arti di Valenciennes, e socio di altre accademie ed atenei italiani*, Venezia, Brizeghel, 1856.

<sup>227</sup> F. Zanotto, *Pinacoteca veneta ossia raccolta dei migliori dipinti delle chiese di Venezia illustrate da Francesco Zanotto*, Venezia, Grimaldo, 1858.

<sup>228</sup> F. Zanotto, *Nuovissima Guida di Venezia e delle isole della laguna nella quale si sono corretti da oltre 200 errori che s'incontrano nelle altre guide estesa da Francesco Zanotto membro della società imperiale di agricoltura, scienze, ed arti di Valenciennes, e socio di altre accademie ed atenei italiani*, Venezia, Brizeghel, 1856, p.223. La critica ha in seguito restituito questo dipinto alla probabile mano di Benedetto Carpaccio, figlio di Vittore Carpaccio, il quale decorò il piano inferiore della Scuola, tra il 1502 e il 1507.

<sup>229</sup> Ivi, p. 273.

<sup>230</sup> Ivi, p. 268. (G. Robertson, *Vincenzo Catena*, cat. n.15). L'opera si trova oggi nei depositi delle Gallerie dell'Accademia di Venezia.

<sup>231</sup> Ivi, p. 345.

<sup>232</sup> Ivi, p. 385.

<sup>233</sup> Ivi, p. 396.

<sup>234</sup> Ivi, p. 502.

<sup>235</sup> Ivi, p. 505.

<sup>236</sup> Ivi, p. 512. (G. Robertson, *Vincenzo Catena*, cat. n. 2).

*Alessandro III, incontrato e accolto nella chiesa della Carità*<sup>237</sup>. Infine viene registrata da Zanotto l'iscrizione dedicata a Catena dai membri della Scuola dei Pittori<sup>238</sup> che si trova oggi nel Seminario Patriarcale di Venezia.

Anche nel libro *Pinacoteca Veneta...*, vi sono riferimenti a Catena, e in particolar modo per quanto riguarda la descrizione riguardante il dipinto raffigurante la *Trinità*, oggi perduto, del quale ci rimane un'incisione, eseguita dallo stesso Zanotto, presente nel libro. L'autore inizia la sua digressione sostenendo che Catena si dovrebbe collocare molto più in alto di Giovanni Mansueti nella scala di valori della pittura veneziana, ma lo ritiene tuttavia, a differenza dell'opinione di Pietro Selvatico, inferiore a un pittore quale Giovanni Buonconsiglio. Anche Zanotto reitera l'opinione secondo cui Vincenzo Catena fu un pittore che "non si dipartì mai dai modi antichi", benchè nei suoi dipinti si veda progressivamente avanzare forza nel colorito e scioltezza nelle movenze, ma non così tanto da poter sopravanzare molti dei suoi contemporanei. L'autore ricorda che Catena godette in vita di grande fama, specialmente per la sua capacità di ritrattista, qualità che lo rese amato dai potenti, ma anche dai suoi concittadini di pari e minor ceto, essendo lui un uomo generoso, e avendo disposto nel suo testamento di aiutare pittori e donzelle indigenti. Zanotto ricorda anche la lettera di Marcantonio Michiel del 1520 scritta ad Antonio di Marsilio, in occasione della morte di Raffaello, per poi riproporre, criticandola, l'affermazione di Selvatico a proposito di Catena, secondo cui il pittore possedeva una qualità coloristica inferiore a quella di molti suoi contemporanei quali ad esempio il Buonconsiglio. Zanotto nega anche che Catena avrebbe potuto rivaleggiare con Giorgione, affermando che egli fece del suo meglio per avvicinarsi ai sommi pittori che operavano a Venezia in quegli anni, a volte riuscendoci, ma lasciando sempre intravedere nelle sue opere l'influenza, desueta, delle "pratiche antiche", dalle quali mai si affrancò del tutto. L'autore inizia dunque a descrivere minuziosamente il dipinto raffigurante la *Trinità*, oggi perduto, che si trovava nella chiesa di San Simeone a Venezia: ne critica il travisamento del significato religioso da parte del pittore, oltre che un certo impaccio nel saper mostrare il carattere e le qualità del Padre e del Figlio in una simile composizione, ma ammette in Catena la capacità di restituire all'opera l'idea di misericordia, propria del Padre, e di Carità,

---

<sup>237</sup> Ivi, p. 537.

<sup>238</sup> Ivi, p. 567.



propria del Figlio, benché la simbolica immagine dello Spirito Santo non mostri chiaramente di essere la Terza Persona. L'opera poi, sempre secondo Zanotto, risente troppo delle suddette pratiche degli antichi maestri, risultando stentata nei contorni, secca e trascurata nel disegno, risultando il dipinto ancora mancante di quella forza che Catena raggiunse nella maturità e che lo rese un pittore celebrato<sup>239</sup>.

**Pietro Selvatico** (n. Padova, 1803 - m. Padova, 1880) fu un architetto e uno storico dell'arte<sup>240</sup>. Studiò con Giuseppe Jappelli, fu avversario del neoclassicismo e grande ammiratore dei primitivi. Fra i suoi scritti si ricordano: *Sull'architettura e sulla scultura in Venezia dal medio evo ai nostri giorni* (1847)<sup>241</sup> e *Storia estetico-critica delle arti del disegno* (2 voll., 1852-56)<sup>242</sup>, la sua opera più importante, che è la raccolta delle lezioni tenute nell'Accademia di Venezia di cui fu presidente. *Scritti d'arte* (1859)<sup>243</sup> è invece una raccolta di precedenti studi sui monumenti di Venezia, Vicenza, Padova. Fra le opere architettoniche, che testimoniano tutto il suo entusiasmo per l'arte gotica, la più nota è la facciata (1848) della quattrocentesca chiesa di S. Pietro a Trento. Assieme a Vincenzo Lazari (1823-1864), storico, archeologo e numismatico veneziano, Selvatico diede alle stampe, nel 1852, la *Guida artistica e storica di Venezia e delle isole circonvicine*<sup>244</sup>.

Nel libro *Storia estetico-critica delle arti del disegno*, la figura di Vincenzo Catena, viene trattata brevemente all'interno della lezione decimo-nona, riguardante "I seguaci e gli imitatori di Giovanni Bellini, del Cima, del Carpaccio e considerazioni sugli anacronismi nelle composizioni dei pittori veneziani": Il pittore viene descritto come un artista che si mosse con originalità, con uno stile che non si discosta dall'antico, benché ammicchi al moderno nelle movenze, più sciolte, e nel colore, tuttavia ancora "assai lontano da quel dorato che è pregio talvolta abusato dai sommi

---

<sup>239</sup> F. Zanotto, *Pinacoteca veneta ossia raccolta dei migliori dipinti delle chiese di Venezia illustrati da Francesco Zanotto*, Venezia, Grimaldo, 1858, pp. 134-140.

<sup>240</sup> G. Natali, *Selvatico Pietro* in *Enciclopedia Italiana* – I appendice, 1938.  
(<<https://tinyurl.com/mry39jm6>> URL consultato 20 dicembre 2023).

<sup>241</sup> P. Selvatico, *Sull'architettura e sulla scultura in Venezia dal medio evo ai nostri giorni*, Venezia, Ripamonti, 1847.

<sup>242</sup> P. Selvatico, *Storia estetico-critica delle arti del disegno* (2 voll), Venezia, Naratovich, 1852-1856

<sup>243</sup> P. Selvarico, *Scritti d'arte*, Firenze, Barbèra, Bianchi e Comp., 1859.

<sup>244</sup> P. Selvatico, V. Lazari, *Guida artistica e storica di Venezia e delle isole circonvicine*, Venezia, Ripamonti, 1852.

Veneti”<sup>245</sup>. L’autore loda poi la capacità di Catena di dipingere le teste e di organizzare le composizioni. L’opera che più mostra queste qualità è la tavola che si trova a Santa Maria Mater Domini, raffigurante il *Martirio di Santa Cristina*<sup>246</sup>. Nella *Guida artistica e storica di Venezia e delle isole circonvicine*, corposa guida illustrata della città pensata per il viaggiatore, suddivisa in dodici giornate, il nome di Vincenzo Catena compare più volte: nella chiesa di San Giorgio degli Schiavoni l’autore registra una pala d’altare raffigurante la *Vergine in trono*<sup>247</sup>; nella chiesa di Santa Maria Mater Domini si trova la *S. Cristina Martire*<sup>248</sup>; nella chiesa di San Simon Grande si trova una *Trinità*<sup>249</sup>, assai malconcia. Alle Gallerie dell’Accademia, nella sala degli antichi dipinti, si trovano un *S. Agostino* e un *S. Gerolamo*<sup>250</sup>. Sempre all’Accademia si trovano una *Vergine col Bambino e i santi Francesco e Girolamo*<sup>251</sup> e una *Flagellazione*<sup>252</sup>. Infine viene ricordata la donazione testamentaria del pittore a favore della Scuola dei Pittori di Santa Sofia<sup>253</sup>.

**Jacob Burckhardt** (n. Basilea, 1818 - m. Basilea, 1897), fu uno storico svizzero, che si occupò di filologia, storia antica, teologia e storia dell’arte<sup>254</sup>. Nel 1843 si laureò, occupandosi prevalentemente di storiografia, e nel 1846 ottenne la sua prima cattedra all’università di Basilea. In un periodo successivo che trascorse a Berlino, lo studioso

---

<sup>245</sup> P. Selvatico, *Storia estetico-critica delle arti del disegno* (2 voll), Venezia, Naratovich, 1852-1856, p.508.

<sup>246</sup> “Tale dote preziosa ci offre in Venezia la tavola di lui in S. Maria Mater Domini, che rapresenta Cristina ginocchioni con al collo un disco di marmo col quale dovea esser gittata nel lago di Bolsena. Cinque gentili angioletti le fanno corona, sostenendo la corda a cui il disco è attaccato, a fine di alleggerirne il peso alla Santa. Nell’alto v’è il Redentore che benedice la martire, e le invia per un angelo la bianca veste della verginità”. P. Selvatico, *Storia estetico-critica delle arti del disegno* (2 voll.), Venezia, Naratovich, 1852-1856, pp.508-509.

<sup>247</sup> P. Selvatico, V. Lazari, *Guida artistica e storica di Venezia e delle isole circonvicine*, Venezia, Ripamonti, 1852, p.101. Opera, come già visto, assegnata dalla critica a Benedetto Carpaccio.

<sup>248</sup> Ivi, p. 195.

<sup>249</sup> Ivi, p. 201.

<sup>250</sup> Ivi, p. 240.

<sup>251</sup> Ivi, p. 254.

<sup>252</sup> Ivi, p. 257.

<sup>253</sup> Ivi, p. 300.

<sup>254</sup> E. Walser, *Burckhardt, Jacob* in *Enciclopedia Italiana*, 1930. (<<https://tinyurl.com/3j5vxthe>> URL consultato 15 gennaio 2024).

ebbe modo di conoscere e di collaborare con Franz Kugler<sup>255</sup>. Nel 1846 Burckhardt intraprese un viaggio in Italia, nel quale rimase affascinato dalle bellezze storico-artistiche della penisola, soprattutto quelle riferite al periodo rinascimentale. Nel 1855 pubblicò *Il Cicerone. Guida al godimento delle opere d'arte in Italia*<sup>256</sup>, con l'intento di realizzare una guida per viaggiatori che si apprestavano ad intraprendere un viaggio nella penisola. Nel 1860 pubblicò *La civiltà del Rinascimento in Italia*<sup>257</sup>, una delle sue opere più importanti, in cui veniva espresso il concetto di separazione e antitetività tra Medioevo e Rinascimento, un testo in cui veniva restituita un'immagine di quest'ultimo come un periodo di riscoperta dell'uomo e della natura<sup>258</sup>.

Burckhardt si occupò brevemente di Vincenzo Catena nel suo *Cicerone*, pubblicato nel 1855, all'interno del capitolo dedicato alla scuola veneziana. Viene citata la *Pala di Santa Cristina* della chiesa di S. M. Mater Domini, descrivendo la carica emotiva che il dipinto è in grado di trasmettere, anticipando inoltre soluzioni formali che verranno praticate molti anni dopo, nel XVII secolo. Lo storico svizzero si sofferma anche sulla bellezza delle teste dipinte da Catena in questa pala, per poi citare altre opere dell'artista presenti a Venezia quali la *Trinità* di S. Simeone, la *Madonna e il doge Loredan* di Palazzo Ducale e la *Flagellazione* delle Gallerie dell'Accademia<sup>259</sup>.

**Joseph Archer Crowe** (n. Londra, 1825 - m. Gamburg aum der Tauber, 1896), fu un diplomatico e storico dell'arte inglese<sup>260</sup>. Fu console britannico a Lipsia, Dusseldorf, Berlino e Parigi. Nel 1847 conobbe a Berlino **Giovanni Battista Cavalcaselle** (n. Legnago, 1819 - m. Roma, 1897), scrittore e storico dell'arte italiano, considerato tra

---

<sup>255</sup> Franz Theodor Kugler (n. Stettino, 1808 – m. Berlino, 1858) fu uno storico e storico dell'arte tedesco. Fu anche poeta, pittore e compositore.

<sup>256</sup> J. Burckhardt, *Der Cicerone : eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens*, Basel, 1855.

<sup>257</sup> J. Burckhardt, *Die Cultur der Renaissance in Italien*, Basel, 1860.

<sup>258</sup> Per ulteriori approfondimenti: *Jacob Burckhardt: storia della cultura, storia dell'arte*. Atti del congresso tenuto presso il Kunsthistorisches Institut in Florenz il 25-27 ottobre 1999, Venezia, Marsilio, 2002.

<sup>259</sup> J. Burckhardt, *Der Cicerone: eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens*, Basel, 1855, p.89.

<sup>260</sup> E. Crockett, L. Sorensen, *Crowe, Sir Joseph Archer* in *Dictionary of Art Historians* (<<https://arthistorians.info/crowej/>> URL consultato 15 gennaio 2024).

i fondatori della moderna critica d'arte in Italia<sup>261</sup>. Tra i due studiosi nacque subito un'amicizia che sarebbe durata tutta la vita. Crowe e Cavalcaselle iniziarono pertanto una lunga e fruttuosa collaborazione, che si manifesterà nella produzione di numerosi volumi di critica artistica di grande importanza, quali *Early Flemish Painters*<sup>262</sup>, del 1857, *A New History of Painting in Italy from the Second to the Sixteenth Century*<sup>263</sup>, del 1864-1871, in cinque volumi, più studi monografici su Tiziano<sup>264</sup> e Raffaello<sup>265</sup>. I due studiosi dedicarono un approfondimento nei confronti della figura di Vincenzo Catena all'interno del libro *History of painting in North Italy*<sup>266</sup>, pubblicato nel 1871: questo lavoro segna un punto di svolta per quanto riguarda l'approccio critico nei confronti degli studi su Giorgione, proponendo per la prima volta un catalogo ragionato, nel quale si cerca di separare le opere del maestro di Castelfranco da quelle di allievi, seguaci, copiatori<sup>267</sup>. In questo contesto Crowe e Cavalcaselle riservarono a Catena un intero paragrafo all'interno del capitolo X, dedicato a Cima (e altri belliniani): il pittore è definito inizialmente come un artista meno noto rispetto a Cima, ma in grado di guadagnarsi col tempo una reputazione sorprendente a Venezia. Come notato da Giles Robertson<sup>268</sup>, gli autori commisero però un errore di identificazione, confondendo, sulla base dell'omonimia, la figura di Vincenzo

---

<sup>261</sup>G. de Francovich, *Cavalcaselle, Giovan Battista in Enciclopedia Italiana*, 1931.

(<<https://tinyurl.com/2dbah3un>> URL consultato 15 gennaio 2024). Per un ulteriore approfondimento si segnala D. Levi, *Cavalcaselle: il pioniere della conservazione dell'arte italiana*, Torino, Einaudi, 1988.

<sup>262</sup>J.A. Crowe & G.B. Cavalcaselle, *The early flemish painters: notices of their lives and works.*, London, John Murray, 1857.

<sup>263</sup>J.A. Crowe & G.B. Cavalcaselle, *A New History of Painting in Italy from the Second to the Sixteenth Century*, London, John Murray, 1864.

<sup>264</sup>J.A. Crowe & G.B. Cavalcaselle, *Titian: his life and times. With some account of his family. Chiefly from new and unpublished records.*, London, John Murray, 1877.

<sup>265</sup>J.A. Crowe & G.B. Cavalcaselle, *Raphael: his life and works. With particular reference to recently discovered records, and an exhaustive study of extant drawings and pictures*, London, John Murray, 1885.

<sup>266</sup>J.A. Crowe & G.B. Cavalcaselle, *History of painting in North Italy*, London, John Murray, 1871, Vol. I, pp. 247-258.

<sup>267</sup>G. M. Richter, *Giorgio da Castelfranco called Giorgione*, The University of Chicago Press, Chicago, 1937, p.33.

<sup>268</sup>G. Robertson, *Vincenzo Catena*, Edimburgh, 1954.

Catena e quella di Vincenzo da Treviso<sup>269</sup>. Studi successivi<sup>270</sup> hanno provato che le personalità artistiche dei due pittori sono distinte e separate. I primi dipinti che vengono presi in considerazione sono una *Presentazione di Cristo a Simeone* che si trovava nel museo di Padova, una *Vergine e santi* a Liverpool e una *Trinità a S. Simeone a Venezia*, opere ritenute tra le prime realizzate da Catena. Gli autori notano che, sebbene precedenti attribuzioni (dettate da firme false) abbiano ascrivito queste opere alla mano di Giovanni Bellini, l'analisi stilistica prova che i dipinti sono ascrivibili a Catena, che viene qui visto come un pittore che copia Giovanni Bellini senza riuscire ad eguagliarne le qualità<sup>271</sup>. Crowe e Cavalcaselle videro nelle prime opere di Catena uno stile vicino a quello di Giovanni Mansueti e di Marco Basaiti ma secondo gli autori, al sorgere del XVI secolo la qualità artistica del pittore aumentò e ciò gli permise di ottenere commissioni importanti, quali l'altare votivo per il doge Leonardo Loredan (Venezia, Correr)<sup>272</sup> che si trovava nella cappella dei Pregadi a Palazzo Ducale. I due studiosi notano come l'influenza belliniana del dipinto si manifesti sia nel colore che nella composizione, che rimanda al cosiddetto "Paliotto Barbarigo", dipinto nel 1488 da Giovanni Bellini, che oggi si trova nella chiesa di San Pietro Martire a Murano<sup>273</sup>. Viene successivamente descritta la *Pala di S. Cristina* di S. Maria Mater Domini, sottolineando il fatto che, secondo Crowe e Cavalcaselle, l'opera sembra un assemblaggio di varie caratteristiche prese da vari artisti: da Giovanni Bellini, per quanto riguarda l'atmosfera generale; da Benedetto Diana e Francesco Bissolo per la figura del Redentore. Nonostante l'opera possieda delle innegabili qualità in termini di delicatezza, morbidezza e colore, il suo autore viene definito come un artista privo di originalità, a differenza di altri pittori quali Carpaccio, Cima e lo stesso Basaiti. Gli autori criticano l'"eclettismo" di Catena, visto più che altro come un mezzo usato dal pittore per ottenere commissioni da parte

---

<sup>269</sup> Vincenzo dai Destri (morto a Treviso nel 1542), pittore attivo a Treviso e a Venezia, citta' nella quale nel 1495 collaboro' con Giovanni Bellini nella decorazione della sala del Maggior Consiglio a Palazzo Ducale).

<sup>270</sup> G. Biscaro, *Atti dell'Ateneo di Treviso*, Treviso, Turazza, 1897.

<sup>271</sup> "Catena is now surely proved to have copied Giovanni Bellini in subject without being able to approach his mastery in drawing, his boldness in treatment, or richness in colouring." ( J.A.Crowe & G.B. Cavalcaselle, *History of painting in North Italy*, London, John Murray, 1871, p. 249.

<sup>272</sup> G. Robertson, *Vincenzo Catena*, cat. n.7.

<sup>273</sup> P. Humfrey, *Giovanni Bellini*, Venezia, Marsilio, 2021.

di una clientela che richiedeva un determinato tipo di prodotto. Viene ricordata poi la lettera di Marcantonio Michiel ad Antonio di Marsilio in cui il nome di Vincenzo Catena viene citato, sottolineando successivamente come questo artista fosse in possesso di considerevoli ricchezze. A questo punto viene analizzato lo status sociale, economico e familiare di Catena, attraverso la lettura dei testamenti del pittore, dai quali emergono lasciti elargiti a famigliari, amici (Antonio di Marsilio, il corrispondente della lettera di Michiel riportata dal Sanudo, al quale nel primo testamento lascia alcuni gioielli, un mobiletto decorato da Giovanni Bellini, delle figurette in terracotta e dieci ducati d'oro) o a Giovanni Battista Egnazio, il celebre filologo veneziano e priore dell'ospedale di S.Marco, al quale Catena lasciò due dipinti raffiguranti *Adamo ed Eva* e un *San Girolamo*. Crowe e Cavalcaselle analizzano poi il *Ritratto d'uomo* di Vienna<sup>274</sup>, lodandone la minuta e delicata esecuzione, per poi passare in rassegna il dipinto raffigurante la *Sacra Famiglia con S.Giorgio* di Messina<sup>275</sup>. Essi notano come il dipinto di Vienna risenta dell'influenza di Andrea Previtali e Lorenzo Lotto, mentre nella "Sacra Famiglia" di Messina si può scorgere un'affinità stilistica con artisti quali Basaiti, Bissolo, Lotto e Giorgione. Nel *Ritratto di un membro della famiglia Fugger*<sup>276</sup> Crowe e Cavalcaselle vedono ancora una volta influssi di Lotto e Previtali, in quello che considerano uno dei migliori dipinti di Catena, soprattutto per quanto riguarda la resa degli incarnati, paragonabile ai migliori risultati raggiunti da pittori quali Holbein o Moroni. Gli autori analizzano successivamente l'ultima fase di Catena, nella quale le suggestioni belliniane e giorgionesche del pittore emergono in modo più convincente. Un esempio di questa fase è dato dalla *Sacra famiglia con guerriero adorante* di Londra<sup>277</sup>, in cui l'influenza del pittore di Castelfranco è presente come non mai, nella composizione, nella resa delle figure, nei panneggi, nei volti, nel paesaggio. Un altro dipinto preso in considerazione è il *San Gerolamo nello studio* di Londra<sup>278</sup> (che gli autori attribuiscono con sicurezza a Catena, benché il dipinto all'epoca fosse dubitativamente ascritto a Giovanni Bellini), lodato per le sue qualità tonali e per la chiarezza "belliniana" dei colori. Di importanza secondaria solo alla *Sacra Famiglia*

---

<sup>274</sup> Ivi, cat. n.25.

<sup>275</sup> Ivi, cat. n.37.

<sup>276</sup> Ivi, cat. n.34.

<sup>277</sup> Ivi, cat. n.48.

<sup>278</sup> Ivi, cat. n.20.

con guerriero è, secondo gli autori, la *Sacra Famiglia* di Dresda,<sup>279</sup> attribuita erroneamente ad Andrea del Sarto. La mano di Vincenzo Catena in quest'opera è indubitabile, e si manifesta chiaramente nella resa dei panneggi e degli incarnati, del paesaggio, delle pernici, del cane. Dopo avere velocemente esaminato altri dipinti che si trovano a Praga e a Venezia, Crowe e Cavalcaselle si soffermano sulla lettera che Pietro Bembo scrisse nel 1525 a Pietro Lippomano<sup>280</sup> in cui il poeta nomina l'artista in merito a una transazione di affari, riguardante forse un dipinto. Gli autori concludono il paragrafo con l'ultimo testamento di Catena<sup>281</sup>, redatto nel 1531, in cui il pittore, ormai sul letto di morte, elargisce la somma di 200 ducati alla Scuola dei Pittori, al fine di costruire nella zona di S.Sofia una sede per le loro adunanze.

**Giovanni Morelli** (n. Verona, 1816 - m. Milano, 1891), storico dell'arte e politico. Studiò inizialmente scienze naturali, in Svizzera e Germania per poi laurearsi successivamente in medicina<sup>282</sup>. Si dedicò in seguito alla critica d'arte, applicando ad essa un proprio metodo, definito "metodo morelliano", che consiste nel riconoscere dai particolari (il modo di dipingere le varie parti del corpo, oppure i panneggi) lo stile, e di conseguenza l'identità di un determinato artista. Lo studioso fu il primo a proporre lo studio degli antichi maestri sulla base di presupposti scientifici. Egli era convinto che si potessero applicare i principi della ricerca moderna nel campo dell'arte e aspirava a risolvere problemi di tipo estetico attraverso lo studio dei dettagli morfologici combinati con l'indagine comparativa. L'opera di Giovanni Morelli tracciò una strada percorribile nel campo delle attribuzioni di manufatti artistici, fondata sulla base di criteri stilistici<sup>283</sup>. Tra le sue opere si ricordano *Le opere dei maestri italiani nelle gallerie dei musei di Dresda e di Berlino*<sup>284</sup> del 1886, e *Della pittura italiana. Studi storico-critici: le gallerie Borghese e Doria*

---

<sup>279</sup> Ivi, cat. n.33.

<sup>280</sup> P. Bembo, *Delle Lettere di m. Pietro Bembo*, Volume primo, Venezia, 1552, pp. 229-230.

<sup>281</sup> Vincenzo Catena lasciò, tra testamenti veri e propri ed emendamenti, cinque documenti testamentari, negli anni: 1514; 1517; 1518; 1525; 1531.

<sup>282</sup> T. Casini, *Morelli Giovanni* in *Dizionario biografico degli Italiani*, vol.76, 2012.

(<<https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-morelli/> > URL consultato 9 gennaio 2024).

<sup>283</sup> J. Anderson, *La vita di Giovanni Morelli nell'Italia del Risorgimento*, Milano, Officina Libraria, 2019.

<sup>284</sup> G. Morelli, *Le opere dei maestri italiani nelle gallerie dei musei di Dresda e di Berlino*, Bologna, Zanichelli, 1886.

*Pamphili*<sup>285</sup> del 1897.

Morelli, dunque, nel suo *Le opere dei maestri italiani nelle gallerie di Monaco, Dresda, Berlino*, scrisse di Vincenzo Catena, nominandone appena alcune opere nelle collezioni di Dresda e Monaco, soprattutto in rapporto alle affinità stilistiche di queste nei confronti di opere di altri artisti veneziani presenti in tali raccolte, mentre nel museo di Berlino vengono registrati una *Madonna col Bambino circondata da Santi* e un *Ritratto di un Fugger di Augusta*, considerato dall'autore come uno dei migliori ritratti dipinti da Catena. A questo proposito lo studioso avanza anche l'ipotesi che il suo primo maestro potrebbe essere stato il suo "compaesano" Girolamo il Maggiore da Treviso<sup>286</sup>, con il quale ravvede delle affinità stilistiche. Per Morelli Catena sarebbe poi entrato nel gruppo degli scolari di Bellini che comprende i nomi di Cima, Pennacchi, Caselli, Mansueti, Lattanzio da Rimini, Niccolò Rondinelli, fino agli ultimi allievi quali Giorgione, Lotto e Bissolo.

**Pompeo Gherardo Molmenti** (n. Venezia, 1852 - m. Roma, 1928) fu uno scrittore, storico e uomo politico che, in qualità di senatore della Repubblica, si impegnò nella salvaguardia di Venezia, del suo tessuto urbano e nel contrasto all'esportazione incontrollata di opere d'arte<sup>287</sup>. Tra i suoi numerosissimi scritti di critica artistica e letteraria, di storia e di politica, compaiono studi su Tiepolo e Carpaccio, una guida di Venezia e un volume sulla pittura veneziana<sup>288</sup>, nel quale è brevemente nominato Vincenzo Catena. Questi è inserito nel contesto della pittura a Venezia nel primo Rinascimento che vide, dopo l'impulso iniziale dato dai Vivarini e dai Bellini, l'affermazione di altri artisti quali Crivelli, Bastiani, Jacopo da Valenza, Carpaccio, Cima, Mansueti, Diana, Veglia, Rizzo, Marziale, De Barbari, Dalle Destre, Montagnana, Previtali, Bissolo e Catena<sup>289</sup>. Molmenti contesta a Vasari il fatto di avere considerato seguaci di Carpaccio parte di questi pittori, tra cui il Catena, ritenendo l'artista più correttamente collocabile nel gruppo dei pittori belliniani,

---

<sup>285</sup> G. Morelli, *Della pittura italiana. Studi storico-critici: le gallerie Borghese e Doria Pamphili*, Milano, Treves, 1897.

<sup>286</sup> Come già fatto notare da Giles Robertson, Morelli ritenne che Catena fosse nato a Treviso, ipotesi smentita successivamente dagli studi di Gerolamo Biscaro.

<sup>287</sup> M. G. Sarti, *Molmenti, Pompeo Gherardo* in *Dizionario biografico degli Italiani* (<<https://tinyurl.com/4azxfb5r>> URL consultato 8 gennaio 2024.)

<sup>288</sup> P. Molmenti, *La pittura veneziana*, Firenze, Fratelli Alinari, 1903.

<sup>289</sup> Ivi, p.39.



come si evince dal suo capolavoro, la *Pala di Santa Cristina* di Santa Maria Mater Domini<sup>290</sup>.

**Bernard Berenson** (n. Butrimonys, 1865 - m. Fiesole, 1959) fu un celebre storico dell'arte, formatosi alla Boston University e in seguito ad Harvard. Nel 1887 si trasferì in Europa, dove coltivò la sua passione per le arti figurative e in particolare per la pittura italiana<sup>291</sup>. Viaggiò molto in Italia e attraverso questi viaggi approfondì la sua conoscenza dell'arte della penisola, che gli permise di diventare consulente per alcuni tra i più noti collezionisti americani e di acquisire una fama sempre maggiore in qualità di conoscitore di pittura antica<sup>292</sup>. Berenson fu influenzato dalla lezione di Giovanni Morelli, che prevedeva la valutazione di un'opera d'arte attraverso criteri stilistici, ma anche tramite l'uso delle fonti, fossero esse documentarie o letterarie. Lo studioso fondò la sua teoria estetica sul concetto dei "valori tattili e di movimento", distinguendo nell'opera d'arte l'elemento decorativo (forma, materia) e quello illustrativo (opera relazionata al contesto, in tutti i suoi aspetti). Il risultato di questi anni di studi e viaggi prese forma con la pubblicazione a Londra, nel 1894, di *The Venetian Painters of the Renaissance with an Index to their Works*, che riscosse un successo immediato (nuove edizioni ne uscirono nel 1895 e nel 1897). Si tratta della prima parte di un volume che uscirà più tardi con il titolo di *Italian Painters of the Renaissance* (1930) che comprende *The Venetian Painters of the Renaissance*, del 1894, *The Florentine Painters of the Renaissance*, del 1896 e *The Central Italian Painters of the Renaissance*, del 1897. Dieci anni più tardi, *The North Italian Painters of the Renaissance*, uscito nel 1907, concluse la serie.

Bernard Berenson si occupò di Vincenzo Catena in alcuni sui lavori, a partire da *The Venetian Painters of the Renaissance*<sup>293</sup> nel quale, all'interno del capitolo VIII, dedicato allo "spirito giorgionesco", analizza il contesto in cui, dopo la morte di

---

<sup>290</sup> Ivi, pp.52-53.

<sup>291</sup> J. Pope-Hennessy, *Berenson, Bernard* in *Dizionario biografico degli Italiani*, vol.34, 1988. (<<https://tinyurl.com/576wcbat>> URL consultato 4 gennaio 2024).

<sup>292</sup> Per ulteriori approfondimenti sulla figura di Bernard Berenson: R. Cohen, *Bernard Berenson: da Boston a Firenze*, Milano, Adelphi, 2017; J. Connors, L. A. Waldman, *Bernard Berenson: formation and heritage*, Firenze, Villa I Tatti, The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, 2014.

<sup>293</sup> Bernard Berenson, *The Venetian Painters of the Renaissance with an index to their works*, G.P. Putnam's Sons, New York, London, 1894, pp. 31-32.

Giorgione, si creò una domanda che altri pittori si videro costretti a soddisfare. Uno di loro, Vincenzo Catena, si volse al “nuovo” in un modo carico di fascino singolare, dando alle sue ultime opere “tutta la bellezza e la dolcezza delle prime giornate primaverili in Italia” e, guardando il *Guerriero adorante il bambino Gesù* della National Gallery di Londra, si resta piacevolmente sorpresi dalla fragranza del paesaggio estivo, del quale godono pochi personaggi, uno dei quali in armatura si inginocchia davanti alla Vergine e al Bambino, mentre un romantico paggio tiene la briglia del suo cavallo. Berenson considera questo dipinto come uno dei migliori esempi di come il soggetto fu trattato dai pittori giorgioneschi: non per la descrizione della storia, o per mostrare la propria abilità e nemmeno per l’esibizione di facili sentimentalismi, bensì per mostrare l’adorabile paesaggio, per gli effetti di luce e colore, per la dolcezza delle relazioni umane, anche se, secondo l’autore, la *Pala di Castelfranco* dipinta da Giorgione, che possiede le stesse caratteristiche e lo stesso spirito, è di molto superiore. Berenson, nell’indice delle opere, rileva ben 41 dipinti, ubicati in Italia, in Europa e negli Stati Uniti e definisce Catena come un “pupillo di Giovanni Bellini, influenzato da Carpaccio e da Giorgione”.

Ben più ampio è il profilo del pittore che viene delineato in *Venetian Painting in America*<sup>294</sup> del 1916: per stessa ammissione dell’autore, l’artista viene trattato “a sufficienza” in una dozzina di pagine, nel capitolo VI, dedicato ai discepoli e seguaci di Giovanni Bellini (Rondinelli, Giovanni Martini, Lattanzio da Rimini, Basaiti, Catena, Bartolomeo Veneto, i Santacroce). Catena viene descritto come un artista che non rimase mai stazionario, ma che mutò sempre nel suo percorso artistico nel quale si percepisce una certa “lotta” tra il “nuovo” e il “vecchio”. Ciò gli impedì di adottare, non senza contrasti, le novità di Giorgione, a differenza di altri artisti quali Palma il Vecchio e Tiziano. Berenson ritiene che questo equilibrio tra vecchio e nuovo possa essere stato la chiave della considerazione goduta da Catena da parte di umanisti quali Bembo e Michiel. L’autore sostiene poi che la *Madonna con quattro Santi*<sup>295</sup> della collezione Walters di Baltimora sia l’opera più antica di questo pittore tra quelle che sono giunte oggi fino a noi (opinione peraltro condivisa anche dalla storiografia successiva). Oltre alle influenze belliniane, vengono rilevate

---

<sup>294</sup> Bernard Berenson, *Venetian painting in America: the Fifteenth Century*, New York, Frederic Fairchild Sherman, 1916, pp.243-256.

<sup>295</sup> Giles Robertson, *Vincenzo Catena*, cat. n.1.

caratteristiche che ricordano Cima da Conegliano, soprattutto nel trattamento degli incarnati, oltre che dei rimandi ad Alvise Vivarini, Jacopo da Valenza e Benedetto Diana, che secondo l'autore fu forse il suo primo maestro. Berenson, oltre alle sopracitate influenze, sottolinea il fatto che in questo dipinto si possono già vedere alcune tra quelle che saranno le caratteristiche peculiari del primo Catena, quali il particolare trattamento delle mani, la linearità e durezza dei panneggi, il senso di monumentalità, l'attitudine al ritratto. La datazione di quest'opera, sconosciuta, sarebbe tra l'altro utilissima per cercare di gettare una luce su una questione di grande interesse, ma irrisolta: la data di nascita di Vincenzo Catena. Dall'analisi stilistica e comparativa della tavola Walters, si evince che l'opera non fu eseguita prima del 1499/1500, per cui, accettando l'ipotesi che Catena possa averla realizzata all'età di circa vent'anni, si potrebbe ragionevolmente dedurre che il pittore potrebbe essere nato attorno al 1480. Dopo questo dipinto, Berenson delinea i tratti stilistici di questa prima attività di Catena, analizzando opere ubicate a Venezia, Budapest, Londra, fino ad arrivare alla *Madonna e due Santi*<sup>296</sup> della collezione Solomon di New York, opera non datata, ma sicuramente eseguita prima del 1505. Si tratta di un dipinto che, nonostante i suoi arcaismi, mostra un'evoluzione dal punto di vista della resa pittorica, più morbida e densa. Le influenze sono ancora innegabilmente belliniane, ma vi è una nuova attenzione ai rapporti proporzionali, unita al già visto senso della monumentalità, caratteristico di Catena. *Il San Gerolamo in un paesaggio*<sup>297</sup> della collezione Greenville Winthrop di New York (oggi a Cambridge, U.S.A, Fogg Art Museum), mostra suggestioni che fanno pensare a Benedetto Diana, ma la resa coloristica, chiara e morbida, è tipica del pittore, inoltre questo dipinto presenta degli elementi all'interno della composizione che sono ripresi da opere precedenti, quali la *Madonna con Battista e San Girolamo*<sup>298</sup> dell'Accademia veneziana. Interessante è il fatto che Berenson delinei un rapporto di continuità tra il tipo di "santa" che si trova in opere di Catena a Poznan<sup>299</sup>, a Budapest<sup>300</sup>, fino ad arrivare al suo apice formale con la *Giuditta*<sup>301</sup> della Fondazione Querini Stampalia

---

<sup>296</sup> Ivi, cat. n.5.

<sup>297</sup> Ivi, app. III, n.13.

<sup>298</sup> Ivi, cat. n.2.

<sup>299</sup> Ivi, cat. n.16.

<sup>300</sup> Ivi, cat. n.11.

<sup>301</sup> Ivi, cat. n.47.

di Venezia, uno dei lavori più maturi e più giorgioneschi che si trovano nel catalogo dell'artista<sup>302</sup>. Nella *Natività* della collezione di Lord Bronlow<sup>303</sup>(già Firenze, Coll. Contini, oggi a New York, Metropolitan Museum), si verifica finalmente la fusione tra vecchio e nuovo, che rende Catena uno dei pittori più affascinanti del suo tempo. Dalla raccolta M. Davis di Newport proviene uno dei ritratti più grandiosi realizzati da questo maestro, il *Busto di un patrizio veneto*<sup>304</sup>(oggi New York, Metropolitan Museum), in cui l'effigiato è descritto come un soggetto dalla forte personalità, di grandi qualità, sia fisiche che morali. Questo ritratto è la prova dell'ammirazione che il Catena ritrattista suscitava tra i suoi contemporanei. Berenson sostiene inoltre l'affascinante ipotesi che questo dipinto potrebbe rappresentare Andrea Gritti, prima di diventare doge. L'autore, dopo il Ritratto Davis, passa in rassegna una serie di dipinti nel tentativo di delineare una cronologia delle opere di Catena, in cui dopo il ritratto sopracitato, pone l'*Annunciazione*<sup>305</sup>di Carpi, il *Ritratto Fugger*<sup>306</sup>di Berlino, la *Consegna delle chiavi a S.Pietro*<sup>307</sup>del Prado, il *S.Gerolamo nello studio*<sup>308</sup>di Londra, il *Noli me tangere*<sup>309</sup>di Brera, il *Martirio di Santa Cristina*<sup>310</sup> di Santa Maria Mater Domini, delineando un breve arco temporale in cui vengono proposti dipinti che si presume possano essere stati realizzati tra il 1517 e il 1521. La versione della *Consegna delle chiavi*<sup>311</sup>di Boston (J. L. Gardner Collection) è vista da Berenson come una delle opere d'arte più soavi, carezzevoli e semplici che siano state dipinte da Catena, identificando nelle tre figure femminili che accompagnano San Pietro, tre possibili ritratti<sup>312</sup>. Per la versione di Madrid viene indicata una datazione verso il

---

<sup>302</sup> B. Berenson, *Venetian painting in America: the Fifteenth Century*, Frederic Fairchild Sherman, New York, 1916, p.251.

<sup>303</sup> G. Robertson, *Vincenzo Catena*, cat. n.36.

<sup>304</sup> Ivi, cat. n.45.

<sup>305</sup> Ivi, cat. n.22.

<sup>306</sup> Ivi, cat. n.34.

<sup>307</sup> Ivi, cat. n.31.

<sup>308</sup> Ivi, cat. n.20.

<sup>309</sup> Ivi, cat. n.42.

<sup>310</sup> Ivi, cat. n.35.

<sup>311</sup> Ivi, cat. n.43.

<sup>312</sup> Queste tre figure femminili rimandano alle *Tre Sorelle* di Palma il Vecchio. Berenson ritiene che Palma possa averle ricavate da Catena, oppure che entrambi i pittori si siano rifatti a un modello di Giorgione, perduto.

1517, mentre per quella di Boston, gli anni attorno al 1520. Dopo alcune altre dissertazioni riguardanti la cronologia del pittore, Berenson cita il *Guerriero adorante il bambino Gesù*<sup>313</sup> di Londra, definito come il capolavoro di Catena, assieme al raffaellesco *Sacra famiglia e S. Anna*<sup>314</sup> di Dresda e il *Ritratto di canonico*<sup>315</sup> di Vienna. Dubbi sono mostrati dall'autore a proposito del *Ricevimento degli ambasciatori al Cairo*<sup>316</sup>, opera giudicata troppo debole, fino a giungere alla splendida *Giuditta* della Fondazione Querini Stampalia, che lo studioso reputa come il lavoro di Catena più intriso di atmosfera giorgionesca, così come giorgionesche sono una piccola *Adorazione dei Magi* che si trova a Londra e una *Sacra Famiglia*, prezioso gioiello di proprietà della famiglia Benson<sup>317</sup>. Le ultime opere nominate da Berenson sono poi la *Cena in Emmaus*<sup>318</sup> di Bergamo e il *Cristo e la Samaritana*<sup>319</sup> (Washington, National Gallery), quest'ultima attribuita dall'autore a Palma il Vecchio e ultimata da Catena dopo la morte del Negretti, avvenuta nel 1528.

**Gustav Ludwig** (n. Nauheim, 1854 - m. Venezia, 1904), fu uno storico dell'arte specializzato nel Rinascimento veneziano<sup>320</sup>. Dopo la laurea in medicina, conseguita a 22 anni, si dedicò allo studio della storia dell'arte e, dopo aver studiato a Vienna con Theodor Von Frimmel, si trasferì a Venezia, dedicandosi intensamente alla pratica della ricerca d'archivio. A lui si devono le prime pratiche pionieristiche sull'uso del fotomontaggio nello studio della storia dell'arte (realizzò dei fotomontaggi in cui ricostruì ipoteticamente il ciclo della Scuola di Sant'Orsola di Carpaccio e quello dei Camerlenghi realizzato da Bonifacio de' Pitati)<sup>321</sup>. A Gustav

---

<sup>313</sup> G. Robertson, *Vincenzo Catena*, cat. n.48.

<sup>314</sup> Ivi, cat. n.33.

<sup>315</sup> Ivi, cat. n.25.

<sup>316</sup> G. Robertson, *Vincenzo Catena*, app. III, n.1.

<sup>317</sup> La cosiddetta *Sacra Famiglia Benson* (Washington, National Gallery) è oggi considerata dalla critica come opera di mano di Giorgione, databile al 1500 circa.

<sup>318</sup> G. Robertson, *Vincenzo Catena*, cat. n.39.

<sup>319</sup> Ivi, app. III, n.14.

<sup>320</sup> *Gustav Ludwig*, in <<https://tinyurl.com/3jpc8vaz>> URL consultato 19 gennaio 2024).

<sup>321</sup> Nella pagina web della fototeca del "Kunsthistorisches Institut in Florenz" è visibile la mostra online *Gustav Ludwig. Il lascito fotografico*. (<<https://tinyurl.com/bdewhs22>> URL consultato 2 Aprile 2024), riguardante il lascito dello studioso all'istituto, avvenuto nel 1905. Tali fotografie sono documenti straordinari che riguardano le pratiche storico-artistiche di inizio Novecento. Inoltre si

Ludwig si devono i primi contributi in termini di ricerca d'archivio, che hanno portato a dei risultati di fondamentale importanza per la conoscenza della pittura veneziana.

Per quanto riguarda Vincenzo Catena, lo studioso si occupò di pubblicare, nel 1903, i testamenti del pittore, all'interno di un saggio intitolato *Archivaische beitrage zur Geschichte der Venezianischen malerei*, contenuto nella rivista "Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen"<sup>322</sup>. All'interno di un altro studio relativo a documenti d'archivio dedicato a Bonifacio de' Pitati<sup>323</sup>, Ludwig menziona Vincenzo Catena nel contesto di una riunione della Scuola dei Pittori a Santa Sofia, avvenuta nel 1531, anno della sua morte, in cui, alla presenza dei membri della scuola, tra i quali figurano anche Tiziano, Lorenzo Lotto e Bonifacio de' Pitati, si delibera di votare per devolvere parte del lascito testamentario del pittore allo scopo di provvedere alla dote di cinque donzelle da maritare<sup>324</sup>.

---

segnala: C. Caraffa, *From 'photo libraries' to 'photo archives'. On the epistemological potential of art-historical photo collections* (PDF), in Costanza Caraffa (a cura di), *Photo Archives and the Photographic Memory of Art History*, Berlino, Deutscher Kunstverlag, 2011, pp. 11-44.

(<<https://tinyurl.com/4hu23fre> > URL consultato 2 aprile 2024).

<sup>322</sup> G. Ludwig, *Archivalische Beiträge zur Geschichte der venezianischen Malerei*, in *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen*, XXVI, 1905, pp. 1-159 (pp. 79-88).

<sup>323</sup> G. Ludwig, *Bonifazio de Pitati da Verona, eine archivalische / Untersuchung von Gustav Ludwig*, Berlin, Reichsdruckerei, 1901-1902, pp.68-69.

<sup>324</sup> "1531 adi 19 Settenbre Nel sopraditto Capitolo fo elletti i 13 Adiuncti di primarij della Scolla nostra su quali havessino a far la elletion de cinque donzelle insieme con la banca a ducati venti per cadauna come nel testamento se contien et far la despensation dei ducati cento, come vedere sopra. Rimaseno li infrascritti, ser Tiziano, ser Lorenzo Lotto, ser Zuan Targher, ser Pollo Renio, ser Pollo Campsa, ser Zuan Piero di Mauri, ser Donado indorador, ser Piero da Bressa, ser Bortolamio da Luoso, ser Bonifaccio da Verona, ser Francesco Bragadin, ser Nadalin de Marco. Adi ag idem. ( Omissis ) Item sia preso per questo Capitolo che li ducati numero cento de lo legato del quondam magistro Vicencio Catena lassado alla Scuola nostra per maridar cinque donzelle de le fie di nostri poveri fratelli a ducati vinti per cadauna che esser debbino esser per i Comissarij del quondam magistro Vicentio sopra idem esser messi in lo Banco di Capelli in nome de la Scuola n nostra, et requisition de le cinque donzelle, et qual sarrano rimasto et haverano havuta la gratia de li ducati vinti ut supra et qual donzelle debbino avere i ditti ducati vinti da poi mandato e trasduto con la fede del suo Piovan, e Instrumento de quietation de man de noder, e non altramente." G. Ludwig, *Bonifazio de Pitati da Verona, eine archivalische / Untersuchung von Gustav Ludwig*, Berlin, Reichsdruckerei, 1901-1902, p.69.

**Herbert Cook** (n.1868 - m. 1939) fu un collezionista e critico d'arte inglese<sup>325</sup>, noto soprattutto per aver pubblicato, nel 1900, una monografia su Giorgione<sup>326</sup>, in cui era presente un (discusso) catalogo ragionato delle opere, basato su attribuzioni fondate su criteri di tipo stilistico, che gli procurò le critiche di studiosi quali Berenson e Fry. In qualità di collezionista, Cook possedette una copiosa collezione personale di opere, in cui erano inclusi dipinti quali *La Schiavona* di Tiziano (collezione che fu catalogata in seguito da T. Borenius e altri tra il 1913 e il 1916).

Nel contesto della monografia su Giorgione, Vincenzo Catena è nominato marginalmente in alcune occasioni, per esempio nei dubbi di attribuzione riguardanti l' *Adorazione dei Pastori* (la cosiddetta *Natività Allendale*) del maestro di Castelfranco, dipinto su cui lo stesso Berenson avanzò, sbagliando, il nome di Vincenzo Catena<sup>327</sup>. Nella descrizione della *Giuditta* dell'Ermitage, Cook sottolinea le similitudini tra questa e il dipinto di uguale soggetto dipinto da Catena che si trova nella galleria della Querini Stampalia a Venezia, avanzando l'ipotesi di un influsso esercitato da Giorgione sul dipinto veneziano, soprattutto a livello "concettuale"<sup>328</sup>, sottolineando come il modo di trattare il colore di Giorgione fosse però di altra qualità rispetto a quello di artisti "minori" quali Bonifazio e Catena. Il pittore è infine nominato un'ultima volta in merito al dipinto *L'adorazione dei Magi* di Giorgione (Londra, National Gallery), erroneamente attribuito da Morelli a Catena, ma pressoché unanimemente restituito dalla critica al maestro di Castelfranco<sup>329</sup>. Assai interessante è la recensione<sup>330</sup> che Cook scrive a proposito di un dipinto di Catena che si trovava nella collezione Brownlow, una *Adorazione dei Pastori* (New York, National Gallery, fig. 28) descritta come una delle più mirabili opere di questo artista: esposta precedentemente con l'attribuzione a Giovanni Bellini, venne universalmente riconosciuta della stessa mano del pittore che dipinse mirabilmente il cavaliere inginocchiato della National Gallery, ovvero Vincenzo Catena. Vengono in mente i nomi di Bellini, Lotto, Giorgione in questo splendido dipinto in cui l'autore

---

<sup>325</sup> Cook, Herbert in *Dictionary of Art Historians* (< <https://arthistorians.info/cookh/>> URL consultato 23 gennaio 2024).

<sup>326</sup> H. Cook, *Giorgione*, London, George Bell and sons, 1900.

<sup>327</sup> Ivi, p.21.

<sup>328</sup> Ivi, p.38.

<sup>329</sup> Ivi, p.53.

<sup>330</sup> H. Cook, *Pitture italiane esposte in Burlington House*, «L'Arte», anno V, fasc. 3-4, 1936, p.2.

mostra di avere perfettamente assimilato lo stile caratteristico di ciascuno di questi grandi maestri senza rinunciare tuttavia alla propria personalità. Cook, alla fine della sua dissertazione, si rammarica del fatto che Catena non mantenne sempre nelle sue opere un tale livello qualitativo.

**Detlev Von Hadeln** (n. Arolsen, 1878 - m. Firenze, 1935) fu uno storico dell'arte tedesco e uno dei massimi esperti della pittura veneziana e della sua storia<sup>331</sup>. Curò l'edizione delle *Maraviglie dell'arte...* di Carlo Ridolfi, del 1914/24 (primo e secondo volume)<sup>332</sup>, ponendo in questo lavoro le basi per la critica delle fonti. In numerosi libri e saggi diede preziosi contributi alla conoscenza di artisti quali Giovanni Bellini, Tiziano, Tintoretto, Paolo Veronese e Tiepolo. Nel 1908 apparve in "Rassegna d'Arte"<sup>333</sup> un articolo a proposito di un dipinto raffigurante il *Noli me tangere*, che si trova a Brera, esposto nelle sale della pinacoteca, indicato come opera di Marco Basaiti. Von Hadeln contesta tale attribuzione facendo notare che il dipinto, pur nelle cattive condizioni in cui versa, è da ascrivere senz'altro a Vincenzo Catena, sulla base del confronto stilistico con il *Martirio di Santa Cristina* di Santa Maria Mater Domini: le teste delle due figure di Cristo, benché voltate rispettivamente a destra e a sinistra nei due dipinti, sono quasi identiche, così come sono simili le pose delle braccia e delle mani, oltre al modo di dipingere i piedi. Anche la figura della Maddalena, nel dipinto di Brera, seppur denunciando un ascendente palmesco, è dipinta nello stile tipico di Catena. Von Hadeln ritiene che il *Noli me tangere* sia da identificare nel quadro che fu visto dall "Anonimo Morelliano"<sup>334</sup> nella chiesa dello Spirito Santo a Crema. Il critico si riferisce poi al pittore in un lungo articolo apparso nel 1908 intitolato *Die Werke Vincenzos Catenas*, pubblicato nella rivista

---

<sup>331</sup> U. Middeldorf, *Hadeln, Detlev Moritz Georg Heinrich Wilhelm Barone Von* in *Nuova Biografia Tedesca* (<<https://tinyurl.com/mvfwuws5>> URL consultato 23 gennaio 2024).

<sup>332</sup> C. Ridolfi and D. V. Hadeln, *Le maraviglie dell'arte ; ovvero Le vite degli illustri pittori veneti e dello stato*, Berlin: G. Grote, 1914/1924.

<sup>333</sup> *Rassegna d'Arte*, anno VIII, Martinelli e C., Milano, 1908, p.218.

<sup>334</sup> M. Michiel, *Notizia d'opere di disegno nella prima metà del secolo XVI esistenti in Padova Cremona Milano Pavia Bergamo Crema e Venezia scritta da un anonimo di quel tempo pubblicata e illustrata da D. Iacopo Morelli custode della regia biblioteca di S. Marco di Venezia*, Bassano, 1800, p.54.



“*Monatshefte für Kunstwissenschaft*”<sup>335</sup>, in cui, dopo aver argomentato ipotesi biografiche e attributive, passa in rassegna un cospicuo numero di opere di Catena, dalle prime prove, più influenzate dall’arte di Giovanni Bellini e Cima, passando per il ritratto del doge Leonardo Loredan che si trovava a Palazzo Ducale, fino ad arrivare alla *Pala di Santa Cristina* di S. M. Mater Domini, che fu citata anche da Boschini. Von Hadeln nomina poi il *Ritratto Fugger* di Berlino, ricordato da Vasari, Sansovino e Boschini. Parla poi della *Giuditta* della Querini Stampalia, citata da Ridolfi e restituita a Catena da Berenson. Di epoca più tarda è giudicato il *Guerriero Adorante la Sacra Famiglia* della National Gallery di Londra, da porsi stilisticamente in relazione con il *San Girolamo*, sempre di Londra, con la *Consegna delle chiavi* del Prado e con *la Sacra famiglia con Sant’Anna* di Dresda.

**Adolfo Venturi** (n. Modena, 1856 - m. S. Margherita Ligure, 1941), fu lo storico dell’arte che può essere considerato il fondatore della disciplina in Italia a livello universitario<sup>336</sup>. Tra i suoi principi vi è il concetto di stretto collegamento tra storia e valutazione dell’opera d’arte. Egli ritiene che la disciplina della storia dell’arte deve essere dunque affrontata per mezzo di una instancabile ricerca filologica, attraverso l’analisi dei documenti d’archivio, delle biografie degli artisti e della valutazione qualitativa dei manufatti. Il metodo di lavoro di Adolfo Venturi deriva da due principali influssi: il primo proviene dall’approccio storico-critico e dal concetto di evoluzione stilistica sviluppati da Giovanni Battista Cavalcaselle, mentre il secondo risente dell’approccio di analisi particolaristica del manufatto, praticata da Giovanni Morelli. In sessantacinque anni di attività Venturi produsse una sterminata bibliografia composta da circa 1300 titoli tra libri e articoli. La “*Storia dell’arte italiana*”<sup>337</sup>, in 11 volumi, redatto tra il 1901 e il 1939, fu il primo manuale di storia dell’arte uscito in Italia. L’opera, rimasta ineguagliata per consistenza e per quantità di materiale fotografico (circa 18000 fotografie), divenne presto un punto di riferimento imprescindibile per gli studiosi. L’arco cronologico considerato inizia dall’arte paleocristiana e finisce comprendendo tutto il Cinquecento. La “*Storia*

---

<sup>335</sup>D. von Hadeln, *Die Werke Vincenzo Catenas*, in «*Monatshefte für Kunstwissenschaft*», I, 1908, 12, pp. 1080-1091.

<sup>336</sup> M. Cavenago, *Venturi, Adolfo* in *Dizionario biografico degli Italiani*, vol.98, 2020. (<<https://tinyurl.com/4x9z65kb>> URL consultato 12 gennaio 2024).

<sup>337</sup> A. Venturi, *Storia dell’arte italiana*, Milano, Hoepli, 1901.

*dell'arte italiana*” è pertanto il più completo esempio del metodo critico applicato da Venturi, in cui l'autore mette a frutto e offre un sunto di tutte le sue esperienze fatte in anni di viaggi di studio, di visite ai musei, di lezioni tenute nelle aule universitarie (nel 1901 gli fu affidata “per chiara fama” la prima cattedra di storia dell'arte). Nella parte III del IX volume, dedicato alla pittura del Cinquecento, vengono riservate alcune pagine a Vincenzo Catena, in relazione ad alcuni dipinti del periodo della maturità, quali la *Pala di Santa Cristina*<sup>338</sup> di S. Maria Mater Domini, nel contesto di un capitolo dedicato ai pittori influenzati da Giorgione<sup>339</sup>. Per Venturi la pala è un esempio, al pari del *Ritratto d'uomo*<sup>340</sup> di Vienna, di come ci fosse in Catena il desiderio di allinearsi al gusto del pittore di Castelfranco, oltre che dei suoi seguaci. Un tentativo di affrancarsi dalle durezza di uno stile ancora per certi versi quattrocentesco, è visibile nelle due versioni di *Cristo consegna le chiavi a San Pietro*, di Madrid e di Boston: nella versione di Boston in particolare, viene riconosciuta a Catena una maggiore aderenza agli stili “moderni”. L'autore poi descrive, elogiandoli, i dipinti, oggi riconosciuti di mano di Catena, della *Sacra Famiglia con Cavaliere*<sup>341</sup> di Messina, creduto di anonimo giorgionesco, e la *Cena in Emmaus*<sup>342</sup> di Bergamo, creduta in passato opera di Marco Basaiti. E' interessante notare come la cosiddetta *Natività Allendale*, che la critica ha oggi pressoché indubitabilmente ascritto a Giorgione, sia stata valutata da Venturi come realizzata da un pittore vicino a Giorgione, che non è però Vincenzo Catena: ciò è motivato dal raffronto stilistico tra questa *Natività*, la *Pala di Santa Cristina* di Santa Maria Mater Domini e la *Giuditta* della Querini Stampalia<sup>343</sup>, opere in cui Catena dipinse per sovrapposizione di velature, per emulare il tono giorgionesco, mentre il dipinto Allendale possiede una qualità pittorica superiore.

**Lionello Venturi** (n. Modena, 1885 - m. Roma, 1961) figlio di Adolfo Venturi, fu anch'egli un importante storico dell'arte<sup>344</sup>. Laureatosi a Roma nel 1907, dal 1909

<sup>338</sup> G. Robertson, *Vincenzo Catena*, cat. n.32, 33.

<sup>339</sup> A. Venturi, *Storia dell'arte italiana*, Milano, Hoepli, 1901. Volume IX, Parte III, pp.47-70.

<sup>340</sup> G. Robertson, *Vincenzo Catena*, cat .n.25.

<sup>341</sup> Ivi, cat.n.37.

<sup>342</sup> Ivi, cat.n.39.

<sup>343</sup> Ivi, cat.n.47.

<sup>344</sup> M. Cavenago, *Venturi, Lionello* in *Dizionario biografico degli Italiani*, vol.98, 2020.

(<<https://www.treccani.it/enciclopedia/lionello-venturi/>> URL consultato 24 gennaio 2024).

ricoprì vari incarichi, tra cui quello di ispettore presso le Gallerie dell'Accademia di Venezia e alla Galleria Borghese di Roma. Nel 1911 insegnò Storia dell'arte medievale a Padova e Roma, per poi ricoprire la carica di sovrintendente alla Galleria Nazionale di Urbino. Nel 1913-14 gli fu assegnata la cattedra di Storia dell'arte all'università di Torino, fino alla partenza per il fronte in cui, durante la guerra, fu ferito in battaglia. Ritornò poi all'insegnamento, sempre all'università di Torino, fino al 1931, ma durante gli anni del Fascismo, Venturi lasciò l'Italia e si trasferì a Parigi. Lo studioso iniziò a tenere conferenze in varie università, spostandosi anche in Inghilterra e negli Stati Uniti, fino al ritorno nella penisola, nel 1945, dove ricominciò a insegnare all'Università di Roma. Tra le sue pubblicazioni più conosciute si ricordano *Le origini della pittura veneziana* (1907); *Giorgione e il giorgionismo* (1913); *Pretesti di critica* (1929); *Cézanne* (2 voll., 1936); *Archives de l'Impressionisme* (2 voll., 1939); *Come si guarda un quadro. Da Giotto a Chagall* (ed. ingl. 1945, ed. it. 1948); *Pittura contemporanea* (1948); *Da Manet a Lautrec* (1950); *Premesse teoriche dell'arte moderna* (1951); *Pittori italiani d'oggi* (1958).

Nel libro *Le origini della pittura veneziana*<sup>345</sup>, Lionello Venturi scrisse di Vincenzo Catena all'interno del capitolo dedicato a Gentile e Giovanni Bellini, relegando in più occasioni l'artista nel gruppo dei deboli imitatori della maniera di Giovanni, da essi emulato sterilmente, fino alla scoperta da parte di questi pittori dello spirito giorgionesco<sup>346</sup>. A questo proposito Venturi divise i seguaci di Giovanni Bellini in due classi: quelli che, contemporanei alla riforma di Giorgione, lo seguirono e ne trassero benefici nelle loro opere, e quelli che, arrivati dopo, trovarono la riforma ormai compiuta e rimasero ritardatari<sup>347</sup>. Catena è considerato nel primo gruppo, cioè tra coloro che riuscirono ad implementare la propria proposta artistica attraverso l'influenza del maestro di Castelfranco, pur rimanendo, a detta dell'autore, inevitabilmente degli "umili gregari"<sup>348</sup>.

Nel lavoro del 1913, *Giorgione e il Giorgionismo*<sup>349</sup>, Venturi dedica a Vincenzo

---

<sup>345</sup> L.Venturi, *Le origini della pittura veneziana 1300-1500*, Venezia, Istituto Veneto di arti grafiche, 1907.

<sup>346</sup> Ivi, p.407.

<sup>347</sup> Ivi, p.408.

<sup>348</sup> Ivi, p.408.

<sup>349</sup> L.Venturi, *Giorgione e il giorgionismo*, Milano, Hoepli, 1913.

Catena un intero paragrafo, all'interno del terzo capitolo, che tratta appunto i seguaci del maestro di Castelfranco: dopo una breve presentazione relativa ai dati biografici del pittore, sulla sua ormai nota condizione socio-economica, tramandata dalle fonti antiche e le altrettanto note amicizie coltivate tra i circoli umanistici, l'autore si addentra nell'analisi dello stile di Vincenzo Catena, che in Giambellino e Giorgione trovò i suoi modelli. Forse più vecchio di età rispetto a Giorgione, Tiziano, Sebastiano e Pordenone, Catena fu troppo educato al plasticismo belliniano per comprendere e assimilare gli stilemi giorgioneschi. L'autore sostiene che, dopo un gruppo di mediocri imitazioni belliniane, il pittore si presentò con un'opera ufficiale, il *Ritratto del Doge Loredano* (fig.6), di carattere ancora belliniano, ma con un elemento di novità dettato dalla composizione, più ariosa. Vengono poi presi in esame i dipinti raffiguranti la *Madonna e Santi* di Berlino (fig.15), la *Consegna delle chiavi* di Madrid (fig.23), il dipinto con *San Francesco, San Bonaventura e San Luigi* (fig.13) delle Gallerie dell'Accademia di Venezia, che si trova in cattive condizioni e il *Ritratto Fugger*, sempre a Berlino (fig.26)<sup>350</sup>. L'autore ricorda, tuttavia, che in tutte le opere menzionate Catena esibisce uno stile piatto e legnoso, mostrando sostanzialmente l'incapacità di fondere i vari piani della composizione, cosa che riuscì invece in modo mirabile al suo maestro Giovanni Bellini. Ad un tratto però le cose parvero cambiare con la realizzazione della *Pala di Santa Cristina* (fig.27) e della *Madonna del cavaliere* di Londra (fig.38): la visione della realtà è ancora piatta; tuttavia non è disegnata, ma dipinta, non più contornata, bensì ombrata. Dalla *S.Cristina* in poi, dunque, Catena comprese i vantaggi dell'uso della luce e dell'ombra nei suoi dipinti, conferendo ariosità e delicatezza alle immagini, liberandole dalle legnosità che le contraddistinguevano agli inizi della sua carriera. Nella *Madonna del Cavaliere* vi è il preciso intento, secondo Venturi, di imitare Giorgione, a partire dalla composizione, asimmetrica, fino all'uso dei colori, brillanti e posti in relazione tra loro in un contrasto energetico. La testa del guerriero, unico ritratto presente nel quadro, differisce però da Giorgione, in quanto pare permeata di un autentico zelo religioso, che sempre fu estraneo al maestro di Castelfranco, al quale è più vicina la figura del paggio. Anche la *Giuditta* della collezione Querini

---

<sup>350</sup> E' interessante notare come Lionello Venturi ponga l'accento sull'intensità dei colori presente in questo ritratto, se si considera il fatto che non disponiamo di riproduzioni a colori dell'opera, distrutta nel corso degli eventi bellici della Seconda Guerra Mondiale.

Stampalia è di tipo giorgionesco, questa volta più completo, visibile nell'atteggiamento e nel modo in cui è tagliata la figura, così come nella testa recisa di Oloferne. Ma, riflette l'autore, si tratta soltanto di una bella e fredda accademia. Venturi sostiene che Catena non riuscì mai ad arrivare allo spirito di Giorgione, perché gli mancò sempre la libertà per comprenderlo. Le ultime opere trattate nel paragrafo fanno parte di un gruppo di quadri che vengono definiti dall'autore come esemplificativi del massimo raggiungimento ottenuto da Catena in ottica giorgionesca, vale a dire una *Adorazione dei Magi* che si trova alla National Gallery di Londra, di una *Madonna col Bambino, il Battista e Santa Caterina*, che si trova nelle Gallerie di Venezia, di una *Sacra Famiglia*, ubicata nella collezione Benson di Londra, e una *Adorazione dei Pastori* presente nella collezione di Lord Allendale, sempre a Londra<sup>351</sup>. Quest'ultima opera viene particolarmente lodata, considerandola come un capolavoro assoluto della pittura veneziana. Venturi conclude la sua analisi ricordando Catena come un "quattrocentista in veste cinquecentesca", che fa di questa peculiarità la sua forza e la sua gloria; caratteristica che svanisce però quand'egli non è più sincero, come quando tratta un motivo creato dallo spirito di Giorgione (*Giuditta*) o di Raffaello (*Sacra Famiglia di Dresda*), cioè in sintesi quando si abbandona alla sterile accademia.

**Georg Gronau** (n. 1868 – m. Fiesole, 1937), fu uno storico dell'arte tedesco<sup>352</sup> che studiò a Bonn e a Berlino, città in cui conseguì la laurea nel 1890. Il suo principale campo di interesse fu l'arte veneziana e, attorno al 1890 acquistò una villa a Fiesole, in Toscana, nella quale si stabilì fino al 1910. Tra le sue pubblicazioni più importanti si segnalano una monografia su Tiziano, uscita nel 1900<sup>353</sup>, oltre ad altri studi su Raffaello, Leonardo e Correggio. Nel 1909 uscì il libro *Die Künstlerfamilie Bellini*<sup>354</sup>, che riscosse un grande successo, e l'anno successivo divenne direttore della Gemaldegalerie di Cassel, in Germania. Nel 1930, tornato a vivere in Italia, Gronau pubblicò *Giovanni Bellini*<sup>355</sup>, che fu uno dei primi studi in cui si cercò di stabilire una cronologia delle opere del pittore veneziano.

---

<sup>351</sup> Trattasi, come è noto, di tre dipinti ascritti dalla critica moderna al catalogo di Giorgione.

<sup>352</sup> Gronau, Georg, in *Dictionary of Art Historians*. (<<https://arthistorians.info/gronau/>> URL consultato febbraio 2024).

<sup>353</sup> G. Gronau, *Tizian*, E. Hofmann, Berlin, 1900.

<sup>354</sup> G. Gronau, *Die Künstlerfamilie Bellini*, Velhagen & Klasing, Leipzig, 1909.

<sup>355</sup> G. Gronau, *Giovanni Bellini*, Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart Berlin, 1930.

Lo studioso si occupò di Vincenzo Catena in un saggio, apparso nel 1911 su *Rassegna d'Arte*<sup>356</sup> nel quale lamenta le difficoltà che incontrano i critici quando si trovano a dover valutare opere di scuola “bellinesca”, poiché il maestro inventò degli archetipi che vennero riprodotti da un grande numero di seguaci. Tali copie si diffusero rapidamente per tutti i domini della Serenissima, per poi essere riprodotte a loro volta. Per determinare l'attribuzione di tali opere non bisogna basarsi dunque sull'identità della composizione, bensì bisogna soffermarsi sui particolari delle mani, dei panneggi, del modo di trattare il colore, ed è per questo motivo che molti di questi quadri rimangono senza una sicura attribuzione. Gronau traccia all'inizio un breve profilo del cosiddetto Pseudo-Basaiti, di Marco Basaiti e di Francesco Bissolo, pittori, secondo l'autore, accomunati da una forte ascendenza belliniana. Viene esaminata in seguito la *Madonna col Bambino* della Galleria Borghese di Roma, opera che fu creduta da Morelli come di mano di Vincenzo Catena, e l'*Assunta* della chiesa di San Pietro Martire a Murano, dipinto che più di qualunque altro si avvicina allo stile di Giovanni Bellini e che lo studioso ascrive allo Pseudo-Basaiti<sup>357</sup>. Catena è dunque nominato in questo contesto di attribuzioni incerte ponendo come esempio due quadri che si trovano nella raccolta Giovannelli: si tratta di due dipinti la cui targa reca il nome del pittore, ovvero di una *Vergine tra i Santi Giovanni Battista e Pietro*<sup>358</sup>, il cui stile è alquanto duro e secco, con il gruppo centrale che fu usato in almeno quattro occasioni da Giovanni Bellini o dai suoi seguaci. Gronau dubita che quest'opera possa essere di Catena, lasciando aperta una attribuzione vacante tra lo Pseudo-Basaiti e Vincenzo dalle Destre. Quest'ultimo pittore è ritenuto l'autore della seconda opera della raccolta Giovannelli, una *Madonna col Bambino, Giovanni Battista e una Santa*<sup>359</sup>, dipinto che non possiede le caratteristiche dell'arte di Vincenzo Catena. L'autore ribadisce il fatto che Vincenzo Catena e Vincenzo dalle Destre furono, a differenza di ciò che scrissero Crowe e Cavalcaselle, due pittori diversi, e gli studi di Gerolamo Biscaro contribuirono a fare chiarezza sulle loro rispettive identità. Ricapitolando: Gronau ascrive al cosiddetto Pseudo-Basaiti la

---

<sup>356</sup> G. Gronau, *Vincenzo Catena o Vincenzo dalle Destre*. “*Rassegna d'Arte*”, anno XI, n.6, Alfieri e Lacroix, Milano, 1911, pp. 95-98.

<sup>357</sup> Entrambe le opere sono state restituite dalla critica a Giovanni Bellini.

<sup>358</sup> Opera, che reca una didascalia riferita a *Vincenzo Catena*, ascritta oggi a Rocco Marconi.

<sup>359</sup> Trattasi della cosiddetta *Sacra Conversazione Giovannelli*, opera firmata “IOANNES BELLINVS” e unanimemente ascritta dalla critica a Giovanni Bellini.

*Madonna* della Galleria Borghese e l'*Assunta* di Murano, mentre a Vincenzo dalle Destre i due dipinti Giovannelli. Catena non è dunque, per caratteristiche stilistiche, considerato per nessuna di tali attribuzioni, ma è interessante il fatto che il pittore, grazie alla sua parabola stilistica, che lo portò a risultati sia "belliniani" che "giorgioneschi", sia sempre stato considerato come un nome possibile in caso di assegnazioni dubbie, come avvenne anche in in questo caso.

**Tancred Borenius** (n. Vyborg, 1885 - m. Coombe Bisset, 1948). Fu uno storico dell'arte finlandese, esperto di arte italiana del Rinascimento<sup>360</sup>. Si formò all'università di Helsinki e in seguito divenne il primo professore di storia dell'arte all'University College di Londra, dal 1922 al 1947. Nel 1907 scrisse il suo primo libro sui pittori di Vicenza<sup>361</sup>, al quale seguirono altre pubblicazioni sulla storia dell'arte inglese, sull'iconografia e su alcune importanti collezioni inglesi. Borenius, nella riedizione da lui curata di *History of painting in North Italy* di Crowe/Cavalcaselle, uscita nel 1912<sup>362</sup>, nelle pagine dedicate a Vincenzo Catena emenda e implementa alcune note, a cominciare dal fugare i dubbi sull'identità del pittore, che nell'edizione precedente era ancora confuso con Vincenzo da Treviso<sup>363</sup>, dubbi che sono stati chiariti dalle ricerche archivistiche compiute da Gerolamo Biscaro e Gustav Ludwig.

---

<sup>360</sup> N. Pevsner, *Borenius, Tancred*, in *Enciclopedia Italiana Treccani – II Appendice*, 1948. (<<https://tinyurl.com/5hecex5n>> URL consultato 23 gennaio 2024).

<sup>361</sup> T. Borenius, *The Painters of Vicenza, 1480-1550*, Londra, Chatto and Windus, 1909.

<sup>362</sup> J.A. Crowe & G.B. Cavalcaselle, *History of painting in North Italy*, edited by Tancred Borenius, London, John Murray, 1912.

<sup>363</sup> Borenius annota che: "Vincenzo Catena is a different person from Vincenzo da Treviso. Both names were in 1530 entered in the list of members of the Scuola dei Pittori at Venice. Vincenzo Catena descended from an old Venetian family (see Ludwig in the Berlin Jahrbueh, XXVI, Supplement, p. 79). Vincenzo of Treviso, apparently called " dalle Destre," is first mentioned in 1488, when he witnessed documents at Verona. In 1492 we find him at Treviso, and in 1495 at Venice as a painter in the Hall of the Great Council (see antea, p. 164). During the years from 1501 to 1503 he is recorded as staying at Treviso ; in 1503 he completed an altarpiece for San Michele in that town, which is now in San Leonardo, also in Treviso, and which is mentioned by the authors antea^ p. 185, n. 2, and postea, p. 289. Several documents dating from the period between 1505 and 1537 show him as living at Venice, He was dead in ,1543. As we have seen above (p. 149), he executed yet another copy of Giovanni Bellini's Circumcision, which is now in the Museo Correr at Venice. J.A. Crowe & G.B. Cavalcaselle, *History of painting in North Italy*, edited by Tancred Borenius, London, John Murray, 1912, p. 254.

Borenius, in un suo libro, uscito nel 1923<sup>364</sup>, curò la pubblicazione dell'inventario, figurato a penna (*De Picturis in museis Dni Andreae Vendrameno positis [1627]*), della ricchissima collezione di opere d'arte possedute dal nobile Andrea Vendramin del ramo di San Gregorio (1556-1629) che erano custodite nel suo palazzo che affacciava sul Canal Grande. La collezione, oggi dispersa, fu ricordata anche da Vincenzo Scamozzi nel 1615<sup>365</sup> ed era composta da sculture antiche, medaglie e da circa 140 dipinti, prevalentemente di maestri veneziani del XV e del XVI secolo. Si tratta di un documento di fondamentale importanza, in quanto conserva riproduzioni di opere oggi non più rintracciabili, ed è di particolare valore nel rivelare la natura della tradizione per quanto riguarda le attribuzioni che venivano date ai dipinti a quel tempo. Borenius auspica che la pubblicazione del suo libro possa essere di aiuto agli studiosi impegnati nel lavoro di identificazione di alcuni dei quadri riprodotti nell'inventario Vendramin. Nella raccolta sono presenti opere di maestri quali Giovanni Bellini, Carpaccio, Giorgione (del quale sono indicati ben tredici dipinti), Cariani, Marconi, Sebastiano del Piombo, Palma, Pordenone, Licinio, Savoldo, Domenico Campagnola, De' Pitati, Schiavone, Paris Bordon, Tiziano, Veronese, Tintoretto, oltre ad altri artisti italiani e fiamminghi. Moltissime delle opere che si vedono nel catalogo non presentano però alcuna didascalia, per cui rimane ancora aperto il problema attributivo.

Un quadro di Vincenzo Catena che si vede nella raccolta è testimoniato con un disegno, visibile nel Foglio 54, raffigurante il dipinto *La Vergine e il Bambino con San Giuseppe e San Giovannino*<sup>366</sup>: Borenius ritiene che la didascalia presente nel disegno sia poco convincente, in quanto le figure di San Giovannino e dell'agnello sono molto simili a quelle che si vedono in un quadro di Tiziano che si trova al Louvre<sup>367</sup>, pertanto attribuisce l'opera riprodotta a un seguace del Vecellio.

---

<sup>364</sup> T. Borenius, *The picture gallery of Andrea Vendramin*, London, Medici Society Limited, 1923.

<sup>365</sup> V. Scamozzi, *L'idea dell'architettura universale*, Venezia, Expensis Auctoris, 1615, p.305.

<sup>366</sup> T. Borenius, *The picture gallery of Andrea Vendramin*, London, Medici Society Limited, 1923, Plate 42.

<sup>367</sup> Borenius si riferisce certamente al dipinto di Tiziano *La Vergine col Bambino, Sant'Agnese e San Giovannino* (1535, Parigi, Louvre).



**Raimond Van Marle** (n. L'Aia, 1887 - m. Perugia, 1936) fu uno storico dell'arte, specializzato nello studio della pittura italiana<sup>368</sup>. Laureato alla Sorbona di Parigi, scrisse dapprima di storia medievale olandese, per poi spostare i suoi interessi verso la ricerca storico-artistica e in particolare verso la pittura italiana. Dal 1923 iniziò a pubblicare la sua monumentale opera sulla pittura e l'iconografia italiana, intitolata *The developement of the italian schools of painting*<sup>369</sup> (Sviluppo delle Scuole Italiane di Pittura), in 19 volumi, lavoro che copre un arco cronologico che va dall'arte paleocristiana alla fine del Quattrocento. Dopo la sua morte, avvenuta nel 1936 all'età di 49 anni, l'opera fu completata da Frederik Mason Perkins e curata dalla moglie, Charlotte Van Marle. Nella prefazione del primo volume dello *Sviluppo delle Scuole Italiane di Pittura*, Van Marle espose diversi aspetti della sua metodologia. Egli riteneva che uno storico di arte moderna dovesse tener conto sia dei risultati della ricerca d'archivio che di quelli degli intenditori. La sua conoscenza enciclopedica e la sua competenza lo portarono spesso a nuove scoperte e attribuzioni, pubblicate in varie riviste e giornali internazionali<sup>370</sup>.

Raimond Van Marle trattò la figura di Vincenzo Catena nel XVIII volume di *The developement of the Italian Schools of Painting*, dedicandogli l'intero capitolo V: l'autore inizia la sua lunga trattazione con la considerazione secondo cui è difficile ricostruire il catalogo e la personalità artistica di questo autore, in quanto possediamo un numero troppo esiguo di opere firmate di sua mano; inoltre non si è ancora stabilita la data di nascita del pittore, con tutti i problemi di datazione e di attribuzione che questo comporta. Un'opera della cui cronologia si può essere certi, è la pala d'altare di Santa Maria Mater Domini, sulla cui cornice un'iscrizione riporta la data 1520. I pochi documenti di archivio che possediamo riguardo a Catena sono del 1515, 1518, 1530 e 1531, anno della sua morte. Sappiamo che fu seppellito nel cimitero di SS. Giovanni e Paolo a Venezia e il suo nome appare in alcuni documenti

---

<sup>368</sup> M. Daniels, *Marle, Raimond, van* in *Dictionary of Art Historians* (<https://arthistorians.info/marler>> URL consultato 8 gennaio 2024).

<sup>369</sup> R. Van Marle, *The developement of the Italian Schools of Painting*, The Hague, M. Nijhoff, Netherlands, 1923-1938.

<sup>370</sup> Negli archivi della Fondazione Cini, a Venezia, è custodito un Fondo Van Marle, costituito dalla collezione di circa 30000 fotografie possedute dallo Storico dell'arte olandese, più un nucleo di appunti e annotazioni autografe, relative soprattutto alla pubblicazione dell'opera *The developement of the Italian Schools of Painting*.

datati 1522 e 1528. In quest'ultimo documento l'artista è attestato in qualità di testimone al matrimonio della sorella di Sebastiano del Piombo. E' comunque sicuro che Vincenzo Catena non fu il pittore trevigiano Vincenzo dalle Destre, come rilevato dagli studi di Gerolamo Biscaro<sup>371</sup>. Van Marle passa poi ad analizzare i vari testamenti, che confermano l'antica definizione, data dal Ridolfi, secondo cui Catena fu un uomo di buoni mezzi, che dipingeva non per necessità, ma per passione. L'autore analizza anche la vita del pittore, sottolineando il fatto che non fosse sposato, ma che all'inizio della sua carriera visse con una donna di Udine, citata nel testamento del 1515. Ricorda anche come da questi documenti risulti molto amico di Antonio di Marsilio, al quale elargì dei lasciti testamentari. Van Marle cita poi la lettera del 1525 scritta da Pietro Bembo a Pietro Lippomano, vescovo di Bergamo, a proposito di un pagamento per un dipinto. Ricorda anche che Ridolfi scrisse che Catena visse una vita virtuosa e che dipinse sempre con grande devozione e delicatezza. L'autore inizia poi a valutare l'influenza che Giovanni Bellini (Van Marle riteneva che Catena fu per un certo periodo assistente di Bellini) e Cima da Conegliano esercitarono nella prima parte del percorso artistico del pittore, portando degli esempi quali il dipinto della collezione Walters a Baltimora, in cui il gruppo centrale è preso da un'opera di Giovanni Bellini, mentre il guerriero, secondo lo studioso, può denunciare la conoscenza della pala Dragan di Cima<sup>372</sup>. Vengono in seguito analizzati due ritratti, che si trovano rispettivamente a Londra e Isola Bella, che sembrano risentire dell'influsso di pittori quali Rondinelli e Palmezzano<sup>373</sup>, ai quali si aggiungono la *Sacra Famiglia* di Liverpool, la *Madonna e Santi* dell'Accademia<sup>374</sup>, la *Madonna e Santi e il Doge Leonardo Loredan*<sup>375</sup>, del Museo Correr, opera firmata, nonché citata da Ridolfi, Boschini e Zanetti. Quest'ultimo dipinto è ritenuto di non buona qualità, appartenente ad una fase in cui Catena dipingeva ancora secondo modi belliniani e cimeschi. Un'opera che mostra una evoluzione nello stile del pittore è invece la *Madonna col Bambino, quattro Santi e*

---

<sup>371</sup> G. Biscaro, *Atti dell'Ateneo di Treviso*, Treviso, Turazza, 1897 p.79.

<sup>372</sup> R. Van Marle, *The development of the Italian Schools of Painting*, The Hague, M. Nijhoff, Netherlands, 1923-1938, p. 378.

<sup>373</sup> Ivi, pp. 379-80.

<sup>374</sup> Ivi, p.383.

<sup>375</sup> Ivi, p.384-385.

*un donatore* che si trova a Berlino<sup>376</sup>. La testa del donatore è un esempio dell'abilità che possedeva Vincenzo Catena come ritrattista. La *Sacra Famiglia con Sant'Anna*<sup>377</sup>, conservata a Dresda, appartiene alla fase "raffaellesca" di questo artista, caratterizzata da una vivace resa coloristica e da un disegno minuzioso. Quest'ultima opera offre dal punto di vista formale un aggancio per trattare la *Pala di Santa Cristina* di Mater Domini<sup>378</sup>, ritenuta come stile vicina al quadro di Dresda, e citata dagli autori antichi, secondo Van Marle, con più lode di quanto non meriti. L'opera è descritta con cura e ne viene lodato lo splendido paesaggio, la meticolosità nella resa dei panneggi e delle espressioni, ritenendo questo dipinto influenzato, più che da Raffaello, dall'ultimo Giovanni Bellini e dal contemporaneo lavoro di Tiziano. Si parla poi del *Noli me Tangere* di Brera, opera affine come modi alla *Santa Cristina*, originariamente attribuita a Marco Basaiti e restituita poi a Catena da Von Hadeln<sup>379</sup>. L'autore nota inoltre che quest'opera fu con tutta probabilità quella descritta come di mano di Catena, citata da Marcantonio Michiel nella sua *Notizia...* dove descrive le opere d'arte presenti a Crema<sup>380</sup>. Un dipinto che restituisce pienamente la grandezza di Vincenzo Catena come ritrattista è certamente il *Ritratto Fugger*<sup>381</sup> (già Kaiser Friedrich Museum, Berlino, opera perduta), ritenuto più raffaellesco che giorgionesco. Un altro lavoro che mostra una influenza raffaellesca è il *Ritratto d'uomo* di Vienna<sup>382</sup>, che è forse l'opera più bella che ci rimane di questo artista. Vengono poi citati il *Ritratto di un senatore veneziano* del Metropolitan di New York<sup>383</sup>, la *Sacra Famiglia con Santo guerriero*<sup>384</sup> di Messina, il cui santo risente dell'influenza della Pala di Castelfranco di Giorgione. Van Marle approfitta

---

<sup>376</sup> Ivi, p.386-387.

<sup>377</sup> Ivi, pp.389-390.

<sup>378</sup> Ivi, pp.390-393.

<sup>379</sup> *Rassegna d'Arte*, anno VIII, Martinelli e C., Milano, 1908, p.218.

<sup>380</sup> M. Michiel, *Notizia d'opere di disegno nella prima metà del secolo XVI esistenti in Padova Cremona Milano Pavia Bergamo Crema e Venezia scritta da un anonimo di quel tempo pubblicata e illustrata da D. Iacopo Morelli custode della regia biblioteca di S. Marco di Venezia*, Bassano, 1800, p.54.

<sup>381</sup> R. Van Marle, *The development of the Italian Schools of Painting*, The Hague, M. Nijhoff, Netherlands, 1923-1938, pp.392-393.

<sup>382</sup> Ivi, pp.392-394.

<sup>383</sup> Ivi, p.395.

<sup>384</sup> Ivi, pp.395-396.

dell'analisi di quest'opera per descrivere la fase "giorgionesca" di Vincenzo Catena, esemplificata da lavori quali la *Consegna delle chiavi a San Pietro*<sup>385</sup> del Prado, lavoro questo, che denuncia influenze che rimandano anche a Marco Basaiti (*La chiamata dei figli di Zebedeo*, Venezia, Accademia). Questa particolare maniera si può ritrovare in altri due dipinti di stesso soggetto, ovvero le due versioni della *Cena in Emmaus*<sup>386</sup> che si trovano a Bergamo e Firenze, opere che risentono tuttavia ancora dell'influsso di Giovanni Bellini. Un dipinto dalle forti caratteristiche giorgionesche è dato dal *Guerriero che adora la Sacra Famiglia* della National Gallery di Londra: esposto con una dicitura "Palma il Vecchio", l'opera è ritenuta da Van Marle come indubitabilmente di mano di Catena, sulla base di similitudini evidenti con altri dipinti dello stesso autore. Secondo lo studioso la *Giuditta* della fondazione Querini Stampalia, non ha invece praticamente nessun legame con Catena dal punto di vista stilistico (va detto che l'opera, prima del restauro eseguito nel 1938, pativa pesanti ridipinture che ne rendevano difficoltosa la comprensione, come sostenuto anche da Adolfo Venturi nel 1901<sup>387</sup>, pertanto Van Marle, che morì nel 1936 non potè giudicare l'opera in un momento successivo al restauro). Questo quadro viene messo in rapporto con quello, menzionato da Ridolfi, che si trovava nella collezione di Bartolomeo della Nave a Venezia, ma la relazione è considerata dubbiosa. L'autore ricorda come la *Giuditta* che si trova a San Pietroburgo, di mano di Giorgione, fosse precedentemente stata attribuita a Vincenzo Catena. Van Marle, nel proseguio della sua trattazione, passa poi in rassegna una serie di attribuzioni che al tempo in cui fu pubblicato il libro non erano ancora sicure, quali l'*Annunciazione* di Carpi<sup>388</sup>, soffermandosi successivamente su alcuni disegni, considerati di Catena, che si trovano in varie collezioni. Oltre a questo l'autore ricorda anche quei dipinti, citati dalle fonti antiche, di cui si è persa ogni traccia, come ad esempio, il ritratto di Giovanni Ram, descritto da Michiel<sup>389</sup>. Una riflessione è dedicata al fatto che gli

---

<sup>385</sup> Ivi, p.396.

<sup>386</sup> Ivi, p.397.

<sup>387</sup> A. Venturi, "Storia dell'arte italiana", Milano, Hoepli, 1901, p.51.

<sup>388</sup> R. Van Marle, *The developement of the Italian Schools of Painting*, The Hague, M. Nijhoff, Netherlands, 1923-1938, pp.400-402.

<sup>389</sup> M. Michiel, *Notizia d'opere di disegno nella prima metà del secolo XVI esistenti in Padova Cremona Milano Pavia Bergamo Crema e Venezia scritta da un anonimo di quel tempo pubblicata e*

autori dei tempi passati lodarono molto Catena, mentre il pittore risulta spesso severamente criticato dagli storici dell'arte della generazione attuale: la differenza di opinioni è dovuta principalmente al fatto che gli autori antichi consideravano l'artista come un bravo ritrattista, mentre in tempi più recenti la "mancanza di qualità" che si percepisce nei suoi quadri religiosi ha causato una generale reticenza nei confronti del riconoscimento del suo talento. Van Marle conclude la sua lunga dissertazione su Vincenzo Catena sostenendo che nelle sue composizioni religiose che, non senza ragione, sono state descritte come "dure, taglienti, piatte, timide, secche, esangui, mal disegnate e con una secchezza ossea della carne", le teste dei donatori ci rivelano che anche in questa fase della sua carriera, il pittore fu comunque molto dotato come ritrattista. In effetti, se non avessimo avuto la prova in alcuni dei suoi ritratti firmati della sua eccellenza in questo particolare campo, saremmo facilmente giunti alla conclusione che egli lasciò la rappresentazione dei donatori nei suoi pannelli religiosi a qualche collega molto più capace. Questa discrepanza tra la scarsa qualità dei suoi soggetti religiosi e l'eccezionale merito dei suoi ritratti - perché un ritratto come quello del canonico del museo di Vienna merita davvero un posto tra le migliori produzioni veneziane di quel periodo - deve rimanere per il momento uno dei problemi irrisolti. E' da notarsi una cosa: che il livello generale della sua arte sembra essere gradualmente migliorato, e un'opera come *Il Cavaliere che adora la Vergine col Bambino* nella National Gallery potrebbe essere definita, in tutti i sensi, un buon dipinto. A proposito del legame di Catena con Giovanni Bellini, è interessante ricordare che il pittore fu in possesso del "restelo", ornato da una serie di allegorie dipinte dall'anziano maestro, che oggi è conservato all'Accademia di Venezia. All'inizio della sua carriera lo stile di Catena fu molto "belliniano", ma non solo; era evidentemente influenzato da altri pittori, forse dai Vivarini, certamente da Cima, mentre Berenson riteneva invece che il pittore Benedetto Diana fu la sua vera influenza iniziale. La trattazione di Van Marle prosegue ricordando che Catena, che era evidentemente ricco, iniziò forse a dipingere come passatempo in modo dilettantesco, ma con un dono naturale per la ritrattistica, prendendo in prestito stili e caratteristiche di diversi maestri veneziani, ma fu solo in tarda età che si rese conto

---

*illustrata da D. Iacopo Morelli custode della regia biblioteca di S. Marco di Venezia, Bassano, 1800, p.78.*

di avere una vera vocazione per la pittura, mancando tuttavia di originalità e di fantasia per dare varietà alle sue produzioni. Catena spesso ripeté nei suoi quadri la stessa figura e molto spesso prese in prestito i suoi caratteri da altri artisti, in particolare da Giovanni Bellini, risultando più mediocre quando seguì la propria inclinazione. Visto in quest'ottica il passaggio dallo stile quattrocentesco, all'inizio della sua carriera, alla successiva maniera belliniana e giorgionesca, sembra non avere realizzato, ma piuttosto distrutto le caratteristiche personali della sua arte<sup>390</sup>.

**Giulio Lorenzetti** (n. Venezia, 1885 - m. Venezia, 1951) fu uno scrittore e storico dell'arte veneziano. Si laureò a Padova nel 1906 con una tesi su Jacopo Sansovino, e in seguito frequentò i corsi accademici di Adolfo Venturi a Roma. Nel 1912 lo studioso entrò a far parte del personale dei Musei Civici veneziani, dei quali divenne direttore nel 1934, ponendo le sue competenze al servizio della conservazione e della catalogazione dello sconfinato patrimonio del museo e della sua biblioteca.

Lorenzetti diede alle stampe numerosi lavori, di prevalente orientamento storico-artistico, soprattutto per quanto riguarda la storia della pittura e dell'architettura di Venezia. Compì studi sul cortile dell'università di Padova, sulla loggetta del campanile di San Marco, su Torcello, su artisti quali Jacopo Bassano, Gian Maria Morlaiter, Tiepolo e Tintoretto e coltivò anche un forte interesse per le arti cosiddette "minori" quali la ceramica, il vetro e l'oreficeria. Lorenzetti, grazie alla sua grande competenza in questi campi, ricoprì anche l'incarico di insegnante di storia dell'arte presso la facoltà di Architettura di Venezia e all'Istituto d'arte, sempre nella città lagunare<sup>391</sup>. La fama di questo studioso è legata soprattutto alla pubblicazione della celebre guida storico-artistica *Venezia e il suo estuario*<sup>392</sup>, edita nel 1926, opera che si presenta come un corposo e dettagliatissimo percorso guidato nella città di Venezia e le sue isole, diviso per itinerari. L'opera ebbe una grandissima fortuna e fu ristampata, con modifiche ed emendamenti, nel 1963 e nel 1974<sup>393</sup>.

Vincenzo Catena è nominato nella guida, presentato al lettore attraverso un breve

---

<sup>390</sup> R. Van Marle, *The development of the Italian Schools of Painting*, The Hague, M. Nijhoff, Netherlands, 1923-1938, pp.403-405.

<sup>391</sup> V. Moschini, *Giulio Lorenzetti (necrologio)*, in «Bollettino d'Arte», 1951, p.334.

<sup>392</sup> G. Lorenzetti, *Venezia e il suo estuario*, Bestetti & Tumminelli, Venezia, 1926.

<sup>393</sup> A. Toso Fei, *Giulio Lorenzetti, padre dei divulgatori di bellezze veneziane*. <<Il Gazzettino>>, 7 Novembre 2022, p.38 .(< <https://tinyurl.com/5n8t7yeh> > URL consultato 10 aprile 2024).

profilo biografico in cui l'artista è definito come pittore, nato a Venezia attorno al 1470, scolaro di Giovanni Bellini, ma che in seguito risentì dell'influsso di un artista come Giorgione<sup>394</sup>. Nel capitolo introduttivo, dedicato all'arte di Venezia dalle origini ai giorni nostri, Catena è pertanto inserito nel gruppo dei "maestri belliniani", di cui fanno parte Francesco Bissolo, Vincenzo da Treviso (o Dalle Destre), Rocco Marconi, Pier Maria Pennacchi, Lattanzio da Rimini, Niccolò Rondinelli, Andrea Previtali, Marco Marziale, Bartolomeo Veneto, Marco Basaiti ed altri ancora. L'artista è qualificato come autore aspro e legnoso nelle sue prime opere, che appaiono quasi come dei lavori di tarsia. Il suo massimo capolavoro è custodito a Venezia, nella chiesa di Santa Maria Mater Domini e rappresenta il *Martirio di Santa Cristina*, opera definita di "soave candore"<sup>395</sup>. Altre opere sono poi menzionate all'interno dei vari itinerari che vengono proposti nel volume: nella chiesa di Santa Maria Formosa è registrata una *Circoncisione*<sup>396</sup>, mentre nella già menzionata chiesa di Santa Maria Mater Domini, nel secondo altare a destra, si trova il *Martirio di Santa Cristina* (fig.27), capolavoro in cui il "maestro belliniano raggiunge una espressione di soave e mistica dolcezza"<sup>397</sup>. All'interno delle Gallerie dell'Accademia si trovano due tavole raffiguranti rispettivamente i *Santi Bonaventura, Francesco e Alvisè* (fig.13)<sup>398</sup> e una *Sacra Conversazione* (fig.2)<sup>399</sup>, mentre nelle sale della Pinacoteca Querini Stampalia sono invece conservati una *Madonna col putto benedicente*<sup>400</sup>, di Pier Maria Pennacchi, di ispirazione belliniana, forse ridipinta da Catena, oltre che una *Giuditta con la testa di Oloferne* (fig.36)<sup>401</sup>, opera del principio del '500 appartenente al periodo giorgionesco del pittore, la cui autografia è ormai da tutti i critici accettata, opera che Lorenzetti considera come uno dei massimi capolavori della pinacoteca.

**Hans Tietze** (n. Praga, 1880 - m. New York, 1954), fu uno storico dell'arte austriaco, che studiò all'Università di Vienna in un momento in cui in quell'ateneo

---

<sup>394</sup> G. Lorenzetti, *Venezia e il suo estuario*, Bestetti & Tumminelli, Venezia, 1926, p.888.

<sup>395</sup> Ivi, pp.92-93.

<sup>396</sup> Ivi, p.381.

<sup>397</sup> Ivi, p.471.

<sup>398</sup> Ivi, P.657. L'opera rappresenta *San Francesco tra i santi Bonaventura e San Luigi da Tolosa*.

<sup>399</sup> Ivi, p.672.

<sup>400</sup> Ivi, p.683.

<sup>401</sup> Ivi, p.684.

insegnavano docenti quali Von Schlosser, Riegl e Wickhoff, del quale fu anche, in seguito, assistente<sup>402</sup>. Dopo la fine della Prima Guerra Mondiale Tietze iniziò a lavorare sia all'interno dell'università che al di fuori di essa, in qualità di curatore, nel contesto della riorganizzazione e conservazione del patrimonio artistico austriaco nei difficili anni che seguirono il conflitto. Fu un instancabile divulgatore in campo artistico e affrontò lo studio della storia dell'arte secondo una metodologia storico-filologica. Lo studioso coltivò interessi sia in ambito antico che moderno, con la pubblicazione di moltissimi saggi su artisti quali Dürer, Tiziano e Tintoretto, oltre che studi di metodologia storico-artistica. In collaborazione con la moglie **Erica Tietze-Conrat** (n. Vienna, 1883 - m. New York, 1958)<sup>403</sup> pubblicò *The drawings of the Venetian Painters*<sup>404</sup>, uscito nel 1944: si tratta di uno studio che raccoglie e cataloga i disegni dei maggiori artisti veneziani, dal XV al XVI Secolo, partendo da Michele Giambono fino ad arrivare a Palma il Giovane.

Vincenzo Catena è rappresentato con tre possibili disegni (di cui solo uno figura nella lista delle illustrazioni): gli autori premettono che nonostante Catena sia un pittore valido, non è possibile cogliere il suo stile personale attraverso i disegni; inoltre le attribuzioni di questi ultimi si basano su presunti collegamenti con dipinti che si suppone siano suoi, pertanto si tratta di assegnazioni problematiche. Gli autori ritengono che i disegni ascrivibili a Catena possiedano uno stile che ricorda i tipici bozzetti da studio che circolavano liberamente nelle botteghe degli autori di retroguardia a Venezia<sup>405</sup>. Il primo disegno che viene preso in esame è il disegno di una testa di bambino che si trova a Bayonne, nel Musèe Bonnat, che reca una doppia didascalia Mantegna-Catena<sup>406</sup>. Si tratta di un tipico studio, che può essere accostato ad alcune teste di bambino presumibilmente dipinte da Catena in alcune opere a lui attribuite<sup>407</sup>. Il secondo disegno è di più dubbia attribuzione, pertanto non viene

---

<sup>402</sup> L. Sorensen, *Tietze, Hans* in «Dictionary of Art Historians» (website).

(<<https://arthistorians.info/tietzeh/>> URL consultato 19 febbraio 2024).

<sup>403</sup> L. Sorensen, *Tietze-Conrat, Erica* in «Dictionary of Art Historians» (website),

(<<https://arthistorians.info/tietzee/>> URL consultato 18 febbraio 2024).

<sup>404</sup> H. Tietze and Erica Tietze-Conrat, *The drawings of the Venetian Painters, in the 15th and 16th centuries*, J.J. Augustin, New York, 1944.

<sup>405</sup> Ivi, vol.1, pp. 158-159.

<sup>406</sup> Ivi, vol.2, Plate CXC.

<sup>407</sup> Gli autori menzionano una *Circoncisione*, rilevata in tre diverse versioni, A Napoli, al Museo Metropolitan di New York, in collezione privata, delle quali non si fa menzione nel presente studio.



propriamente ascritto a Catena, ma a un anonimo belliniano, mentre il terzo ed ultimo riguarda lo studio di una *Madonna col Bambino* che si trova a Vienna, all'Albertina: il disegno reca due vecchie iscrizioni che rimandano a Gentile e Giovanni Bellini e stilisticamente ricorda un bozzetto preparatorio prodotto in una bottega veneziana vicina a Cima da Conegliano. Catena è una possibile attribuzione, in quanto il disegno assomiglia ad un'opera di questo pittore che si trova a Berlino (fig.15). Lo stesso Van Marle accetta l'attribuzione di questo bozzetto a Catena in quanto vi rileva delle congruenze con lo stile del pittore, specialmente con il dipinto che si trova alla National Gallery di Londra (fig.38).

**Giuseppe Fiocco** (n. Giacciano, 1884 - m. Padova, 1971) fu uno storico e critico d'arte, famoso per la sua opera di rivalutazione dell'arte veneta, dal Rinascimento al XVIII Secolo. Si laureò in Giurisprudenza a Roma nel 1904 e in Lettere a Bologna nel 1908, specializzandosi in Storia dell'Arte, sempre a Roma, sotto la guida di Adolfo Venturi<sup>408</sup>. Nel 1919 fu impiegato presso le Gallerie dell'Accademia di Venezia, rimanendoci fino al 1925, anno in cui fu trasferito a Firenze. Nel 1926 iniziò la sua carriera di docente universitario nelle facoltà di Pisa, Firenze e Padova. Nel 1947 Fiocco divenne il direttore della rivista *Arte Veneta* e nello stesso anno fu accolto tra i membri dell'Accademia dei Lincei. Fu membro del consiglio direttivo della Biennale di Venezia negli anni 1950 e 1954, inoltre contribuì in modo determinante alla crescita e al consolidamento dell'Istituto di Storia dell'Arte della Fondazione Giorgio Cini di Venezia.

Fiocco si occupò di Vincenzo Catena all'interno delle pagine della sua monografia su Giorgione<sup>409</sup> e descrive questo artista come una delle stelle, grandi e piccole, di quel firmamento composto anche da Giulio Campagnola, Sebastiano e Tiziano, che trova il suo centro nel maestro di Castelfranco. Catena è visto come il "compagno dell'affermazione", conosciuto nella bottega del Giambellino. Lo studioso ritiene che l'iscrizione posta sul retro della *Laura* di Vienna potrebbe alludere ad una comune esperienza di Catena e Giorgione (includendo anche Sebastiano, e Tiziano)

---

Certamente una somiglianza è rilevabile, almeno nella posa, con la testa del Gesù Bambino che si vede nel dipinto di medesimo soggetto, attribuito a Catena, che si trova nella chiesa di Santa Maria Formosa di Venezia (fig.50).

<sup>408</sup> S. Coltellacci, *Fiocco, Giuseppe* in *Dizionario biografico degli Italiani*, vol.48, 1997 (<<https://tinyurl.com/arzu8kwu>> URL consultato 2 marzo 2024).

<sup>409</sup> G.Fiocco, *Giorgione*, Bergamo, Istituto Italiano di Arti Grafiche, 1941.

all'interno di tale bottega. Di Catena si parla a proposito dell'attribuzione della *Madonna col Bambino e i santi Caterina e Giovanni Battista* (Venezia, Accademia), opera controversa, sulla quale si sono spese molteplici ipotesi attributive: Fiocco la ritiene caratterizzata da un "giorgionismo" evidente, sebbene influenzata dall'arte di Giovanni Bellini. Proprio grazie a queste caratteristiche il dipinto fu assegnato a Catena da Morelli (attribuzione timidamente suggerita anche da altri studiosi) ma, come propose lo stesso Pallucchini, il dipinto proprio grazie alle sue qualità coloristiche che guardano alla modernità, e alle caratteristiche strutturali, che ricordano invece Bellini, può essere pensato come opera di un giovane Sebastiano del Piombo<sup>410</sup>. Nel contesto dell'analisi del "giorgionismo", descritta da Fiocco all'interno del libro, *l'Adorazione dei Pastori* di Catena, (il "collega dichiarato") è definita opera "giorgionesca" e "nell'ora e nel tempo" dell'incisione di Giulio Campagnola del *San Gerolamo in meditazione* (fortemente influenzata dal maestro di Castelfranco e forse derivante da un disegno dello stesso Giorgione), ma di quel "fare devoto, seppure un poco melenso, che è la caratteristica di questo fido seguace"<sup>411</sup>. Un'ulteriore menzione a Catena viene fatta a proposito dell'attribuzione dell'*Adorazione dei Magi* di Londra<sup>412</sup>, che viene proposta da Morelli, ma non condivisa da Fiocco, che vede nel dipinto la mano piuttosto di un Palma il Vecchio che guarda a Carpaccio<sup>413</sup>. È interessante notare come Fiocco rilevi che l'influenza dell'arte di Antonello da Messina sia una caratteristica comune sia in Giorgione (*Giuditta*) che in Vincenzo Catena, il quale pervase di tale influsso tutta la sua prima maniera, con pitture che paiono intarsiate<sup>414</sup>.

**Antonio Morassi** (n. Gorizia, 1893 - m. Milano, 1976) fu uno storico dell'arte, laureato a Vienna nel 1912 con Max Dvořák<sup>415</sup>, discutendo una tesi su Michele Sanmicheli e specializzato a Roma, con Adolfo Venturi. Dopo gli studi, lo storico

---

<sup>410</sup> L'attribuzione dell'opera, oggi esposta nelle sale dell'Accademia con una dicitura "Giorgione", non è condivisa da tutta la critica, divisa tra l'assegnazione al maestro di Castelfranco, a Sebastiano del Piombo, oppure a una realizzazione a due mani. (<<https://tinyurl.com/mpkzty5a>> URL consultato 2 Marzo 2024).

<sup>411</sup> G.Fiocco, *Giorgione*, Bergamo, Istituto Italiano di Arti Grafiche, 1941, p. 21.

<sup>412</sup> *Trattasi del Guerriero adorante la Sacra Famiglia* (fig. 38).

<sup>413</sup> L'opera è oggi considerata dalla quasi totalità della critica, di mano di Giorgione.

<sup>414</sup> G.Fiocco, *Giorgione*, Bergamo, Istituto Italiano di Arti Grafiche, 1941, p. 27.

<sup>415</sup> (A cura di) W. Dorigo, *Antonio Morassi alla scuola di Max Dvořák*, Roma, Viella, 1992.

ricoprì l'incarico di funzionario e soprintendente in Friuli, Trentino, a Milano e a Genova. Morassi insegnò in seguito nelle università di Milano e Pavia, manifestando sempre anche un interesse per il collezionismo e il mercato dell'arte<sup>416</sup>. E' del 1955 la sua pubblicazione del catalogo dell'opera completa di G. B. Tiepolo<sup>417</sup>, al quale fece seguito, nel 1973, un volume sull'opera di Antonio e Francesco Guardi<sup>418</sup>.

All'interno del Dipartimento di Filosofia e Beni Culturali dell'Università di Venezia è custodita la "Fototeca/archivio Antonio Morassi", in cui è raccolta la documentazione, di grande valore scientifico, che lo studioso conservò e catalogò nel corso della sua lunga carriera (all'incirca tra gli anni '20 e gli anni '70 del Novecento). Oltre alle fotografie sono conservati infatti una serie di appunti, schede, manoscritti e corrispondenze con altri importanti storici dell'arte quali Roberto Longhi, Lionello Venturi e Bernard Berenson<sup>419</sup>.

Nel 1942 Antonio Morassi scrisse una monografia su Giorgione<sup>420</sup>, nella quale Vincenzo Catena è definito come pittore di immediata cerchia, che produsse opere analoghe al maestro, come nel caso del dipinto raffigurante un'allegoria che si trova sul rovescio del *Ritratto Mellini* del Louvre, che testimonia lo stesso ermetismo tematico, unito al gusto paesistico tipico del maestro di Castelfranco<sup>421</sup>. Infatti Catena, non a caso, è definito *cholega* di Giorgione nella celebre iscrizione posta sul retro della *Laura* di Vienna. Anche i dipinti raffiguranti il *Ritrovamento di Paride*, *Paride consegnato alla nutrice* e la *Leggenda di Romolo e Remo* (tutti in collezione privata)<sup>422</sup>, mostrano dei nessi figurali con opere certe di Giorgione, pur denunciando minore qualità. Morassi ipotizza anche una collaborazione più stretta tra i due pittori in queste tavolette, forse eseguite nel contesto della loro collaborazione in bottega, in un rapporto che vide Giorgione inizialmente "adattarsi" al più anziano collega, sodalizio che poi si capovolve a favore del giovane pittore di Castelfranco. Nel

---

<sup>416</sup> Antonio Morassi, *Tempi e luoghi di una passione per l'arte*, a cura di Serenella Ferrari, Atti del Convegno Internazionale, 18-19 settembre 2008, Gorizia, Fondazione Palazzo Coronini Cronberg, 2013.

<sup>417</sup> A. Morassi, *Tiepolo*, Phaidon, Firenze, 1955.

<sup>418</sup> A. Morassi, *Guardi. L'opera completa di Antonio e Francesco Guardi*, Alfieri, Venezia, 1973.

<sup>419</sup> <<https://www.unive.it/pag/18583/>> URL consultato 20 aprile 2024.

<sup>420</sup> A. Morassi, *Giorgione*, Hoepli Editore, Milano, 1942.

<sup>421</sup> Ivi, p.44.

<sup>422</sup> Ivi, p.41-44, tavole 2,3,4.

paragrafo conclusivo del libro si parla invece dell'influsso che l'arte di Giorgione esercitò sui suoi contemporanei, non solo per quanto concerne il genere del ritratto, ma anche per quanto riguarda l'aspetto compositivo e coloristico all'interno delle figurazioni. Questo influsso si vede ad esempio in artisti, anche molto famosi, che a quei tempi ancora lavoravano a Venezia, come il Giovanni Bellini delle pale di San Zaccaria e di San Giovanni Crisostomo. Tra questi pittori vicini al maestro di Castelfranco, un artista che merita considerazione è, secondo Morassi, Vincenzo Catena, la cui *Giuditta* della Querini Stampalia fu in passato erroneamente attribuita proprio a Giorgione e che fu realizzata nei medesimi anni in cui questi eseguiva il dipinto di medesimo soggetto che si trova a San Pietroburgo. La stessa *Adorazione dei Pastori* della collezione Contini rivela in pieno le affinità con la cosiddetta *Adorazione Allendale* che si trova a Washington, dipinta da Giorgione<sup>423</sup>.

Nell'Archivio/Fototeca Morassi è presente un faldone, a nome "Vincenzo Catena" contenente 39 fotografie con delle note scritte a matita sul retro, di mano dello stesso studioso. Si tratta di riproduzioni, tutte in bianco e nero, alcune di buonissima qualità, che riferiscono ad opere autografe, presunte, di scuola o di immediata cerchia, di Vincenzo Catena. Tra esse sono presenti alcuni tra i grandi capolavori, di sicura mano del maestro, mentre alcune altre riferiscono a dipinti, prevalentemente custoditi in collezioni private, che Morassi attribuì, con sicurezza o con riserve, a questo artista. Si comincia con le riproduzioni fotografiche dell'*Allegoria* dipinta a tergo del *Ritratto Mellini* (Parigi, Louvre) e dalle *Storie di Romolo e Remo*, *Paris compianto dalla nutrice*, *Il Ritrovamento di Paris* (collez. privata), che Morassi trattò nel suo libro su Giorgione<sup>424</sup>. Si passa poi a una *Giuditta* (o *Salomè*) (Brescia, coll. privata), nella cui nota si legge che il dipinto fu attribuito a Domenico Mancini da Fiocco, mentre Morassi sostiene un "Giorgione - derivato da", senza menzionare però Catena. Vi sono poi due belle foto della *Giuditta* della Querini Stampalia, una recante in didascalia la vecchia attribuzione a Giorgione, corretta da Morassi con "Catena". Vi è poi una *Circoncisione* custodita a Roma, presso la Galleria Doria-Pamphili, che lo studioso attribuisce sempre a Catena, per passare in seguito al *Martirio di Santa Cristina* di Santa Maria Mater Domini, di cui sono riprodotti anche alcuni particolari. *L'Adorazione dei Pastori*, riferita alla sua precedente collocazione

---

<sup>423</sup> Ivi, pp.145-149.

<sup>424</sup> A. Morassi, *Giorgione*, Hoepli Editore, Milano, 1942, p.41-44, tavole 2,3,4.

(Firenze, Contini, oggi il dipinto trova a New York, Metropolitan Museum) reca una nota che ricorda che l'opera fu presente alla mostra su Giorgione e i Giorgioneschi del 1955<sup>425</sup>. La *Sacra Famiglia con guerriero genuflesso* (Londra, National Gallery) presenta sul retro un'osservazione che riporta: "nel cat.1929 attr. Palma - non Palma cert. Catena". Vi sono poi alcune riproduzioni di dipinti di collezioni private, che Morassi attribuisce al pittore con vari gradi di riserva, tra cui una *Madonna col Bambino, S. Antonio Abate e una Santa Martire*, di forti ascendenze belliniane-cimesche, accolto con dubbio, un *Riposo dalla fuga in Egitto*<sup>426</sup> e una *Vergine, San Giuseppe e San Giovanni*, definito da Morassi "molto restaurato". Vi sono due dipinti conservati al museo di Cracovia, raffiguranti la *Madonna col Bambino*, uno attribuito a Vincenzo Catena, l'altro recante una attribuzione del 1961 a Giovanni Bellini. Sono presenti poi le riproduzioni di una *Sacra Famiglia* e una *Madonna col Bambino e angeli musicanti*<sup>427</sup>, entrambi di collezione privata. Le ultime fotografie riferiscono tutte a ritratti, alcuni custoditi nelle collezioni pubbliche, quali il celebre *Ritratto d'uomo* di Vienna o il *Ritratto Mellini* del Louvre<sup>428</sup>, citato anche da Robertson<sup>429</sup>, altre riferite ad opere più dubbie, che si trovano in collezioni private, tra cui spiccano le interessanti riproduzioni di due ritratti, che furono esposti alla mostra di Giorgione del 1955: un *Ritratto d'uomo con guanti e paesaggio*<sup>430</sup>, che Pallucchini e Longhi credettero opera di un tardo Marco Basaiti e che Morassi ascrisse con cautela a Catena; un *Ritratto di Giovane*, fortemente debitore dell'arte di Giorgione, creduto in passato di Palma il Vecchio (Voss), Licinio (Longhi), Catena (Zampetti). Morassi accoglie ancora una volta dubitativamente, per questo dipinto, una assegnazione a Vincenzo Catena.

---

<sup>425</sup> P. Zampetti, *Giorgione e i giorgioneschi*, (Catalogo della Mostra, Venezia, 11 giugno-23 ottobre 1955), «Arte Veneta», Venezia, 1955, p.154-155.

<sup>426</sup> G. Robertson, *Vincenzo Catena*, Cat. 38.

<sup>427</sup> Ivi, Cat. 28.

<sup>428</sup> Morassi lo ascrive a Catena, la critica oscillò tra Marco Marziale (Berenson) e un pittore anonimo di area veneta, come è definito nel sito del Museo del Louvre. <<https://tinyurl.com/ynydx7re>> (URL consultato 20 Aprile 2024).

<sup>429</sup> G. Robertson, *Vincenzo Catena*, Edimburgh University Press, 1954, p.81.

<sup>430</sup> P. Zampetti, *Giorgione e i giorgioneschi*, (Catalogo della Mostra, Venezia, 11 giugno-23 ottobre 1955), Arte Veneta, Venezia, 1955, pp. 158-163.

**Giles Henry Robertson** (n. Cambridge, 1913 - m. Vaucluse, 1987), fu uno storico dell'arte britannico<sup>431</sup>, laureatosi ad Oxford nel 1940. Durante la Seconda Guerra Mondiale prestò servizio attivo in Westfalia in una unità di ricerca dell'esercito britannico (i celebri *Monuments Men and Women*<sup>432</sup>). Dopo la conclusione degli eventi bellici lo studioso iniziò una lunga carriera come professore di arte italiana presso l'università di Edimburgo, in Scozia<sup>433</sup>, e negli anni che seguirono realizzò due importanti monografie, una su Vincenzo Catena<sup>434</sup>, l'altra su Giovanni Bellini<sup>435</sup>. Robertson fu anche amministratore della National Gallery of Scotland, governatore dell'Edinburgh College of Art e membro del comitato della Society of Renaissance studies di Londra. Morì nel 1976, mentre stava curando la realizzazione di una monografia su Tiziano<sup>436</sup>.

Il contributo di Giles Robertson nel contesto degli studi su Vincenzo Catena è, ad oggi, della massima importanza, in quanto questo studioso è l'autore dell'unico studio monografico che è stato dedicato interamente all'artista. L'opera, frutto di una ricerca eseguita tra il 1937 e il 1954, si compone di una prefazione, di un capitolo su vita ed opere di Vincenzo Catena, di un catalogo ragionato dei dipinti, più un'appendice composta da opere dubitativamente ascritte a Catena, tra cui disegni, false attribuzioni, dipinti citati dalle fonti antiche, ma di incerta identificazione. Il libro è corredato infine da numerose illustrazioni in bianco e nero e da una bibliografia. Nelle prime righe introduttive Robertson giustifica il fatto di aver dedicato uno studio monografico ad un pittore come Vincenzo Catena, considerato dalla maggior parte della critica come "minore", nell'ottica di gettare un'ulteriore luce, attraverso l'indagine di personalità artistiche considerate di secondo piano, su quegli artisti che hanno contribuito allo sviluppo della pittura veneziana a cavallo tra il XV e il XVI secolo, ovvero Giovanni Bellini, Giorgione e il giovane Tiziano.

---

<sup>431</sup> Z. Hassan, *Robertson, Giles* in *Dictionary of Art Historians* (website).

(<<https://arthistorians.info/robertsong/>> URL consultato 20 aprile 2024).

<sup>432</sup> I *Monuments men and Women* furono dei gruppi di storici, storici dell'arte, architetti e artisti che accompagnarono gli alleati nella liberazione dell'Italia (1943) e dell'Europa (1944-45), fornendo valutazioni sui danni ai monumenti, sulle spoliazioni del patrimonio artistico ed eseguendo riparazioni temporanee.

<sup>433</sup> (<<https://tinyurl.com/2e86byjb>> URL consultato 20 aprile 2024).

<sup>434</sup> G. Robertson, *Vincenzo Catena*, Edimburgh, Edimburgh University Press, 1954.

<sup>435</sup> G. Robertson, *Giovanni Bellini*, Edimburgh, Edimburgh University Press, 1968.

<sup>436</sup>(<<https://tinyurl.com/4pvsyf8z>> URL consultato 1 febbraio 2024).

Secondo l'autore, dunque, lo studio dei grandi artisti non può essere separato da quello dei loro contemporanei cosiddetti "minori", soprattutto in un contesto come la Venezia di quegli anni, in cui i pittori della città furono soggetti ad ogni tipo di influsso, interno ed esterno. In quest'ottica Vincenzo Catena può essere visto come un chiaro esempio di tutto questo: egli riflette la transizione della pittura veneziana dall'arte matura di Giovanni Bellini, fino ad arrivare a Giorgione, Tiziano, Palma il Vecchio, ma si trovano in lui anche tracce della pittura bizantina, della maniera padovana della metà del Quattrocento (portata in laguna da Bartolomeo Vivarini), di Antonello da Messina, di Alvise Vivarini, di Cima da Conegliano, ed oltre a questo si possono anche notare delle tracce delle contemporanee pitture e stampe tedesche. Robertson nota come il nome di Catena sia stato usato da alcuni studiosi di Giovanni Bellini e di Giorgione in casi di attribuzioni dubbie, attribuendo al pittore opere che essi non ritengono degne del catalogo dei più blasonati maestri. Lo scopo dell'autore è, dunque, quello di definire la personalità artistica di Vincenzo Catena, partendo prima di tutto dalle opere firmate e datate, in modo da determinarne una cronologia e, su questa base, attraverso l'analisi stilistica, individuare le relazioni dell'artista con i suoi più celebri contemporanei, ed in particolar modo con Giovanni Bellini e Giorgione. Robertson chiarisce che Catena non può essere capito se non si comprende il contesto nel quale ha vissuto ed operato: le ricerche su fonti e documenti che riguardano il pittore ci hanno dato un'idea di quale fosse la sua posizione finanziaria e quali fossero i circoli culturali nei quali gravitava. L'autore passa in rassegna dapprima le fonti antiche, quali Vasari, Ridolfi, Zanetti, Lanzi, per poi citare gli studi fondamentali che fece Ludwig sui testamenti, redatti da Catena in più fasi. Vengono poi citati i contributi di critici e storici quali Crowe e Cavalcaselle, Morelli, Biscaro, Berenson, Venturi, Wilde. Si parla poi dell'iscrizione, posta sul retro della *Laura* di Giorgione, che reca la data 1506, dei testamenti del 1515 e 1518, della lettera di Marcantonio Michiel, del 1520, della lettera del 1525 in cui Pietro Bembo nomina Vincenzo Catena. Nel 1528 l'artista è documentato come testimone al matrimonio di Adriana Luciani, la sorella di Sebastiano del Piombo e nel 1530 appare nella lista della Scuola dei Pittori. Nel 1531 è nominato in una lettera di Giovanni Guidiccioni. Dello stesso anno è il generoso lascito alla Scuola dei Pittori di Santa Sofia, conseguente alla morte del pittore. Robertson passa poi all'analisi dei testamenti di Catena, di fondamentale importanza per capire quale fosse la sua posizione socio-economica, oltre a fornire anche notizie sulle sue amicizie (Lodovico

Crus, Giovanni Battista Egnazio, Antonio di Marsilio...), sui suoi rapporti sentimentali (Rosa da Scharadona?, Maria di Valtolina?) e di lavoro. Altra fonte di grandissima importanza sono le tre lettere che parlano di Catena: la prima è quella di Marcantonio Michiel ad Antonio di Marsilio, del 1520, la seconda è quella di Pietro Bembo a Pietro Lippomanno, del 1525, la terza è quella di Giovanni Guidiccioni a Rinaldo delle Corna, del 1531. Queste lettere testimoniano quale fosse il contesto socio-culturale in cui era inserito questo artista negli anni che vanno tra il 1520 e il 1531 (e il ritratto che Catena fece di Gian Giorgio Trissino ne può dare una ulteriore conferma). Viene analizzata la presunta *partnership* con Giorgione, testimoniata dalla celebre iscrizione sul retro della *Laura*, datata 1 giugno 1506: Robertson ipotizza che in quell'anno il pittore di Castelfranco, che, stando alle fonti (Ridolfi), non era ancora conosciuto a Venezia, si appoggiò alla bottega di Vincenzo Catena allo scopo di iniziare a praticare la professione in città. E' interessante notare come a queste date i lavori di Catena siano di carattere indubabilmente belliniano, e che l'influenza di Giorgione nelle sue opere sarebbe arrivata ben più tardi. Robertson ritiene che il pittore di Castelfranco, appena arrivato a Venezia, lavorò nella bottega di Catena presumibilmente per godere di un'entrata economica nella prima fase della sua carriera. Catena d'altra parte nei mesi di collaborazione, assorbì i fortissimi influssi del pittore di Castelfranco, che forse lo mise anche in contatto con i suoi committenti. E' probabile infatti, che dopo la morte di Giorgione gli ambienti collezionistici a lui vicini si siano rivolti proprio a Vincenzo Catena per poter continuare a fruire di un'arte con caratteristiche tali che potesse soddisfare il loro gusto<sup>437</sup>. Robertson passa poi ad una approfondita analisi delle opere del pittore, cercando di contestualizzarle all'interno della pittura veneziana, e proponendosi di ricostruire un catalogo attraverso dei criteri di carattere dapprima documentario (opere firmate, datate, citate dalle fonti) e poi stilistico (opere che possono essere con ragionevole certezza associate a Vincenzo Catena, sulla base di comparazioni eseguite tra queste e le opere certe). L'autore ritiene che la parabola artistica di Catena si possa riassumere in tre periodi: il "primo periodo", caratterizzato da una forte influenza esercitata soprattutto da parte di artisti quali Giovanni Bellini e Cima da Conegliano, ma anche di Bartolomeo Vivarini, Antonello da Messina, dalla statuaria antica e contemporanea, nonché dall'arte bizantina. E' importante

---

<sup>437</sup> E. M. Dal Pozzolo, *Appunti su Catena*, «Venezia Cinquecento», XVI, 2006, p.83-85.



sottolineare che nelle opere di questo periodo inizia a vedersi l'abilità di Catena nel campo della ritrattistica, come si può notare nei ritratti di donatori che si vedono all'interno delle opere a carattere religioso. Di questo primo periodo fanno dunque parte i lavori che vanno indicativamente dal primo dipinto conosciuto, la *Madonna col Bambino e quattro Santi* di Baltimora (fig.1), alla *Sacra Famiglia*, già Berlino Kaiser Friedrich Museum (fig.15), opere che Robertson colloca in un arco temporale che va dal 1495 al 1510 circa. Il cosiddetto "periodo di mezzo", che va dal 1510 al 1520, è inaugurato dai due *San Girolamo nello studio*, dall'*Annunciazione* di Carpi, dal *Ritratto d'uomo* di Vienna e finisce con la celebre *Pala di Santa Cristina* di Santa Maria Mater Domini. La tavolozza del pittore si arricchisce di colori più caldi, le figure acquistano maggiore vitalità, i panneggi sono resi in modo più morbido, si inizia ad intravedere un certo effetto atmosferico e "tonale" nelle pitture. Nell'uso della luce si intravede la lezione di Antonello da Messina, ma anche del Carpaccio del *Sogno di S.Orsola*. Nei ritratti, il Catena di questo periodo è debitore della lezione di Antonello da Messina e di Giovanni Bellini, ma anche del contemporaneo lavoro di Giorgione, del primo Tiziano e di Raffaello<sup>438</sup>. Il terzo ed ultimo periodo è caratterizzato invece da una forte influenza giorgionesca e palmesca, e risulta difficile a Robertson, a causa della somiglianza stilistica che emerge dal confronto tra le varie opere, stilare una cronologia esatta. Uno dei primi dipinti appartenenti a questo terzo periodo potrebbe essere l'*Adorazione dei Pastori* di New York (fig.28), intrisa di un forte carattere giorgionesco, ma debitrice tuttavia anche delle stampe di Dürer, e delle opere di Cima da Conegliano e Marco Basaiti. Un dipinto che dà l'idea del livello raggiunto da Catena come ritrattista in questo periodo sono il *Ritratto di Senatore* di New York (fig.34) e il *Ritratto di Gian Giorgio Trissino* del Louvre (fig.35). Gli ultimi lavori, i più "giorgioneschi" del catalogo di Vincenzo Catena, sono la *Giuditta* della Querini Stampalia (fig.36), e il *Guerriero adorante la Sacra Famiglia* di Londra (fig.38), considerato dall'autore, assieme alla *Pala di Santa Cristina* il capolavoro di questo artista. Il dipinto sintetizza al meglio le caratteristiche dell'arte dell'ultimo Catena: la composizione, belliniana, debitrice del cosiddetto *Paliotto Barbarigo* di Giovanni Bellini di S. Pietro Martire a Murano, la

---

<sup>438</sup> Robertson data il *Ritratto d'uomo* di Vienna al 1515 circa, ipotizzando che Catena possa aver visto alcune opere di Raffaello in un suo ipotetico, ma possibile, viaggio a Roma. Cfr. G. Robertson, *Vincenzo Catena*, Edimburgh Press, Edimburgh, 1954, pp.28-29.

pittura, tonale, l'atmosfera che permea il dipinto, la presenza dell'elemento naturale, di ascendenza tipicamente giorgionesca e infine la capacità ritrattistica esemplificata magistralmente nella testa del guerriero.

Giles Robertson, nelle pagine del *Burlington Magazine*<sup>439</sup> recensì il catalogo della mostra su Giorgione che si tenne a Venezia, a Palazzo Ducale, tra l'11 giugno e il 23 ottobre del 1955. Tale mostra fu curata da Pietro Zampetti, che si occupò anche del sopracitato catalogo<sup>440</sup>. L'autore si compiace del fatto che alla mostra siano arrivate tante importanti opere di Giorgione, tuttavia si rammarica per l'assenza di dipinti capitali del catalogo del pittore di Castelfranco quali la *Giuditta* di Leningrado, la *Venere* di Dresda, il *Ritratto Giustiniani* di Berlino, la *Madonna con i Santi Rocco e Francesco* di Madrid, senza contare i dipinti del "gruppo Allendale", ovvero l'*Adorazione dei Magi* di Londra, la cosiddetta *Natività Allendale* di Washington e la *Sacra Famiglia Benson*, sempre di Washington. La mostra si chiama *Giorgione e i Giorgioneschi* e considera dunque opere non solo degli immediati pupilli del maestro di Castelfranco, quali Tiziano e Sebastiano del Piombo, nel contesto dei loro primi lavori, eseguiti sotto la sua diretta influenza, ma anche di altri artisti che incorporarono a vari livelli la personalità artistica di Giorgione nelle loro opere. Robertson lamenta il fatto che la presenza di alcune opere genuine di Giorgione risulti sfocata da quelle di più incerta attribuzione, alcune delle quali di dubbia qualità. Il catalogo della mostra, oggetto della recensione, è stato inevitabilmente compilato in fretta: contiene molte utili informazioni, tuttavia presenta delle imprecisioni per quanto riguarda la citazione di alcune fonti. Robertson si inoltra poi in una lunga e precisa descrizione delle opere di Giorgione presenti in mostra, sui dipinti di sicura autografia, su quelli più dubbi, sui problemi attributivi relativi al catalogo del pittore, fino ad arrivare ai cosiddetti "giorgioneschi". Il recensore ritiene che la scelta di alcuni artisti all'interno della mostra sia stata arbitraria: Andrea Previtali, ad esempio, è del tutto omesso, nonostante abbia contribuito nelle sue opere a una prima diffusione del paesaggio di tipo "giorgionesco". Cima è quasi del

---

<sup>439</sup> G. Robertson, *The Giorgione Exhibition in Venice*, << The Burlington Magazine >>, XCVII (1955), pp. 272-277.

<sup>440</sup> P. Zampetti, *Giorgione e i giorgioneschi*, (Catalogo della Mostra, Venezia, 11 giugno-23 ottobre 1955), Arte Veneta, Venezia, 1955.

tutto ignorato, mentre sarebbe stato interessante presentare in mostra la *Natività* dei Carmini, in cui è evidente l'attenzione del pittore di Conegliano per gli elementi di novità portati dalla nuova pittura di Giorgione. Catena è presente con due dipinti appartenenti alla sua ultima fase, l'*Adorazione* Contini (fig.28) e la *Giuditta* della Querini Stampalia (fig.36), più tre ritratti inediti a lui attribuiti, provenienti da collezioni private di cui uno, come correttamente indicato in precedenza da Longhi, è sicuramente opera tarda di Marco Basaiti. Anche il secondo ritratto, secondo Robertson, non può essere di Catena, mentre il terzo, di buona qualità, potrebbe essere stato eseguito proprio da lui.

**Vittorio Moschini** (n. Monteleone Calabro, 1896 – m. Venezia, 1976) fu uno storico e storico dell'arte che ricoprì il ruolo di soprintendente a Venezia per trentacinque anni<sup>441</sup>. Si laureò in lettere e in giurisprudenza, per poi frequentare a Roma il corso di perfezionamento in storia dell'arte con Adolfo Venturi, nel 1923. Dopo due brevi parentesi a Parma, in qualità di funzionario della Soprintendenza, fu trasferito nel 1927 a Venezia, città nella quale sviluppò la sua carriera in qualità di ispettore, direttore delle Gallerie e infine soprintendente, fino al 1961. L'attività di Moschini in tal senso fu orientata nella difficile operazione di salvaguardia e riordino del patrimonio artistico veneziano, soprattutto dopo la Seconda Guerra Mondiale, con particolare attenzione alla ristrutturazione delle sale dell'Accademia, ad opera di Carlo Scarpa, e deliberando il restauro di moltissime opere d'arte a Venezia e in tutto il territorio del Veneto.

Vittorio Moschini si occupò di Vincenzo Catena in occasione della sua recensione alla monografia del pittore scritta da Giles Robertson, pubblicata nelle pagine del Burlington Magazine nel 1955<sup>442</sup>: la prima considerazione che fa lo studioso è che si potrebbe essere d'accordo con Robertson, quando nelle prime pagine della sua scrupolosa biografia afferma che è necessario studiare un artista come Vincenzo Catena, pittore forse non di primo livello, ma meritevole di attenzione per molti motivi: innanzitutto per il fatto che la comprensione di un artista come Catena può servire come base per rivedere una serie di attribuzioni che sono state date in passato

---

<sup>441</sup> E. De Marinis, *Vittorio Moschini (1896-1976). Protagonista e testimone della cultura*. Tesi di laurea, Università di Venezia, a.a. 2011/2012, pp. 3-78 <<http://dspace.unive.it/handle/10579/2801>> (URL consultato 16 febbraio 2024).

<sup>442</sup> V. Moschini, *Vincenzo Catena*, «The Burlington Magazine», XCVII (1955), pp.225-227.

ad alcuni dipinti, un po' per pigrizia, un po' per convenienza. Moschini sostiene che una monografia di un pittore “minore” come Vincenzo Catena può essere utile per ricostruirne un catalogo delle opere ragionato, come è stato effettivamente fatto da Robertson, e auspica che un simile lavoro di ricostruzione possa essere pensato in parallelo anche per un pittore meritevole di grande attenzione quale è Marco Basaiti. Moschini descrive il metodo usato da Robertson, il quale stabilisce i limiti della sua opera definendo lo stile di Catena attraverso lo studio di opere documentate, per determinare una cronologia dei suoi lavori e indicando i rapporti che l'artista ebbe con maestri suoi contemporanei, in particolare con Giovanni Bellini e Giorgione. Viene menzionata la scoperta dell'iscrizione sul retro della *Laura* del pittore di Castelfranco e dei numerosi testamenti e codicilli che Catena fece disporre dal 1515 al 1531, anno della sua morte. Viene ancora ricordata la stabilità economica di cui godette il pittore, testimoniata dalle fonti, che gli permise di elargire generose donazioni dopo la sua morte. Viene citata poi la frase del Ridolfi che definì Catena come un uomo che “ebbe l'agio di comodamente dipingere”, relegandolo, ingiustamente, a una fama di pittore amatoriale, condizionandone in qualche modo la fortuna successiva. Altre importanti informazioni si trovano nella monografia di Robertson a proposito delle relazioni che l'artista presumibilmente ebbe con Sebastiano del Piombo, della cui sorella fu testimone di nozze. Pur non essendo documentati, questi rapporti tra i due pittori devono per forza esserci stati, alla luce delle influenze romane presenti in alcune opere di Catena: questi influssi furono presumibilmente assimilati dal pittore proprio grazie alla frequentazione con Sebastiano, che forse lo invitò a Roma e lo introdusse all'arte romana, e in particolare a Raffaello. Anche la conoscenza che Catena ebbe con Giovanni Guidiccioni e Pietro Bembo fa pensare ad ulteriori suggestioni romane per questo pittore. Pochissime sono le opere firmate di Vincenzo Catena, forse solo sei: ciò ha sempre determinato una grande confusione nello stabilire una credibile cronologia (e autografia) di questo artista: Robertson, usando le fonti antiche e studi più recenti di critici quali Berenson, Von Hadeln e Van Marle, arriva dunque a ricostruire un credibile catalogo di Catena, composto da opere certe, da opere dubbie, da attribuzioni erronee, finanche da opere citate dalle fonti, ma oggi perdute. Moschini non si trova d'accordo con tutte le attribuzioni proposte da Robertson, quali ad esempio il *Ritratto di donna* di Edimburgo (fig.49) o il *Ritratto del Doge Andrea Gritti* (fig.39) e ne propone di nuove, quali ad esempio uno *Sposalizio di Santa*

*Caterina* che si trova a Varsavia, la *Circoncisione* della chiesa di Santa Maria Formosa a Venezia (fig.50) o i *Quattro Santi Coronati* (fig.40) che si trova nei depositi dell'Accademia di Venezia, opera ascritta a Catena da Ludwig e Fiocco, ma che deve essere considerata più attentamente, in virtù del pessimo stato di conservazione e di evidenti debolezze stilistiche. Robertson, nella sequenza cronologica proposta per il pittore, basa la sua argomentazione sulla presenza, nelle opere di Catena, di derivazioni da esponenti di rilievo della pittura veneziana del tempo, quali Giovanni Bellini, Cima da Conegliano, fino ad arrivare a Giorgione e Palma il Vecchio. Sono presenti anche altre influenze dettate dall'arte bizantina, da Bartolomeo Vivarini e anche dal nipote di quest'ultimo, Alvise, come si può vedere dal recente restauro dei *Tre Santi Francescani* dell'Accademia di Venezia (fig. 13). E' interessante anche il parallelismo proposto con Lorenzo Lotto, che condivise con Catena un certo gusto "quattrocentesco" (caratteristico anche di altri pittori quali Benedetto Diana e Marco Basaiti), oltre al fatto di aver dipinto entrambi dei soggetti derivati da disegni di Raffaello. Moschini sostiene che il corretto studio delle opere di Catena, poste nella loro giusta sequenza cronologica, può aiutare a capire quanti e quali furono gli esperimenti formali adottati dall'artista, il quale, pur ammettendo l'uso di prestiti e una relativa originalità, arrivò a dei risultati spesso degni di ammirazione. Robertson pone spesso l'accento sul fatto che Catena si esprimesse usando un "idioma antiquato", che si manifestava in uno stile che era ancora fortemente radicato nel Quattrocento. Pare che questo artista cercasse una chiarezza che richiamava l'ordine intellettuale del XV secolo, e lo fece in un tempo di grandi cambiamenti, in cui tale ordine stava scomparendo. Moschini conclude la sua recensione dicendo che non è il caso di accordare le proprie preferenze per un dato gusto, vecchio o nuovo, oppure condannare un artista per il fatto di non essere troppo aggiornato, tacciandolo di conservatorismo: è l'autenticità della vita interiore che traspare da alcune opere di Catena che ce lo fa apprezzare, nonostante il suo stile un po' antiquato. Queste qualità sono evidenti nei suoi ritratti, che Vasari definì "meravigliosi", o nei *Santi Francescani* dell'Accademia, nella splendida, estatica *Sacra Famiglia* (fig.38) della National Gallery, nella *Santa Cristina* di Mater Domini e nella *Giuditta* di Venezia, che aleggia tra Giorgione e Raffaello.

**Terisio Pignatti** (n. Quistello, 1920 - m. San Gregorio nelle Alpi, 2002) fu uno storico dell'arte, laureato in legge a Pavia nel 1943 e in lettere a Padova, nel 1947. Fu

funzionario e in seguito direttore dei Musei Civici di Venezia fino al 1974 e fu professore nelle università di Padova, Venezia e negli atenei di Berkeley e Harvard, negli Stati Uniti. Pignatti praticò un'intensa attività didattica, supportata da un grande impegno pubblicistico, come testimonia la sua imponente bibliografia, improntata sia sulla ricerca scientifica che sulla didattica. Oggetto dei suoi studi furono pittori quali Mantegna, Giovanni Bellini, Vittore Carpaccio, Giorgione, Lorenzo Lotto, Tiziano, Veronese, Tiepolo, Canaletto, Pietro Longhi. Fu anche membro dell'Ateneo Veneto di Venezia, città in cui visse per moltissimi anni e della quale fu sempre profondamente innamorato<sup>443</sup>.

Terisio Pignatti si occupò di Vincenzo Catena in occasione della sua recensione alla monografia del pittore ad opera di Giles Robertson<sup>444</sup>: la recensione inizia domandandosi se possa essere giustificabile uno studio su un artista "minore" quale è considerato Vincenzo Catena, definito dallo stesso Robertson pittore di scarse capacità creative, ma dotato tuttavia di uno stile proprio e definito, capace di tenere vivi, con la sua pittura, i valori di chiarezza e ordine intellettuale propri del XV secolo. Pignatti, all'inizio della sua recensione, apprezza lo sforzo di Robertson, ammirandolo per l'accuratezza della documentazione e per l'esauriente e vasto dispiego di informazioni ed immagini, definendo la monografia un lavoro che "incute rispetto, per la diligenza e la tenacia con cui è stato condotto, e che fornisce, con la sua puntuale valutazione filologica e critica, la materia fondamentale per giungere alla definitiva interpretazione del linguaggio catenESCO, e alla sua qualificazione sul piano della poesia"<sup>445</sup>. Da qui sorgono tuttavia i dubbi e le critiche: il recensore non si pone la domanda se sia giusta o meno la realizzazione di una monografia su Vincenzo Catena, ma piuttosto che il pittore non sia, alla fine, da ricollocare nella cerchia dei "minori", dove la critica l'ha sempre posto, sia pure avendolo sempre poco conosciuto. Dalla conoscenza delle sue opere emerge dunque la figura di un pittore davvero "minore", in quanto fermo ad una ripetizione monotona di "Sacre Conversazioni" belliniane e stancamente bloccato sugli schemi plastici di Bartolomeo Vivarini. Anche il presunto "giorgionismo" di Catena viene

---

<sup>443</sup> F. Valcanover, *Ricordo di Terisio Pignatti*, discorso commemorativo tenuto presso l'Istituto di Scienze, Lettere ed Arti il giorno 29 ottobre 2005, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Venezia, 2006, pp. 5-15.

<sup>444</sup> T. Pignatti, *Vincenzo Catena*, "Arte Veneta", IX, 1955, pp. 231-233.

<sup>445</sup> Ivi, p.232.

smontato da Pignatti, ritenendo Catena un pittore “poco più che insensibile” alla luce di Giorgione, della quale intuisce appena il senso dello sfumato. L’autore riconosce all’artista, sebbene in rare occasioni, la capacità di riscattarsi, attraverso la sua abilità di ritrattista, comunque debitrice di Tiziano e soprattutto di Palma il Vecchio. Si tratterebbe dunque di un pittore, Catena, che tenne lo sguardo costantemente rivolto all’indietro, mostrando, nella sua tendenza arcaicizzante, una irreparabile limitatezza spirituale e una limitata capacità creativa. Pignatti analizza poi il catalogo dei dipinti proposto da Robertson e suddiviso da quest’ultimo in tre periodi distinti composti da tre decenni, cioè indicativamente tra il 1500 e il 1510, tra il 1510 e il 1520 e infine tra il 1520 e il 1530. L’autore della recensione analizza la prima decade, caratterizzata da una forte ascendenza belliniana, vivariniana (Bartolomeo ma anche Alvise) e cimenesca (di un Cima però capito superficialmente). Da Alvise Vivarini, secondo Pignatti, Catena ereditò una certa visione “post antonelliana”, esemplificata in opere quali il *Ritratto del Doge Loredan* (fig.6) del Museo Correr e dalla *Pala di San Francesco* (fig.13) dell’Accademia di Venezia, dipinti databili presumibilmente attorno al 1510. Nel secondo decennio, le esperienze di Catena si allargarono, grazie anche alle frequentazioni degli umanisti che lo introdussero nella parte più viva della nuova cultura, ma da questo momento, secondo il recensore, inizia la parte più problematica del libro. Robertson infatti, ponendo come limite estremo di questo secondo periodo la *Pala di Santa Cristina*, inserisce in questo lasso di tempo una serie decisamente troppo grande di opere, la cui cronologia andrebbe perlomeno ridiscussa. L’adesione di Catena alla “nuova pittura”, che secondo il Robertson partirebbe successivamente alla realizzazione della pala di Mater Domini, trova degli esempi nell’*Adorazione dei Pastori* di Washington (fig.28), nella *Sacra Famiglia* di Messina (fig.29), nella *Giuditta* di Venezia (fig.36) e nella *Sacra Famiglia con guerriero* di Londra (fig.38). Alla fine alcuni ritratti, come il *Senatore* del Metropolitan (fig.34), il *Trissino* del Louvre (fig.35), e il *Gritti* di Londra (fig.39), mostrerebbero un avvicinamento a Tiziano, anche se Pignatti ritiene che basterebbe il solo Palma a spiegarli. Il recensore si sofferma infine su alcune attribuzioni presenti nell’appendice del catalogo stilato da Robertson, confutando alcune, e restituendo alcuni dipinti alla cerchia carpaccesca, a Licinio, a Pennacchi, Lotto, Mansueti e Basaiti. Vengono poi infine esaminate alcune proposte di

allargamento del catalogo di Vincenzo Catena avanzate da Vittorio Moschini<sup>446</sup> e da Pietro Zampetti (da parte di quest'ultimo in occasione della mostra su Giorgione del 1955)<sup>447</sup>.

**Pietro Zampetti** (n. Ancona, 1913 - m. Treviso, 2011) fu uno storico dell'arte e professore universitario<sup>448</sup>. Fu nominato soprintendente a Genova nel 1946 e in seguito ricoprì lo stesso ruolo alla Galleria nazionale delle Marche di Urbino, città nella quale organizzò nel 1950 la mostra *La pittura veneta nelle Marche*<sup>449</sup>. Nel 1953 divenne direttore delle Belle Arti del comune di Venezia e organizzò una serie di mostre legate alla pittura veneziana: nello stesso anno curò la mostra *Lorenzo Lotto*<sup>450</sup>, artista allora considerato minore, che grazie a questa esibizione fu per la prima volta considerato dal grande pubblico; nel 1955 curò la mostra *Giorgione e i giorgioneschi*<sup>451</sup>; nel 1957 *Jacopo Bassano*; nel 1959 *La pittura del Seicento a Venezia*; nel 1961 *Crivelli e i crivelleschi*; nel 1963 *Vittore Carpaccio* e nel 1965 *I Guardi* (che innescò accese discussioni a causa dell'attribuzione da parte di Zampetti delle *Storie di Tobio* a Giannantonio Guardi, tradizionalmente attribuite a Francesco). Nel 1967 fu poi inaugurata la mostra *dei Vedutisti veneziani del Settecento* e nel 1969 *Dal Ricci al Tiepolo*. Nel 1959 a Zampetti fu assegnata la cattedra di Storia dell'arte all'Università di Ca' Foscari, inaugurando l'insegnamento di tale materia all'interno dell'ateneo veneziano. Lo studioso fu poi presidente dell'Ateneo Veneto dal 1971 al 1974, oltre che membro del comitato UNESCO per la salvaguardia di Venezia; poi fu di nuovo a Urbino, Ancona e Treviso, città nella quale, nel 2011, si spense.

---

<sup>446</sup> V. Moschini, *Vincenzo Catena*, «The Burlington Magazine», vol. 97, n. 628, 1955, pp. 224-226.

<sup>447</sup> <sup>447</sup> P. Zampetti, *Giorgione e i giorgioneschi*, (Catalogo della Mostra, Venezia, 11 giugno-23 ottobre 1955), Venezia, Arte Veneta, 1955, pp.154-159.

<sup>448</sup> < <https://tinyurl.com/ymwrbf3b> > (URL consultato 8 febbraio 2024).

<sup>449</sup> P. Zampetti (a cura di), *La pittura veneta nelle Marche*, catalogo della mostra tenuta ad Ancona, Palazzo degli Anziani, 5 agosto – 30 settembre 1950, Istituto italiano d'arti grafiche, Bergamo, 1950. A questo proposito si segnala lo studio di C. Paparello, *La cultura adriatica a Palazzo degli Anziani: prime indagini per un'edizione critica della mostra sulla "Pittura veneta nelle Marche"* (Ancona, 1950). «Il capitale culturale», n.19, 2019, pp. 459-520.

<sup>450</sup> P. Zampetti (a cura di), *Lorenzo Lotto*, catalogo della mostra tenuta a Venezia nel 1953, Arte Veneta, Venezia, 1953.

<sup>451</sup> P. Zampetti, *Giorgione e i giorgioneschi*, (Catalogo della Mostra, Venezia, 11 giugno-23 ottobre 1955), Venezia, Arte Veneta, 1955.



Pietro Zampetti si occupò di Vincenzo Catena nel contesto della mostra su Giorgione e i giorgioneschi, nella quale furono esposte due opere (sicure) del pittore: l'*Adorazione dei pastori* (fig.28) e la *Giuditta* (fig.36). Nel catalogo della mostra<sup>452</sup> Vincenzo Catena è segnalato come nato probabilmente a Venezia, in data imprecisata e attivo tra il 1495 e il 1531. Zampetti sostiene che il pittore subì dapprima l'influenza di Giovanni Bellini e in seguito quella di Giorgione, del quale fu forse collaboratore e amico, come si può dedurre dalla famosa iscrizione presente sul retro della *Laura* del maestro di Castelfranco. Nella scheda dedicata all'*Adorazione dei pastori*,<sup>453</sup> lo studioso ne delinea un breve percorso collezionistico e attributivo: il quadro fu esposto a Londra nel 1879 come opera di Giovanni Bellini, per poi riapparire nel 1902, nella Burlington House, come di mano di Vincenzo Catena. Adolfo Venturi<sup>454</sup> lo considerò dapprima un anonimo belliniano e in seguito un anonimo giorgionesco<sup>455</sup>, fino all'attribuzione definitiva di Bernard Berenson del 1894, sulla quale successivamente la maggior parte della critica si è trovata concorde. Zampetti considera questo dipinto di estrema importanza, in quanto testimonia un momento in cui Catena e Giorgione furono molto vicini, come si evince dal confronto tra quest'opera e la cosiddetta *Adorazione Allendale* del maestro di Castelfranco. L'autore si sofferma poi ad analizzare in scheda il secondo dipinto esposto in mostra, la *Giuditta* (fig.36), conservata nella Pinacoteca della Fondazione Querini Stampalia di Venezia<sup>456</sup>: viene posta l'attenzione riguardo al carattere giorgionesco di quest'opera, ricordata già nel Seicento da Carlo Ridolfi, che vide il dipinto nella collezione di Bartolomeo della Nave a Venezia, assegnandola a Catena, come fece poi la quasi totalità della critica moderna, a cominciare da Berenson<sup>457</sup>. Zampetti ricorda che del dipinto esisteva un'altra versione, a Vienna, nella collezione dell'Arciduca Leopoldo Guglielmo, del quale esiste una stampa di Teniers visibile nel *Theatrum Pictorium*. L'autore riporta l'opinione di Robertson, secondo cui

---

<sup>452</sup> Ibid.

<sup>453</sup> Ivi., p.154-155.

<sup>454</sup> A. Venturi, *Storia dell'Arte italiana*, Milano, Hoepli, 1915, vol VII, p.578.

<sup>455</sup> A. Venturi, *Storia dell'Arte italiana*, Milano, Hoepli, 1928, vol. IX, p.61.

<sup>456</sup> P. Zampetti, *Giorgione e i giorgioneschi*, (Catalogo della Mostra, Venezia, 11 giugno-23 ottobre 1955), Venezia, Arte Veneta, 1955, pp. 156-157.

<sup>457</sup> B. Berenson, *Venetian painting in America: the Fifteenth Century*, Frederic Fairchild Sherman, New York, 1916, p.251.

l'opera vista da Ridolfi fu quella che prese la strada per Vienna, mentre la *Giuditta* veneziana altro non sarebbe che un replica più tarda, eseguita da Catena attorno al 1530. Zampetti conclude notando come questo dipinto sia uno tra i più indicativi per quanto riguarda lo studio dei rapporti tra Catena e Giorgione, palese testimonianza di quanto il pittore di Castelfranco, nonostante la più giovane età, seppe influenzare il più anziano collega. All'interno della mostra furono esposte altre tre opere recanti l'attribuzione a Vincenzo Catena, un *Ritratto di Giovane* (Svizzera, coll. Privata)<sup>458</sup>, un *Ritratto Virile* (Venezia, coll. Cini)<sup>459</sup> e un *ritratto di uomo con guanti e paesaggio* (Milano, coll. Vincenzo Polli)<sup>460</sup>. Sul primo dipinto, Zampetti riporta delle brevi vicende collezionistiche e attributive, che lo fecero ritenere come di mano di Palma il Vecchio (Voss), Licinio (Longhi) e in seguito di Catena (Morassi). Le tonalità fredde "che danno un aspetto quasi da intarsio alla pittura"<sup>461</sup> e le forme geometriche sono indicative dello stile di Catena, in un momento in cui il pittore era ancora memore degli insegnamenti di Antonello, ma l'atteggiamento assorto del soggetto ritratto e l'indagine psicologica che rivela il dipinto, mostrano l'influsso di Giorgione. Si tratterebbe pertanto di un'opera di Catena, realizzata presumibilmente all'inizio del secolo, un dipinto di evidenti qualità, esposto in questa occasione per la prima volta<sup>462</sup>. La seconda tavola, il *Ritratto virile* della Cini, è un'opera raffinatissima, che risente dell'influsso di Giorgione in modo evidente, come si evince dal trattamento del paesaggio crepuscolare e dall'atteggiamento del giovane uomo, che con la mano destra regge un'asta. L'attribuzione a Catena è proposta da Venturi e Morassi, mentre Longhi, Pallucchini e Moschini sono più propensi ad assegnare il dipinto a Bernardino Licinio<sup>463</sup>. Il *Ritratto di uomo con guanti e paesaggio* è un altro inedito, la cui attribuzione a Catena è stata proposta dalla critica per caratteristiche stilistiche,

---

<sup>458</sup> P. Zampetti, *Giorgione e i giorgioneschi*, (Catalogo della Mostra, Venezia, 11 giugno-23 ottobre 1955), Venezia, Arte Veneta, 1955, pp. 158-159.

<sup>459</sup> Ivi, pp. 160-161.

<sup>460</sup> Ivi, pp. 162-163.

<sup>461</sup> Ivi, pp. 158.

<sup>462</sup> Trattasi di un dipinto che non è stato preso in considerazione nel catalogo ragionato delle opere di Vincenzo Catena, presente nella monografia di Giles Robertson, e nemmeno nelle integrazioni al catalogo delle opere del pittore proposte in tempi più recenti da Enrico Maria dal Pozzolo nel suo studio dedicato a Vincenzo Catena. Cfr. Enrico Maria Dal Pozzolo, "Appunti su Catena", «Venezia Cinquecento», XVI, 2006.

<sup>463</sup> Trattasi di un dipinto considerato oggi giorno dalla critica di mano di Bernardino Licinio.

dall'impianto della figura alla materia pittorica. L'artista è riuscito a cogliere con grande efficacia le peculiarità di forza e dignità dell'effigiato, e la finestra che si apre a sinistra su un paesaggio con alberi sottili rimanda alla poetica visione della natura tipica di Giorgione. Longhi e Pallucchini furono in disaccordo con l'attribuzione del dipinto a Catena, ritenendolo, piuttosto, appartenente al periodo estremo di Marco Basaiti<sup>464</sup>.

**Fritz David Heinemann** (n. Monaco, 1905 - m. Pöcking, 1983) fu uno storico dell'arte e gallerista tedesco. Laureatosi nel 1928 con una tesi su Tiziano, dovette fuggire dalla Germania in seguito alle persecuzioni naziste nei confronti degli ebrei, ripiegando in Svizzera e poi negli Stati Uniti. Dopo la guerra Heinemann tornò in patria, specializzandosi sempre di più nello studio della pittura veneziana. Pubblicò nel 1962 un fondamentale studio su Giovanni Bellini e i pittori belliniani<sup>465</sup>, a cui fecero seguito altri scritti dedicati a Carpaccio, Tintoretto, Giovanni Mansueti, Cima da Conegliano, Tiziano, Veronese, Guardi, Moroni, oltre ad altri contributi sempre di argomento storico-artistico<sup>466</sup>. *Giovanni Bellini e i belliniani*, uscito nel 1962, è un corposo studio, diviso in due parti, in cui l'autore tenta di vagliare e ordinare l'arte di Giovanni Bellini, oltre a registrare l'influenza che questo pittore esercitò sui suoi allievi e sugli altri artisti contemporanei. Si tratta di un lavoro caratterizzato da un taglio catalogico, ed è diviso per nomi e per temi.

Vincenzo Catena è descritto da Heinemann<sup>467</sup> come nato verso il 1470 da genitori dalmati, e ricordato per la prima volta in documenti datati 1515, mentre la data di morte è registrata, correttamente, nel 1531. L'autore ritiene che il pittore sia stato, dal 1490 al 1500 scolaro e poi collaboratore di Giovanni Bellini: ciò può essere dedotto dalla sua collaborazione in tutta una serie di opere di bottega di Bellini, oltre che dalle molte derivazioni belliniane che si palesano nelle opere dello stesso Catena.

---

<sup>464</sup> Come nel caso del primo ritratto, si tratta di un dipinto che non trova riscontri nei cataloghi proposti da Robertson e Dal Pozzolo menzionati precedentemente.

<sup>465</sup> F. D. Heinemann, *Giovanni Bellini e i belliniani*, 2 voll., Venezia, Neri Pozza, 1962.

<sup>466</sup> Voce *Fritz Heinemann* in (< <https://tinyurl.com/nhfpvmae> > URL consultato 7 febbraio 2024). (<<https://tinyurl.com/2bsb6rjr> > URL consultato 7 febbraio 2024).

<sup>467</sup> F. D. Heinemann, *Giovanni Bellini e i belliniani*, 2 voll., Venezia, Neri Pozza, 1962, pp.100-103, tavole n.417-432.

Nell'iscrizione della *Laura di Vienna*<sup>468</sup>, in cui Giorgione si definisce “cholega” di Vincenzo Catena, si può pensare che i due pittori condividessero la bottega di quest'ultimo, ma se l'iscrizione fosse apocrifa, cioè redatta dal proprietario del quadro, dopo la morte di Giorgione, la scritta significherebbe che i due furono solo “colleghi”, e nient'altro. Heinemann riconosce nei dipinti giovanili di Catena l'influenza predominante di Giovanni Bellini, ma vi scorge anche quella di Alvise Vivarini, nella durezza della resa cromatica, e di Cima da Conegliano, nella tipologia e nel trattamento dei panneggi. Catena diede veramente il meglio di sé nella ritrattistica, ambito in cui si nota maggiormente la sua maturazione artistica, a differenza delle opere a soggetto religioso, di composizione più incerta, che paiono più un insieme di singoli elementi giustapposti. Il colore di questi ultimi dipinti è secco, benché luminoso, e le figure risultano impacciate; inoltre Catena ebbe l'abitudine di ripetere talvolta le sue composizioni, ma con alcune varianti, a seconda del tema iconografico richiesto. L'ultima riflessione che Heinemann rivolge al pittore è alquanto curiosa, in quanto ribalta l'opinione diffusa secondo cui le opere di Catena dell'ultimo periodo, cioè quello più influenzato dall'arte di Giorgione, siano quelle di maggior pregio: l'autore sostiene che dal secondo decennio del XVI secolo le influenze di Giorgione e di Palma il Vecchio soppiantano quelle di Giovanni Bellini e Cima, e “le opere di tale periodo non vengono ricordate”<sup>469</sup>. L'autore conclude infine compilando una ventina di schede<sup>470</sup>, relative a opere di Catena, di soggetto prevalentemente religioso. Curiosamente vengono omissi dalla trattazione alcuni tra i migliori lavori del pittore, a partire dalla celebre *Pala di Santa Cristina* di Santa Maria Mater Domini di Venezia, al *Ritratto d'uomo* di Vienna (che nel libro viene solamente citato), oppure il *Giangiorgio Trissino*, o il *Guerriero adorante* di Londra. La prima scheda è relativa a una *Madonna col Bambino in trono* (già Milano, coll. Canessa, ubicazione ignota), firmata e datata 1511. Seguono opere presenti nel catalogo della monografia di Robertson, quali la *Madonna col Bambino, San Giovanni Battista e San Gerolamo* dell'Accademia (fig.2), nella quale Heinemann

---

<sup>468</sup> Il dipinto è assegnato da Heinemann ad Andrea Previtali: “tipica dicitura di collezionista. Troppo rozzo e plastico, d'espressione troppo ottusa per essere opera di Giorgione. Dipinto intorno al 1504 da Andrea Previtali”. F. D. Heinemann, *Giovanni Bellini e i belliniani*, 2 voll., Venezia, Neri Pozza, 1962, p.146, tav.523.

<sup>469</sup> F. D. Heinemann, *Giovanni Bellini e i belliniani*, 2 voll., Venezia, Neri Pozza, 1962, p.101.

<sup>470</sup> Ivi, pp.100-103.

riscontra influenze cimesche e vivariniane (Alvise), *la Madonna col Bambino, una Santa, San Francesco e un donatore* di Budapest (fig.10), con la figura della santa derivata da un modello di Giovanni Bellini. Particolari belliniani sono presenti anche nella *Madonna col Bambino tra San Giuseppe e San Giovanni Battista, Santa Caterina, San Luigi da Tolosa e un donatore*, già Berlino, Kaiser Friedrich Museum (fig.15), omettendo però la possibile, ampiamente citata in letteratura, identificazione del donatore con Ludovico Ariosto. Viene registrata anche la tavola, originariamente ubicata nella chiesa dei Frari di Venezia e ora all'Accademia, raffigurante *San Francesco tra San Bonaventura e San Luigi da Tolosa* (fig.13), con la figura di San Luigi derivante da un tipo belliniano. La *Consegna delle chiavi a San Pietro* del Prado (fig.23) è trattata molto brevemente, ricordando solamente che il gruppo delle tre sante è anch'esso di tipo belliniano. Seguono una serie di ritratti, per lo più maschili, in cui Heinemann si concentra nel rimarcare le influenze, sempre belliniane, presenti in tali opere. Tra esse sono presenti dipinti che avrebbero meritato una trattazione più approfondita, quali il pregevole *Ritratto d'uomo in veste di Martire* di Isola Bella (fig.12) e il *Ritratto d'uomo* di Coral Gables (fig.45). Per il *Ritratto di Procuratore* di New York (fig.34), per il quale viene proposta una datazione al 1511, l'autore ritiene che la composizione derivi dal ritratto della famiglia Loredan che realizzò Giovanni Bellini nel 1507. Viene trattato con maggiore attenzione il *Doppio ritratto* di Dublino (fig.46), che Heinemann ritiene possa essere stato in possesso di Pietro Bembo. L'espressione dell'uomo a sinistra è estremamente somigliante con i ritratti, precedentemente trattati, di New York e Coral Gables.

**Federico Zeri** (n. Roma, 1921 - m. Mentana, 1998), Storico e critico d'arte, si laureò a Roma nel 1944 e nel 1946 divenne ispettore dei Beni Culturali, sempre nel capoluogo laziale. Il critico si occupò inoltre di consulenze presso importanti collezionisti d'arte quali Vittorio Cini e Jean Paul Getty<sup>471</sup>. Negli anni Sessanta Zeri fu incaricato di comporre i cataloghi delle raccolte italiane del Metropolitan Museum of Art di New York e del Walters Art Museum di Baltimora; nel 1988 curò il catalogo di diversi musei della penisola, tra cui quello della collezione Morelli

---

<sup>471</sup>M. Natale, *Zeri, Federico* in *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. 100,2020.

(<<https://tinyurl.com/yc86a7w7>> URL consultato 10 aprile 2024). *Federico Zeri* in

<<https://fondazionezeri.unibo.it/it/fondazione/federico-zeri>> (URL consultato 10 aprile 2024).

dell'Accademia Carrara di Bergamo, in aggiunta lavorò anche in qualità di critico d'arte per numerosi quotidiani e riviste.

Federico Zeri si occupò di Vincenzo Catena nelle pagine del volume *Italian paintings. Venetian School*<sup>472</sup>. Dopo aver delineato un breve profilo biografico del pittore, lo studioso analizza le due opere presenti nella collezione del Metropolitan Museum di New York: il *Ritratto di Senatore Veneziano* e l'*Adorazione dei Pastori*. Il *Senatore* fu considerato da alcuni critici come un ritratto di Andrea Gritti, prima della sua investitura a doge<sup>473</sup>, avvenuta nel 1523, tuttavia questa identificazione non viene accettata dall'autore, in quanto nel momento in cui il Catena raggiunse la capacità tecnica per dipingere un ritratto simile, cioè ad una data vicina al 1530, Andrea Gritti era già diventato doge ed era ben più anziano del soggetto dipinto nel quadro<sup>474</sup>. Il ritratto dello stesso doge Gritti, sempre di Catena (Londra, National Gallery), eseguito certamente attorno al 1530 e il dipinto di medesimo soggetto, realizzato da Tiziano nel 1546-50 (Washington, National Gallery) sembrano mostrare un uomo diverso da quello che si vede nel quadro di New York. In quest'opera, a livello compositivo, si vede anche come Catena fu influenzato dapprima dai ritratti di Gentile Bellini e in seguito dai primi lavori del giovane Tiziano. Il secondo dipinto presente nella collezione del Metropolitan è l'*Adorazione dei Pastori*: Zeri trova che in quest'opera le caratteristiche "derivative" della pittura di Catena si palesino in modo evidente, ad esempio nel gruppo principale, che richiama la *Natività Allendale* di Giorgione (Washington, National Gallery). Il cane è quasi identico a quello presente nell'incisione rappresentante S. Eustachio di Albrecht Dürer, ma rivoltato al contrario, mentre il pastore inginocchiato ricorda quello dipinto da Cima da Conegliano nella *Natività* della Chiesa dei Carmini a Venezia, un lavoro eseguito probabilmente tra il 1508 e il 1510. L'angelo in alto a destra e il pastorello derivano da altre opere di Catena, mentre le architetture sono di un tipo già usato a Venezia. Secondo l'autore, quest'opera può essere datata attorno ai primi anni '20 del XVI Secolo, forse tra il 1521 e il 1523. Zeri nota infine come il

---

<sup>472</sup> F. Zeri, *Italian paintings. Venetian School. A catalogue of the collection of the Metropolitan Museum of Art*, Neri Pozza, Vicenza, 1973.

<sup>473</sup> Cfr. B. Berenson, *Venetian painting in America: the Fifteenth Century*, Frederic Fairchild Sherman, New York, 1916, p. 250.

<sup>474</sup> Lo stesso Robertson, che data l'opera attorno al 1525, nega che il ritratto possa essere quello di Andrea Gritti. Cfr. G. Robertson, *Vincenzo Catena*, Edimburgh, 1954, p.35.

carattere giorgionesco del dipinto, rilevato da tutti i critici, sia dovuto al recente restauro che ha svelato i colori originali celati al di sotto delle ridipinture. Vincenzo Catena è trattato anche all'interno del libro *Italian paintings in the Walters Art gallery*<sup>475</sup>, nel quale sono descritti due dipinti presenti nella collezione di Baltimora: la *Madonna col Bambino e quattro santi* (fig.1) e un *San Gerolamo*, di più dubbia attribuzione. Catena viene presentato come pittore appartenente alla scuola veneziana, attivo attorno al 1500 e morto nel 1531. La sua forte influenza belliniana suggerisce che possa aver lavorato nella bottega di Giovanni Bellini. Nel 1506 fu collaboratore/collega di Giorgione e altri documenti, più tardi, testimoniano i rapporti del pittore con importanti umanisti quali Marcantonio Michiel e Pietro Bembo. Zeri nota che nei lavori di Catena si possono vedere chiaramente le influenze di Giorgione, Tiziano, Palma il Vecchio, fino ad arrivare a Raffaello. L'autore conclude che nel contesto dello sviluppo della pittura veneziana del primo Cinquecento, l'apporto di Vincenzo Catena è da considerarsi secondario, frutto di una personalità artistica derivativa, che tuttavia ebbe dei risultati di un certo merito, specialmente nel campo della ritrattistica<sup>476</sup>. Vengono analizzati successivamente i due dipinti presenti nella collezione. Il primo è la *Madonna col Bambino e quattro santi*, derivante da vari prototipi belliniani presenti al Louvre e nella collezione Ellis a Worchester, in Massachussets: il trattamento secco delle forme e la luce affilata sono tipiche del primo Catena e viene suggerita una datazione per questo dipinto attorno al 1500, sia per caratteristiche stilistiche sia per il fatto che i prototipi belliniani a cui si ispira furono eseguiti nei tardi anni '90 del XV Secolo<sup>477</sup>. La seconda opera che viene descritta è un *San Gerolamo nel deserto*<sup>478</sup>, qui "attribuito a" Vincenzo Catena: questa tavola fu precedentemente creduta di Marco Basaiti, ma l'attribuzione a Catena può essere sostenuta, secondo Zeri, dall'osservazione del trattamento dei panneggi, tipico del pittore, e dalla luce morbida che permea il dipinto, di influenza vagamente giorgionesca, oltre alla presenza della quaglia, che fu

---

<sup>475</sup> F. Zeri, *Italian paintings in the Walters Art Gallery*, Baltimore, 1976.

<sup>476</sup> Ivi, p.393.

<sup>477</sup> Zeri, nelle note allegate alla scheda, ricorda come Robertson, nella sua monografia dedicata a Catena, consideri questo dipinto come il numero uno del catalogo del pittore. Cfr. F. Zeri, *Italian paintings in the Walters Art Gallery*, Baltimore, 1976, p.395.

<sup>478</sup> G. Robertson, *Vincenzo Catena*, App. III, A. No 1.

dipinta da Catena in altre sue opere. La datazione è problematica, in quanto la decifrazione dell'opera risulta difficile, a causa delle ridipinture che ha subito<sup>479</sup>.

Il 28 novembre del 1998, all'interno dell'Aula Magna dell'Ateneo Veneto di Venezia si tenne una giornata di studi dedicata a Vincenzo Catena, i cui atti furono raccolti in un volume, uscito nel 2000, all'interno dell'annuario *Studi giorgioneschi*<sup>480</sup>, curato da Enrico Guidoni. La pubblicazione si compone di una introduzione e di sette saggi dedicati a vari aspetti legati alla personalità artistica di Vincenzo Catena, più un ulteriore contributo legato alla figura di Giulio Campagnola. Il volume si conclude con una breve rassegna bibliografica relativa a studi dedicati a Giorgione tra il 1998 e il 1999. Nell'introduzione, curata da Umberto Daniele, Daniele Ferrara, Enrico Guidoni e Ugo Soragni, viene motivata la decisione di far uscire un fascicolo monografico su Vincenzo Catena alla luce del fatto che questo studio possa essere funzionale all'approfondimento degli studi dedicati a Giorgione. Viene proposta pertanto una rivalutazione della figura di Catena, che per essere efficace necessita di abbracciare, oltre a problemi di tipo filologico, anche quelli legati all'interpretazione iconologica e alla ricostruzione del contesto culturale nel quale il pittore operò, ovvero i rapporti che Catena ebbe con collaboratori e committenti, aspetto mai abbastanza approfondito dalla critica precedente. La figura del pittore è interessante perché pare fungere da raccordo tra la pittura veneziana e quella centro-italiana e romana. Catena viene altresì rivalutato, quale un artista assimilatore di tendenze di varia provenienza e non come un imitatore di linguaggi altrui, che mantenne sempre una spiccata attitudine al ritratto e una rigorosa delimitazione del proprio stile all'interno di determinati canoni formali. Opere come la *Santa Cristina* e l'*Adorazione dei Pastori* mostrano un artista con una personalità libera e autonoma, dotato di una capacità di composizione e di tecnica esecutiva che ha poco da invidiare ai suoi contemporanei. Il volume si pone dunque lo scopo di rianimare il dibattito, da molto tempo abbandonato, sull'opera di Catena, artista che si cimentò in diverse tipologie di dipinti, dalle "sacre conversazioni", ai ritratti, a opere per sedi di confraternite, a dipinti più problematici, quali il *Guerriero adorante* di Londra. Le influenze di Catena furono molteplici: oltre a quella, sempre presente, di Giorgione,

---

<sup>479</sup> F. Zeri, *Italian paintings in the Walters Art Gallery*, Baltimore, 1976, p.396.

<sup>480</sup> *Studi giorgioneschi. Vincenzo Catena. Giornata di studi*. A cura di Enrico Guidoni. Atti del congresso tenutosi all'Ateneo Veneto il 28 novembre 1998, Roma, Ed. Palombi, 2000.



ci furono quelle di Bellini, Cima, Tiziano e Raffaello, le quali costituiscono, nella loro sequenza, uno dei punti meno risolti nello studio delle opere di questo artista. Resta pertanto ancora molto da fare per quanto riguarda il campo delle attribuzioni per potere arrivare a una ridiscussione del catalogo proposto da Giles Robertson<sup>481</sup>, soprattutto per quanto riguarda la cronologia delle opere. All'interno del volume vengono riconsiderate le datazioni di alcuni dipinti quali la tavola Loredan del Museo Correr di Venezia, il *Guerriero adorante* di Londra e la *Giuditta* della Fondazione Querini Stampalia. Ciò è importante alla luce del dato, spesso trascurato, che riguarda l'indagine radiografica eseguita sul dipinto di Giorgione *Autoritratto in veste di David* di Braunschweig, che rivela al di sotto della stesura di superficie la presenza di una *Madonna col Bambino* con un paesaggio sullo sfondo, identica al dipinto di stesso soggetto, di mano di Vincenzo Catena, conservato a Poznam (fig.14). Robertson ritiene che tale composizione sia anteriore al quadro di Poznam, che data attorno al 1510-11. Ci sono dei dipinti di Catena che si ricollegano all'immagine della radiografia e che possono essere datati successivamente al 1510 ma è altresì vero che altre opere, in virtù delle analogie riscontrabili tra il paesaggio della radiografia di Braunschweig e quello della *Sacra Famiglia Benson* di Giorgione, che la critica ritiene dei primissimi anni del XVI secolo, dovrebbero essere riconsiderate. Gli autori ritengono pertanto che l'elaborazione del tipo di Madonna col Bambino presente nella radiografia del quadro di Braunschweig potrebbe essere contestuale alla realizzazione della *Sacra Famiglia Benson*. Nel proseguo della trattazione viene analizzato il modo in cui la storiografia, a partire da Ridolfi, abbia sempre considerato Catena in un rapporto di stretta dipendenza nei confronti di Giorgione, sottolineando le sue peculiarità di pittore "ritardatario", menzionate già dal XVIII secolo da Zanetti e confermate in seguito anche dalla critica moderna, tra cui Lionello Venturi, Crowe-Cavalcaselle (che confusero tra l'altro Catena con il pittore trevigiano Vincenzo dalle Deste) e Berenson. Viene citata anche la recensione che Terisio Pignatti fece della monografia di Robertson, nel 1955<sup>482</sup>, in cui Catena venne sostanzialmente ricollocato tra le file dei "minori", opinione, secondo gli autori, troppo lapidaria e riduttiva. Vincenzo Catena fu uomo di buoni mezzi, ci dicono le fonti. Forse la sua attività di mercante fu più remunerativa

---

<sup>481</sup> G. Robertson, *Vincenzo Catena*, Edimburgh, Edimburgh Press, 1954.

<sup>482</sup> T. Pignatti, *Vincenzo Catena*, "Arte Veneta", IX, 1955, pp. 231-233.

rispetto a quella di pittore, che si trovò comunque ad operare in un contesto di grandissimi maestri quali Giovanni Bellini, Carpaccio, Tiziano. La “partnership” con Giorgione, ipotizzabile dall’iscrizione posta sul retro della *Laura* del pittore di Castelfranco, che fu sottovalutata da una parte della critica (e rivalutata nonchè argomentata invece da Robertson), potrebbe far pensare che l’*Autoritratto Braunschweig* possa essere stato realizzato da Giorgione (l’opera non è firmata o datata) il quale avrebbe utilizzato come supporto un dipinto di Catena, nel contesto della collaborazione di bottega tra i due. In quest’ottica, Enrico Guidoni ad esempio, si spinge ad ipotizzare addirittura una qualche responsabilità di Catena nella realizzazione della *Laura* di Giorgione, mentre Pietro Scarpa, sempre all’interno del saggio, non nega un possibile intervento giorgionesco nel *Guerriero adorante* di Catena. Si parla poi dei testamenti e delle lettere, che testimoniano i legami del pittore con umanisti e artisti del suo tempo: l’incipit è dato dal testamento del 1515, per poi passare ai codicilli del 1518. In questi documenti appaiono umanisti quali Antonio di Marsilio, Giovanni Battista Egnazio, ma anche il mercante di spezie Lodovico Crus. Si parla poi delle lettere, la prima delle quali è quella che scrisse nel 1520 Marcantonio Michiel ad Antonio di Marsilio. Del 1525 è la lettera di Pietro Bembo a Pietro Lippomano, mentre nel 1525 fu stilato un altro testamento. Nel 1528 Catena fu testimone al matrimonio di Adriana Luciani, sorella di Sebastiano del Piombo e nel 1530 fu redatto un ulteriore codicillo al testamento. Nel 1531 il pittore è nominato in una lettera che Giovanni Guidiccioni mandò a Rinaldo delle Corna. Del 1531 è l’ultimo codicillo testamentario, vidimato prima della morte di Catena, avvenuta il 29 settembre dello stesso anno. Da queste fonti emergono i legami che il pittore ebbe con alcuni importanti esponenti della cultura<sup>483</sup>, utili a capire la trama di rapporti in cui questo artista si mosse, giacchè tali personaggi erano al tempo stesso collegati gli uni con gli altri: Antonio di Marsilio fu in rapporti con Marcantonio

---

<sup>483</sup> A conferma del contesto culturale nel quale Catena operava, lo storico dell’arte Artur Rosenauer (n. 1940) ipotizzò un contatto del pittore con il musicista e teorico della musica Ludovico Fogliano, nel cui trattato *Musica Theorica...*, uscito nel 1529, è presente una xilografia che lo storico ritiene essere di Vincenzo Catena. Rosenauer, che colloca la realizzazione di tale xilografia nell’anno 1529, ritiene che lo stile di questa sia coerente con quello delle opere della tarda maturità del pittore, oltre a fornire una ulteriore testimonianza dello stretto legame che ebbe Catena con gli ambienti umanistici veneziani. Cfr. A. Rosenauer, *Vincenzo Catena: Eine Musikerdarstellung von 1529*, in «Artibus et Historiae», vol.1, n.2 (1980), pp. 29-41.

Michiel e con l'Egnazio, che a sua volta fu maestro di Marcantonio Michiel. La figura di Pietro Lippomano, vescovo di Bergamo, che raccomandò Catena a Pietro Bembo in una lettera, fa presumere che il pittore possa avere avuto dei contatti di alto livello anche tra il clero. Lippomano fu in rapporti con Gasparo Contarini, il cui modello era il vescovo padovano Pietro Barozzi, che fu in stretti rapporti con Pietro Dolfin e Leonardo Loredan, il quale commissionò, come sappiamo, un'opera a Catena. E' probabile che la fama del pittore, attestata da Vasari, sia giustificata proprio sulla base di questa rete di conoscenze, che in alcuni casi travalicarono i confini veneziani<sup>484</sup>. Il primo saggio della raccolta, scritto da Antonio Manno<sup>485</sup>, tratta il tema della Sacra Conversazione: secondo l'autore le "Sacre Conversazioni" di Vincenzo Catena furono l'espressione figurata della predicazione attuata a Venezia dagli ordini minori e della devozione privata veneziana di inizio Cinquecento. Nel saggio viene ipotizzato un legame tra la pittura, gli esercizi spirituali e le orazioni divulgate da autori quali Nicolò di Osimo e Roberto Caracciolo. Il secondo contributo, firmato da Pietro Scarpa<sup>486</sup>, analizza, sulla base di fonti di tipo letterario e iconografico, la pratica, da parte degli artisti a Venezia, verso la fine del Quattrocento, di ritrarsi nei loro quadri accanto a colleghi e famigliari. Scarpa riconosce dei ritratti all'interno del *Polittico di San Vincenzo Ferrer* di Giovanni Bellini, nella *Predica di San Marco ad Alessandria* di Gentile Bellini e nella *Partenza dei fidanzati* di Carpaccio. In quest'ultimo dipinto vi sarebbero i ritratti di Giovanni e Gentile Bellini, Perugino, Giorgione, Vittore Belliniano, Giovanni Mansueti, Marco Marziale, Vincenzo Catena. Proprio a proposito di un'opera di quest'ultimo, il *Guerriero adorante* della National Gallery di Londra, Scarpa ipotizza una identificazione del guerriero con Ismail I Sophi (1487-1524), il fondatore della dinastia safavide e nemico degli Ottomani. L'autore rileva una differenza stilistica tra il gruppo della Sacra Famiglia posto a sinistra e le figure del

---

<sup>484</sup> *Studi giorgioneschi. Vincenzo Catena. Giornata di studi.* A cura di Enrico Guidoni. Atti del congresso tenutosi all'Ateneo Veneto il 28 novembre 1998, Roma, Ed. Palombi, 2000, pp.4-9.

<sup>485</sup> A. Manno, *La devozione privata veneziana nelle "sacre conversazioni" di Vincenzo Catena. Studi giorgioneschi. Vincenzo Catena. Giornata di studi.* A cura di Enrico Guidoni. Atti del congresso tenutosi all'Ateneo Veneto il 28 novembre 1998, Roma, Ed. Palombi, 2000, pp.10-16.

<sup>486</sup> P. Scarpa, *Fatti e ritratti di pittori nel Rinascimento veneziano. Vincenzo Catena. Giornata di studi.* A cura di Enrico Guidoni. Atti del congresso tenutosi all'Ateneo Veneto il 28 novembre 1998, Roma, Ed. Palombi, 2000, pp.17-28.

guerriero e del paggio, ipotizzando che questi ultimi possano essere stati dipinti da Giorgione, proponendo una datazione per quest'opera al 1507-09, che anticipa di molto quella suggerita da Robertson, attorno al 1530. Un'ultima osservazione è riservata alla scoperta di un documento inedito, rinvenuto da Scarpa presso l'Archivio di Stato di Venezia, datato 1522, nel quale Vincenzo Catena nomina il pittore Benedetto Diana in qualità di esecutore testamentario. Nel terzo saggio, firmato da Enrico Guidoni<sup>487</sup>, vengono ipotizzati dei possibili ritratti presenti in opere di Giorgione e due autoritratti presunti di Catena. Il primo autoritratto è riferito ad uno dei *Cinque santi coronati* che si trova alle Gallerie dell'Accademia di Venezia (fig.40), mentre il secondo viene identificato nella figura del pastore nella *Adorazione dei Pastori* (fig.28) di New York, sempre di mano di Catena. Riferimenti al nome del pittore vengono altresì proposti associando le sillabe di alcuni elementi raffigurati in alcuni dipinti di questo artista. Guidoni, nel proseguo della trattazione, propone nuove attribuzioni: una *Madonna col Bambino* che si trova ai musei Civici di Padova, una *Madonna col Bambino* che si trova a Santa Maria in Trastevere a Roma e il *Ritratto di Alberto III Pio da Carpi*, datato 1512, che si trova alla National Gallery di Londra. Nel contributo di Daniele Ferrara<sup>488</sup> viene analizzata la tavola del Museo Correr dipinta da Vincenzo Catena, raffigurante il Doge Leonardo Loredan, proponendone una datazione anticipata al 1501-3, a differenza della cronologia proposta da Giles Robertson, che pone l'opera verso il 1505-6. Ferrara basa questa sua ipotesi di cronologia sul confronto tra i ritratti che furono fatti al doge Loredan da Giovanni Bellini e Vittore Carpaccio (attr.), oltre che dalla medagliistica coeva. L'autore sottolinea la forte influenza belliniana ravvisabile nel dipinto, sia a livello di composizione, lo schema orizzontale derivato dal cosiddetto *Paliotto Barbarigo* dipinto da Giovanni Bellini (Murano, S Pietro Martire) nel 1488, che nella figura della Vergine, oltre che in alcuni altri dettagli, quali il trono di Maria. Ferrara sostiene poi che altri pittori quali Lazzaro Bastiani, Carpaccio e il miniatore Leonardo Bellini, influenzarono Catena nella realizzazione dell'opera, e si interroga

---

<sup>487</sup> E. Guidoni, *Vincenzo Catena: Catena e Giorgione, firme e rebus, nuove attribuzioni. Vincenzo Catena. Giornata di studi*. A cura di Enrico Guidoni. Atti del congresso tenutosi all'Ateneo Veneto il 28 novembre 1998, Roma, Ed. Palombi, 2000, pp.29-32.

<sup>488</sup> D. Ferrara, *Il doge Leonardo Loredan nella tavola di Vincenzo Catena del Museo Correr di Venezia. Vincenzo Catena. Giornata di studi*. A cura di Enrico Guidoni. Atti del congresso tenutosi all'Ateneo Veneto il 28 novembre 1998, Roma, Ed. Palombi, 2000, pp.33-49.

sui motivi che possono aver portato alla commissione di questa, inquadrando la figura di Leonardo Loredan nel contesto della Venezia di primo Cinquecento. Il doge fu un uomo austero e religioso che auspicò una riforma dell'autorità ducale in senso moralizzante, dopo il dogato di Agostino Barbarigo, e coltivò rapporti con religiosi quali Pietro Barozzi<sup>489</sup> e Pietro Dolfin<sup>490</sup>. Infine l'autore si interroga sulla possibile collocazione originaria del dipinto che plausibilmente era posto nella cappella del Senato, a Palazzo Ducale. Il sesto saggio della raccolta, a cura di Umberto Daniele<sup>491</sup>, si propone di ridefinire la rete dei contatti che Catena ebbe, negli anni venti del Cinquecento, con Pietro Bembo e la corte di Carpi. L'autore sottolinea anche l'interesse che ebbe il pittore per la scultura lombardesca, che trova evidenza nella *Giuditta* della Querini Stampalia, opera emblematica della fama di Catena come ritrattista. Daniele ritiene che il dipinto non derivi da un originale giorgionesco e ne anticipa la datazione attorno al 1515. Viene analizzato il particolare della spada, messo in relazione con quella dipinta da Giorgione nella sua *Giuditta* conservata all'Ermitage. Ritiene inoltre che il capo mozzato di Oloferne possa essere un autoritratto dell'artista e identifica la figura di Giuditta con la donna amata dal pittore, Rosa da Scardona. L'opera viene poi collegata ai *Sette ritratti Albani*, di Giovanni Cariani, dipinto nel quale Daniele riconosce ancora una volta i ritratti di Catena e di Rosa, ipotizzando un rapporto di amicizia tra i due pittori. Di una tavola ritenuta opera di Catena, i *Quattro Santi Coronati*, conservata a Venezia, nei depositi delle Gallerie dell'Accademia (fig.40), si occupa invece Ugo Soragni<sup>492</sup>: si tratta di un'opera fino ad ora pressoché ignorata dalla critica che presenta alcuni motivi di interesse. Nel dipinto l'autore ravvede un omaggio/celebrazione da parte di Catena nei confronti di Giorgione, reso attraverso dei codici espressivi, apparentemente celati, che appartenevano ai circoli dei quali il pittore di Castelfranco e i suoi seguaci

---

<sup>489</sup> Pietro Barozzi (1441-1507) fu vescovo a Belluno e a Padova. Nella sua vita coltivò interessi umanistici.

<sup>490</sup> Pietro Dolfin (1444-1525) fu abate e umanista, membro della famiglia patrizia veneziana dei Dolfin.

<sup>491</sup> U. Daniele, *Appunti sulla Giuditta di Catena e su altri ritratti "armati"*. Vincenzo Catena. *Giornata di studi*. A cura di Enrico Guidoni. Atti del congresso tenutosi all'Ateneo Veneto il 28 novembre 1998, Roma, Ed. Palombi, 2000, pp.50-60.

<sup>492</sup> U. Soragni, *I Quattro Santi Coronati della Galleria dell'Accademia di Venezia*. Vincenzo Catena. *Giornata di studi*. A cura di Enrico Guidoni. Atti del congresso tenutosi all'Ateneo Veneto il 28 novembre 1998, Roma, Ed. Palombi, 2000, pp.61-75.

erano intimi. Soragni ritiene che l'opera veicoli messaggi di libertà spirituale e di pensiero che si ponevano in conflitto con la morale corrente, in particolare quella religiosa. Giles Robertson, nella monografia del pittore, ignorò totalmente questo dipinto, ricordato invece da Ludwig-Molmenti<sup>493</sup> e da Pignatti<sup>494</sup>. La tavola, mai restaurata, si presenta in pessime condizioni e fu, secondo l'autore, commissionata per la sede della Scuola dei Tagliapietra a S. Aponal; fu in primo luogo una commemorazione del celebre scultore- architetto Pietro Lombardo, morto nel 1515 e in seconda istanza fu un omaggio a Giorgione. Soragni ritiene inoltre che l'opera, attraverso la gestualità dei personaggi e i loro attributi, possa essere in qualche modo associata alla veicolazione del pensiero ereticale cataro-valdese. Una nuova ipotesi di lettura di un celebre dipinto di Catena è proposta nell'ultimo contributo, realizzato da Marcello Moscini<sup>495</sup>, che analizza la pala d'altare tradizionalmente indicata con il titolo di *il Martirio di Santa Cristina* che l'artista realizzò per la chiesa di Santa Maria Mater Domini a Venezia: l'autore analizza le agiografie della Santa Martire, sulla base delle quali viene proposta una nuova interpretazione del soggetto che non sarà più il "martirio" di Santa Cristina, bensì il "battesimo" della Santa, ricevuto da Gesù nel lago di Bolsena.

**Enrico Maria Dal Pozzolo** si occupò di Vincenzo Catena in un lungo ed esauriente saggio, apparso nel 2006 sulle pagine di *Venezia Cinquecento*<sup>496</sup>: il lavoro inizia con considerazioni sulla vicenda storiografica del pittore, il quale fino al XIX secolo fu sostanzialmente negletto, fino a suscitare, agli inizi del '900, la curiosità di critici quali Ludwig, Von Hadel e Berenson, fino ad arrivare alla monografia dedicata all'artista ad opera di Giles Robertson. A dispetto dell'opinione diffusa che Catena fosse un pittore sostanzialmente dilettante, che dipingeva più per passione che per necessità, iniziò ad emergere un elenco delle sue opere forse un po' troppo vasto per considerarlo un semplice *amateur*: la critica ha stimato un catalogo di circa sessantacinque pezzi, ovvero un numero di dipinti decisamente troppo grande per

---

<sup>493</sup> G. Ludwig - P.Molmenti, *Vittore Carpaccio*, Milano, 1906, p.249.

<sup>494</sup> T. Pignatti, *Vincenzo Catena*, in "Arte Veneta", IX, (1955), p.233.

<sup>495</sup> M. Moscini, *Il Martirio di Santa Cristina nella chiesa di Santa Maria Mater Domini. Un'ipotesi di lettura. Vincenzo Catena. Giornata di studi*. A cura di Enrico Guidoni. Atti del congresso tenutosi all'Ateneo Veneto il 28 novembre 1998, Roma, Ed. Palombi, 2000, pp.76-81.

<sup>496</sup> E. M. Dal Pozzolo, *Appunti su Catena*. «Venezia Cinquecento», XVI, 2006, pp.5-104.

pensare che Vincenzo Catena fosse un pittore di scarsa rilevanza. Gli studi, compiuti anche in tempi recenti sulla figura di questo artista e il convegno di studi a lui dedicato nel 1998<sup>497</sup>, non hanno ancora risolto in modo convincente i problemi che presenta la personalità artistica di Vincenzo Catena: prima di tutto la definizione di un catalogo, oggi forse troppo vasto e comunque da riconsiderare alla luce del fatto che il pittore probabilmente ebbe una cerchia di collaboratori e seguaci; secondariamente una distribuzione cronologica delle opere che risulta troppo compressa tra il primo e il secondo decennio del XVI Secolo e infine una ulteriore focalizzazione del contesto e dei rapporti che Catena ebbe nella sua vita con vari esponenti della vita culturale e religiosa del suo tempo. La definizione di questi problemi, secondo Dal Pozzolo, potrebbe rappresentare una strada praticabile per cercare di ricavare qualche elemento che possa gettare una luce nell'ambito degli studi sulla figura di Giorgione. Pur nella evidenza della scritta sul retro della *Laura* del pittore di Castelfranco e sul ritrovamento di uno schema compositivo varie volte adottato da Catena, come si può vedere dalla riflettografia dell'*Autoritratto di Giorgione in veste di David* di Braunschweig, la critica si ostina a non prestare una concreta attenzione nei confronti di Vincenzo Catena. Lo scopo del saggio è dunque quello di approfondire alcuni aspetti dell'arte del pittore, mettendo assieme e coordinando una serie di appunti raccolti, assieme a nuovi dati, opere, ipotesi, dubbi. L'autore descrive dunque il profilo biografico dell'artista, a partire dalla supposta origine istriana, ma mancante di elementi di conferma. Della sua formazione non si sa nulla: si desume, dal punto di vista stilistico, un presunto apprendistato presso Benedetto Diana (Berenson) o Bartolomeo Vivarini (Robertson), ma le influenze più grandi furono, almeno all'inizio, Giovanni Bellini, e in misura minore, Cima da Conegliano. La paletta votiva del Doge Loredan, che si trova al Correr, testimonia inequivocabilmente che Catena godette di un buon prestigio a livello sociale: l'artista era infatti iscritto alla Confraternita della Scuola Grande di San Rocco e abitava nella zona di San Bartolomeo, a Rialto. L'autore parla poi dei testamenti di Catena, emendati varie volte, e dell'ultimo lascito di 200 ducati per la Scuola dei Pittori, elargito poco prima di morire. La data 1520 è incisa nella cornice marmorea della

---

<sup>497</sup> *Vincenzo Catena. Giornata di studi*. A cura di Enrico Guidoni. Atti del congresso tenutosi all'Ateneo Veneto il 28 novembre 1998, Roma, Ed. Palombi, 2000.

*Pala di Santa Cristina* della chiesa di Santa Maria Mater Domini, commissionata dal parroco della chiesa, Angelo Filomati e dello stesso anno è la lettera di Marcantonio Michiel ad Antonio di Marsilio, in cui dà notizia della morte di Raffaello e lo invita ad avvertire Catena di ciò “poichè el tocca alli eccellenti pittori”. Michiel, tra l’altro, registra delle opere dell’artista tra le pagine della sua *Notizia...* avendole viste nella chiesa dello Spirito Santo a Crema e a Venezia, nelle collezioni di Giovanni Ram, di Andrea Odoni e di Antonio Pasqualino. Del 1525 è la lettera che Pietro Bembo scrisse a Pietro Lippomano, mentre nel 1528 Catena fu testimone al matrimonio della sorella di Sebastiano del Piombo, nella cui casa di S. Maria Formosa il contratto fu stilato. Vengono infine ricordati gli ultimi due testamenti del pittore, del 1530 e 1531, anno della sua morte. Il capitolo successivo tratta degli esordi di Catena, e della prima tavola a noi pervenuta, la *Madonna col Bambino tra i santi Giovanni Battista e Pietro, un guerriero e una figura femminile* che si trova a Baltimora, alla Walters Art Gallery (fig.1): si tratta di un’opera che dichiara una sicura influenza belliniana, soprattutto nel gruppo centrale ma, secondo Dal Pozzolo, Catena non si può definire propriamente un belliniano “ortodosso”, come Dei Destri, Rondinelli o Bissolo, perchè dichiara anche altre influenze, quali Alvise Vivarini, nella figura del Battista, e un gusto per la monumentalità che ricorda la statuaria antica e contemporanea. La figura di San Pietro, a questo proposito, ricorda la statua classica del *Sofocle lateranense*. Un’opera che sfuggì a Robertson nella sua monografia è una *Madonna col Bambino e Santi*<sup>498</sup> che si trova a Zagabria alla galleria Strossmayer, che appare di poco successiva al dipinto di Baltimora e che rivela delle influenze della statuaria di Antonio e Tullio Lombardo e del *Busto di giovane donna* di Simone Bianco che si trova al Museo Statale di Copenhagen. Un notevole *Ritratto virile* (fig.41)<sup>499</sup>, non registrato da Robertson, di ubicazione oggi ignota, è vicino alle figure di Zagabria e ad altri ritratti di Catena, quali il *Ritratto di giovane* della National Gallery (fig.11), di imprescindibile modello belliniano, ma con un tocco in più di nitido realismo, e, stando ai dati del vestiario, da collocarsi attorno al 1495-1500. L’autore ritiene che Catena già a cavallo tra i due secoli disponesse di un’avviata bottega, in contrasto con l’immagine di dilettante tramandata dalla storiografia antica: ciò è evidente dalla presenza di un cospicuo numero di opere

---

<sup>498</sup> E. M. Dal Pozzolo, *Appunti su Catena*, «Venezia Cinquecento», XVI, 2006, pp.10-11.

<sup>499</sup> Ivi, p.12.



nelle quali si percepisce la reiterazione di modelli e schemi compositivi, pensati “ad incastri”. Una pratica, dunque, che prevede il massiccio uso di “cartoni”, che partono da prototipi spesso belliniani e piuttosto datati, che vengono giustapposti e combinati tra loro, con la differenza data dalla materia pittorica, che nei primi anni si cura più della preziosità e degli effetti di smalto, per poi volgersi successivamente a una maggiore naturalezza nella resa delle carni e dei panneggi (ad esempio le due “Madonne col Bambino” di Liverpool e Berlino mostrano questo tipo di evoluzione)<sup>500</sup>. In alcune opere di Catena si ravvede una influenza leonardesca, come si può riscontrare in alcune composizioni che rappresentano il tema della *Madonna col Bambino che accarezza il Battista*, nota in più versioni, autografe, di bottega o di cerchia. Come è noto, Leonardo venne a Venezia nel 1500 e forse anche nel 1506, non mancando di suggestionare i pittori veneziani, tra cui Giorgione, come ci ricorda Vasari, e forse anche Catena. La tavola *Il doge Loredan introdotto alla Madonna col Bambino dai santi Marco e Giovanni Battista* che si trova al Museo Correr di Venezia (fig.6) fu forse un punto di svolta nella carriera di questo artista, ed aiuta a capire come la sua notorietà fosse crescente: a questo proposito è legittimo ritenere che l’umanista Giovanni Battista Egnazio, intimo di Catena e amico di Loredan fin dalla giovinezza, possa aver introdotto il pittore al doge. Anche questo dipinto denuncia una attitudine “riassemblante” da parte di Catena: la Madonna è belliniana, così come l’idea della balaustra e del gruppo del doge presentato da San Marco derivano dal *Paliotto Barbarigo* di Giovanni Bellini, che si trova a Murano, mentre il Battista non è altro che quello presente nel dipinto già Pospisil (fig.3), però rovesciato. Esiste, sempre nel museo Correr di Venezia, una tavola che, nonostante una differente attribuzione, sembra avere tutte le carte in regola per potere essere ascritta a Vincenzo Catena: si tratta di un ritratto, sempre del doge Loredan, da poco riemerso dai depositi e recentemente restaurato (fig.42). L’opera è tradizionalmente attribuita a Vittore Carpaccio, ed è nota anche in altre redazioni che si trovano a Milano, Dresda e Bergamo. Il dipinto del Correr pare essere qualitativamente il migliore, dunque presumibilmente il prototipo della serie, per il quale furono avanzati nomi quali Giovanni e Gentile Bellini (poco convincenti) e Carpaccio. Il grado di conservazione e di altissima finitura esecutiva hanno rivelato uno stile pittorico più vicino a quello di Giovanni Bellini che a quello di Carpaccio, pur

---

<sup>500</sup> Ivi, pp. 14-15.

mancando del grado, a detta dell'autore, di "suprema astrazione" proprio del Giambellino. L'autore sembra riconoscere, da una comparazione stilistica, delle assonanze tra il ritratto Correr e la paletta votiva raffigurante *Il doge Loredan introdotto alla Madonna col Bambino dai santi Marco e Giovanni Battista*, menzionata in precedenza. Quest'ultima sembra esserne la naturale premessa, benché il *Ritratto del doge Loredan* mostri maggiore maturità stilistica. Un'altra opera di Catena a cui, sempre per assonanza di stile, il ritratto potrebbe essere associato è la *Madonna col Bambino, San Pietro e sant'Elena* di Dresda (fig.7). Il pittore fu dunque, probabilmente, responsabile del prototipo del Correr (per il quale viene proposta una datazione al 1507), che venne poi riprodotto in vari altri esemplari dalla bottega. Dal Pozzolo propone un interessante confronto tra il ritratto del Correr e un dipinto di Giorgione raffigurante la *Madonna col Bambino* (Oxford, Ashmolean Museum): i due dipinti paiono, a livello di composizione e di tema, complementari in quanto le due vedute dell'area marcia che appaiono alla sinistra di entrambi, sono viste da opposti punti di osservazione. La collaborazione tra Catena e Giorgione, oggetto del successivo paragrafo, non può, al di là della celebre iscrizione del 1506, essere messa in discussione: una prova in tal senso potrebbe essere offerta dall'indagine riflettografica dell'*Autoritratto in veste di David* di Braunschweig, di mano di Giorgione, che rivela al di sotto del dipinto una composizione raffigurante una "Madonna col Bambino che accarezza il Battista", consueta in Catena, ma ambientata in un interno con un paesaggio collinare simile a quello che si trova nella *Sacra Famiglia Benson* di mano del maestro di Castelfranco. L'autore fornisce due interpretazioni: la prima ipotesi è che se il dipinto sottostante fosse stato eseguito da Catena, ciò significherebbe che Giorgione, riutilizzandolo come base per un dipinto eseguito in un secondo momento, in un contesto autoreferenziale e slegato dalle logiche di bottega (l'autoritratto), avrebbe avuto confidenza e dimestichezza con la bottega di Catena, mentre nella seconda ipotesi si potrebbe pensare che anche il dipinto sottostante sia stato eseguito da Giorgione, coinvolto da Catena nella reiterazione seriale delle formule di bottega di quest'ultimo. Resta pertanto irrisolto il mistero su quale tipo di sodalizio dovessero avere, a quelle date, i due "choleghi". È probabile che condividessero gli stessi ambienti, contatti, cultura e forse all'inizio Giorgione godette della maggiore notorietà di Catena, e della sua fortuna di mercato. Dall'altro lato, è innegabile che, proprio a partire dal ritratto Loredan, databile nel periodo del sodalizio tra i due pittori, Vincenzo Catena crebbe in modo progressivo e

impressionante, presumibilmente grazie al legame artistico che instaurò con Giorgione. Proprio in quest'ottica bisognerebbe riconsiderare un dipinto fino ad ora abbastanza sottovalutato, in primis dallo stesso Giles Robertson: si tratta della *Sacra Famiglia con Guerriero* di Messina (fig.29), collocata dallo studioso inglese nel periodo della maturità del pittore (1520-22). L'opera presenta una certa difformità stilistica, tra il gruppo di sinistra, affine alla prima maturità di Catena, e il guerriero, di assoluta matrice giorgionesca. Potrebbe trattarsi di un lavoro eseguito a due mani, oppure dell'elaborazione da parte di Catena di modelli di derivazione giorgionesca. Si potrebbe inoltre tentare di collegare l'opera alla figura di Tuzio Costanzo, il committente della *Pala di Castelfranco* di Giorgione, nato proprio a Messina, ma si tratta solo di ipotesi, non suffragate da prove documentarie. Dal punto di vista dello stile, invece, la tavola sarebbe, secondo Dal Pozzolo, da retrodatare al 1510 circa. Nel 1510 Giorgione morì e da quel momento Catena decise di integrare gli schemi di Giovanni Bellini con quelli di Giorgione: dal modello della Sacra Famiglia di Messina derivarono varie versioni in cui al posto del guerriero vennero raffigurati dei santi, come si può evincere dai dipinti di Drayton House e Praga (fig.20). Una rarissima veduta del campo di Santa Maria Formosa di Venezia è presente in un dipinto, siglato "V.C."(fig.43)<sup>501</sup>, poco noto ma di grande qualità: sullo sfondo si riconosce Palazzo Trevisan e si suppone che quest'opera possa essere posta in relazione con quella famiglia, inoltre il posizionamento della vera da pozzo nel dipinto, posta davanti al palazzo nel 1512, suggerisce che la tavola potrebbe essere stata realizzata dopo quella data. La cronologia delle opere di Catena è complicata dalla mancanza di date certe, ma lo stile del dipinto, meno evoluto rispetto a quello della pala di Mater Domini, del 1520, fa propendere per una datazione precedente. Ad una data attorno al 1512-15 potrebbe appartenere uno dei capolavori di Catena, l'*Adorazione dei Pastori* (fig.28) di New York: un dipinto di grandi dimensioni, esemplificativo del modo di lavorare del pittore a quelle date: il gruppo principale e l'idea compositiva rievocano quello della *Natività Allendale* di Giorgione che si trova a Washington, mentre l'atmosfera ricorda l'ultimo Giovanni Bellini. Il cane deriva dall'incisione di *Sant'Eustachio* di Dürer, ma ripreso al contrario, la capanna rievoca i lavori di Giulio Campagnola, mentre le piante sono descritte con la minuzia

---

<sup>501</sup> Il dipinto, precedentemente ubicato presso la Galleria Trafalgar di Londra, è stato acquisito nel 2011 dal Museum of Western Art di Tokyo e fa oggi parte della collezione permanente di tale museo.

di un trattato botanico. Il bambino e l'angelo sullo sfondo sono invece presi da opere dello stesso Catena realizzate precedentemente. E' singolare notare come il volto del pastore inginocchiato sia molto simile a quello dell'Oloferne decapitato, che si vede nella *Giuditta* della Querini Stampalia, sempre di mano del pittore. L'autore sottolinea come entrambi i volti rechino delle somiglianze con i lineamenti della testa decapitata, sempre di Oloferne, visibile nella *Giuditta* di Giorgione che si trova all'Ermitage di San Pietroburgo. Catena dunque, con queste opere si candidava a diretto prosecutore di un particolare capitolo della storia pittorica veneziana, cioè quello relativo ai primissimi anni del XVI secolo, legato alla vecchiaia di Giovanni Bellini e agli esordi di Giorgione. Un ruolo pertanto adatto a un determinato tipo di committenza, per cui si presume che il pittore dovesse disporre di una bottega ben avviata, nella quale dovette essere presente sicuramente Marco Bello<sup>502</sup>. E' difficile immaginare come potesse essere organizzata tale bottega: forse vi transitavano "colleghi" in qualche modo indipendenti, come forse furono Giorgione e Bello, e allievi più stretti ai quali era delegata la preparazione di supporti e materiali oltre alla realizzazione di lavori di minore importanza<sup>503</sup>. Dal Pozzolo confronta a questo proposito alcune opere di bottega, apparse negli anni all'interno del mercato antiquario, di qualità discontinua, nelle quali è evidente la reiterazione delle collaudate formule di Catena, con livelli diversi di coerenza formale e iconografica: in alcune opere la qualità è più evidente, in altre meno, ragion per cui, analizzando queste opere, bisognerà parlare di "Vincenzo Catena e bottega" oppure di "bottega di Vincenzo Catena".

Pietro Bembo, Leonardo Loredan, Antonio di Marsilio, Marcantonio Michiel sono i nomi che emergono da lettere, testamenti ed opere di Vincenzo Catena: si tratta di una rete nella quale sembra stare al centro la figura di Giovanni Battista Egnazio. E' in questo tipo di ambiente che bisogna dunque immaginare il rapido sviluppo

---

<sup>502</sup> A. Tempestini, *Marco Bello tra Giovanni Bellini e Vincenzo Catena*, in «Scritti di storia dell'arte in onore di Federico Zeri», Milano, 1984, I, pp. 315-322; *Marco Bello in Friuli*, in «Cultura in Friuli. Atti del convegno internazionale di studi in omaggio a Giuseppe Marchetti», Udine, 1988, pp. 565-584; *Il catalogo di Marco Bello. Nuovi contributi e riflessioni*, in «Studi di storia dell'arte», 11, 2000, pp. 29-72.

<sup>503</sup> A tale proposito, nei testamenti Catena sono nominati due garzoni, Gerardo (1518, 1522) e Innocente di Zorzi (1530, 1531).

dell'arte di Catena, oltre che la sua posizione socio-culturale, ovvero quella di un uomo che scriveva in buon latino, portava gioielli preziosi, praticava opere di pubblico mecenatismo. Un uomo di chiesa con cui il pittore fu un rapporti fu il pievano di Santa Maria Mater Domini, Angelo Filomati, committente della *Pala di Santa Cristina*, nel 1520. Il dipinto denuncia delle influenze che vanno dal Giovanni Bellini del *Battesimo di Cristo* di Santa Corona a Vicenza, a Giorgione per quanto riguarda il paesaggio, ma arriva a un risultato originale, in qualche modo emancipato. Da un punto di vista formale l'opera segna uno spartiacque tra la "seconda maniera" di Catena e quella della maturità. Nel saggio vengono poi approfondite alcune figure chiave quali quella di Pietro Lippomano, vescovo di Bergamo, la cui lettera è stata trattata in precedenza, che fu amico di Pietro Bembo e, secondo l'autore, possibile committente della *Consegna delle chiavi* (fig.23) di Catena, esistente in due versioni che si trovano a Madrid e a Boston. Anche Giovanni Guidiccioni, vescovo di Fossombrone e autore della terza lettera, resta un personaggio da inquadrare in rapporto a questa élite culturale. Non solo di alti prelati fu formato questo gruppo sociale: si potrebbe ipotizzare un contatto di Catena nientemeno che con Ludovico Ariosto, il cui presunto ritratto si può vedere nel dipinto rappresentante la *Sacra Contemplazione* di Berlino (fig.15), benché tale ipotesi non possa essere suffragata da prove certe. Lo stesso ritratto che Catena fece a Gian Giorgio Trissino che si trova al Louvre (fig.35) e il *Ritratto d'uomo* del Kunsthistorisches Museum di Vienna, che potrebbe essere, come sostiene J. Fletcher<sup>504</sup>, lo stesso Egnazio, sono la prova dei contatti di alto livello e dell'alta considerazione di cui godette in vita, specialmente come ritrattista, Vincenzo Catena. Anche il *Ritratto di un Fugger*, già Berlino, Kaiser Friedrich Museum (fig.26), di ascendenza lottesca, dimostra ancora una volta l'importanza di tali committenze. Dal Pozzolo sottolinea come il Catena ritrattista sia ricordato anche da Marcantonio Michiel, in occasione dei ritratti che il pittore fece di Francesco Zio e di Giovanni Ram, per poi spostare l'attenzione sul *Ritratto di Senatore* del Metropolitan (fig.34), o il *Ritratto di Giovane* di Bergamo (fig.44), non menzionato da Robertson nella sua monografia. E' descritto in seguito il più tardo *Giambattista Memmo* (fig.45), considerato anch'esso, assieme ai precedenti, tra gli apici della ritrattistica veneziana dell'epoca, opera capace di trasmettere i valori di

---

<sup>504</sup> J. Fletcher, *Marcantonio Michiel's collection*, Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, Vol. 36, University Press of Chicago, Chicago, 1973, pp.382-385.

fierezza, stabilità, autocoscienza che contraddistinguevano le classi dirigenti di Venezia. E' un'immagine che riflette una precisa mentalità, per cui il pittore pose il suo stile "retrospettivo" al servizio di un certo conservatorismo dell'oligarchia politica lagunare. Lo stesso ritratto che Catena fece al doge Andrea Gritti (fig.39) è l'ennesima prova della confidenza che il pittore dovette avere con tali ambienti. Il più grande mistero legato alla produzione di Catena è legato al suo capolavoro, ossia la *Sacra Famiglia adorata da un guerriero* (fig.38) della National Gallery di Londra. Si tratta di un dipinto della cui origine non si sa nulla: apparve per la prima volta nel 1841 a Roma, per poi venire acquistato dalla National Gallery di Londra, nel 1853. Fu creduto inizialmente di Giorgione da Crowe-Cavalcaselle (che poi si ricredettero), per poi essere ascritto a Catena dalla maggior parte della critica, avanzando da una parte di essa (Heinemann, Collins Baker) la possibilità che l'opera possa essere stata realizzata a due mani con il maestro di Castelfranco, in un periodo compreso tra il 1507 e il 1509. Altri critici hanno posto l'opera, forse più verosimilmente, qualche anno dopo la *Santa Cristina* di Mater Domini. Si tratta di un dipinto che presenta delle caratteristiche iconografiche inedite, soprattutto dovute al fatto che il guerriero indossa un copricapo orientale, così come la bardatura del cavallo è di foggia evidentemente islamica. Si può ipotizzare che il guerriero raffigurato possa essere un soldato mercenario albanese, oppure un militare dell'esercito turco, di quelli che nel 1510 combatterono a fianco dei veneziani nella guerra di Cambrai. Una ipotesi di identificazione del "guerriero" potrebbe portare a Ludovico Gritti, il figlio di Andrea Gritti, che viveva ad Istanbul e lì acquisì un grande potere, inferiore solo a quello del sultano.

La parte conclusiva del saggio riguarda la fase estrema dell'attività di Catena, che produsse opere di indubbio pregio, a conferma della costante evoluzione del pittore. Da un punto di vista cronologico il *Ritratto del doge Andrea Gritti* (fig.39) si deve porre per forza di cose dopo l'elezione del doge, avvenuta nel 1523, mentre il "1529" segnato sul *Ritratto di Giambattista Memmo* di Coral Gables (fig.45) potrebbe essere una data plausibile per tale dipinto. Tra queste due date si potrebbero porre il *San Girolamo* di Baltimora (fig.47) e la *Giuditta* (fig.36) della Fondazione Querini Stampalia di Venezia. Il primo dipinto soffre di ridipinture e di uno stato di conservazione non buono, e svela una composizione, nella quale vediamo il santo all'interno di un paese che pare un sunto di motivi giorgioneschi. La *Giuditta* è invece un'opera di innegabile matrice giorgionesca, che si presta a delle

interpretazioni, se si data l'opera tra il 1525 e il 1530. Il dipinto si pone come una magistrale sintesi dei primi decenni della pittura veneziana del '500, in cui si possono scorgere delle reminescenze del giovane Sebastiano del Piombo (*"Ritratto di donna come Vergine Saggia"*, Washington, National Gallery) e soprattutto la rievocazione, a distanza di anni dalla sua morte, del mondo artistico di Giorgione, vista da un lato come una presa di posizione "critica" nei confronti di una pittura, quella veneziana, che stava conoscendo una svolta epocale, dall'altro lato come la risposta a precise ragioni di committenza: Giulio Campagnola era morto, Sebastiano Luciani era a Roma e Tiziano impegnato in altre commissioni, pertanto ci fu probabilmente, da parte di certi ambienti collezionistici, come ad esempio quelli di cui scrive il Michiel, il desiderio di continuare a fruire dell'arte di Giorgione attraverso la figura di un pittore a lui vicino, Catena, che più di tutti ne rappresentava, da un punto di vista figurativo, l'eredità. E forse non solo dal punto di vista figurativo, nel senso che tale arte potrebbe avere avuto, per questi circoli, anche un valore storico e rievocativo di un periodo in cui Venezia conobbe il suo apogeo, immediatamente prima della rotta di Cambrai<sup>505</sup>. La redazione (perduta) della *Giuditta* della Querini, passò dunque in Inghilterra con le opere di Bartolomeo della Nave vendute a re Carlo I, con addosso la doppia attribuzione Giorgione-Catena, per poi muovere verso Vienna alla corte di Leopoldo Guglielmo d'Austria, dove l'opera venne immortalata nel *Theatrum Pictorium* di Teniers<sup>506</sup>. Un'ultima riflessione è fatta da Dal Pozzolo sul fatto che Catena firmò e/o datò un numero veramente esiguo di dipinti, la qual cosa non aiutò la sua fortuna critica: alcune opere firmate e datate risalgono alla fase giovanile, fino ad arrivare alla piccola pala del doge Loredan del Museo Correr. Un caso isolato è dato dal *Ritratto d'uomo* di Vienna, firmato ma non datato, ma i pezzi più pregiati del catalogo di Catena, dalla *Pala di Santa Cristina*, al *Guerriero* di Londra, all'*Adorazione dei Pastori* di New York, alla *Giuditta* di Venezia, al *Ritratto* di Coral Gables e tanti altri, non presentano alcuna evidenza di firma e data. Tali dipinti

---

<sup>505</sup> "Illustrare un salone con le assolate e pacificanti ideazioni neogiorgionesche di Vincenzo poteva significare – almeno nella finzione dell'arte – tornare ai tempi più belli di una giovinezza e di un tempo che si erano inesorabilmente chiusi" cfr. E.M. Dal Pozzolo, *Giorgione*, F. Motta Editore, Milano, 2009, p.291.

<sup>506</sup> È interessante notare come in un dipinto di Teniers, *L'arciduca Leopoldo Guglielmo nella sua Galleria di Bruxelles* (Kunsthistorisches Museum, Vienna), si vedano L'arciduca e Teniers discutere mentre ammirano il *Ritratto d'uomo* di Vincenzo Catena.

furono realizzati anonimi, e su questi vennero poste successivamente delle firme false, per lo più a favore di Palma il Vecchio, favorendo la convinzione che il vero Vincenzo Catena fosse quello, un po' sgraziato, influenzato da Giovanni Bellini e Cima, degli esordi. Tale convinzione fece sì che la notorietà del pittore si eclissasse inesorabilmente, almeno fino alla metà del '900 ma, conclude Dal Pozzolo, se si potesse avere una visione d'insieme di Vincenzo Catena, se si potessero togliere le etichette dai quadri nei musei e vedere le opere per quello che sono, senza preconcetti, si scoprirebbe un artista, protagonista di un Rinascimento "minore", meno celebrato ma non meno profondo, che diede alla luce alcune opere di innegabile pregio e di non sottovalutabile importanza.

Uno degli ultimi contributi su Vincenzo Catena è stato proposto nel 2016 dalla studiosa americana **Anick Waldeck**<sup>507</sup> in un articolo apparso all'interno della rivista *Artibus et Historiae*. Partendo dalla celebre iscrizione posta sul retro della *Laura* di Giorgione, viene investigato l'impatto che l'arte del pittore di Castelfranco ebbe sui lavori più tardi di Catena, anche alla luce della tradizione critica che ha sempre sostenuto questa ipotesi. Vasari, nelle sue *Vite* scrisse che Giorgione nacque attorno al 1477-78 e questa data è quasi sempre stata accettata: il pittore viene inizialmente definito come un autodidatta, mentre nella sezione delle *Vite* dedicata a Giovanni Bellini l'autrice sostiene che Giorgione si formò inizialmente con Giovanni. Waldeck suppone che l'incontro tra Giorgione e Catena potrebbe essere avvenuto nel contesto del comune impiego che i due pittori ebbero nella bottega di Giovanni Bellini. Gli esordi artistici di Giorgione non furono narrati da Vasari, bensì da Carlo Ridolfi, il quale scrisse del pittore di Castelfranco che "Uscito dalla scuola del Bellino si trattenne per qualche tempo in Venetia dandosi a dipingere nelle botteghe de dipintori, lavorandovi quadri di divotione, recinti da letto e gabinetti..."<sup>508</sup>. In questa prima fase della sua carriera non sorprende il fatto che Giorgione si sia appoggiato ad altri pittori di maggiore esperienza, anche per potere presumibilmente godere di una rendita economica. Ad eccezione delle commissioni relative alla *Pala di Castelfranco*, alla tela, oggi perduta, realizzata per Palazzo Ducale e agli affreschi

---

<sup>507</sup> A. Waldeck, *Catena and Giorgione, reconsidered*. <<Artibus et Historiae>>, vol.37, n.74, 2016, pp. 59-71.

<sup>508</sup> C. Ridolfi "Le meraviglie dell'arte ovvero le vite degli illustri pittori veneti e dello stato / descritte da Carlo Ridolfi", Venezia, presso Gio. Battista Sgava, 1648, p. 78.



per il Fondaco dei Tedeschi, il pittore non ricevette incarichi pubblici e realizzò prevalentemente dipinti per committenti privati, incentrati sulla ritrattistica e su composizioni iconograficamente inusuali, quali ad esempio *I tre Filosofi* o la *Tempesta*. Il fatto che questi dipinti siano di piccole dimensioni fa supporre che Giorgione non facesse uso di aiutanti e di conseguenza non ebbe nemmeno bisogno di una sua bottega. Alla luce di questo fatto, l'iscrizione sul retro della *Laura* riveste un particolare significato: la definizione di "cholega" fa pensare che il pittore di Castelfranco e Catena ebbero effettivamente un rapporto di lavoro, forse di affari, oltre che una condivisione della bottega per un certo periodo di tempo. E' ipotizzabile che la *partnership* tra i due non fu solo dovuta a un motivo di convenienza da parte di Giorgione, ma si rivelò piuttosto un'alleanza che convenne ad entrambi. La natura dei dipinti sopravvissuti di Giorgione, nei quali sono raffigurati, oltre ai ritratti e ai dipinti devozionali, anche narrazioni complesse, quali miti e allegorie, suggerisce che il pittore si riferisse ad una *élite* colta e raffinata. Anche Catena fu uomo colto e ricercato ed ebbe contatti ed amicizie con i livelli più alti della società veneziana dell'epoca e si può supporre che proprio lui possa avere introdotto Giorgione all'interno di determinati circoli di committenza. Michiel, ad esempio, nella sua *Notizia...* descrive opere di entrambi i pittori presenti nelle case di Antonio Pasqualino e di Giovanni Ram; oltre a questo Vasari ricorda che sia Catena che Giorgione eseguirono dei ritratti per conto dell'importante famiglia tedesca dei Fugger: il ritratto che eseguì Catena è il cosiddetto *Ritratto Fugger*, distrutto a Berlino nel 1945, mentre non si sa nulla dell'opera eseguita dal pittore di Castelfranco. Un altro fatto da considerare è che Giorgione ricevette la commissione per Palazzo Ducale circa un anno dopo rispetto alla data 1506 posta sul retro della *Laura* e che il dipinto di Catena che rappresenta *Il Doge Leonardo Loredan, la Vergine col Bambino e i Santi Marco e Giovanni Battista* (Venezia, Museo Correr, fig. 6) può essere ragionevolmente datato attorno a queste date, per cui si può supporre che Catena possa avere aiutato Giorgione ad ottenere il suo primo prestigioso incarico. Il cosiddetto *Autoritratto in veste di David* di Giorgione che si trova a Braunschweig è una ulteriore prova del rapporto che intercorse tra i due artisti: dalla riflettografia eseguita nel 1957 sull'*Autoritratto*, emerge una composizione di "Madonna col Bambino" presente in diversi dipinti riferiti a Catena e alla sua bottega, pertanto sorge l'interrogativo se la realizzazione sottostante possa essere stata opera di Catena o di Giorgione. Dal punto di vista della costruzione il

motivo architettonico presente nel dipinto è stato ricollegato alla cosiddetta *Sacra Famiglia Benson* di Giorgione (Washington, National Gallery). Considerando dunque la *partnership* di bottega con Catena, non si può escludere che l'idea per questo elemento della composizione possa essere ascritto al pittore di Castelfranco, anche se il paesaggio, da quello che si può vedere, non può essere definito propriamente "giorgionesco". Va detto che il motivo della finestra ad arco non è di esclusiva proprietà di Giorgione, infatti appare anche in altre opere, quali ad esempio in una *Madonna col Bambino* che si trova alla Gemaldegalerie di Berlino e che è attribuita, in modo controverso, a Palma il Vecchio<sup>509</sup>. Inoltre le pieghe rigide del vestito della Vergine che si vedono nella riflettografia sono molto più vicine allo stile di Catena che a quello di Giorgione, ma la figura di Maria si basa su un prototipo belliniano impiegato da Catena per la sua *Madonna e Santi* (già Venezia, collezione Pospisil, fig.3). La tendenza ad incorporare nei propri lavori elementi prelevati da cartoni belliniani è tipica di Catena e si rivela pressoché assente in Giorgione; anche la posa del Bambino trova un precedente nel dipinto di Catena che si trova alla Walker Art Gallery di Liverpool (fig.9), di conseguenza si può supporre che il pittore di Castelfranco abbia utilizzato come supporto per il suo *Autoritratto* un dipinto proveniente dalla bottega di Catena, suffragando la tesi secondo cui i due pittori ebbero sicuramente un rapporto dal punto di vista professionale. Nonostante queste connessioni, i due artisti ebbero assai poco in comune stilisticamente, perlomeno a queste date. Giorgione, all'alba del nuovo secolo dipinse opere quali la *Pala di Castelfranco* e *I tre Filosofi*, che sono legati all'arte di Giovanni Bellini più che altro per aspetti legati al colore e ad alcune tipologie figurative: questi dipinti rivelano inoltre una certa libertà di esecuzione, in un'ottica di emancipazione dagli stilemi formali dell'anziano maestro che troverà il suo culmine nella *Laura*. Questo dipinto riflette l'attitudine sperimentale di Giorgione applicata alla tipologia del ritratto, con una maggiore attenzione alla psicologia dell'effigiato, riducendo la gamma cromatica in modo significativo e applicando nuove tecniche per quanto riguarda la stesura del colore. Alle stesse date la pittura di Vincenzo Catena appare invece molto più tradizionale e legata alla lezione degli antichi maestri; infatti, in questo periodo, a differenza di Giorgione, egli non sperimentò nuove tecniche e non affrontò temi innovativi ma cercò piuttosto di consolidare le idee pittoriche di fine Quattrocento.

---

<sup>509</sup>(< <https://tinyurl.com/4pau4h94> > URL consultato 2 marzo 2024).

*La Vergine col Bambino, San Giuseppe e una Santa* di Budapest (fig.5) dipinta presumibilmente nello stesso periodo in cui Giorgione eseguì la sua *Laura*, rivela una totale aderenza allo stile tradizionale della *Sacra Conversazione*, con i personaggi dipinti a mezza figura che si stagliano su un paesaggio; inoltre la composizione deriva dalla *Madonna del prato* di Giovanni Bellini (Londra, National Gallery, 1505 circa), e rivela influenze derivanti dalla pittura di Cima da Conegliano. Le differenze di approccio, stile, idee e interessi tra Catena e Giorgione a queste date, dunque, fanno presumere che il loro rapporto forse nato da un'amicizia, ma che fu basato su presupposti pratici e strategici, ovvero dai benefici professionali e sociali che tale unione avrebbe potuto avere. Mentre le differenze tra i due pittori nei primi anni del secolo sono inconfutabili, nei lavori successivi di Catena si registra un cambiamento di stile che lo fece qualificare dalla letteratura artistica otto/novecentesca quale "giorgionesco" (o comunque influenzato da Giorgione): ciò è certamente vero, infatti Catena non fu immune alle innovazioni che il pittore di Castelfranco introdusse nel genere del ritratto, quali la sperimentazione di nuove pose e un maggiore interesse per l'aspetto psicologico dell'effigiato. Confrontando i primi ritratti, di stampo belliniano, quale il *Ritratto di giovane uomo* della National Gallery di Londra, del 1505 circa (fig.11), e quelli più maturi, quali il *Ritratto d'uomo* di Vienna, del 1515 circa (fig.19) o il *Ritratto di Giangiorgio Trissino*, del 1525 circa (fig.35), si nota come l'arte di Catena abbia virato verso uno stile senza dubbio più "giorgionesco", ma anche attento agli esiti della ritrattistica coeva, sia veneziana che romana. Non esiste un solo ritratto sopravvissuto di Catena che si basi su un prototipo giorgionesco: l'unico dipinto che mostra queste caratteristiche è l'*Adorazione dei Pastori* del Metropolitan Museum di New York, probabilmente eseguito attorno al 1520. Alcuni dettagli, quali il cane, il cesto con le uova e le fortificazioni sono presi a prestito da Dürer, Cima e Bellini rispettivamente, mentre la composizione è debitrice della cosiddetta *Natività Allendale* di Giorgione, che si trova alla National Gallery di Washington. Vi è però una considerevole differenza di approccio: in Catena la struttura è più semplice, geometrica, con una netta divisione avvertibile tra i piani della composizione, mentre in Giorgione vi è una reale fusione tra figure e paesaggio, il quale domina la scena. La *Giuditta* della Fondazione Querini Stampalia di Venezia, dipinta probabilmente negli ultimi anni, tra il 1525 e il 1531 (fig.36) è stata spesso riferita ad esempio dello stile "giorgionesco" dell'ultimo Catena, ma questa definizione può derivare dal fatto che ci si riferisse ad un'altra versione di

quest'opera, oggi perduta e nota attraverso un'incisione (fig.37). Questa seconda versione è ricordata da Ridolfi, che ascrisse il dipinto a Catena, e si trovava nella collezione di Bartolomeo della Nave a Venezia per poi passare, come opera di Giorgione, nelle mani dell'Arciduca Guglielmo che la fece immortalare da Teniers nel *Theatrum Pictorium* del 1658. Alcuni studiosi accettarono la paternità di Giorgione per il dipinto dell'Arciduca, credendolo il modello a cui si riferì Catena per la *Giuditta* veneziana, ma alcune considerazioni contraddicono questa ipotesi: l'attribuzione a Catena nell'inventario di Della Nave, solitamente attendibile, suggerisce che entrambi i dipinti possano essere suoi<sup>510</sup>. Inoltre, a giudicare dalle opere esistenti, Catena non aveva l'abitudine di imitare pedissequamente le opere di Giorgione, ma piuttosto di riadattarle, come è evidente nella sua *Adorazione dei Pastori*, che prende elementi dalla *Natività Allendale*, ma senza copiarli fedelmente. Ci sono sei casi, nell'opera di Catena, in cui il pittore produsse uguali versioni della stessa composizione, pertanto è legittimo pensare che possa avere agito nello stesso modo anche con la *Giuditta*. La confusione che c'è stata tra le due versioni di questo quadro, può essere dunque il motivo della sua definizione di "giorgionesco". In effetti, dal punto di vista stilistico sembra esserci poco di Giorgione in questo quadro, se non in senso generale, potendolo confrontare a grandi linee con l'*Autoritratto* di Braunschweig o con il perduto *Orfeo*, noto anch'esso attraverso una riproduzione di Teniers (fig.48). La *Giuditta* di Catena ricorda piuttosto la *Salomè* che Sebastiano del Piombo eseguì prima del 1511, prima di lasciare Venezia. Il pittore dovette essere in contatto con Catena, come testimonia l'atto di matrimonio della sorella di Sebastiano, in cui Vincenzo figura in qualità di testimone, nell'anno 1528. Nei due dipinti vi sono delle evidenti similitudini dal punto di vista della costruzione, con le figure a mezzo busto, all'interno di una stanza nella quale si apre una finestra che rivela un paesaggio. Inoltre le espressioni delle due donne, sebbene diverse, rivelano un comune senso di determinazione e fierezza. La forma piramidale di *Giuditta* e la posa con il braccio sinistro appoggiato su un parapetto rimandano anche all'*Uomo con la manica blu* di Tiziano (Londra, National Gallery), dipinto uno o due anni dopo la *Salomè* di Sebastiano. Vi è anche una qualità tizianesca nei lineamenti della *Giuditta* di Catena e negli intrecci delle ciocche dorate, che ricordano quelle della *Flora* (Firenze, Uffizi), dipinta dal Vecellio nel 1518. Alla luce di queste

---

<sup>510</sup> Come suggerisce anche G. Robertson, *Vincenzo Catena*, p.67.

considerazioni si potrebbe dunque supporre che la letteratura artistica abbia posto un po' troppo l'accento sul carattere "giorgionesco" della pittura di Catena, che accolse nondimeno influenze da artisti quali Cima da Conegliano, Alvise Vivarini, Sebastiano del Piombo, Giulio Romano e Tiziano. Qualche osservatore potrebbe vedere nelle qualità che definiscono i lavori maturi di questo artista, ovvero le forme più sciolte e una luce più morbida e atmosferica, delle reminiscenze giorgionesche, ma non bisogna dimenticare che queste caratteristiche stilistiche si possono trovare anche nei lavori di Tiziano, Palma il Vecchio ed anche nelle ultime opere di Giovanni Bellini. Ci sono invece delle caratteristiche dell'arte di Giorgione che Catena rifiuta, quali la libertà compositiva, l'applicazione del colore e l'interesse per soggetti insoliti, ragion per cui, forse, non bisognerebbe dare un peso eccessivo all'iscrizione posta sul retro della *Laura* che ha contribuito a far etichettare il pittore come "giorgionesco", da Ridolfi in poi. Un altro aspetto rilevante è dato dal fatto che l'opera di Giorgione rimane ancora controversa rispetto alle attribuzioni e alla cronologia, problema che non ha mancato di influenzare anche gli studi relativi a Vincenzo Catena: l'ultima opera firmata del pittore è il *Ritratto d'uomo* di Vienna, mentre l'ultima datata (benché la firma sia posta sulla cornice e non sul dipinto) è la *Pala di Santa Cristina*, che si trova nella chiesa di Santa Maria Mater Domini a Venezia. I lavori della tarda maturità di Catena furono largamente fraintesi, specialmente negli studi a cavallo tra il XIX e il XX secolo, quando gli furono attribuite opere certamente eseguite da Giorgione, come la cosiddetta *Sacra Famiglia Benson*, l'*Adorazione dei Pastori* di Washington e l'*Adorazione dei Magi* di Londra, generalmente riferiti come "gruppo Allendale". Sebbene questi dipinti siano oggi incontestabilmente attribuiti a Giorgione, è pensabile che la loro precedente ascrizione a Catena possa avere influenzato la critica recente nella percezione dell'arte di questo pittore, il cui stile maturo dovrebbe essere considerato non come riflesso di un ideale giorgionesco, ma nel contesto più ampio e sfaccettato dello sviluppo della pittura veneziana dei primi anni del Cinquecento.

## Capitolo 3

### La *Giuditta* di Vincenzo Catena della Pinacoteca della Fondazione Querini Stampalia.

#### 3.1 La *Giuditta* di Vincenzo Catena: Scheda dell'opera e alcune considerazioni.



Vincenzo Catena, *Giuditta con la testa di Oloferne*, Venezia, Fondazione Querini Stampalia.

Autore: Vincenzo Catena

Titolo: *Giuditta con la testa di Oloferne*

Tecnica: Olio su tavola

Dimensioni: cm.78 x 62 (senza cornice)

Ubicazione: Venezia, Museo della Fondazione Querini Stampalia

L'opera presenta sul retro la dicitura "Palma Vecchio" in caratteri probabilmente settecenteschi. Il dipinto subì due interventi di restauro, il primo nel XIX Secolo, l'ultimo nel 1938-39, da parte di Mauro Pelliccioli.

Nei primi inventari della Pinacoteca (Inv.1810/1844, Inv.1830)<sup>511</sup>, l'opera fu creduta di mano di Giorgione; nell'inventario del 1844 fu ascritta a Palma il Vecchio (Inv.1844) e infine a Vincenzo Catena, dopo l'attribuzione che fu data a questi da Berenson nel 1894<sup>512</sup>, opinione confermata da buona parte della critica successiva. Negli inventari del 1810/44 e del 1830 l'iconografia del dipinto fu confusa con quella di Davide, mentre in quelli del 1844 e 1869 con quella di Erodiade. Nel 1648 Carlo Ridolfi, parlando di Catena scrisse "io vidi tra le cose di Bartolomeo Della Nave, di questo autore mezza figura di Giuditta, lavorata su la via di Giorgione con la spada in mano e il capo di Oloferne"<sup>513</sup>. La collezione di Bartolomeo Della Nave fu venduta circa un decennio dopo dall'uscita in stampa del libro di Ridolfi e trasferita a Bruxelles, nella raccolta dell'Arciduca Leopoldo Guglielmo. Nell'inventario di tale collezione, redatto nel 1659, l'opera risulta anonima e in seguito prenderà la strada per Vienna. Questa figura di cui scrisse Ridolfi è probabilmente identificabile con l'incisione, eseguita da Lucas Vorsterman, presente nel "Theatrum Pictorium" di David Teniers (1660)<sup>514</sup> che viene presentata come "Giuditta" tratta da Giorgione<sup>515</sup>, la quale mostra delle evidentissime similitudini a livello iconografico con il quadro della Querini. Esistono dunque delle ipotesi sulla provenienza del dipinto veneziano:

---

<sup>511</sup> M. Dazzi, E. Merkel, *Catalogo della Pinacoteca della Fondazione Scientifica Querini Stampalia* Venezia, Neri Pozza Editore, 1979, p.37.

<sup>512</sup> B. Berenson, *The Venetian Painters of Renaissance*, New York, London, G. P. Putnam's Sons, 1894, p.32 .

<sup>513</sup> C. Ridolfi "Le meraviglie dell'arte ovvero le vite degli illustri pittori veneti e dello stato / descritte da Carlo Ridolfi", Venezia, presso Gio. Battista Sgava, 1648, pp.64-65.

<sup>514</sup> D. Teniers, "Theatrum pictorium in quo exhibitur ipsius mam delineatae eiusque cura in aes in cisae picturae Archetipae italicae, quas Ser.mus Archidux (Austriae) in Pinacotecam suam Bruxellis collegit", Bruxelles, 1660.

<sup>515</sup> T. Pignatti, Filippo Pedrocchi, "Giorgione", Rizzoli, Milano, 1999, p.32.

Berenson, Von Hadeln, Borenius<sup>516</sup>, A. Venturi, L. Venturi, Morassi, Pallucchini, Waterhouse, Suida, Zampetti<sup>517</sup> e Pignatti ritengono che il dipinto provenga da Vienna. Van Marle<sup>518</sup> invece, non rileva nessuna connessione tra la *Giuditta* di Venezia e lo stile di Catena. Giles Robertson, nella monografia dedicata al pittore<sup>519</sup>, scrive che una variante dell'opera queriniana fu, nel XVII, secolo posseduta da Bartolomeo della Nave e poi passata alla collezione dell'Arciduca Leopoldo Guglielmo, dalla quale fu tratta l'incisione di Teniers (la quale parrebbe provenire, come abbiamo visto, da un autografo giorgionesco). Ciò escluderebbe, secondo Robertson, che possa essere esistito un dipinto analogo di mano di Giorgione e l'attribuzione a questi dell'incisione di Teniers altro non sarebbe che la prova del fatto che già nel XVII Secolo si scambiavano per opere di Giorgione dipinti di Catena. Robertson ritiene che l'attribuzione a Catena della *Giuditta* veneziana sia rafforzata dalla somiglianza con l'incisione di Teniers, oltre che per le caratteristiche di stile ed esecuzione che accomunano il dipinto della Querini con altri dipinti della fase matura di questo artista. Egli sostiene che la tavola potrebbe essere stata eseguita tra gli anni 1515-20 (in cui Catena dipinse presumibilmente la *Sacra Famiglia* di Berlino, i due *San Girolamo*, l'*Annunciazione* di Carpi, la *Consegna delle Chiavi* del Museo del Prado) e i lavori dell'ultimo periodo, come il *Guerriero adorante la Sacra*

---

<sup>516</sup> J.A. Crowe & G.B. Cavalcaselle, *History of painting in North Italy*, edited by Tancred Borenius, London, John Murray, 1912, vol.1, p.262.

<sup>517</sup> P. Zampetti, "Giorgione e i giorgioneschi": catalogo della mostra, Palazzo Ducale, Venezia, 11 giugno-23 ottobre, 1955. Italia: Arte veneta, 1955, pp.156-157.

<sup>518</sup> R. Van Marle, *The development of the Italian Schools of Painting*, The Hague, M. Nijhoff, Netherlands, 1923-1938, pp.400-402.

<sup>519</sup> "Perhaps the most completely Giorgionesque of Catena's surviving pictures is the *Judith* in the Querini-Stampalia Gallery in Venice. A slightly varied version of this picture, now lost but known from an engraving in Tenier's *Theatrum Pictorium*, was in Bartolommeo della Nave's collection in Venice as a Catena, and is cited there by Ridolfi as an example of Catena's Giorgionesque manner. One feels that Catena, in this quiet and dignified picture, has gone back with the new vision born of his slowly matured experience to the work of his partner of some twenty years before and recaptured to a remarkable degree the spirit and the promise of that time. On the other hand, comparison of Catena's picture with the full length by Giorgione in the Ermitage emphasises the gulf between even the most advanced work of Catena and the autograph work of Giorgione. The attribution of the Ermitage picture to Catena, accepted by Von Hadeln, stands as a warning of the danger of basing attributions on the study of photographs alone." Giles Robertson, "Vincenzo Catena", Edimburgh, Edimburgh Press, 1954, p.36.



*Famiglia* di Londra, che viene datato al 1530. Adolfo Venturi, nelle pagine della sua *Storia dell'Arte Italiana*<sup>520</sup>, si astenne dal dare un giudizio nei confronti del dipinto, in quanto all'epoca in cui lo vide, esso era indecifrabile a causa delle successive ridipinture che ne compromettevano la corretta comprensione<sup>521</sup>. Lionello Venturi, che pure vide il dipinto ben prima del restauro, ne diede nel 1913 una valutazione poco lusinghiera<sup>522</sup>, considerando l'opera troppo di maniera. Una datazione più precoce è invece proposta da Umberto Daniele in un saggio apparso in "Studi Giorgioneschi"<sup>523</sup>: l'analisi di alcuni particolari del dipinto, quali la posa di Giuditta con il gomito appoggiato sul parapetto (che ricorda il *Ritratto d'uomo dalla manica blu* di Tiziano, del 1510 circa), la foglia della spada (che riproduce con sorprendente precisione uno stocco inglese, datato 1500)<sup>524</sup> e affinità stilistiche con altri dipinti di Catena ritenuti precedenti, quali il *Ritratto di Giangiorgio Trissino*<sup>525</sup>, giudicato qualitativamente simile, portano a predatare il dipinto della Querini verso la metà del secondo decennio del XVI secolo. La *Giuditta* è un'opera sulla quale è stata fatta un po' di confusione: si pensa che essa deriverebbe da un prototipo di Giorgione, ipotesi

---

<sup>520</sup> A. Venturi, "Storia dell'arte italiana", Milano, Hoepli, 1901, p.51.

<sup>521</sup> "È attribuita al Catena anche la *Giuditta* della Raccolta Querini Stampalia, ma quanto si vede, fuor dalle moderne ridipinture che hanno trasformato il volto dell'eroina in una stucchevole accademia, e le mani in legno verniciato, non trova rispondenza nella pittura del seguace di Alvise e di Giambellino. Il bianco della tunica, la pasta di colore densa, corposa, con fini ombre violette, lo splendido velluto granato del manto, i lampi d'oro dell'elsa non trovano rispondenza con le opere del Catena, che anche nella pala di Santa Cristina mantiene al colore l'antica tenuità e limpidezza di cristallo. Fino a quando non si possa svelare l'antico sotto la ridipintura moderna, il quadro Querini Stampalia rimarrà indecifrabile." A. Venturi, "Storia dell'arte italiana", Milano, Hoepli, 1901, p.51

<sup>522</sup> "Da un motivo parziale di tipo giorgionesco il Catena passa a una concezione completa, con la *Giuditta* della collezione Querini-Stampalia di Venezia. Anche a traverso l'odierno pessimo stato di conservazione si può vedere il carattere tipico di Giorgione nell'atteggiamento e nel modo com'è tagliata la figura di *Giuditta*, e nella testa di *Oloferne*; ma si nota a un tempo come risulti solo una bella e fredda accademia." L. Venturi, *Giorgione e il giorgionismo*, Milano, Hoepli, 1913, p.228.

<sup>523</sup> Umberto Daniele "Appunti sulla "Giuditta" di Catena e su altri ritratti "armati", in *Vincenzo Catena. Giornata di studi*. A cura di Enrico Guidoni. Atti del congresso tenutosi all'Ateneo Veneto il 28 novembre 1998, Roma, Ed. Palombi, 2000, pp.50-60.

<sup>524</sup> J. Mann, *Wallace Collection catalogues. European arms and armour*, London, 1962.

<sup>525</sup> La cui datazione data da Robertson agli anni 1525-27 viene considerata da U. Daniele poco convincente. Umberto Daniele, *Appunti sulla "Giuditta" di Catena e su altri ritratti "armati"*. *Vincenzo Catena. Giornata di studi*. A cura di Enrico Guidoni. Atti del congresso tenutosi all'Ateneo Veneto il 28 novembre 1998, Roma, Ed. Palombi, 2000, pp.50-60.

suffragata dal fatto che tale dipinto è riprodotto da Teniers nel suo *Theatrum Pictorium* (fig.37) del 1660. Nell’inventario di Bartolomeo della Nave, che possedeva il quadro, l’attribuzione era in bilico tra Catena e Giorgione, inoltre Ridolfi dichiarò l’opera come di mano di Catena, per quanto “lavorata sulla via di Giorgione”<sup>526</sup>. Enrico Maria Dal Pozzolo<sup>527</sup> ritiene che la *Giuditta* della Querini potrebbe essere una delle tante versioni che Catena riservava alle sue invenzioni di maggior successo. Si tratta di un dipinto di innegabile matrice giorgionesca, che deve essere interpretato, se si pone l’opera nella seconda metà degli anni venti del XVI secolo: lo sguardo della *Giuditta* si pone in relazione con quello della “cingana” della *Tempesta* di Giorgione e la composizione rievoca quell’*Orfeo* che dipinse il pittore di Castelfranco, oggi noto attraverso un’incisione anch’essa presente nel *Theatrum Pictorium* di Teniers (fig.48). La testa di Oloferne del dipinto veneziano, come precedentemente visto, si pone in rapporto con quella del pastore che si vede nell’*Adorazione dei Pastori* di Catena a New York e con quella presente nell’altra *Giuditta*, dipinta da Giorgione, che si trova a San Pietroburgo. La *Giuditta* della Querini, sempre secondo Dal Pozzolo, andrebbe dunque collocata, per le sue caratteristiche stilistiche e per maturità compositiva, vicina ad uno degli apici della ritrattistica di Catena, ovvero il *Ritratto di Giambattista Memmo* di Coral Gables (fig.45); inoltre l’opera pare sintetizzare magistralmente i primi decenni della pittura veneziana, in cui si possono riconoscere influenze come quella del giovane Sebastiano del Piombo, in particolare del suo dipinto *Ritratto di donna come Vergine Saggia* della National Gallery di Washington. Si potrebbe ammettere la probabilità, mai considerata, che proprio nella bottega di Catena condivisa con Giorgione, Sebastiano avrebbe potuto compiere il suo apprendistato: la stessa *Sacra Famiglia Benson* potrebbe essere un’opera giovanile di Sebastiano nata in questo contesto<sup>528</sup>. Resta la domanda sul perché Vincenzo Catena, in questa sua estrema fase artistica, intenda rievocare con tale insistenza il mondo di Giorgione: si può ipotizzare che il pittore potrebbe essere stato in possesso, dopo la morte del maestro di Castelfranco, di una serie di materiali di bottega, di ideazione giorgionesca, che usò nei suoi lavori più maturi, la qual cosa spiegherebbe la maggiore maturità compositiva di tali opere.

<sup>526</sup> C. Ridolfi, *Le meraviglie dell’arte ovvero le vite degli illustri pittori veneti e dello stato / descritte da Carlo Ridolfi*, Venezia, presso Gio. Battista Sgava, 1648 pp.64-65.

<sup>527</sup> E. M. Dal Pozzolo, *Appunti su Catena*. «Venezia Cinquecento», XVI, 2006, pp.83-89.

<sup>528</sup> Ivi, p.85.

L'autore ritiene infatti che Giorgione produsse alcuni suoi lavori nell'ambito della bottega di Vincenzo Catena, come ad esempio l'*Autoritratto in veste di David* di Braunschweig e la *Madonna* di Oxford. La seconda ipotesi è che Catena abbia voluto continuare una tradizione pittorica, sviluppatasi nei primissimi anni del XVI secolo, ritenendola meritevole di essere perpetuata. Egli mise il suo gusto al servizio di una particolare élite di committenti, che forse furono gli stessi di Giorgione. Infatti, morto Giulio Campagnola, con Sebastiano del Piombo a Roma e con Tiziano impegnato nel suo personale percorso artistico, i circoli collezionistici di cui sopra continuarono a ricercare l'arte di Giorgione, morto prematuramente nel 1510, individuando in Catena l'unico serio candidato alla prosecuzione dell'eredità figurativa del maestro di Castelfranco. Oltretutto, al di là dell'aspetto figurativo, tale operazione potrebbe mostrare la volontà, da parte di tali circoli di committenza, di rievocare il momento di massimo splendore della Serenissima, prima del disastro di Cambrai. Dal Pozzolo sostiene anche, parlando della celebre *Giuditta* di Giorgione dell'Ermitage, che quest'ultima reca in sé una caratteristica uguale al dipinto di stesso soggetto del "cholega" Vincenzo Catena della Pinacoteca Querini Stampalia di Venezia, ovvero il non mostrare la narrazione del fatto, bensì raffigurare il soggetto dopo che l'azione è già stata compiuta, attraverso le sole evidenze della spada e della testa mozzata<sup>529</sup>. Nel dipinto di Catena la donna è immaginata a mezzo busto all'interno di una stanza, nella posa e nell'iconografia tipica del ritratto del tempo. Considerando la reiterata ripresa e rielaborazione di svariati modelli di Giorgione da parte di Catena dopo la morte del "cholega" - nonché la similitudine evidente che esiste tra la testa della *Giuditta* di Catena e quella della figura femminile della *Tempesta* di Giorgione - , non si può escludere che tale soluzione pure dipendesse in qualche misura da un'idea non altrimenti testimoniataci del maestro di Castelfranco<sup>530</sup>. Nella scheda del dipinto, compilata da B. M. Savy, che fu prestato

---

<sup>529</sup> Lo stesso Herbert Cook, nel 1900, parlando della *Giuditta* di Giorgione, noterà questo tipo di similitudine tra questa e il dipinto di Catena: "The head and sword proclaim her story, they are symbols of her mission, else she had been taken for an embodiment of feminine modesty and gentle submissiveness.". L'autore verga in nota che "Catena has adopted this giorgionesque conception in his *Judith* in the Querini-Stampalia Gallery in Venice.". H. Cook, *Giorgione*, London, George Bell and sons, 1900, p.38.

<sup>530</sup> E. M. dal Pozzolo, *Lo "spacco" della Giuditta di Giorgione all'Ermitage. L'invention du geste amoureux. Anthropologie de la séduction dans les arts visuels de l'Antiquité à nos jours*, «Atti del

nel 2016/17 in occasione della mostra *Orlando Furioso 500 anni*<sup>531</sup>, compare un'interessante considerazione riguardo alla controversa opinione secondo cui la *Giuditta* queriniana potrebbe essere una variante dell'esemplare (perduto) di Vienna, in quanto le differenze con l'incisione di Vosterman (fig.36) sarebbero motivate dal fatto che quest'ultimo si serviva di copie eseguite dallo stesso Teniers per le sue incisioni. Anche le misure riportate negli inventari (palmi 3 x 4)<sup>532</sup>e sulla stampa (palmi 4 x 5) non sono così lontane da quelle del dipinto veneziano. La *Giuditta* di Venezia riprende, secondo Savy, nella idealizzazione delle forme del viso e nella posa con il gomito appoggiato sul parapetto, invenzioni la cui paternità è probabilmente giorgionesca, del genere dei ritratti in armi o del *David* di Vienna. L'impianto compositivo, con la figura mostrata di tre quarti e l'elemento della finestra che si apre su un paesaggio, guardano sia alla lezione belliniana che ad altri esempi di ritratto femminile a mezzo busto che ebbe grande fortuna nella pittura veneziana nei primi anni del XVI Secolo e di cui abbiamo esempi di mano di Tiziano, Sebastiano del Piombo, Palma il Vecchio, solo per citarne alcuni<sup>533</sup>.

### 3.2 Il restauro.

Di seguito viene proposta la trascrizione del rapporto che il restauratore Mauro Pelliccioli eseguì sulla *Giuditta* nell'anno 1939<sup>534</sup>:

Oggetto: *Giuditta*, tavola ad olio autore di modi giorgioneschi n° di inventario 1/72

---

convegno internazionale di studi», (Parigi, Institut National d'Histoire de l'Art, Sala Vasari, 8-9 june 2015), pp.144-145.

<sup>531</sup> *Orlando Furioso 500 anni. Cosa vedeva Ariosto quando chiudeva gli occhi*. Catalogo della mostra tenuta a Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 24 settembre 2016 / 8 gennaio 2017. Fondazione Ferrara Arte, 2016.

<sup>532</sup> E.K. Waterhouse, *Paintings from Venice for Seventeenth Century England. Some records of a forgotten transaction* in «Italian Studies» 7, 1952, pp.1-23.

<sup>533</sup> B. M. Savy, *Vincenzo Catena, Giuditta con la testa di Oloferne* (scheda). In *Orlando Furioso 500 anni. Cosa vedeva Ariosto quando chiudeva gli occhi*. Catalogo della mostra tenuta a Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 24 settembre 2016 / 8 gennaio 2017. Fondazione Ferrara Arte, 2016.

<sup>534</sup> Il rapporto, scritto in corsivo e a matita, proviene dagli archivi della Fondazione Querini Stampalia di Venezia e mi è stato fornito (e gentilmente trascritto) dalla dott.ssa Angela Munari, che ringrazio.

Proprietà: Galleria Querini Stampalia

Direttore dei lavori: Manlio Dazzi

Descrizione: Il restauro fu iniziato il 2 gennaio 1939, interrotto alla metà del mese e ripreso agli 11 di aprile. [...] Restauratore Mauro Pelliccioli

Il nuovo restauro era reso necessario dal fatto che un vecchio restauro ottocentesco aveva da tempo desiderato per rimediare al restauro ottocentesco [sic] che aveva tolto al dipinto le qualità originali mediante una pulitura a secco eseguita con il raschietto, lasciando una sottile forte striatura di sporco dietro, il quale il dipinto si vedeva come dietro un velo raffreddato e quasi come l'effetto d'una stampa.

[(Soprascritto) Con il restauro eseguito [...] dopo la raschiatura era stato aumentato il senso di neoclassico arbitrariamente sovrapposto all'opera].

Vi erano inoltre alcune scrostature di colore mal restaurate.

Restauri: E' stato eseguito ammollendo con le [...] le ultime vernici e i più recenti restauri. Quindi operando con il raschietto a completare l'operazione del restauro ottocentesco asportando la rigatura di cui sopra. Furono registrate le vecchie velature [...] intonate con cautela le piccole scrostature. Fu applicata una vernice leggermente ambrata.

Attribuzione e cronologia: L'inventario giudiziale del sec. XIX attribuisce l'opera a Vincenzo Catena. Dopo il dubbio di [...] Marle è avvicinata genericamente ai modi giorgioneschi. Dietro al dipinto sul legno [in caratteri settecenteschi] e su etichetta in carta con caratteri ottocenteschi, è data l'indicazione di Palma il Vecchio. I caratteri del Catena paiono essersi confermati, nonostante che qualche tratto paia eccessivamente svelato.

Si era tentato in passato di ridare la velatura [...] e là con vernici gialle.

Destinazione oggetto: Il dipinto è stato provveduto di cristallo e rimesso su cavalletto nel salotto verde.

### 3.3 *Giuditta (e Salomè)* a confronto: l'interpretazione del tema nella pittura veneziana di primo Cinquecento: Giorgione, Sebastiano del Piombo, Giovanni Cariani, Lorenzo Lotto, Tiziano, Palma il Vecchio.

Nel Rinascimento, il tema della testa mozzata conobbe una grandissima fortuna, traducendosi in immagini di Giuditta, Salomè, David. Nell'immaginario e nelle arti figurative tra Quattro e Cinquecento, Giuditta rispondeva ad un ideale di "donna guerriera", dotata di coraggio e di virtù morali, unite a bellezza e sensualità.

Moltissimi furono gli artisti che diedero la loro interpretazione del tema di *Giuditta e Oloferne*, all'interno del contesto di circuiti di committenza che attraverso questa iconografia desideravano veicolare significati di varia natura: dalla metafora politica, in cui Giuditta veniva vista come un'oppositrice della tirannide, oppure come conflitto tra il bene e il male, o, nel contesto specificamente veneziano, della lotta tra Venezia e i nemici della Serenissima, fossero essi turchi o imperiali. Giuditta fu rappresentata come allegoria della giustizia (*Giuditta - Giustizia*, che fu dipinta da Tiziano nel 1508 sulla facciata del lato sud del Fondaco dei Tedeschi), o permeata di significato religioso, che vede l'eroina biblica come una prefigurazione di Maria, simbolo di castità e di umiltà che si oppone al male, portatrice di virtù quali sapienza, prudenza e giustizia, in una dimensione che è al tempo stesso allegorica, apocalittica, tragica. Nel XVI Secolo anche l'immagine di Salomè fiorì in molti contesti devozionali, rendendo esplicita l'interpretazione simbolica della morte del Battista, vista come prefigurazione del martirio di Cristo sulla croce.

Nella pittura veneziana il tema della decapitazione fu inaugurato dal celebre prototipo, dipinto da Giorgione, rappresentato dalla *Giuditta* di Leningrado. Se si considera di sua mano anche il dipinto originale da cui è stata tratta l'incisione presente nel *Theatrum Pictorium* di Teniers (fig.37), si può ragionevolmente pensare che fu proprio il pittore di Castelfranco a proporre l'iconografia della figura a mezzo busto per il tema Giuditta/Salomè, mutuandola dalla pittura devozionale coeva e precedente. Un altro esempio, sempre di mano di Giorgione, potrebbe essere dato dall'*Autoritratto in veste di David con la testa di Golia*, noto attraverso dipinti e incisioni. Questi soggetti di David e Giuditta inaugurarono pertanto una nuova

tradizione a Venezia<sup>535</sup> e nel caso di quest'ultima ci fu una accentuazione dell'aspetto sensuale, oltre che eroico/didascalico del tema. Tale schema compositivo a mezza figura fu dunque ripreso da altri artisti, tra cui Sebastiano del Piombo e Tiziano: il primo inserì la sua Salomè vicino a un muro scuro su cui si apre lateralmente una finestra oltre la quale si svela un paesaggio. In questo dipinto il fulcro tematico non sembra essere la testa mozzata del Battista, bensì Salomè, ritratta in ricchi abiti moderni, girata e con lo sguardo rivolto verso lo spettatore. Il dipinto di uguale soggetto eseguito da Tiziano, che si trova alla Galleria Doria Pamphili di Roma, accentua ulteriormente l'aspetto sensuale del prototipo giorgionesco: il pittore elimina il parapetto, mostrandoci la sua Salomè in piedi, nell'atto di mostrare la testa di Giovanni, ma anche esponendo al riguardante parte delle sue carni scoperte, in un gioco sensuale che coinvolge lo spettatore e lo stesso santo decapitato. Ci fu, nel Cinquecento, la tendenza a concepire la figura di Giuditta in chiave ritrattistica: sono numerose, come vedremo, le rappresentazioni in cui l'eroina biblica è ritratta a mezzo busto, con la forse unica eccezione di Giorgione, che ritrasse la sua *Giuditta* a figura intera. In questi dipinti compare spesso un cripto (auto) ritratto che denota a volte (come nei casi di Giorgione, Sebastiano, Tiziano e probabilmente anche Catena) un coinvolgimento personale, che può rivelare da parte dell'artista una varietà di possibili significati, quali la tematica della riflessione sulla morte o aspetti di carattere amoroso/sensuale. Giuditta/Salomè è la personificazione del concetto di *Eros e Thanatos*, cioè l'esplicitazione del potere fatale, a volte catastrofico, dell'amore, al quale fa da contraltare il senso di perdita, manifestato dal distacco della testa dal corpo<sup>536</sup>. Tiziano, nella sua *Salomè* fu probabilmente il primo artista che propose una connessione tra desiderio e decapitazione, inaugurando, di fatto, un filone che durerà fino ai giorni nostri. Le figure di Giuditta e Salomè focalizzano l'attenzione sulla realtà femminile, su parte dei suoi aspetti e problematiche in età moderna: nel caso di Giuditta, è possibile che il tema servisse a veicolare di volta in volta i temi più adatti alle esigenze di committenza, ovvero il carattere vedovile e

---

<sup>535</sup> "Il tema delle Salomè e delle Giuditte era di moda nella cerchia dei pittori giorgioneschi. Giorgione ne aveva dato l'avvio nella sublime *Giuditta* di Leningrado: Tiziano ed il Catena ne raccoglieranno l'esempio nella *Salomè* della Doria e nella *Giuditta* della Querini Stampalia." R. Pallucchini, *Sebastian Viniziano*, Milano, Mondadori, 1944, p.14.

<sup>536</sup> L.Puppi, "*Perdere la testa. Metafore, peripezie e incubi nell'iconografia della decapitazione*", Estr. da «Venezia arti», 10, 1996, pp.5-14.

virtuoso, oppure quello seduttivo/erotico. Da un punto di vista prettamente iconografico, sono stati scelti degli esempi di interpretazione del tema da parte di artisti veneziani (che si furono formati, oppure che lavorarono a Venezia) che nelle prime tre decadi del XVI secolo elaborarono, ognuno secondo le proprie caratteristiche, il soggetto di Giuditta/Salomè. Inoltre è utile sottolineare come in alcune delle opere che verranno proposte sia possibile scorgere dei “cripto ritratti”, ossia la presenza, all’interno della composizione di uno o più ritratti di personaggi contemporanei (committenti, artisti, amanti, mogli, mariti, amici, politici, religiosi...) che si mostrano “nei panni” di qualche personaggio del passato, della mitologia, dei testi sacri. Le motivazioni sono di carattere simbolico, allusivo e funzionali al messaggio che si desidera, a seconda dei casi, veicolare.

Vengono pertanto di seguito proposte delle schede relative ad opere di uguale o simile soggetto (e impianto iconografico) di artisti coevi a Vincenzo Catena quali Giorgione, Sebastiano del Piombo, Giovanni Cariani, Lorenzo Lotto, Tiziano, Palma il Vecchio, nell’ottica di valutare affinità e divergenze, sia da un punto di vista iconografico che contenutistico (quando questo è possibile), tra la *Giuditta* della Querini Stampalia e gli altri dipinti messi a confronto. Se si esclude la celebre *Giuditta* di Giorgione che si trova a San Pietroburgo (scheda n.1), che fu probabilmente l’opera che inaugurò questo soggetto a Venezia, in cui l’eroina biblica viene ritratta a figura intera ed è inserita in un paesaggio naturale, tutti gli altri dipinti esaminati presentano una costruzione iconografica abbastanza simile, ovvero una rappresentazione che prevede la figura vista di tre quarti, in alcuni casi con il braccio appoggiato ad un parapetto che funge da separatore tra lo spazio dipinto e quello dello spettatore, e un fondo, sovente bipartito in senso verticale, in cui si trova una parete scura, dalla quale emerge la figura del soggetto ritratto, con una finestra che si apre su un paesaggio, spesso raffigurato nel momento del sorgere o calar del sole. Da questo punto di vista il dipinto che presenta maggiori affinità con la *Giuditta* della Stampalia è senz’altro la *Salomè* di Sebastiano del Piombo della National Gallery di Londra (scheda n.2), in cui sono evidenziate tutte le caratteristiche di cui sopra, anche se in Sebastiano i colori risaltano in modo diverso e sono meno accordati in senso “tonale”, così come sono diverse le volumetrie, più piene. Uno scarto iconografico importante si avverte nella *Giuditta* di Giovanni Cariani, (scheda n.3) in cui il pittore elimina il parapetto e le figure sono delineate accentuando l’aspetto erotico (in *Giuditta*) e realistico (nella *serva anziana*), inoltre lo sfondo è pensato per



aumentare il tono drammatico della narrazione. Lorenzo Lotto nella sua interpretazione del tema (scheda n.4) elimina completamente le architetture per concentrarsi sulla resa delle figure, sull'aspetto psicologico, sugli accordi tonali e sui dettagli descrittivi. Tiziano, nella sua *Salomè* della Galleria Doria Pamphili di Roma (scheda n.5) rompe lo schema della linea retta e costruisce l'opera secondo linee arcuate. Anche in questo dipinto si avverte nell'autore l'intento di porre l'accento sull'aspetto sensuale e poetico dell'interpretazione del tema, mentre da un punto di vista prettamente pittorico è evidente l'uso di colori caldi e luminosi, tipici della maniera del Vecellio di quegli anni. L'ultima opera, la *Giuditta* di Palma il Vecchio che si trova agli Uffizi (scheda n.6), più tarda rispetto alle altre, rispecchia lo stile tipico di questo artista, in cui il soggetto raffigurato è sviluppato volumetricamente ed occupa quasi per intero la superficie del quadro, nel quale lo sfondo nero, privo di architetture, è pensato per accentuare la monumentalità della figura femminile rappresentata.

### 3.4 Schede.

#### 1) Giorgione: *Giuditta*.



Giorgione: *Giuditta*, San Pietroburgo, Ermitage.

Autore: Giorgione (n. Castelfranco Veneto, 1478 c. - m. Venezia, 1510)

Titolo: *Giuditta*

Datazione: 1504 c.

Tecnica: Olio su tavola trasportato su tela

Dimensioni: 144 x 68 cm

Ubicazione: San Pietroburgo, Ermitage

Il dipinto, non datato, è una delle poche opere di Giorgione che vede la critica pressochè concorde sul fatto che sia di mano del maestro di Castelfranco<sup>537</sup>. Il primo proprietario attestato del dipinto fu Jean Baptiste Forest (1635-1712), un pittore di paesaggi che fu anche mercante d'arte, ma non si hanno notizie su come l'opera sia venuta in suo possesso. Il quadro passò poi al finanziere Vincent Bertin e in seguito a Pierre Crozat<sup>538</sup>. Dopo la morte di quest'ultimo, l'opera passò agli eredi per approdare - entro un lotto di circa 500 pezzi - nelle collezioni di Caterina II di Russia, dove nel 1805-1807 la superficie pittorica venne trasportata da tavola a tela. In quegli anni il dipinto era ancora registrato come di mano di Raffaello, ma dalla seconda metà del secolo, l'attribuzione a Giorgione cominciò a farsi sempre più insistente. Fu in seguito alla mostra sull'arte italiana, tenuta a Parigi nel 1938<sup>539</sup>, che l'opera, nonostante l'assenza di qualsivoglia prova documentaria che ne giustificasse l'autografia, divenne un punto fermo del catalogo di Giorgione. Studi effettuati a

---

<sup>537</sup>Per delle informazioni generali sul dipinto si veda: G. M Richter, *Giorgio da Castelfranco, called Giorgione*, Chicago, The University of Chicago Press, 1937, p. 223; T. Pignatti, *Giorgione*, Milano, Alfieri, 1978, pp. 47, 98; C. Hornig, *Giorgiones Spätwerk*, München, Fink, 1987, pp. 177-179; T. D. Fomichova, O. N. Nechipurenko, Y. A. Kleiner, *The Hermitage. Catalogue of Western European Painting. Venetian Painting. Fourteenth to Eighteenth Centuries*, Firenze, Giunti, 1993, pp. 173-175; J. Anderson, *Giorgione, peintre de la « brièveté poétique »*. *Catalogue raisonné*, Paris, Lagune, 1996, pp. 196-201, 292; T. Pignatti, F. Pedrocco, *Giorgione*, Milano, Rizzoli, 1999, pp. 120-122; E. M. Dal Pozzolo, L. Puppi, *Giorgione*, Catalogo della mostra tenuta al Museo Casa Giorgione, Castelfranco Veneto, 12 dicembre 2009 - 11 aprile 2010, Milano, Skira, 2009, p.154; pp.200-201.

<sup>538</sup> Pierre Crozat (1661 - 1740) fu un celebre collezionista di opere d'arte francese.

<sup>539</sup> *Exposition de l'art italien de Cimabue à Tiepolo*, Petit Palais, Parigi, 1935.

seguito del restauro eseguito sul dipinto nel 1969-71<sup>540</sup> hanno portato alla formulazione dell'ipotesi che la tavola dipinta dal maestro di Castelfranco potesse essere una porta o una imposta, ipotizzando anche che l'eventuale *pendant*, da un punto di vista iconografico, potesse essere una rappresentazione di David. Già dal Medioevo le figure di Giuditta e di David venivano considerate delle prefigurazioni di Maria e di Gesù, così come Giuditta trionfante su Oloferne la lotta di Maria contro il demonio, e David contro Golia quella di Gesù contro Lucifero. Da un punto di vista della narrazione, Giorgione optò per una soluzione in cui l'eroina biblica è rappresentata nel momento successivo al fatto, a differenza dei precedenti iconografici, quali le *Giuditta* di Donatello, Botticelli, Mantegna, Ghirlandaio, Ghiberti, Pollaiuolo, che sono rappresentate nel momento dello svolgersi di un'azione e tutte interamente vestite, per sottolinearne le virtù di castità e pudicizia. Giorgione, a differenza del racconto biblico, tolse i sandali dai piedi della sua Giuditta, rendendo delicato e sensuale il calpestamento della testa di Oloferne<sup>541</sup>, inoltre scoprì quasi completamente la gamba sinistra dell'eroina, valorizzando ulteriormente l'elemento seduttivo presente nella scena rappresentata<sup>542</sup>. Da un punto di vista stilistico si può ritenere l'opera come appartenente alla prima fase del suo percorso artistico e databile, quindi, ai primissimi anni del Cinquecento. Fiocco avvertì nel dipinto reminescenze antonellesche, ritenendolo debitore, nella costruzione e nella chiarezza della tavolozza, dello stile del maestro messinese<sup>543</sup>. Roberto Longhi<sup>544</sup>, associando stilisticamente la *Giuditta* alla *Pala di Castelfranco*, scrisse che la prima fu eseguita in un momento del percorso artistico di Giorgione in cui il pittore risentiva ancora di

---

<sup>540</sup>T. Fomičiova [Fomičeva], *The History of Giorgione's 'Judith' and its restoration*, «The Burlington Magazine», CXV, 1973, p. 417-420.

<sup>541</sup> E. M. dal Pozzolo, *Lo "spacco" della Giuditta di Giorgione all'Ermitage. L'invention du geste amoureux. Anthropologie de la séduction dans les arts visuels de l'Antiquité à nos jours*, atti del convegno internazionale di studi (Parigi, Institut National d'Histoire de l'Art, Sala Vasari, 8-9 june 2015), p.147.

<sup>542</sup> Terisio Pignatti ipotizzò una interpretazione del dipinto in tal senso, ritenendo che la testa mozzata di Oloferne potesse essere un autoritratto di Giorgione e che Giuditta fosse il ritratto di una sua amante crudele, che dopo averlo abbandonato, ne calpesta il capo. T. Pignatti, *Il "Corpus" pittorico di Giorgione*, in R. Pallucchini (ed.), «Giorgione e l'umanesimo veneziano», Firenze, Olschki, 1981, p. 131-159; p. 137.

<sup>543</sup> G. Fiocco, *Giorgione*, Bergamo, Istituto Italiano di Arti Grafiche, 1941, p.27.

<sup>544</sup> R. Longhi, *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana*, Firenze, Sansoni, 1946, p.18.

influenze “classiche”, che sarebbero scemate nel tempo, per lasciare il posto a un naturalismo sempre più marcato. Nella *Giuditta* il paesaggio diventa parte integrante della composizione, ed è ancora lo spirito di Arcadia che sembra pervadere l’atmosfera nella quale l’eroina vive e respira. L’eroina biblica esprime bellezza, eleganza e complessità, pertanto si può pensare che la modella che fu scelta per tale dipinto fu forse una delle giovani appartenenti all’aristocrazia veneziana del tempo. Giorgione fu forse il primo artista che introdusse a Venezia l’iconografia di Giuditta, nota precedentemente in città solamente per mezzo di opere in scultura, realizzate nel XV secolo. Il soggetto è qui ritratto a figura intera e tiene la spada con la mano destra, mentre il suo piede sinistro è appoggiato sulla testa decapitata di Oloferne. Il volto di Giuditta tradisce un influsso leonardesco<sup>545</sup>, che si manifesta negli effetti di sfumatura e nell’uso della prospettiva aerea, mentre la posa deriva dalla statuaria classica, in particolare dallo scultore greco del V secolo a.c. Fidia (“Afrodite Urania”), ma anche dall’influenza dei Lombardo<sup>546</sup>. I panneggi, in particolare nella parte inferiore della veste, richiamano un ascendente nordico, mentre la spilla appuntata sul petto dell’eroina sembra tradire la conoscenza della coeva oreficeria fiamminga. Un vasto paesaggio collinare si apre dietro al muro alle spalle di Giuditta, a ridosso del quale una grossa quercia occupa l’intera zona superiore destra della composizione, calibrandola in un sapiente ed equilibrato gioco di pieni e di vuoti. Tipiche giorgionesche, sono l’atmosfera tonale, l’intensità e l’armonia coloristica tra i vari elementi del quadro, dal verde delle piante e delle colline, all’azzurro del cielo dei monti e del mare, al rosso-rosa del vestito di Giuditta, al bruno del tronco, del muro e della terra: non vi è un colore che si impone sull’altro, ma l’intera gamma cromatica del dipinto è magistralmente armonizzata in una fusione di soggetto e paesaggio. Giorgione ha dunque scelto di ambientare la sua rappresentazione nel contesto di uno scenario naturale, in cui non sono rappresentate crudeltà. L’unico indizio di violenza è dato dalla testa mozzata, su cui poggia il piede di Giuditta, ma l’atmosfera generale che trasmette il dipinto è più di serenità e di

---

<sup>545</sup> Sulla presenza di Leonardo a Venezia e sull’influenza esercitata dal Da Vinci sui pittori veneziani si veda: “*Leonardo e Venezia*”, Catalogo della mostra, Milano, Bompiani, 1992.

<sup>546</sup> M. Ceriana, *La scultura veneziana al tempo di Giorgione*, in «Da Bellini a Veronese. Temi di Arte Veneta», a cura di G. Toscano e F. Valcanover, Venezia, 2004, pp. 272-273.

sensualità, anziché di morte, in un “momento di sosta contemplativa, di spiritualità dolcemente pensosa che rimuove la violenza della fase-azione”<sup>547</sup>.

---

<sup>547</sup> A. Ferriguto, *Attraverso i « misteri » di Giorgione*, Castelfranco Veneto, A. Trevisan, 1933, p. 278.

2) Sebastiano del Piombo: *Salomè*.



Sebastiano del Piombo: *Salomè*, Londra, National Gallery.

Autore: Sebastiano del Piombo (n. Venezia, 1485 - m. Roma, 1547)

Titolo: *Salomè*

Datazione: 1510 c.

Tecnica: Olio su tavola

Dimensioni: cm. 54.9 x 44.5

Ubicazione: Londra, National Gallery

Considerata come opera chiave del periodo giovanile del pittore, questa tavola presenta una storia critica piuttosto scarna: fu registrata nel 1900 nella collezione di George Salting e poi donata, assieme all'intera raccolta, alla National Gallery di

Londra, nel 1900<sup>548</sup>. La critica fu pressoché unanime nell’ascrivere questa tavola a Sebastiano Luciani, riferendola al 1510, sulla base della somiglianza della figura di Salomè con quella di Maria Maddalena che si vede nella *Pala di San Giovanni Crisostomo*, sempre di mano del pittore e con la figura femminile del *Ritratto di donna come vergine saggia* della National Gallery di Washington. Questa *Salomè*, già nel 1944 fu messa in relazione da Rodolfo Pallucchini con la *Giuditta* e con l’*Autoritratto in veste di David* di Giorgione, oltre che con la *Salomè* di Tiziano della galleria Doria Pamphili<sup>549</sup>. Il tema della decapitazione fu infatti caro alla cerchia giorgionesca, per vari motivi che potevano essere ricercati nella sottile allusione erotica, esplicita sia in eroine positive (Giuditta) che negative (Salomè). A livello formale, la composizione è strutturata attraverso linee orizzontali e verticali e la sua severità progettuale risulta evidente, se confrontata ad esempio con la *Salomè* della Galleria Doria Pamphili di Roma dipinta da Tiziano, in cui le forme sono in movimento e la finestra retrostante è ad arco, invece che rettangolare<sup>550</sup>. Nel quadro di Sebastiano si registra un certo distacco a livello cromatico, con i colori più risaltanti individualmente e meno accordati in senso tonale<sup>551</sup>. Anche le volumetrie si fanno più piene, rendendo questo dipinto quasi un preludio alle future esperienze romane di Sebastiano. L’immagine di Salomè è realizzata a mezza figura, di profilo, con la testa e lo sguardo rivolti verso lo spettatore, e rimanda non solo alla ritrattistica giorgionesca, ma anche alla statuaria coeva, esemplificata dalle sculture e dai rilievi di Tullio Lombardo, che il pittore certamente vide nella chiesa di San Giovanni Crisostomo<sup>552</sup>. Il braccio ricorda invece quello del *Ritratto di donna*,

---

<sup>548</sup> < <https://tinyurl.com/8m4vknvy> > (URL consultato 8 febbraio 2024).

<sup>549</sup> R. Pallucchini, *Sebastian Viniziano*, Milano, Mondadori, 1944, p.14-15.

<sup>550</sup> M. Hirst, *Sebastiano del Piombo*, Oxford, Clarendon Press, 1981, pp.30-31.

<sup>551</sup> “La Salomè londinese è un portento di colorazione fusa, stesa con dolcezza, a pochi toni freddi e spenti: larghe stesure di grigi, di azzurri e di turchini sono messe a contrasto con poche note calde, come la striscia d’arancione all’orizzonte, dove si spegne l’ultimo bagliore del giorno, od il bianco caldo della camicia rimboccata od il roseo denso dell’incarnato. Certo Sebastiano nell’impostare la sua figura ebbe presente quel Davide al parapetto, con la testa di Golia fra le mani di Giorgione, oggi perduto e noto solo attraverso incisioni secentesche ed una parziale copia.”. R. Pallucchini, *Sebastian Viniziano*, Milano, Mondadori, 1944, p.14-15.

<sup>552</sup> “Nella sua idealizzata classicità quasi neo-ellenica, come una figura pensata nel marmo pario, la testa di questa donna finisce per avere notevoli affinità con la scultura di Tullio Lombardo, che certamente Sebastiano conosceva, se non altro per aver posto la sua pala in San Giovanni Crisostomo



dipinto sempre dal Luciani, che si trova a Budapest<sup>553</sup>. Salomè occupa la metà sinistra della composizione, emergendo letteralmente dalla parete scura alle sue spalle, mentre la parte destra del quadro è occupata dalla testa decapitata di San Giovanni (che potrebbe essere un ritratto), tenuta su un vassoio, oltre il quale si apre una finestra dalla quale si scorge un paesaggio collinare, nel quale il blu del cielo, mostrato nel momento del crepuscolo, si bilancia cromaticamente con il colore dell'abito della principessa giudaica. Notevoli sono la resa dei panni cangianti del vestito della giovane e il forte contrasto cromatico dato dalla manica bianca complessivamente arricciata, così come è evidente il tentativo del pittore di indagare la figura di Salomè dal punto di vista psicologico<sup>554</sup>, attraverso la fermezza dello sguardo e l'espressione ferma, decisa, intensa, unita ad una ricerca di realismo che è ispirata sì alle realizzazioni di Giorgione e Tiziano, ma declinata in modo assolutamente originale<sup>555</sup>.

---

molto vicino al rilievo di Tullio nella cappella Bernabò.” M. Lucco, *Salomè* (scheda) in *Sebastiano del Piombo*, catalogo della mostra a cura di Claudio Strinati e Bernd Wolfgang Lindemann tenuta a Roma, Palazzo Venezia, 8 febbraio - 18 maggio 2008 e Berlino, Gemäldegalerie, 28 giugno - 28 settembre 2008. Milano, F. Motta editore, 2008.

<sup>553</sup> L'opera è custodita presso il Szèpművészeti Múzeum di Budapest.

(<<https://www.szepmuveszeti.hu/mutargyak/9841/>> URL consultato 23 aprile 2024).

<sup>554</sup> “Sguardo tranquillo, forse, quello di questa mitica fanciulla assassina, ma non certo “innocente”. Raramente nella storia della pittura cinquecentesca abbiamo incontrato un viso così sottilmente inquietante come quello di questa straordinaria Salomè [...]”. “La fisionomia del volto ripropone i caratteristici tratti delle figure femminili di Sebastiano: viso tondo e decisamente largo all'altezza degli zigomi, mento piccolissimo e leggermente sfuggente, naso importante e dritto, e soprattutto i tipici occhi dal taglio molto allungato, che sembrano qui fissare in maniera quasi sfrontata chi, con un cenno, ha forse fermato il suo cammino e l'ha obbligata a una pausa: l'attimo di cui l'artista coglie la posa”. S. Dolari, *La tardiva e meritata scoperta di Sebastiano*, recensione alla mostra *Sebastiano del Piombo 1485-1547*, <<La Rivista di Engramma>> n.65, giugno/luglio 2008, pp.63-70.

<sup>555</sup> *L'opera completa di Sebastiano del Piombo*, presentazione di Giuseppe Volpe; apparati critici a cura di Mauro Lucco, Milano, Rizzoli, 1980, p.96.

3) Giovanni Cariani: *Giuditta con la testa di Oloferne*.



Giovanni Cariani, *Giuditta con la testa di Oloferne*, Palermo, Palazzo Butera.

Autore: Giovanni Cariani (n. Fuiplano al Brembo, 1485 c. - m. Venezia, 1548?)

Titolo: *Giuditta con la testa di Oloferne*

Datazione: 1515-1517 c.

Tecnica: Olio su tavola

Dimensioni: cm. 69 x 56.5

Ubicazione: Palermo, Palazzo Butera

Nei primi anni del XVI secolo a Venezia operò un nutrito gruppo di pittori bergamaschi, i più famosi tra i quali furono Andrea Previtali, Palma il Vecchio, Bernardino Licinio, i Santacroce, Giovanni Cariani. Quest'ultimo approdò in laguna nel 1509, e sviluppò il suo linguaggio artistico appoggiandosi inizialmente al gusto

belliniano per poi aprirsi alla nuova visione proposta da Giorgione e dai due pittori la cui arte, almeno agli inizi, fu più influenzata dal maestro di Castelfranco, ovvero Sebastiano del Piombo e Tiziano. Cariani restò a Venezia fino al 1517, per poi tornare a Bergamo nel 1523, facendo successivamente ritorno in laguna a varie riprese, fino alla morte, avvenuta nel 1548<sup>556</sup>.

L'artista in quest'opera rappresenta Giuditta, eroina degli Israeliti, raffigurata come una giovane donna dai capelli corvini, vestita con una leggera camicia bianca, legata in vita con una fascia ricamata. Sulle spalle porta un mantello rosso foderato di verde, e il suo seno nudo è un'allusione al desiderio che prova per lei Oloferne, generale delle truppe nemiche assire, che invitò Giuditta nella sua tenda, la quale con un tranello lo fece ubriacare e poi lo decapitò, fuggendo con la sua testa. La principessa sembra essere in uno stato d'animo meditativo, e la sua serva anziana e sdentata è vicina, con la bocca aperta, forse nell'atto di parlare. Il cielo infuocato (che ricorda i cieli dipinti da Hieronimus Bosch, visti da Marcantonio Michiel a Venezia, nel palazzo del cardinale Grimani) aumenta l'impatto drammatico della scena, contribuendo a rendere l'immagine attraente e repellente al tempo stesso. Da un punto di vista formale, l'opera mostra un Cariani che, alla metà del secondo decennio del XVI secolo, rimedita ancora sulla lezione di Giorgione, realizzando un dipinto permeato della tematica esoterica-simbolica tipica del maestro di Castelfranco<sup>557</sup>, ma pare anche subire l'influsso di un certo realismo di stampo tedesco<sup>558</sup>. Stilisticamente il quadro presenta delle affinità con la *Sant'Agata*, sempre di mano di Cariani (Edimburgo, National Gallery of Scotland), con la *Vergine Saggia* (Washington, National Gallery) e la *Salomè* (Londra, National Gallery) dipinte da Sebastiano del Piombo a Venezia attorno al 1510, ma anche con la *Salomè*, eseguita da Tiziano pochi anni dopo: opere tutte accumulate, oltre che dalla scelta del tema (Giuditta o Salomè), da una composizione che privilegia l'esposizione del soggetto visto di tre quarti, con il busto girato e lo sguardo rivolto verso lo spettatore. Si tratta quasi certamente di ritratti, data la verosimiglianza fisiognomica dei soggetti rappresentati e tutti i dipinti citati sono accomunati

---

<sup>556</sup> G. Mariacher, *Giovanni Cariani*, in «I pittori bergamaschi. Il Cinquecento, I.» Poligrafiche Bolis, Bergamo, 1975, pp. 248-252.

<sup>557</sup> R. Pallucchini, F. Rossi, *Giovanni Cariani*, Ed. Credito Bergamasco, Bergamo, 1983, p.29, p.120.

<sup>558</sup> M. Zanchi, S. Cavalleri, *Giovanni Cariani. Il giorgionesco dal realismo terragno*, Ferrari Editrice, Clusone, (BG), 2001, p.5.

dall'influenza esercitata dall'arte di Giorgione, evidente nell'uso del colore e nell'approccio "tonale", tipico del maestro di Castelfranco. Si ritiene generalmente che questo quadro provenga dalla collezione della regina Cristina di Svezia (1626-1689), sebbene la descrizione dell'inventario non corrisponda esattamente, in quanto si parla di "Un dipinto di Giuditta con una vecchia, tenendo davanti a sé una candela accesa con la testa di Oloferne...". Il dipinto è citato nella collezione di Filippo II, duca d'Orléans (1674-1723), in cui viene ritenuto opera di mano del Pordenone. L'opera è stata attribuita a Giovanni Cariani per la prima volta da Bernard Berenson<sup>559</sup>, che la considerava un mirabile ritratto femminile raffigurante Giuditta con una vecchia strega al suo fianco, che porta la testa di Oloferne. Ritratto energico, quasi brutale nel gesto, in un modo curioso che fa assomigliare questo dipinto ad alcune opere di Sebastiano del Piombo. Dopo varie vicissitudini collezionistiche la tavola riapparve in pubblico nel 1982, accendendo un dibattito sulla sua possibile datazione: secondo alcuni studiosi (Ernst Günter Troche<sup>560</sup> ; Luciano Gallina<sup>561</sup>) si tratterebbe di un'opera da ascrivere al periodo che Cariani trascorse a Bergamo, tra il 1517 e il 1524. Si ritiene che la figura della serva anziana che sta alle spalle di Giuditta, possa essere messa in relazione con la celebre *Vecchia* dipinta da Giorgione probabilmente attorno al 1506, che si trova oggi alle Gallerie dell'Accademia di Venezia. Per tale motivo alcuni studiosi (Alessandro Ballarin<sup>562</sup>) ritengono che la *Giuditta* di Cariani si possa predatare al 1510-12.

---

<sup>559</sup> B. Berenson, *Scoperte e primizie artistiche*, «Rassegna d'Arte», IV, 1904, p.158.

<sup>560</sup> E. G. Troche, *Giovanni Cariani*, «Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen», 55, 1934, p.109.

<sup>561</sup> L. Gallina, *Giovanni Cariani (Materiale per uno studio)*, Bergamo, 1954, p.108.

<sup>562</sup> A. Ballarin, *Ancora sulla giovinezza del Cariani*, in «Il cielo, o qualcosa di più», Adriano Mariuz and Elisabetta Seccomani (eds), Cittadella, 2007, pp. 65-66.

4) Lorenzo Lotto: *Giuditta con la testa di Oloferne*.



Lorenzo Lotto, *Giuditta con la testa di Oloferne*, Roma, Collezione gruppo BNP.

Autore: Lorenzo Lotto (n.Venezia, 1480 - m. Loreto,1556)

Titolo: *Giuditta con la testa di Oloferne*

Datazione: 1512 (firmata e datata)

Tecnica: Olio su tavola

Dimensioni: cm. 28.8 x 23.4

Ubicazione: Roma, Collezione Gruppo BNP

Il dipinto, firmato e datato “L. Lotus 1512” fu di proprietà del cardinale Pietro Aldobrandini (1626) , di Olimpia Aldobrandini (1682), per poi passare alla collezione Aldobrandini (1860) e infine fu acquistato dalla Banca Nazionale del Lavoro (1984). L’opera fu resa nota da Zampetti nel 1981 e pare essere di sicura autografia, non solo per il fatto di essere firmata e datata, ma anche grazie alle sue caratteristiche formali, del tutto coerenti con lo stile pittorico di Lorenzo Lotto, in quanto accostabile ad altre opere dell’artista, quali la *Sacra famiglia con l’Arcangelo Gabriele* (Princeton, University Art Museum) e la *Deposizione* di Jesi (Jesi, Pinacoteca Civica), per le somiglianze evidenti tra i volti di Oloferne e Giuditta e quelli di Gesù e Maria Maddalena che si vedono nella *Deposizione*<sup>563</sup>. Il dipinto, di piccole dimensioni, raffigura il passo biblico (Giuditta, XII,15, XIII,10)<sup>564</sup> in cui Giuditta, che ancora impugna la spada, fissa lo spettatore mentre si accinge a depositare la testa decapitata di Oloferne nella bisaccia, tenuta aperta dalla sua ancella, che la guarda quasi incredula<sup>565</sup>. Lotto in quest’opera mostra la sua consueta abilità di narratore, realizzando un’opera in punta di pennello, nella quale sono dispensati molti dettagli descrittivi, quali la sciabola finemente decorata, i bellissimi gioielli, le pieghe dei vestiti, e lo fa usando una gamma cromatica molto contrastata, con colori smaltati in cui emergono dal fondo scuro, questa volta completamente privo di architetture, le due figure di Giuditta e della sua ancella, vestite di bianco, di verde e di blu la prima, di rosso e di giallo la seconda, in un sapiente contrasto di colori freddi e caldi. I volti dei tre personaggi rappresentati mostrano una gamma di espressioni completamente diverse tra loro, dall’ottuso stupore dell’ancella, alla chiara e serena, fiera e accattivante espressione di Giuditta, fino ad arrivare al terreo livore della morte, che si vede nel capo decapitato del generale Oloferne. Si ritiene che la composizione dell’opera, con l’eroina mostrata a mezzo busto e agghindata in

---

<sup>563</sup> D. A. Brown, *Lorenzo Lotto, il genio inquieto del Rinascimento*, Milano, Skira, 1998, pp. 97-99.

<sup>564</sup> *Si tolse di dosso il sacco di cui era rivestita, depose le sue vesti vedovili, lavò con acqua il proprio corpo unguendosi con uno spesso unguento e spartì i capelli del capo imponendosi un diadema. Indossò gli abiti da festa che usava quando suo marito Manasse era ancora in vita. Indossò i sandali ai piedi, cinse i braccialetti, le collane, gli anelli, gli orecchini e ogni altro ornamento, rendendosi molto avvenente, tanto da sedurre gli sguardi degli uomini che l’avrebbero vista.* (Giuditta, 10, 3,4).

<sup>565</sup> E. M. Dal Pozzolo, *Lorenzo Lotto. Catalogo generale dei dipinti*, Milano, Skira, 2021, pp. 146-147.

abiti moderni, possa fare riferimento a prototipi di artisti veneziani, che possono essere individuati in Giovanni Bellini e Giorgione<sup>566</sup>, anche se si è ipotizzato che un'opera come questa *Giuditta* si possa in qualche modo considerare come una personale interpretazione che Lorenzo Lotto diede al linguaggio raffaellesco<sup>567</sup>.

---

<sup>566</sup> Lo stesso Vasari nelle *Vite* definisce Lotto come un artista che «avendo imitato un tempo la maniera de' Bellini, s' appiccò poi a quella di Giorgione», cfr. G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, Firenze, Giunti, 1568, p.241.

<sup>567</sup> M. Cordaro, *Giuditta con la testa di Oloferne*, supplemento a *Raffaello in Vaticano*, catalogo della mostra (Città del Vaticano, 1984-1985) a cura di F. Mancinelli, Milano, Electa, 1984, pp. 173-174.

5) Tiziano: *Salomè con la testa del Battista*.



Tiziano, *Salomè con la testa del Battista*, Roma, Galleria Doria Pamphili.

Autore: Tiziano Vecellio (n. Pieve di Cadore, 1488/90 - m. Venezia, 1576)

Titolo: *Salomè con la testa del Battista*

Datazione: 1515 c.

Tecnica: Olio su tela

Dimensioni: cm. 90 x 72

Ubicazione: Roma, Galleria Doria Pamphili



Si ritiene che l'opera possa essere stata in possesso di Alfonso d'Este (1476 -1534), che fu uno dei committenti di Tiziano<sup>568</sup> ed è stata identificata da alcuni critici come il dipinto presente nell'inventario di Lucrezia d'Este, nipote di Alfonso, nell'anno 1592, nel quale si parla di "Uno di una Erodiade". L'opera pervenne alla Galleria Doria Pamphili nel 1794, dopo essere stata posseduta dal principe Salviati, da Cristina, regina di Svezia e dalla nobile famiglia Odescalchi<sup>569</sup>. Il dipinto fu creduto di mano di Pordenone da Cavalcaselle, nel 1878, di Giorgione da Justi, nel 1908, per poi essere unanimemente accolto come precoce capolavoro di un giovane Tiziano Vecellio, sebbene la datazione precisa sia controversa: secondo Pallucchini, il quadro potrebbe essere databile attorno al 1511, sulla base del fatto che la composizione si ispira alla versione di medesimo soggetto eseguita da Sebastiano del Piombo nel 1510<sup>570</sup>. Tuttavia, dal punto di vista della tecnica pittorica e dello stile si percepiscono invece delle forti assonanze con l'*Amor sacro e l'amor Profano*, eseguito da Tiziano nel 1514-16 circa. L'opera presenta una insolita iconografia che ha fatto ritenere che il soggetto potesse rappresentare *Giuditta e Oloferne*, invece di *Salomè*, in virtù del fatto che il Vecellio utilizzò elementi della tradizione iconografica di entrambe le storie bibliche, ma esistono delle prove offerte dai primi inventari che riguardano l'opera, che identificano il soggetto come Salomè<sup>571</sup>. Tiziano non si ispirò in modo pedissequo ai Vangeli per costruire la sua narrazione ma, come fece prima di lui Giorgione, attinse anche a fonti artistiche e letterarie per il suo lavoro. *Salomè* è un dipinto di chiara matrice giorgionesca: lo stesso Sebastiano del Piombo ne diede la sua interpretazione nell'opera di medesimo soggetto che si trova alla National Gallery di Londra, realizzata presumibilmente quando il pittore viveva ancora a Venezia e la sua pittura era permeata da influssi derivanti dall'arte del maestro di Castelfranco. Il tema della figura femminile, voltata

---

<sup>568</sup> L'ipotesi è supportata dal fatto che, attorno al 1515, Tiziano fu in contatto con la Corte di Ferrara, e il dipinto, non datato, è stimato dalla maggior parte della critica come eseguito attorno al 1515-16.

<sup>569</sup> (Una *Salomè* apparve negli inventari di Isabella d'Este, duchessa di Urbino, nel 1592, ma senza una indicazione che ne riguardasse l'autore. Il dipinto passò in seguito alla famiglia Aldobrandini, nei cui documenti appare ripetutamente, nel 1603, 1626, 1665, 1682, per poi passare ai Pamphili). Cfr. H. E. Wethey, *The paintings of Titian*, Phaidon, London, 1969, pp. 157-158.

<sup>570</sup> R. Pallucchini, *Tiziano*, vol.1, Sansoni, Firenze, 1969, p.27.

<sup>571</sup> Victoria S. Reed, *Decapitation, devotion and desire in Titian's Salomè*. «Artibus et Historiae», vol.40, n.79 (2019), pp.89-115.

di tre quarti ed appoggiata ad un parapetto marmoreo, fu usato spesso dal Luciani, che lo fece diventare una sua caratteristica, con la figura chiusa in una composizione nella quale domina la linea retta. Tiziano rompe questo schema, inaugurando una nuova organizzazione formale nella quale le linee diventano arcuate: ciò è evidente nella curva delle spalle della stessa principessa giudaica, nella forma ovale del viso, e nell'arco della finestra<sup>572</sup>. Tiziano rappresentò in quest'opera il momento in cui Salomè, raffigurata come una donna bella e sensuale, accompagnata da un'ancella, sorregge il capo mozzato di San Giovanni Battista (che potrebbe essere un autoritratto dello stesso Vecellio). Il colore è morbido e luminoso, i toni sono caldi, con il rosso del mantello che si impone cromaticamente sulla composizione, accordandosi al tempo stesso con il verde scuro del vestito dell'ancella, con il fondo nero, con il colore dei capelli dei personaggi e infine con i colori chiari del cielo nuvoloso che appare dalla finestra, mentre le forme ispirano solennità e maestosità. Hope<sup>573</sup> rileva degli elementi erotici nel soggetto: come osservò per primo Panofsky<sup>574</sup>, al tempo in cui il quadro fu eseguito, si credeva che Salomè fosse innamorata di Giovanni, la qual cosa è provata dall'inserimento della discreta presenza di Cupido all'interno della composizione e soprattutto dalla chioma che scende dalla testa decapitata del Battista accarezzando il braccio nudo della principessa giudaica. Nella sua *Salomè*, Tiziano sintetizza in modo mirabile le sue influenze, oltre che il lavoro dei pittori veneziani coevi, con uno sguardo rivolto anche alla poesia e alla letteratura che si stavano producendo a Venezia proprio in quegli anni. Fin dagli albori della sua carriera, il Vecellio mostrò sempre nelle sue opere dimestichezza con i soggetti poetici: dipinti a tema femminile, quali la *Vanità* (Monaco, Alte Pinacotek), la *Donna allo specchio* (Parigi, Louvre), *Lucrezia* (Vienna, Kunsthistorisches Museum), *Flora* (Firenze, Uffizi) sono rappresentazioni di donne, contemporanee o appartenenti al passato, descritte in varie azioni, quali l'atto di vestirsi o spogliarsi, o altri momenti intimi che si prestano ad una celebrazione di tipo poetico, in un'ottica di idealizzazione della bellezza femminile. Tutti questi dipinti furono eseguiti in un arco temporale che va dal 1510 al 1515 circa, in un momento in cui la poesia neo-petrarchesca, veicolata dai circoli del

---

<sup>572</sup> R. Pallucchini, *Tiziano*, vol.1, Firenze, Sansoni, 1969, p.30, p.294.

<sup>573</sup> C. Hope, *Titian*, London, Jupiter Books, 1980, p.32.

<sup>574</sup> E. Panofsky, *Problems in Titian, mostly iconographic*, New York, 1969, pp.19-20; 42-47.

Bembo, conobbe una grande fortuna a Venezia. *Salomè* può essere paragonata a uno di quei poemi amorosi in voga in laguna nel XVI Secolo: il tema dello smembramento, del desiderio, associato a quello di Cupido e della serva fedele, sono tipici delle più popolari storie del Rinascimento. Tiziano dunque, in quest'opera, si attesta come pittore di talento ma al tempo stesso sembra volerci mostrare la sua capacità di rivaleggiare, anche a livello poetico, con i migliori del suo tempo, in un connubio di pittura e poesia che lo renderanno un artista completo. *Salomè* è una meditazione sulla bellezza femminile, sulla violenza e sull'amore, che giunge ad un risultato di grande potenza espressiva, ottenuto dall'artista sintetizzando le sue influenze a livello iconografico, scavalcando la tradizione e giungendo a risultati che si possono definire di "poesia figurata".

6) Jacopo Negretti detto Palma il Vecchio: *Giuditta*.



Jacopo Palma il Vecchio, *Giuditta*, Firenze, Uffizi.

Autore: Jacopo Nigretti della Valle, detto Palma il Vecchio (n. Serina, 1480 - m. Venezia, 1528)

Titolo: *Giuditta*

Datazione: 1525-1528 c.

Tecnica: Olio su tavola

Dimensioni: cm. 90 x 71

Ubicazione: Firenze, Galleria degli Uffizi

Tra i pittori bergamaschi attivi a Venezia nei primi anni del XVI secolo, il più famoso è indubbiamente Palma il Vecchio, artista che interpretò efficacemente il

gusto figurativo della sua epoca, subendo sì l'influenza di artisti quali Giorgione, Tiziano, Lotto, ma sviluppando allo stesso tempo un linguaggio originale, che si manifestò nella maniera, inconfondibile, di rappresentare figure femminili idealizzate<sup>575</sup>.

L'opera proviene dal Palazzo Ducale di Urbino e fu acquistata dai Medici nel 1631, che ne trovarono collocazione nel "Guardaroba" di Palazzo Pitti con una dicitura che rimandava a Tiziano o Palma il Vecchio. Nel 1798 il dipinto fu trasferito alla Galleria degli Uffizi come opera di mano di Pordenone. Crowe e Cavalcaselle nel 1871 videro il quadro e ne deprecarono il pessimo stato di conservazione<sup>576</sup>, sostenendo che la superficie pittorica pareva essere stata passata con la pietra pomice e in seguito malamente ridipinta, alterando completamente il risultato e lasciando relativamente intendere una originale, indiscussa qualità soltanto nella testa di Oloferne. In realtà l'opera si presenta ancora perfettamente leggibile, nonostante le evidenti alterazioni, e permette di riconoscere ancora compiutamente le forme, i colori e le pennellate, tipiche di Palma. Tutta la critica, a partire dai sopracitati Crowe e Cavalcaselle, si trovò concorde nel collocare l'opera verso la fine del secondo decennio del XVI Secolo, ovvero nel periodo della maturità dell'artista, anche se i due critici ritengono che il dipinto soffra di troppa "pesantezza e scarsa espressività delle forme"<sup>577</sup>, trovando innaturale il contrasto tra la morbida floridezza delle forme di Giuditta e l'azione di impugnare una scimitarra allo scopo di uccidere un uomo. La monumentalità delle forme certamente giustifica l'antica attribuzione a Pordenone, ma ciò è dovuto al fatto che quest'ultimo subì certamente, all'inizio della sua carriera, l'influenza di Palma il Vecchio<sup>578</sup>. Gombosi<sup>579</sup> ritenne che la conoscenza dell'*Assunta* di Tiziano servì a Palma come riferimento per lo sviluppo di forme femminili floridamente espanse nello spazio. Il pittore bergamasco infatti, in questa fase del suo percorso artistico, si mise alla prova con composizioni e schemi di maggiore complessità, mostrando una maggiore naturalezza nella

---

<sup>575</sup> *I pittori bergamaschi dal XIII secolo al XIX secolo. Il Cinquecento*. Volume I. Bergamo, Poligrafiche Bolis, 1975, p. XXV.

<sup>576</sup> J.A. Crowe & G.B. Cavalcaselle, *History of painting in north Italy*, London, John Murray, 1871, Vol. II, pp. 476-477.

<sup>577</sup> *Ibid.*, p.476.

<sup>578</sup> *Ibid.*, p.477.

<sup>579</sup> G. Gombosi, *Palma Vecchio, (Klassiker der Kunst)*, Stoccarda e Berlino, 1937, p.106.

rappresentazione dei suoi personaggi. Nei ritratti femminili soprattutto, dilatò le forme, allargò i busti e in questa *Giuditta* l'artista mise in pratica queste sue peculiari caratteristiche, ma diede anche prova di grande maestria nella capacità di rendere i tessuti, oltre che nella cura dei dettagli quali la lama, l'impugnatura della spada e il velo trasparente che copre una parte dei capelli e della spalla dell'eroina biblica<sup>580</sup>.

---

<sup>580</sup> *Palma il Vecchio. Lo sguardo della bellezza*. Catalogo della mostra a cura di Giovanni C. F. Villa Bergamo, Accademia Carrara, 13 marzo - 21 giugno 2015, Milano, Skira, pp.177-178.

## Conclusioni

L'obiettivo di questa tesi è stato quello di gettare uno sguardo sulla personalità artistica di Vincenzo Catena e di proporre degli approfondimenti attraverso l'indagine di alcuni aspetti legati alla sua figura.

Il primo capitolo, incentrato su vita e opere del pittore, è stato sviluppato, come già ribadito in fase di introduzione, servendosi come riferimento principale dello studio monografico su Catena pubblicato da Giles Robertson nel 1954, il quale, essendo stato edito settant'anni fa, necessitava di alcune revisioni: non tanto per quanto riguarda l'aspetto critico e filologico, quanto per una proposta di aggiornamento riguardante l'ubicazione delle opere e per introdurre un (cauto) ampliamento del catalogo del pittore, il quale presenta numerosi problemi di autografia e cronologia, data la scarsità di dipinti firmati e/o datati. Catena fu un artista che ebbe una evoluzione stilistica prodigiosa e nel suo percorso, durato circa trent'anni, lasciò un consistente numero di dipinti, ubicati oggi in varie parti del mondo, tra musei e collezioni private. Queste opere sono, in alcuni casi, stilisticamente assai eterogenee, se si analizzano i dipinti degli esordi, belliniani, e li si confrontano con quelli della maturità, che risentono dell'influsso dell'arte di Giorgione. A questo proposito il catalogo del pittore è stato completamente riesaminato attraverso il vaglio di buona parte della letteratura artistica successiva alla pubblicazione della monografia di Robertson.

Nel secondo capitolo della tesi, è stata presa in esame buona parte della letteratura esistente su Vincenzo Catena, dalle prime testimonianze del XVI secolo fino ad arrivare ai giorni nostri: la ricerca è strutturata cronologicamente ed è divisa in due sezioni distinte, che riguardano le fonti antiche e la critica moderna. Il metodo utilizzato è stato essenzialmente quello di eseguire una ampia e ragionata ricerca bibliografica, al fine di reperire quanto più materiale possibile riguardante la critica d'arte relativa a Vincenzo Catena. Questo materiale è stato analizzato, valutato e comparato al fine di creare un percorso il più possibile coerente, allo scopo di consentire al lettore di formarsi un'opinione sulla fortuna critica di questo pittore. E' stata pertanto passata al vaglio buona parte della letteratura artistica riguardante Catena, attraverso le testimonianze di studiosi insigni quali Burckhardt, Crowe-

Cavalcaselle, Berenson, Von Hadeln, Lionello Venturi, Van Marle, Morassi, Robertson, Pignatti, Zampetti, solo per citarne alcuni, proponendo un percorso critico che ha trovato come punti di arrivo il volume relativo alla giornata di studi dedicata a Vincenzo Catena del 1999 e il saggio monografico sul pittore, pubblicato nel 2006 da Enrico Maria Dal Pozzolo. In questo capitolo della tesi viene dunque proposto, forse per la prima volta, un regesto della vicenda storiografica di Catena, arrivando a raggiungere un risultato che, pur non pretendendo di essere esaustivo in senso assoluto, si pone come base di partenza per eventuali sviluppi futuri riguardanti indagini che abbiano come tema la storiografia di questo artista.

Il terzo capitolo propone un approfondimento su un'opera in particolare di Vincenzo Catena, la *Giuditta* della Fondazione Querini Stampalia di Venezia. Da un punto di vista metodologico si è iniziato dalla realizzazione di un'ampia scheda relativa al dipinto, a partire dalle ipotesi sulla provenienza, evidenziate dalla storia critica dell'opera, le cui vicende collezionistiche sono ad oggi pressoché sconosciute, in quanto il dipinto apparve negli inventari della Fondazione solamente negli anni 1810, '30 e '44, ma nulla si sa dei proprietari precedenti. Solo una capillare ricerca d'archivio permetterebbe forse di gettare una luce su questo aspetto, ma questo tipo di lavoro non garantirebbe di arrivare ad un risultato concreto, in quanto, ad oggi, nulla si sa del contenuto della corrispondenza antica custodito negli archivi della Fondazione. Paradossalmente, una lettera che riguardi il dipinto, o che testimoni un passaggio di mano dell'opera, potrebbe addirittura non esistere, pertanto è stato scelto un approccio diverso, più focalizzato sugli aspetti storiografici e conservativi (vengono a questo proposito riportati i dati relativi all'ultimo restauro dell'opera, eseguito nel 1938) e proponendo un'analisi stilistica sulla base di confronti con opere di uguale o simile soggetto (e impianto iconografico) realizzate da artisti coevi quali Giorgione, Sebastiano del Piombo, Giovanni Cariani, Lorenzo Lotto, Tiziano, Palma il Vecchio. Si inizia dunque con Giorgione, che inaugurò il tema della testa tagliata a Venezia e dipinse la sua *Giuditta* a figura intera e immersa in un paesaggio naturale, per poi passare a Sebastiano del Piombo, che circoscrisse la sua *Salomè* all'interno di un rigoroso impianto di linee ortogonali, al contrario di Giovanni Cariani, che nella sua *Giuditta* elimina alcuni elementi architettonici a favore di quelli paesaggistici, declinati in senso drammatico. Lorenzo Lotto nella sua interpretazione del tema insistette invece maggiormente sull'aspetto psicologico e sulla resa dei dettagli, mentre Tiziano sull'aspetto sensuale e la resa coloristica.



Palma, qualche anno dopo, dipinse la sua *Giuditta* dotandola delle stesse caratteristiche fisiche delle sue figure femminili, dalle forme dilatate e monumentali. Vincenzo Catena optò per una scelta “conservativa”, tipica del suo stile e della sua poetica: la sua *Giuditta* racchiude in sé tutte le caratteristiche iconografiche del ritratto di ambito veneto di fine Quattrocento e inizio Cinquecento, in cui l’eroina biblica tiene il braccio sinistro appoggiato a un parapetto, con la mano destra che regge la bellissima spada, sotto alla quale si vede il capo reciso di Oloferne. Lo sfondo, anch’esso tipico della pittura di quegli anni, è bipartito verticalmente, con la parte destra scura, su cui si staglia la figura di Giuditta, e la parte sinistra che lascia intravedere un paesaggio collinare al tramonto. La figura dell’eroina biblica è algida, serena, dai tratti perfettamente regolari e pare idealizzata, mentre il volto di Oloferne possiede delle caratteristiche fisiognomiche più caratterizzate, che fanno pensare che potrebbe trattarsi di un ritratto. La totale assenza di dati che possano dare informazioni sul contesto in cui l’opera fu realizzata non ci permette di fornire una analisi attendibile a livello interpretativo, mentre dal punto di vista formale, come si è detto, l’opera pare inserirsi a pieno titolo nella tipologia di ritratto di cui sopra. Pertanto potrebbe essere pensabile di retrodatare il dipinto, plausibilmente attorno al 1515, anziché alla fase più tarda dell’attività di Catena, sulla base delle caratteristiche formali di cui sopra, e degli sviluppi che ebbero, proprio a partire da quelle date, le opere di contesto precedentemente analizzate. Resta in piedi una seconda possibilità, quella opposta, ovvero che il dipinto sia stato ordinato in un periodo cronologico successivo da un committente che richiese espressamente un soggetto iconograficamente vicino alla ritrattistica giorgionesca di inizio secolo, in cui determinate caratteristiche formali e pittoriche all’interno del quadro venissero rispettate.

Come evidenziato in sede di introduzione, la figura di Vincenzo Catena fu spesso presa in esame in rapporto agli studi relativi a Giorgione, pertanto una consistente parte della sua storia critica è rintracciabile all’interno di opere di autori che hanno dedicato i loro studi al maestro di Castelfranco, sia per quanto riguarda l’analisi di artisti di contesto, quale da certa critica è sempre stato considerato Catena, sia per quanto riguarda il dibattito sulle attribuzioni. La questione è più complessa, in quanto, dalle fonti dirette che possediamo su questo pittore (testamenti, lettere), viene a galla la figura di un uomo che godeva in vita di una solida reputazione, sia come artista (già prima dell’incontro con Giorgione, come testimoniato dalla

commissione Loredan) che come cittadino (come evidenziato dai suoi rapporti con Michiel, Bembo e Egnazio ad esempio), per cui sarebbe riduttivo circoscrivere lo studio di un pittore come Catena al dibattito giorgionesco. Un altro aspetto, mai sufficientemente approfondito, in quanto non suffragato da alcuna prova documentaria, è il rapporto che questo artista ebbe con Roma: si suppone che la visitò, forse due volte, ma a quale proposito non è possibile sapere, forse per fare visita a Sebastiano del Piombo, della cui sorella fu testimone di nozze, oppure per accrescere il proprio bagaglio culturale e professionale attraverso la conoscenza diretta di sommi artisti quali Michelangelo e Raffaello, o per intessere rapporti con eventuali committenti, o forse tutte queste cose insieme. Sicuramente gli elementi “romani” presenti in alcune opere di Catena lasciano aperto uno spiraglio a queste interpretazioni, ma altro, al momento, non è possibile sapere. Lo studio di questo artista, ancora tutto da scoprire, lascia aperte molte domande alle quali difficilmente si potrà dare una risposta: quale fu, ad esempio il rapporto che il pittore ebbe con Giovanni Bellini e quale fu il suo ruolo all’interno della bottega belliniana, se mai ne ebbe uno, oppure in quale contesto conobbe Giorgione e in che modo bisogna interpretare la sua “colleganza” con il maestro di Castelfranco? Chi furono i committenti di Catena, a parte Leonardo Loredan e Angelo Filomati? Quale fu il ruolo di Catena e della sua bottega nel contesto della pittura veneziana di primo Cinquecento? Quanti e quali furono i rapporti con i circoli umanistici e con i pittori contemporanei, Sebastiano, Giorgione, Tiziano, Palma? La svolta stilistica “giorgionesca” fu dettata da una esigenza personale o da mera necessità professionale? Le risposte a queste domande, tutte di grandissima importanza nell’ambito degli studi su Catena, restano ancora aperte, in quanto, ad oggi, non è emersa alcuna scoperta archivistica che sia stata in grado di fornire delle informazioni aggiuntive su questo pittore. Il presente scritto, con tutti i limiti del caso (una ricerca ampliata e approfondita per ognuno dei quesiti di cui sopra avrebbe richiesto molto più tempo e molto più spazio), pur non fornendo riscontri in tal senso, si pone come un lavoro che ambisce a fornire delle indicazioni che possano proporsi come base per studi successivi utili a consentire degli sviluppi futuri nell’ambito degli studi su Vincenzo Catena, soprattutto per quanto riguarda la sua fortuna critica. La conclusione, ancora una volta è nelle parole di Giles Robertson, lo studioso che prima di tutti si rese conto che questo pittore avrebbe meritato una

diversa considerazione da parte della comunità accademica, e a questo proposito gli dedicò il suo volume, che termina così:

*Looking back over the thirty years of Catena's activity as we have traced it here, we may at first seem to see nothing but the picture of an eclectic, a fumbling follower of Bellini passing belatedly under the influence of Giorgione, Titian and Palma Vecchio, flirting uneasily with the style of Raphael. But that is not Catena. He is not indeed a great creative genius, but his artistic character is original, precise and, within its obvious limitations, admirable. He, more than any other artist in Venice, preserved and kept alive the clarity and intellectual order of the fifteenth century in a period of change and advance in which these old-fashioned but permanent values were neglected, and it is for his integrity in preserving and vivifying them in such mature masterpieces as the Martyrdom of St. Christina and the Warrior Adoring the Infant Christ that he commands our respect and our affection. It was with a delicate perception of his position in the Venetian School that Ridolfi wrote at the end of his life: "E quì porremo fine al racconto di quegli Autori ne' quali terminò la prima età della Pittura..."<sup>581</sup>*

---

<sup>581</sup> G. Robertson, *Vincenzo Catena*, Edimburgh, Edimburgh University Press, 1954, pp.37-38

## Immagini



**Fig. 1 - Vincenzo Catena, *Madonna col Bambino, con il Battista, S. Pietro e due Santi* (The Walters Art Museum, Baltimora).**



**Fig. 2 - Vincenzo Catena, *Madonna col Bambino, San Giovanni Battista e San Girolamo*, Venezia, Gallerie dell'Accademia.**



**Fig. 3 - Vincenzo Catena, *Madonna col Bambino con il Battista, una Santa Martire e donatori* (già Venezia, collezione Pospisil).**



**Fig. 4 - Vincenzo Catena, *Madonna col Bambino*, Liverpool, Walker Art Gallery.**



**Fig. 5 - Vincenzo Catena, *Sacra Famiglia ed una Santa*, Budapest, Museum of Fine Arts.**



**Fig. 6 - Vincenzo Catena, *Madonna col Bambino, San Giovanni Battista, San Marco e il Doge Leonardo Loredan*, Venezia, Museo Correr.**



**Fig. 7 - Vincenzo Catena, *Madonna col Bambino, San Pietro e Sant'Elena*, Dresda, Gemaldegalerie.**



**Fig. 8 - Vincenzo Catena, *Madonna col Bambino tra la Maddalena e una Santa*, Glasgow, Corporation Art Gallery.**

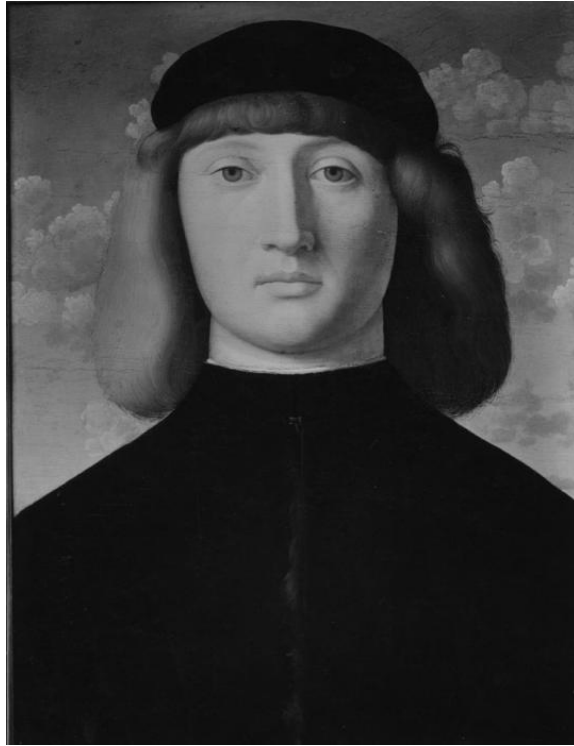


**Fig. 9 - Vincenzo Catena, *Madonna col Bambino con Santi e Donatore*, Liverpool, Walker Art Gallery.**



**Fig. 10 - Vincenzo Catena, *Madonna col Bambino con Santa Martire, San Francesco e Donatore*, Budapest, Museum of Fine Arts.**





**Fig. 11 - Vincenzo Catena, *Ritratto di giovane uomo*, Londra, National Gallery.**



**Fig. 12 - Vincenzo Catena, *Ritratto di giovane uomo come Martire*, Isola Bella, Collezione Borromeo.**



**Fig. 13 - Vincenzo Catena, *San Francesco tra i santi Bonaventura e San Luigi da Tolosa*, Venezia, Gallerie dell'Accademia.**



**Fig. 14 - Vincenzo Catena, *Madonna col Bambino con San Zaccaria, San Giovannino e una Santa*, Poznań, Wielko Polski Museum.**



**Fig. 15 - Vincenzo Catena, *Sacra Famiglia con il Battista, Santa Caterina, San Luigi e Donatore*, già Berlino, Kaiser Friedrich Museum.**



**Fig. 16 - Vincenzo Catena, *San Girolamo nello studio*, Londra, National Gallery.**



Fig. 17 - Vincenzo Catena, *Annunciazione*, Carpi, Museo Civico.



Fig. 18 - Vincenzo Catena, *Donna che regge una medaglia*, già Vienna, Mrs Olga Schnitzler Coll.



Fig. 19 - Vincenzo Catena, *Ritratto d'uomo*, Vienna, Kunsthistorisches Museum.



Fig. 20 - Vincenzo Catena, *Madonna col Bambino, Santa Maria Elisabetta, San Zaccaria e San Giovannino*, Praga, Galleria Nazionale.



Fig. 21 - Marco Basaiti (attr.), *San Girolamo*, Venezia, Gallerie dell'Accademia.



Fig. 22 - Vincenzo Catena, *Madonna col Bambino, San Pietro e San Giovanni Battista*, San Pietroburgo, Ermitage.



**Fig. 23 - Vincenzo Catena, *Cristo condegna le chiavi del Paradiso a San Pietro*, Madrid, Prado.**



**Fig. 24 - Vincenzo Catena, *Sacra Famiglia con Sant'Anna*, San Diego Museum of Art, USA.**



**Fig. 25 - Vincenzo Catena, *Sacra Famiglia con Sant'Anna*, Già Dresden, Gemaldegalerie (opera distrutta).**



**Fig. 26 - Vincenzo Catena, *Ritratto del Conte Raimund Fugger*, già Berlino, Kaiser Friedrich Museum (opera distrutta).**





**Fig. 27 - Vincenzo Catena, *Martirio di Santa Cristina di Bolsena (Pala di Santa Cristina)*, Venezia, Chiesa di Santa Maria Mater Domini.**



**Fig. 28 - Vincenzo Catena, *L'adorazione dei pastori*, New York, Metropolitan Museum.**



**Fig. 29 - Vincenzo Catena, *Sacra Famiglia con San Giorgio*, Messina, Museo Regionale.**



**Fig. 30 - Vincenzo Catena, Cena in Emmaus, Bergamo, Accademia Carrara.**



**Fig. 31 - Vincenzo Catena, Cena in Emmaus, Firenze, Uffizi, Collezione Contini Bonacossi.**



Fig. 32 - Vincenzo Catena, *La Sacra Famiglia con Giovanni Battista*, Houston, Museum of Fine Arts.



Fig. 33 - Vincenzo Catena, *Noli me tangere*, Milano, Pinacoteca di Brera.



**Fig. 34 - Vincenzo Catena, *Ritratto di senatore veneziano*, New York, Metropolitan Museum.**



**Fig. 35 - Vincenzo Catena, *Ritratto di Gian Giorgio Trissino*, Parigi, Louvre.**



Fig. 36 - Vincenzo Catena, *Giuditta con la testa di Oloferne*, Venezia, Fondazione Querini Stampalia.



Fig. 37 - Lucas Vorsterman, *Giuditta*, incisione eseguita per il *Theatrum Pictorium* di David Teniers (1660).



**Fig. 38 - Vincenzo Catena, *Sacra Famiglia con guerriero adorante*, Londra, National Gallery.**



**Fig. 39 - Vincenzo Catena, *Ritratto del doge Andrea Gritti*, Londra, National Gallery.**



**Fig. 40 - Vincenzo Catena (attr.) *Cinque Santi coronati*, Venezia, Gallerie dell'Accademia.**



**Fig. 41 - Vincenzo Catena, *Ritratto virile*, ubicazione ignota.**





Fig. 42 - Vincenzo Catena (attr.), *Ritratto di Leonardo Loredan* , Venezia, Museo Correr.



Fig. 43 - Vincenzo Catena, *Madonna col Bambino e San Giovannino*, Tokyo, The National Museum of Western Art.



**Fig.44 - Vincenzo Catena, *Ritratto di Giovane*, Bergamo, Accademia Carrara.**



**Fig. 45 - Vincenzo Catena, *Ritratto di Giambattista Memmo*, Lowe Art Museum, Coral Gables (Florida).**



**Fig.46 - Vincenzo Catena, *Doppio ritratto*, Dublino, National Gallery of Ireland.**



**Fig. 47 - Vincenzo Catena, *San Girolamo*, Baltimora, The Walters Art Museum.**



fig. 48 - Lucas Vorsterman, *Orfeo*, incisione eseguita per il *Theatrum Pictorium* di David Teniers (1660).



Fig. 49 - Vincenzo Catena (attr.), *Ritratto di donna*, Edimburgo, National Gallery of Scotland.



**Fig. 50 – Vincenzo Catena (attr.) *Circoncisione*, Venezia, chiesa di Santa Maria Formosa.**

## Bibliografia

(In ordine cronologico. Per quanto riguarda i siti online, sono stati citati in nota, indicando la data di consultazione.)

- 1550** - Giorgio Vasari, *Le vite de piu eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri...*, Firenze, Torrentino.
- 1552** - Pietro Bembo, *Delle Lettere di m. Pietro Bembo*, Volume primo, Venezia.
- 1568** - Giorgio Vasari, *Le vite de' piu' eccellenti pittori scultori e architettori*, Firenze, Giunti.
- 1581** - Francesco Sansovino, *Venetia, città nobilissima et singolare descritta in XIII libri da M. Francesco Sansovino....*, Venezia, appresso Iacomo Sansovino.
- 1604** - *Venetia città nobilissima e singolare; descritta già in XIII libri da m. Francesco Sansovino: et hora con molta diligenza corretta, emendata e piu' di un terzo di cose ampliata dal M.R.D. Giovanni Stringa*, Venezia, Altobello Salicato.
- 1615** - Vincenzo Scamozzi, *L'idea dell'architettura universale*, Venezia, Expensis Auctoris.
- 1648** - Carlo Ridolfi, *Le meraviglie dell'arte ovvero le vite degli illustri pittori veneti e dello stato / descritte da Carlo Ridolfi*, Venezia, presso Gio. Battista Sgava.
- 1660** - Marco Boschini, *La Carta del navegar: pitoresco Dialogo tra un Senator venetian dele tante, e un professor de Pittura, soto nome d'Ecelenza, e de Compare Comparti in oto Venti,.....*, Venezia, Baba.
- David Teniers, *"Theatrum pictorium in quo exhibetur ipsius mam delineatae eiusque cura in aes in cisae picturae Archetipae italicae, quas Ser.mus Archidux (Austriae) in Pinacotecam suam Bruxellis collegit"*, Bruxelles.
- 1663** - Francesco Sansovino, Giustiniano Martinioni, *Venetia città nobilissima et singolare...* Venezia, S. Curti.
- 1664** - Marco Boschini, *Le minere della pittura. Compendiosa informazione di Marco Boschini non solo delle pitture pubbliche di Venezia: ma dell'isole ancora circonuicine.*, Venezia, Francesco Nicolini.
- 1674** - Marco. Boschini, *Le ricche minere della pittura veneziana. Compendiosa informazione di Marco Boschini non solo delle pitture pubbliche di Venezia: ma dell'isole ancora circonvicine.*, Venezia, Francesco Nicolini.

- 1681** - Filippo Baldinucci, *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua*, Firenze.
- 1704** - Pellegrino Antonio Orlandi, *Abecedario pittorico....*Bologna, Pisarri.
- 1733** - Antonio Maria Zanetti, *Descrizione di tutte le pubbliche pitture della città di Venezia e isole circonvicine: o sia rinnovazione delle Ricche Miniere di Marco Boschini: colla aggiunta di tutte le opere che usciranno dal 1674. Fino al presente 1733: con un compendio delle vite e maniere de' principali pittori*, Venezia, Bassaglia.
- 1760** - Antonio Maria Zanetti, *Varie pitture a fresco de' principali maestri veneziani: ora la prima volta con le stampe pubblicate*, Venezia.
- 1767** - Giovanni Guidiccioni, *Opere*, Vol. I, Genova.
- 1771** - Antonio Maria Zanetti, *Della pittura veneziana e delle opere pubbliche de' veneziani maestri*, Venezia, Albrizzi.
- 1789** - Luigi Antonio Lanzi, *Saggio di lingua etrusca: e di altre antiche d'Italia, per servire alla storia de' popoli, delle lingua, e delle belle arti*, Roma, Pagliarini.
- 1800** - Iacopo Morelli, *Notizia d'opere di disegno nella prima metà del secolo 16. esistenti in Padova Cremona Milano Pavia BergamoCrema e Venezia scritta da un anonimo di quel tempo pubblicata e illustrata da d.Iacopo Morelli custode della regia biblioteca di S. Marco di Venezia*, Bassano, Remondini.
- 1806** - Giannantonio Moschini, *Della letteratura veneziana del secolo XVIII fino a'nostri giorni opera di Giannantonio Moschini*, Venezia, stamperia Palese.
- 1809** - Luigi Antonio Lanzi, *Storia pittorica della Italia dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del 18. secolo dell'ab. Luigi Lanzi antiquario i. e r. in Firenze. Tomo terzo ove si descrive la scuola veneziana.*, Bassano, presso Giuseppe Remondini e figli.
- 1815** - Giannantonio Moschini, *Guida alla città di Venezia all'amico delle belle arti*, Venezia, tipografia Alvisopoli.
- 1817** - Giannantonio Moschini, *Guida per la città di Padova all'amico delle belle arti*, Venezia, Gamba.
- 1834** - Francesco Zanotto, *Pinacoteca della I.R.Accademia veneta delle belle arti*, Venezia, Giuseppe Antonelli.
- 1837** - Francesco Zanotto, *Storia della pittura veneziana*, Venezia, Giuseppe Antonelli.

- 1838** - Luigi Lanzi, *Storia pittorica d'Italia dal Risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo*, Pisa, Nicolò Capurro.
- 1847** - Pietro Selvatico, *Sull'architettura e sulla scultura in Venezia dal medio evo ai nostri giorni*, Venezia, Ripamonti.
- 1852** - Pietro Selvatico, Vincenzo Lazari, *Guida artistica e storica di Venezia e delle isole circonvicine*, Venezia, Ripamonti.
- Pietro Selvatico, *Storia estetico-critica delle arti del disegno* (2 voll), Venezia, Naratovich.
- 1856** - Francesco Zanotto, *Nuovissima Guida di Venezia e delle isole della laguna nella quale si sono corretti da oltre 200 errori che s'incontrano nelle altre guide estesa da Francesco Zanotto membro della società imperiale di agricoltura, scienze, ed arti di Valenciennes, e socio di altre accademie ed atenei italiani*, Venezia, Brizeghel.
- 1855** - Jacob Burckhardt, *Der Cicerone: eine anleitung zum genuss der kunstwerke italiens*.  
Basel, Schweighauser'sche verlagsbuchhandlung.
- 1856** - Francesco Zanotto, *Nuovissima Guida di Venezia e delle isole della laguna nella quale si sono corretti da oltre 200 errori che s'incontrano nelle altre guide estesa da Francesco Zanotto membro della società imperiale di agricoltura, scienze, ed arti di Valenciennes, e socio di altre accademie ed atenei italiani*, Venezia, Brizeghel.
- 1857** - Joseph Archer Crowe & Giovanni Battista Cavalcaselle, *The early flemish painters: notices of their lives and works.*, London, John Murray.
- 1858** - Francesco Zanotto, *Pinacoteca veneta ossia raccolta dei migliori dipinti delle chiese di Venezia illustrati da Francesco Zanotto*, Venezia, Grimaldo.
- 1859** - Pietro P. Selvarico, *Scritti d'arte, Firenze, Barbèra, Bianchi e Comp.*
- 1860** - Jacob J. Burckhardt, *Die Cultur der Renaissance in Italien*, Basel.
- 1864** - Joseph Archer Crowe & Giovanni Battista Cavalcaselle, *A New History of Painting in Italy from the Second to the Sixteenth Century*, London, John Murray.
- 1871** - Joseph Archer Crowe & Giovanni Battista Cavalcaselle, *History of Painting in North Italy*, London, John Murray.
- 1872** - Giuseppe Nicoletti, *Pinacoteca Manfrin*, Venezia, Visentini.



- 1877** - Joseph Archer Crowe & Giovanni Battista Cavalcaselle, *Titian: his life and times. With some account of his family. Chiefly from new and unpublished records.*, London, John Murray.
- 1884** - Marcantonio Michiel, *Notizia d'opere di disegno, pubblicata e illustrata da D.Jacopo Morelli. 2<sup>a</sup> ed. riv. Ed aumentata per cura di Gustavo Frizzoni*, Bologna, Zanichelli.
- 1885** - Joseph Archer Crowe & Giovanni Battista Cavalcaselle, *Raphael: his life and works. With particular reference to recently discovered records, and an exhaustive study of extant drawings and pictures*, London, John Murray.
- 1886** - Giovanni Morelli, *Le opere dei maestri italiani nelle gallerie dei musei di Dresda e di Berlino*, Bologna, Zanichelli.
- 1888** - Theodor Von Frimmel, *Der Anonimo Morelliano (Marcanton Michiel's Notizia d'opere del disegno)*, Wien, I. Text u. Übersetzung.
- 1891**- Guglielmo Botti, *Catalogo delle RR. Gallerie di Venezia*, Venezia, tip.dell'Ancora.
- 1894** - Bernard Berenson, *The Venetian Painters of the Renaissance with an index to their works*, New York, London, G.P. Putnam's Sons.
- 1896** - Marccantonio Michiel, *Notizia d'opere del disegno*, a cura di Frimmel Theodor, Vienna, Firenze, Edifir (2000).
- 1897** - Gerolamo Biscaro, *Atti dell'Ateneo di Treviso*, Treviso, Turazza.  
- Giovanni Morelli, *Della pittura italiana. Studi storico-critici: le gallerie Borghese e Doria Pamphili*, Milano, Treves.
- 1899** - Gustav Ludwig e Pietro Paoletti, *Neue archivalische Beitrage zur Geschichte der venezianischen Malerei*, Berlin, Stuttgart, Verlag von W. Spemarin.
- 1900** - Herbert Cook, *Giorgione*, London, Bell G. & Sons.  
- Georg Gronau, *Tizian*, Berlin, E. Hofmann.
- 1901** - Gustav G. Ludwig, *Bonifazio de Pitati da Verona, eine archivalische / Untersuchung von Gustav Ludwig*, Berlin, Reichsdruckerei.  
- Adolfo Venturi, *Storia dell'arte italiana*, Milano, Hoepli.  
- Pietro Paoletti, *Catalogo delle R.R. Gallerie di Venezia, Gallerie dell'Accademia di Venezia*, Venezia, tip. Visentini.
- 1903** - Pompeo Gherardo Molmenti, *La pittura veneziana*, Firenze, Fratelli Alinari.
- 1904** - Bernard Berenson, *Scoperte e primizie artistiche*, «Rassegna d'Arte», IV.

- 1905** - Gustav G. Ludwig, *Archivalische Beiträge zur Geschichte del venezianischen Malerei*, in Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen, XXVI.
- 1906** - Gustav Ludwig, Pietro Molmenti, *Vittore Carpaccio*, Milano, Hoepli.
- 1907** - Lionello Venturi, *Le origini della pittura veneziana 1300-1500*, Venezia, Istituto Veneto di arti grafiche.
- 1908** - Ludwig Justi, *Giorgione*, Berlino, Bard Julius.
- Detlev Von Hadeln, *Die Werke Vincenzo Catenas*, in «Monatshefte für Kunstwissenschaft», I, 1908, 12
- 1909** - Georg Gronau, *Die Künstlerfamilie Bellini*, Leipzig, Velhagen & Klasing.
- Tancred Borenius, *The Painters of Vicenza, 1480-1550*, Londra, Chatto and Windus.
- 1911** - Georg Gronau, *Vincenzo Catena o Vincenzo dalle Destre*. "Rassegna d'Arte", anno XI, n.6, Milano, Alfieri e Lacroix.
- Georg Gronau, *Giorgione da Castelfranco*, Berlin, Stuttgart, W.Spemann.
- 1912** - J.A. Crowe & G.B. Cavalcaselle, *History of painting in North Italy*, edited by Tancred Borenius, London, John Murray.
- 1913** - Lionello Venturi, *Giorgione e il giorgionismo*, Milano, Hoepli.
- 1914** - Carlo Ridolfi and Detlev Von Hadeln, *Le maraviglie dell'arte ; ovvero Le vite degli illustri pittori veneti e dello stato*, Berlin: G. Grote.
- 1915** - Adolfo Venturi, *Storia dell'Arte italiana*, Milano, Hoepli, vol. VII.
- 1916** - Bernard Berenson, *Venetian painting in America: the Fifteenth Century*, New York, Frederic Fairchild Sherman.
- 1920** - Aldo Rava, *Il "camerino delle anticaglie" di Gabriele Vendramin*, in "Nuovo archivio veneto" 39 (1920), pp.156-181.
- 1923** - T. Borenius, *The picture gallery of Andrea Vendramin*, London, Medici Society Limited.
- Raimond Van Marle, *The developement of the Italian Schools of Painting*, The Hague, M. Nijhoff, Netherlands.
- 1926** - Giulio Lorenzetti, *Venezia e il suo estuario*, Venezia, Bestetti & Tumminelli.
- 1928** - Adolfo Venturi, *Storia dell'Arte italiana*, Milano, Hoepli, vol. IX.
- 1930** - Louis Hourticq, *Le problème de Giorgione: sa légende son oeuvre ses élèves*, Paris, Hachette.
- Georg Gronau, *Giovanni Bellini*, Stuttgart, Berlin, Deutsche Verlags-Anstalt.

- 1931** - Joannes Wilde, *Ein Unbeachtetes Werk Giorgiones, Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen*, Berlino.
- 1933** - Arnaldo Ferriguto, *Attraverso i « misteri » di Giorgione*, Castelfranco Veneto, A. Trevisan.
- 1934** - Ernst Günter Troche, *Giovanni Cariani*, «Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen», n. 55.
- 1935** - Gino Fogolari, *Le RR. gallerie dell'Accademia di Venezia*, Roma, Istituto poligrafico dello Stato.
- 1936** - Bernard Berenson, *Pitture italiane del Rinascimento : catalogo dei principali artisti e delle loro opere con un indice dei luoghi*, Milano, Hoepli, v. XV.
- Ludwig Von Justi *Giorgione*, Berlin, Reimer, v.2.
  - Hans Karl Tietze, *Tizian: Leben und werk*, Wien, Phaidon, Wien.
  - Herbert Cook, *Pitture italiane esposte in Burlington House*, «L'Arte», anno V, fasc. 3-4.
- 1937** - George Martin Richter, *Giorgio da Castelfranco called Giorgione*, Chicago, The University of Chicago Press.
- Gyorgy Gombosi, *Palma Vecchio, (Klassiker der Kunst)*, Stoccarda e Berlino, 1937
- 1941** - Giuseppe Fiocco, *Giorgione*, in “*I grandi artisti italiani*” (a cura di), Bergamo, Istituto Italiano di arti grafiche.
- 1942** - Antonio Morassi, *Giorgione*, Milano, Hoepli.
- 1944** - Hans Tietze and Erica Tietze-Conrat, *The drawings of the Venetian Painters, in the 15th and 16th centuries*, New York, J.J. Augustin.
- Rodolfo Pallucchini, *Sebastian Viniziano*, Milano, Mondadori.
- 1947** - Hans Tietze, *La mostra di Giorgione e la sua cerchia a Baltimora*, in “*Arte veneta : rivista trimestrale*” 1-2 (apr. giu. 1947), pp.140-142.
- 1950** - Pietro Zampetti (a cura di), *La pittura veneta nelle Marche*, catalogo della mostra tenuta ad Ancona, Palazzo degli Anziani, 5 agosto – 30 settembre 1950, Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche.
- 1952** - Roberto Longhi, *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana*, Firenze, Sansoni.
- Jacob Burckhardt, *Il cicerone : guida al godimento delle opere d'arte in Italia*, Firenze, Sansoni.
  - Ellis K. Waterhouse, *Paintings from Venice for Seventeenth Century England. Some records of a forgotten transaction* in «*Italian Studies*» 7, 1952.

- 1953** - Pietro Zampetti (a cura di), *Lorenzo Lotto*, catalogo della mostra tenuta a Venezia nel 1953, Arte Veneta, Venezia, 1953
- 1954** - Giles Robertson, *Vincenzo Catena*, Edimburgh, University Press.
- Bernard Berenson, *Notes on Giorgione*, in “Arte veneta: rivista trimestrale di storia” 8 (1954), pp. 145-15
  - Rodolfo Pallucchini, *Giorgione*, Milano, Martello.
  - Luciano Gallina, *Giovanni Cariani (Materiale per uno studio)*, Bergamo.
- 1955** - Pietro Zampetti, *Giorgione e i giorgioneschi*, catalogo della mostra, Venezia, Palazzo Ducale, 11 giugno – 23 ottobre 1955, Venezia, casa editrice Arte Veneta.
- Giles Robertson, *The Giorgione Exhibition in Venice*, << The Burlington Magazine >>, XCVII.
  - Vittorio Moschini, *Vincenzo Catena*, <<The Burlington Magazine >>, XCVII.
  - Terisio Pignatti, *Vincenzo Catena*, “Arte Veneta”, IX.
  - Antonio Morassi, *Tiepolo*, Firenze, Phaidon.
- 1962** - Fritz David Heinemann, *Giovanni Bellini e i belliniani*, 2 voll. Venezia, Neri Pozza.
- James Mann, *Wallace Collection catalogues. European arms and armour*, London.
  - Maurizio Bonicatti, *Aspetti dell'umanesimo nella pittura veneta dal 1455 al 1515*, Roma, Cremonese.
- 1964** - Carlo Volpe, *Giorgione*, in “I maestri del colore” 15, Milano, Fr. Fabbri editori.
- 1967** - Antonio Morassi, *Il Giorgione*, in *Rinascimento Europeo e Rinascimento Veneziano*, a cura di Branca Vittore, Firenze, Sansoni, pp. 187-208.
- 1968** - Francesco Sansovino, *Venetia città nobilissima et singolare*, a cura di Lino Moretti, Venezia, Filippi, v. 2.
- 1969** - Harold Edwin Wethey, *The paintings of Titian*, London, Phaidon.
- Rodolfo Pallucchini, *Tiziano*, vol.1, Firenze, Sansoni.
  - Erwin Panofsky, *Problems in Titian, mostly iconographic*, New York.
- 1973** - Antonio Morassi, *Guardi. L'opera completa di Antonio e Francesco Guardi*, Venezia, Alfieri.
- Federico Zeri, *Italian paintings. Venetian School. A catalogue of the collection of the Metropolitan Museum of Art*, Vicenza, Neri Pozza.

- Jennifer Fletcher, *Marcantonio Michiel's collection*, Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, Vol. 36, Chicago University Press of Chicago.
- Tatiana Fomičiova [Fomičeva], *The History of Giorgione's 'Judith' and its restoration*, «The Burlington Magazine», CXV, 1973
- 1975** - Erwin Panowsky, *Studi di iconologia : i temi umanistici nell'arte del Rinascimento*, Torino, Einaudi, 1975
- Giovanni Mariacher, *Giovanni Cariani*, in «I pittori bergamaschi. Il Cinquecento, I. », Bergamo, Poligrafiche Bolis.
- 1976** - Ettore Merkel, *Giorgio Vasari e gli artisti del Cinquecento a Venezia: limiti e aporie di un critico moderno*”, «Il Vasari storiografo e artista: atti del Congresso internazionale nel IV centenario della morte, Arezzo-Firenze, 2-8 settembre 1974, », Firenze, Istituto nazionale di studi sul Rinascimento, 1976
- Federico Zeri, *Italian paintings in the Walters Art Gallery*, Baltimore, 1976
- Lionello Puppi, *La fortuna delle "Vite" nel Veneto dal Ridolfi al Temanza*, «Il Vasari, storiografo e artista. Atti del Convegno», Arezzo - Firenze.
- 1978** - Terisio Pignatti, *Giorgione*, Milano, Alfieri.
- Frederic C. Lane, *Storia di Venezia*, Torino, Einaudi.
- 1979** - Eduard A. Safarik, *CATENA, Vincenzo*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. 22, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana.
- *Giorgione : atti del Convegno internazionale di studio per il 5<sup>a</sup> centenario della nascita :*  
29-31 maggio 1978, S.I., Venezia: Stamperia di Venezia.
- Jaynie Anderson, *A further inventory of Gabriel Vendramin's collection*, in «The Burlington magazine», 121 (1979), pp.639- 648.
- Manlio Dazzi, Ettore Merkel, *Catalogo della Pinacoteca della Fondazione Scientifica Querini Stampalia Venezia*, Neri Pozza Editore.
- 1980** - Artur Rosenauer, *Vincenzo Catena: Eine Musikedarstellung von 1529*, in «Artibus et Istoriae», vol.1, n.2.
- *L'opera completa di Sebastiano del Piombo*, presentazione di Giuseppe Volpe; apparati critici a cura di Mauro Lucco, Milano.
- Charles Hope, *Titian*, London, Jupiter Books.
- Gino Benzoni, *Venezia ai tempi di Giorgione*, «Critica storica», XVII (1980), pp. 399-411.
- 1981** - Roberto Cessi, *Storia della Repubblica di Venezia*, Firenze, Giunti Martello.

- Michael Hirst, *Sebastiano del Piombo*, Oxford, Clarendon Press.
- Terisio Pignatti, *Il "Corpus" pittorico di Giorgione*. in Rodolfo Pallucchini (ed.), «Giorgione e l'umanesimo veneziano», Firenze, Olschki.
- 1983** - Rodolfo. Pallucchini, Francesco. Rossi, *Giovanni Cariani*, Bergamo, ed. Credito Bergamasco.
- 1984** - Anchise Tempestini, *Marco Bello tra Giovanni Bellini e Vincenzo Catena*, in «Scritti di storia dell'arte in onore di Federico Zeri», Milano.
- Marco Cordaro, *Giuditta con la testa di Oloferne*, supplemento a *Raffaello in Vaticano*, catalogo della mostra (Città del Vaticano, 1984-1985) a cura di F. Mancinelli, Milano, Electa.
- 1985** - DEBORAH HOWARD, *Giorgione's Tempesta and Titian's Assunta in the context of the Cambrai war*, in «Art history», 8 (1985), pp.271-289.
- Giovanna Nepi Scirè, Francesco Valcanover (a cura di), *Gallerie dell'Accademia di Venezia*, Milano, Electa.
- 1987** - Francesco Valcanover, *Giorgione*, in *La pittura* (a cura di ), Firenze, Giunti-Nardini.
- Christian Hornig, *Giorgiones Spätwerk*, München, Fink.
- 1988** - *Marco Bello in Friuli*, in «Cultura in Friuli. Atti del convegno internazionale di studi in omaggio a Giuseppe Marchetti», Udine.
- Donata Levi, *Cavalcaselle: il pioniere della conservazione dell'arte italiana*, Torino, Einaudi.
- 1989** - Alessandro Parronchi, *Giorgione e Raffaello*, Bologna, M. Boni.
- 1990** - Rona Goffen, *Giovanni Bellini*, Milano, Motta. Irene. Favaretto, *Arte antica e cultura antiquaria nelle collezioni venete al tempo della Serenissima*, Roma, "L'Erma" di Bretschneider. Mauro Lucco (a cura di), *La pittura nel Veneto. Il Quattrocento*, vol. II, Milano, Electa.
- 1992** - "Leonardo e Venezia" Catalogo della mostra, Bompiani, Milano.
- (A cura di) W. Dorigo, *Antonio Morassi alla scuola di Max Dvořák*, Roma, Viella.
- Anchise Tempestini, *Giovanni Bellini*, Firenze, Cantini
- 1993** - Peter Humfrey, *The Altarpiece in Renaissance Venice*, New Haven and London, Yale University Press.
- Tatiana. D. Fomichova, *The Hermitage. Catalogue of Western European Painting. Venetian Painting. Fourteenth to Eighteenth Centuries*, Firenze, Giunti.

- 1996** - Lionello Puppi, *“Perdere la testa. Metafore, peripezie e incubi nell’iconografia della decapitazione”*, Estr. da «Venezia arti», 10.
- J. Anderson, *Giorgione, peintre de la « brièveté poétique »*. *Catalogue raisonné*, Paris, Lagune.
- 1998** - David Allan Brown, *Lorenzo Lotto, il genio inquieto del Rinascimento*, Milano, Skira.
- 1999** - Mauro Lucco, *La pittura nel Veneto. Il Cinquecento*. A cura di M. Lucco, Milano, Electa.
- Augusto Gentili, *Giorgione*, in «Art Dossier», 148 (1999).
- Giandomenico Romanelli, *Il Fondaco dei Tedeschi*, in *Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Durer, Tiziano*, Milano, Bompiani, pp. 77-81.
- Giovanna Nepi Scirè, *La pittura del Nord e l’Umanesimo veneziano*, in *Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Dürer, Tiziano*, Milano, Bompiani, pp.57-59.
- Terisio Pignatti, *Giorgione*, a cura di T.Pignatti e F.Pedrocco, Milano, Rizzoli.
- 2000** - *Studi giorgioneschi. Vincenzo Catena. Giornata di studi*. A cura di Enrico Guidoni. Atti del congresso tenutosi all’Ateneo Veneto il 28 novembre 1998, Roma, Ed. Palombi.
- *Il catalogo di Marco Bello. Nuovi contributi e riflessioni*, in «Studi di storia dell’arte», 11.
- Augusto Gentili, *Giorgio da Castelfranco detto Giorgione*, in «Dizionario biografico degli Italiani» n.55, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana.
- 2001** - J. Pomorisac De Luigi, *Vincenzo Catena tra Venezia e Vienna*, in «Venezia arti...:VA: bollettino del Dipartimento di storia e critica delle arti dell’Università di Venezia», V. 15/16.
- Mauro Zanchi, Simonetta Cavalleri, *Giovanni Cariani. Il giorgionesco dal realismo terragno*, Clusone, (BG), Ferrari Editrice.
- 2002** - *Jacob Burckhardt: storia della cultura, storia dell’arte*. Atti del congresso tenuto presso il Kunsthistorisches Institut in Florenz il 25-27 ottobre 1999, Venezia, Marsilio.
- 2003** - *Giorgione. “Le meraviglie dell’arte”* “”, a cura di Giovanna Nepi Scirè, Sandra Rossi, catalogo della mostra tenuta a Venezia nel novembre 2003- febbraio 2004, Venezia, Marsilio.

**2004** - Matteo Ceriana, *La scultura veneziana al tempo di Giorgione*, in *Da Bellini a Veronese. Temi di Arte Veneta*, a cura di G. Toscano e F. Valcanover, Venezia.

**2005** - Rosella Lauber '*Opera Perfettissima*': *Marcantonio Michiel e La Notizia d' Opere Di Disegno. Il Collezionismo a Venezia e Nel Veneto ai tempi della Serenissima* (a cura di Bernard Aikema, Rosella Lauber, Max Siedel). Atti del convegno del Kunsthistorisches Institut in Florenz Max-Planck-Institut tenuto a Venezia, 21-25 settembre 2003, Venezia, Marsilio.

**2006** - Enrico Maria Dal Pozzolo, *Appunti su Catena, «Venezia Cinquecento»*, XVI, 2006.

- M. Klinge, G. Waterfield, J. M. Campbell, C. Campbell, *David Teniers and the theatre of painting*, catalogo della mostra tenuta a Londra nel 2006-2007, Londra, Courtauld Institute of Art Gallery.

**2007** - Giovanni Maria Fara, *Albrecht Dürer. Lettere da Venezia* Milano, Electa.

Giovanni Maria Fara, *Albrecht Dürer. Originali, copie, derivazioni*, Firenze, Olschki.

- Alessandro Ballarin, *Ancora sulla giovinezza del Cariani*, in «Il cielo, o qualcosa di più», Adriano Mariuz and Elisabetta Seccomani (eds), Cittadella, 2007, pp. 65-66.

**2008** Enrico Maria Dal Pozzolo, *Giorgione*, Milano, F. Motta.

- Enrico Maria Dal Pozzolo, L. Puppi, *Giorgione*, Catalogo della mostra tenuta al Museo Casa Giorgione, Castelfranco Veneto, 12 dicembre 2009 - 11 aprile 2010, Milano, Skira.

- *Le vie di Giorgione nel Veneto: ambienti, opere, memorie*, a cura di Lionello Puppi Enrico Maria Dal Pozzolo, Giorgio Fossaluzza, Milano, Skira.

- *Sebastiano del Piombo*, catalogo della mostra a cura di Claudio Strinati e Bernd Wolfgang Lindemann tenuta a Roma, Palazzo Venezia, 8 febbraio - 18 maggio 2008 e Berlino, Gemäldegalerie, 28 giugno - 28 settembre 2008. Milano, F. Motta editore.

- Simona Dolari, *La tardiva e meritata scoperta di Sebastiano*, recensione alla mostra *Sebastiano del Piombo 1485-1547*, «La Rivista di Engramma» n.65.

**2010** - Peter Ludemann, *Un committente di Vincenzo Catena. Acquisizioni documentarie su Angelo Filomati e una proposta per un suo ritratto*, «Venezia Cinquecento», n.39, anno XX, gennaio-giugno 2010, pp.18-36

- Mauro Lucco, *Giorgione*, Milano, Electa.

- Salvatore Settis, *Artisti e committenti fra Quattro e Cinquecento*, Torino, Einaudi.



- 2011** - Costanza Caraffa (a cura di), *Photo Archives and the Photographic Memory of Art History*, Berlino, Deutscher Kunstverlag.
- 2013** - *Pietro Bembo e l'invenzione del Rinascimento*. Catalogo della mostra tenuta a Padova, Palazzo del Monte di Pietà, dal 02 febbraio al 19 maggio 2013. Venezia, Marsilio.
- Lionello Puppi, *Tiziano e Giangiorgio Trissino. Un inedito ritratto per un'ipotesi*, Vicenza, Accademia Olimpica.
  - Antonio Morassi. *Tempi e luoghi di una passione per l'arte*, a cura di Serenella Ferrari, Atti del Convegno Internazionale, 18-19 settembre 2008, Gorizia, Fondazione Palazzo Coronini Cronberg.
  - Carolyn Wilson, *St Joseph and the Process of Decoding Vincenzo Catena's 'Warrior Adoring the Infant Christ and the Virgin*. <<Artibus et Historiae>>, vol. 34, no. 67.
- 2014** - J. Connors, L. A. Waldman, *Bernard Berenson: formation and heritage*, Firenze, Villa I Tatti, The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies.
- 2015** - Enrico Maria Dal Pozzolo, *Lo "spacco" della Giuditta di Giorgione all'Ermitage. L'invention du geste amoureux. Anthropologie de la séduction dans les arts visuels de l'Antiquité à nos jours*. Atti del convegno internazionale di studi (Parigi, Institut National d'Histoire de l'Art, Sala Vasari, 8-9 June 2015).
- Enrico Maria dal Pozzolo, *Marco Boschini. L'epopea della pittura veneziana nell'Europa barocca*. Atti del convegno di studi (Verona, Università degli Studi, Dipartimento TeSIS Museo di Castelvecchio, 19-20 giugno 2014), Milano, Zoppelli e Lizzi.
  - *Palma il Vecchio. Lo sguardo della bellezza*. Catalogo della mostra a cura di Giovanni Villa, tenuta a Bergamo, Accademia Carrara, 13 marzo – 21 giugno 2015, Milano, Skira.
- 2016** - *Orlando Furioso 500 anni. Cosa vedeva Ariosto quando chiudeva gli occhi*. Catalogo della mostra tenuta a Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 24 settembre 2016 / 8 gennaio 2017. Ferrara, Fondazione Ferrara Arte.
- 2017** - Rachel Cohen, *Bernard Berenson: da Boston a Firenze*, Milano, Adelphi, 2017
- 2019** - Giovanni Maria Fara, *Albrecht Dürer e Giovanni Bellini*, "Giovanni Bellini "... il migliore nella pittura"", atti del convegno internazionale di studi, (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 27-28 ottobre 2016), a cura di Peter Humfrey, Vincenzo Mancini, Anchise Tempestini e Giovanni Carlo Federico Villa, Venezia, Linea d'acqua Edizioni / Fondazione Giorgio Cini, pp. 17-29.

- Victoria S. Reed, *Decapitation, devotion and desire in Titian's Salomè*. <<Artibus et Historiae>>, vol.40, n.79.
- J. Anderson, *La vita di Giovanni Morelli nell'Italia del Risorgimento*, Milano, Officina Libraria.
- 2021** - Peter Humfrey, *Giovanni Bellini*, Venezia, Marsilio.
- Enrico Maria Dal Pozzolo, *Lorenzo Lotto. Catalogo generale dei dipinti*, Milano, Skira.
- 2022** - Luigi Antonio Lanzi, *Storia pittorica della Italia : dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del 18. Secolo*. A cura di Paolo Pastres ; con un saggio introduttivo di Massimiliano Rossi .Torino, Einaudi.
- 2023** - Giovanni Maria Fara, *La prima ricezione di Albrecht Dürer incisore nella pittura veneta. Alcuni esempi significativi entro il primo decennio del XVI secolo*. <<Fucata vetustas. Prassi e ricezione del falso nella letteratura e nell'arte del Rinascimento italiano>>. A cura di S. Ferrilli, M. Nava, J. Schiesaro, Milano, Franco Angeli.

## Ringraziamenti

Ringrazio:

Il mio relatore, Giovanni Maria Fara, per i suggerimenti, le preziose indicazioni e la disponibilità che mi ha sempre dimostrato.

La mia correlatrice, Émilie Passignat, per la sua gentilezza e professionalità.

Mia madre Gina, a cui questo lavoro è dedicato.

Mia moglie Martina, che mi ha sempre sostenuto, aiutato ed esortato a seguire i miei sogni.

La mia famiglia: Gianna, Franca, Andrea, Sergio, Eric, Margot, Teresa, Luca, Elisabetta, Nina, Alvaro, Idola, Barbara, Gabriele, Lucia, Massimiliano, Giulia.

I miei amici: Marco, Luca, Stefano, Dragan, Monica, Paolo e tutte le persone che mi hanno sostenuto.

Pomodoro, la mia dolcissima compagna di studi.

Inoltre desidero ringraziare tutte le persone che a vario titolo hanno contribuito alla realizzazione di questo lavoro: Barbara Lunazzi del dipartimento di Filosofia e Beni Culturali dell'Università di Venezia; Angela Munari, Elisabetta Dal Carlo, Babet Trevisan, Barbara Rossi della Fondazione Querini Stampalia di Venezia; Barbara Colli; Guerrino Lovato; Michele De Martin; Nicole Vacillotto; il personale della Biblioteca della Fondazione Giorgio Cini di Venezia.

E infine dedico un pensiero e un ringraziamento a mio padre Rino e a mio suocero Franco, che mi guardano da lassù.

