

Per una rilettura iconografica del tema del Suicidio di Catone in Giovanni Battista Langetti

Pierluigi Carofano

Nella poetica dell'età barocca il tema del suicidio del tribuno della plebe romana Marco Porcio Catone non è un argomento semplice, costituisce anzi un complesso di cultura in cui confluiscono almeno due motivi in apparenza contrastanti: quello della fine (autodeterminata) della vita e quello della ricerca spasmodica della libertà. Si tratta in verità di un paradosso che per primo il neostoico Giusto Lipsio (1547-1606) aveva affrontato – controcorrente nell'Europa della Riforma cattolica - nel terzo libro del *Manuductio* dove egli ragiona sulla decisione dell'uomo (giunto al massimo livello di saggezza) di togliersi la vita a seconda della situazione 'dei tempi': "inter Paradoxa numero, quod acriter et curiose quaesitum assertumque fuit, An Sapiens sponte abeat e vita? Assertium a nostris dico: nec licere tantum, sed debere"¹.

Dunque, il Saggio, con il suo stesso rifiuto, è libero di togliersi la vita. Non solo può farlo, ma secondo l'ortodossia stoica, è una determinata situazione venutasi a creare che gli impone di suicidarsi piuttosto che prendere parte a qualche azione vergognosa.

È noto come il filosofo di Lovanio non arrivasse a giustificare il suicidio anche in nome dell'assoluta difesa dei valori della libertà²; ma è interessante constatare come il tema della morte di Catone, suicida a Utica, città del regno di Numidia, morto in difesa degli ideali repubblicani dopo una strenua resistenza nei confronti delle milizie di Cesare, abbia goduto in pieno Seicento di una nuova straordinaria fortuna letteraria e figurativa³.

Grazie agli scritti di Plutarco e di Seneca, la vicenda degli ultimi istanti di vita di Catone erano noti agli intellettuali ed agli uomini di potere del Rinascimento e dell'età barocca. Al di là della drammaticità orrificica della morte, cercata con lucida determinazione per ben due volte, il tema del suicidio di Catone assunse lentamente i contorni di simbolo della morale stoica che esaltava la libertà e la coerenza dell'individuo ai propri ideali sino alla morte, vista come strumento di liberazione e mezzo per preservare la dignità personale.

Nonostante un ritornello che si ripete nella moderna storiografia storico artistica, questa specifica iconografia non si sviluppò eminentemente nel circolo dei pittori ribereschi e *post ribereschi* dell'Italia meridionale, ma riscosse grande successo in ambito veneto come dimostra lo spoglio degli inventari sei-settecenteschi delle ricche collezioni delle famiglie veneziane⁴, dove tale soggetto è sovente associato al nome del maestro genovese Giovanni Battista Langetti.

Devo confessare che in occasione di questa pubblicazione – sebbene tentato - non ho effettuato un vero e proprio controllo a tappeto sull'iconografia di Catone Uticense nella pittura barocca⁵, ma non escluderei che Langetti sia stato, nel Seicento nostrano, il pittore che più di ogni altro si dedicò a questo tema. Ad esempio, solo per rimanere a quelli noti e catalogati nella monografia della Mantovanelli, si possono contare almeno quattordici esemplari di questo soggetto, ma io stesso in questa sede sono in grado di aggiungerne un altro alla 'macro area *Suicidio di Catone*'⁶ (fig. 4 - TAV. XII) che nella mente di Langetti si divideva a sua volta in tre sotto aree coerenti per dimensioni e composizione.

La prima tipologia presenta il tipico formato da tela da imperatore sviluppata in larghezza con Catone inquadrato in primo piano a mezza figura in diagonale, il volto trasfigurato in un urlo di dolore che giustamente ha fatto pensare alla conoscenza da parte di Langetti della produzione di Ribera o quanto meno delle opere riberesche di Luca Giordano; sullo sfondo in genere vi è una tenda, sulla destra un vaso riccamente decorato, talvolta una roccia di colonna rastremata⁷.

La seconda tipologia ha dimensioni minori e formato sviluppato in altezza, la mezza figura di Catone è accartocciata su sé stessa e la sensazione è quella di trovarsi di fronte ad una sorta di produzione seriale, di una *lectio facillior* della composizione della 'prima tipologia'⁸.

Più complessa è la terza ed ultima tipologia, monumentale nelle dimensioni e nella composizione ricca di figure, il corpo

¹ *Manuductio*, III, 22 (in Justus Lipsius 1675, IV, p. 808).

² Saunders 1955, in part. il paragrafo 10, pp. 111-116 (*The Paradoxes: Lipsius's Rejection of Suicide*).

³ Cati 1618, *passim*.

⁴ Noè 1980, pp. 173-306, in part. 176-190; Borean 2007, pp. 308-309. È probabile – come del resto è stato ipotizzato in più occasioni – che grazie al tramite di Aurelio Rezzonico – mercante di famiglia comasca, ma di origini genovesi, che il Langetti venisse introdotto negli ambienti culturali veneziani più avvertiti ovvero i "Molti Procuratori venerandi/Che fa far quadri maestosi e grandi, /Stimando assae quel far; quel fresco muodo" di cui parla Marco Boschini nella *Carta del navigar* (1660, p. 576; ed. 1966). Sulla 'fortuna' della rappresentazione della morte nella pittura veneziana del Seicento in relazione anche a morti suicide cfr. Mason 2001, pp. 523-541, in part. 534-541.

⁵ A poco vale in questa direzione il repertorio seppur fondamentale di Pigler 1974.

⁶ Olio su tela, cm. 99x83, Parigi, collezione privata. L'attribuzione a Langetti del dipinto qui riprodotto trova conferma in una c.s. alla proprietà (in data 6 ottobre 2017) da parte di Marina Stefani Mantovanelli.

⁷ Stefani Mantovanelli 1990, in part. pp. 260-261; Eadem 2011, pp. 142-144 e figg. relative. Di straordinaria importanza per la corrente dei cosiddetti 'tenebrosi' (secondo la felice definizione dell'abate Lanzi) fu la presenza a più riprese in Venezia di Luca Giordano forse (ma non vi sono prove documentarie al proposito) una prima volta tra il 1652 ed il 1653, tornandovi tra il 1664 e il 1665, spedendo da Napoli nel 1667 l'*Assunzione della Vergine* per la basilica della Salute, presente un'altra volta nel 1672-1673 allorché dipinse altre due pale per la Salute, mentre nel 1675 eseguì opere per la basilica di S. Giustina a Padova (cfr. Ruotolo 2001, pp. 479-493, in part. 480-482). A favore dell'attività in laguna di un giovanissimo Luca Giordano (1652-1653) è Sponza 1984, pp. 91-98; confutano questa ipotesi ritenendo giustamente improbabile che ad un giovanissimo pittore 'foresto' venissero affidate importanti

1. Giovanni Battista Langetti,
Suicidio di Catone l'Utricense.
Venezia, Museo di Ca' Rezzonico
2. Giovanni Battista Langetti,
Suicidio di Catone l'Utricense.
Genova, Museo di Palazzo Rosso
3. Giovanni Battista Langetti,
Suicidio di Catone l'Utricense.
Bruxelles, collezione privata



di Catone raffigurato per intero con il capo rovesciato verso il limite inferiore della tela. Di questa soluzione si conosce al momento soltanto l'esemplare in collezione Bettini a Bologna⁹ (da cui sembrerebbe derivare – per quel che si può giudicare dall'immagine fotografica – la versione in collezione privata genovese resa nota dalla Mantovanelli, a mio parere ampiamente rifilata ai margini¹⁰), molto probabilmente un *unicum* eseguito per una precisa committenza, date le dimensioni, la straordinaria qualità e l'originalità d'invenzione.

In questa sede vorrei soffermarmi brevemente su due aspetti della questione Langetti/*Suicidio di Catone*, precisando che si tratta di un'anticipazione di un lavoro più ampio che spero veda presto la luce, magari in occasione di una mostra antologica dedicata alla figura di Giovanni Battista Langetti ed alla pittura dei tenebrosi in generale¹¹.

Il primo aspetto è di carattere squisitamente stilistico/cronologico e riguarda nello specifico la prima tipologia iconografica del *Suicidio di Catone* nella visione di Langetti. Vorrei cominciare prendendo in esame il dipinto ritenuto tradizionalmente dalla critica il più antico della serie ovvero quello conservato a Ca' Rezzonico (fig. 1), dove tuttavia sono evidenti i debiti nei confronti della pittura veneziana di metà secolo a livello di *ductus* pittorico, di definizione del chiaroscuro e dei colori spenti (non certo per la tipologia del protagonista).

Dai pochi elementi documentari e dalla lettura delle fonti possiamo desumere che Langetti, nato a Genova nel 1635, si trasferisse a Venezia poco prima del 1660 se già il Boschini spendeva a suo favore parole elogiative nella *Carta del navigar pitoresco*¹²; dunque, un'opera – quella di Ca' Rezzonico – che potrebbe datarsi intorno alla pubblicazione del testo del Boschini o giù di lì visti gli sviluppi che prenderà la pittura di

questo maestro negli anni successivi, dove la materia pittorica tende a sfaldarsi sempre di più come in un Tiziano del Seicento.

Devo confessare che la collocazione cronologica del *Catone* di Ca' Rezzonico, seppur corretta e su cui concorda l'intera critica storiografica, cozza a mio parere con lo stile espresso da Langetti nelle altre due versioni note della composizione: quella strepitosa di Palazzo Rosso a Genova (fig. 2) e quella ancora poco nota ma di eccezionale qualità in collezione privata a Bruxelles (fig. 3). In particolare, il dipinto di Palazzo Rosso, spumeggiante nella materia pastosa, stesa a corpo senza velature, alla prima, è da considerare un capolavoro assoluto della pittura barocca per il fastoso colore (degnò di van Dyck) e per l'eccezionale qualità nella ricerca della verità ottica alternata a citazioni di brani tratti da pitture del Grechetto: si veda la resa del vaso in primo piano e la tonda rossa sul fondo, elementi che tradiscono la natura genovese di questo dipinto di cui purtroppo non conosciamo la provenienza se non novecentesca¹³.

Rispetto alla tela di Ca' Rezzonico il livello è indubbiamente superiore e mi è difficile pensarla un'opera della tarda attività di Langetti come vorrebbe Piero Boccardo¹⁴: la produzione estrema di questo artista è improntata ad uno stravolgimento

pale d'altare: de Vito 1991, pp. 33-50; e Ferrari – Scavizzi 1992, I, pp. 16, 39, 50-51, 54. Sulla conoscenza della pittura di Ribera (e di Luca Giordano) da parte del giovane Langetti cfr. Pallucchini 1981, I, pp. 239-242). Per una introduzione alla conoscenza delle opere di Ribera conservate nelle collezioni veneziane rimando a Borean 2000, pp. 125-126.

⁹ Mantovanelli 1990, pp. 262-263; Eadem 2011, pp. 147-148 e figg. relative.

¹⁰ Mantovanelli 1990, p. 274.

¹¹ Mantovanelli 1990, pp. 64, 274.

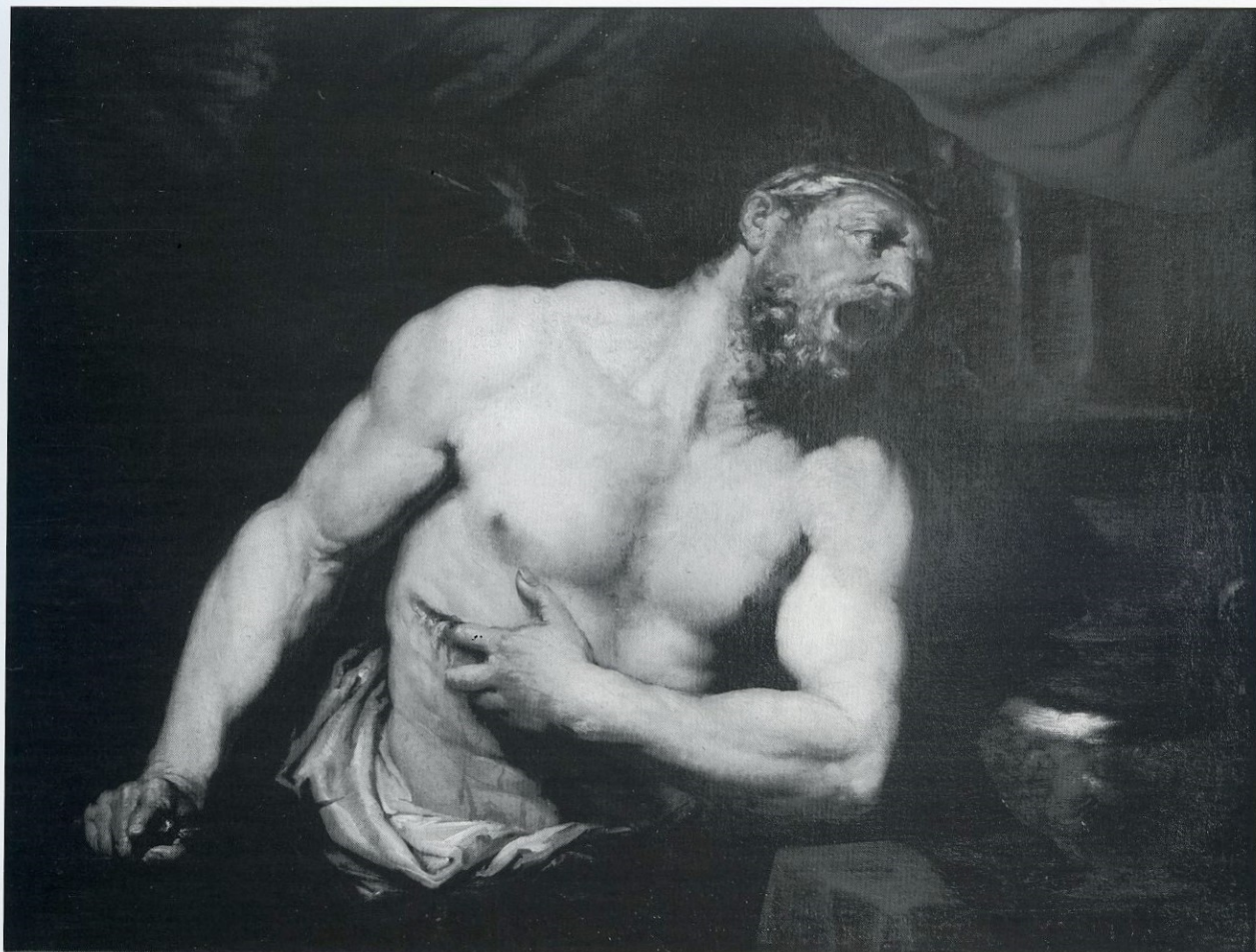
¹² Su questi argomenti sto lavorando da qualche tempo con l'amico e collega Enrico

Lucchese che ringrazio per il solido e costante aiuto. Una buona sintesi è in Aikema 2001, II, pp. 543-572.

¹³ Boschini 1660 [1966]. Per una buona sintesi della biografia di Langetti cfr. Borlototti 2004. Per l'apprezzamento di Marco Boschini nei riguardi di Langetti cfr. Borean 2014, pp. 191-203, in part. pp. 194-197.

¹⁴ È giunta al Museo di Palazzo Rosso nel 1961 dalle collezioni dell'antiquario Costantino Nigro: cfr. Boccardo 2001, pp. 80-91, in part. p. 85.

¹⁵ Boccardo 2002, pp. 88-89, cat. 12.



delle forme in maschere grottesche come ha ben messo in luce la singolare mostra di Madrid dedicata al tema dell'allegoria politica in pittura¹⁵, ma come è possibile apprezzare anche nel *Giona* recentemente recuperato¹⁶.

Non meno importante è la versione in collezione privata a Bruxelles che, a mio parere, è legata a doppio filo al prototipo di Palazzo Rosso rispetto al quale presenta una pennellata più appoggiata, meno rapida con la conseguente migliore definizione delle anatomiche oltre ad una impostazione più 'riberesca'. La cromia è di una tonalità più livida se confrontata al dipinto di Genova, il chiaroscuro è marcato, ma la composizione è sostanzialmente identica anche nei particolari e non escluderei l'ipotesi che possa trattarsi di una seconda versione realizzata nel giro di poco tempo rispetto al quadro di Palazzo Rosso, allorché il Langetti appena giunto in Laguna rivede il suo stile sui grandi modelli della pittura veneziana del Cinquecento, mantenendo un retrogusto genovese alla Carlone ed all'Assereto¹⁷.

Riassumendo l'intera questione in termini cronologici, ritengo che il dipinto di Palazzo Rosso vada collocato prima della partenza di Langetti per Venezia, intorno al 1655, quello di Bruxelles poco dopo l'arrivo del pittore a Venezia, ancor più tardi quello di Ca' Rezzonico. Tra l'altro, una siffatta scansione temporale di questa serie coincide esattamente con lo svolgimento del linguaggio di Langetti dalla metà del secolo alla sua morte avvenuta nel 1676, così come è stato delineato dalla storiografia recente.

L'altro tema che mi sono proposto di toccare fuggacemente in questo contributo cerca di rispondere alla domanda sui possibili motivi della diffusione dell'iconografia in pittura del tema del *Suicidio di Catone* nella Repubblica di Venezia.

Devo dire, in tutta franchezza che compulsando nell'occasione la bibliografia mi ha stupito il fatto che studiosi di arte veneta non si fossero posti tale quesito al punto da farmi pen-



sare che, in fondo, potrebbe trattarsi di un campo d'indagine poco interessante se non addirittura di un falso problema. Eppure, la spiegazione generalista, di un *Catone exemplum virtutis* nei confronti della nobiltà veneziana, vecchia e nuova, lascia parzialmente soddisfatti. La vicenda umana di Catone, così singolare quanto difficile da accettare razionalmente nella sua lucida, truce violenza doveva rispondere ad una situazione politica ben precisa (come del resto lo fu proprio l'occasione del suicidio di Catone). Perché allora non pensare al terribile Assedio di Candia, durato ben ventitré anni dove i veneziani, persa l'isola di Creta, mantennero sino allo stremo la città di Candia sotto la guida magistrale del comandante delle forze terrestri Francesco Morosini. Sicuramente vi furono atti di eroismo e molti tra i veneziani avranno preferito togliersi la vita piuttosto di cadere prigionieri degli ottomani: la tentazione, allora, è quella di vedere nei *Catone* di Langetti il manifesto politico adottato dai patrizi veneziani per incoraggiare visivamente la lotta sino all'ultimo uomo volta alla difesa dei possedimenti marittimi della Repubblica di Venezia¹⁸.

¹⁵ Falomir 2014, pp. 117-120. Per la fase tarda di Langetti vedi anche le osservazioni di Noè 2006, pp. 250-266, in part. pp. 255-259.

¹⁶ Fabbri 2012, pp. 151-152.

¹⁷ Sul dipinto di Bruxelles cfr. *Galleria Zabert* 1989, n. 24, cat. 14. L'auspicio sarebbe

quello di poter vedere le tre versioni a confronto sinotticamente.

¹⁸ Su questi argomenti così importanti e complessi (qui trattati in modo succinto) mi riservo di tornare successivamente in saggio vero e proprio.



Giovanni Battista Langetti, *Suicidio di Catone l'Uticense*. Bruxelles, collezione privata.