

---

Antonio Pinelli

## La tela del ragno e l'eloquenza del pappagallo.

Le intriganti trame visive  
di Donato Decumbertino a Gambatesa\*

---

*Sulle tracce di un pittore inafferrabile, transumante tra Viceregno di Napoli e la Roma farnesiana, inesauribile tessitore di inganni ottici e di elusive piste interrotte. Di lui sono documentate una sola data (10 agosto 1550) e una sola opera: il ciclo affrescato nel Castello di Gambatesa*

---

### 1. UN TERRITORIO DI FRONTIERA, CROCEVIA DELLA TRANSUMANZA

L'antico borgo di Gambatesa, annidato sul crinale del colle Serrone, domina da un'altitudine di oltre 460 metri la valle del torrente Tappino, un affluente di sinistra del Fortore, nel punto in cui confluisce nell'alveo del fiume principale (fig. 1, tav. I). Questo ondulato territorio di frontiera tra Molise e Puglia, in cui dal 1966 è stato creato con una diga sul Fortore un ampio invaso artificiale – il Lago di Occhito – è da sempre un crocevia strategico in cui confluiscono i tratturi della transumanza di greggi e mandrie, che in autunno scendono dal massiccio del Matese e dai monti d'Abruzzo e dell'Alto Molise per dirigersi verso la piana del Tavoliere, e in primavera compiono il percorso inverso, salendo verso i freschi pascoli dell'Appennino.

La nascita del feudo di Gambatesa e la prima costruzione della sua roccaforte risalgono probabilmente all'età normanna, ma l'epoca che più c'interessa comincia nell'ultimo scorcio del '400, quando quei territori entrano a far parte dei possedimenti dei conti di Capua del ramo Altavilla. Nel testamento stilato nel 1488, un anno prima di morire, Francesco di Capua destina il contado di Gambatesa a uno dei suoi numerosi figli maschi, Andrea, nato nel 1462. Il possedimento di quel territorio, però, è ancora precario, perché su di esso, così come sulla contea di Campobasso e sul ducato di Termo-

li, per citare solo i feudi principali che spetterebbero ad Andrea, vantavano ancora diritti i precedenti feudatari, i Monforte<sup>1</sup>.

La risoluzione della contesa tra Angelo Monforte, erede di Cola, e Andrea di Capua in favore di quest'ultimo fu una delle tante conseguenze della cosiddetta Guerra d'Italia del 1494-98, scatenata dalla discesa nella penisola di Carlo VIII re di Francia che, alla testa di un esercito di 30.000 uomini, sferrò un attacco in profondità al regno di Napoli. Il 28 giugno 1495, a Seminara, nella piana di Gioia Tauro, le truppe francesi inflissero una bruciante sconfitta all'esercito aragonese, guidato dal giovanissimo re di Napoli, Ferrante II d'Aragona. Come fu riferito da testimoni oculari, un altro dei figli di Francesco di Capua, Giovanni, che era paggio del re e capitano dell'esercito aragonese, salvò eroicamente la vita a Ferrante, interponendosi tra il monarca disarcionato e i suoi assalitori in modo da consentirgli di allontanarsi dalla mischia, e armi in pugno si batté fino a perdere la vita. Poco dopo, Napoli fu invasa dai Francesi e Ferrante II, trovato riparo ad Ischia, riorganizzò il suo esercito, prodigandosi in promesse di ricompense alle famiglie baronali che gli sarebbero rimaste fedeli. Nell'ottobre del 1495, Napoli fu riconquistata e tra i principali beneficiari della gratitudine del re aragonese c'era, naturalmente, proprio il fratello di Giovanni di Capua, Andrea, che aveva partecipato anche lui alla battaglia di Seminara. Ferrante, infatti, costrinse Angelo

Monforte ad accontentarsi di risarcimenti in denaro da parte del di Capua, che ottenne l'investitura regia sia della contea di Campobasso sia di quella di Gambatesa, garantendosi così il pieno controllo del diritto di passo e pascolo della transumanza, da e per la Puglia<sup>2</sup>.

Andrea di Capua era ormai l'incontestato signore di un vasto feudo di grande rilievo economico, che si estendeva tra il Biferno e il Fortore, era dotato di un porto sull'Adriatico, Termoli, e di ramificazioni in Irpinia e nel Foggiano. Comandante di riconosciuto valore al servizio del re di Spagna Ferdinando il Cattolico, Andrea nel 1491 sposò Maria Ayerbo d'Aragona, stringendo così legami di sangue con i regnanti e segnalandosi per il valore militare in molteplici imprese. Per vari anni fu anche nominato Vicegovernatore dell'Abruzzo e nel 1511 fu chiamato a Roma da papa Giulio II, che lo incaricò di sostituire Francesco Maria della Rovere, momentaneamente caduto in disgrazia, nell'incarico di Gonfaloniere dell'esercito pontificio, inviandolo a combattere con la Lega Santa contro i Francesi. Morì nel 1512, a soli cinquant'anni, durante le alterne vicende di questa guerra, ma solo nel 1520 il suo corpo poté essere inviato a Napoli, dove sua moglie si era ritirata in un convento che gestiva l'Ospedale degli Incurabili.

Andrea di Capua e Maria Ayerbo d'Aragona avevano avuto un solo figlio, Ferdinando (Ferrante), che seguì la carriera militare ed ereditò i feudi del padre, acquisendo il titolo di secondo duca di Termoli, conte di Campobasso e di Gambatesa. Fattosi benvolere da Carlo V, nella cui orbita era entrato il Regno di Napoli, egli sposò Antonicca del Balzo, che apparteneva a una delle stirpi più illustri del Regno ed era cugina di Isabella, moglie di re Federico I d'Aragona. Con le nozze, Ferdinando di Capua aggiunse ai suoi feudi la contea di Alessano, nel Basso Salento, e il principato di Molfetta, portando i possedimenti del ramo del suo casato alla massima estensione. Carlo V gli consentì di fregiarsi del doppio cognome di Capua-del Balzo e di uno stemma bipartito con i contrassegni dei due casati (tavv. XVIII, XXXI), prerogativa di cui avevano goduto, per i rispettivi contrassegni, anche i suoi genitori, Andrea di Capua e Maria Ayerbo d'Aragona<sup>3</sup>.

Ferdinando non poté godersi a lungo i propri feudi, perché morì nel 1523. Maria Ayerbo, che era sopravvissuta anche alla morte del marito, commissionò al grande scultore Giovanni da Nola due magnifici monumenti funebri per i suoi congiunti, che si possono ammirare tuttora, l'uno di fronte all'altro, nella loro collocazione originaria: la tribuna della chiesa napoletana di Santa Maria del Popolo, collegata all'Ospedale degli Incurabili<sup>4</sup>.

Ferdinando di Capua e Antonicca del Balzo non generarono eredi maschi, ma due figlie. La

primogenita Isabella, la cui bellezza ispirò versi encomiastici a molti letterati della corte di Napoli, sposò Troiano Caracciolo, principe di Melfi, contravvenendo al mandato testamentario del padre, che aveva predisposto per lei un matrimonio con il cugino Vincenzo di Capua. Il matrimonio con il Caracciolo, però durò poco e fu annullato da Clemente VII. Subito dopo, sottraendosi di nuovo alla prescrizione del testamento paterno, Isabella sposò Ferrante Gonzaga, conte di Guastalla e capitano al servizio di Carlo V, portandogli in dote la contea di Campobasso e il principato di Molfetta. Nel 1530 fu pertanto sua sorella Maria a soddisfare i vincoli di successione prescritti dal testamento del padre, sposandone il cugino. Grazie alla dote della moglie, pertanto, Vincenzo di Capua divenne III duca di Termoli e conte di Gambatesa, entrando in possesso anche di vari altri centri molisani, tra cui San Martino in Pensilis e Guglionesi. Mancavano all'appello la contea di Campobasso e il principato di Melfi, acquisiti da Ferrante Gonzaga sposando Isabella di Capua, la quale, alla morte della madre Antonicca, nel 1551, ereditò anche la contea di Alessano in Salento. Dal poco che sappiamo, comunque, dopo i rispettivi matrimoni, le due sorelle mantennero buoni rapporti e non risultano liti o contese tra Ferrante Gonzaga e suo cognato Vincenzo di Capua, cui rimase un controllo di fatto della transumanza tra Molise e Puglia.

Di Vincenzo non conosciamo la data di nascita, e dunque ignoriamo quanti anni avesse quando sposò la figlia di suo cugino Ferdinando, ma pur essendo suo zio egli non doveva essere tanto più anziano della moglie, come dai più è stato immaginato e scritto. Suo padre era Annibale di Capua, uno degli ultimi nati della folta nidiata di figli generati da Francesco di Capua ed Elisabetta de' Conti. Neppure di Annibale conosciamo la data di nascita, ma sappiamo per certo che era più giovane di suo fratello Andrea, nato nel 1462. Dal matrimonio di Annibale con Lucrezia Arcamone nacquero, nell'ordine, tre figli maschi: Vincenzo, Pietro Antonio e Giovan Tommaso. Del terzogenito sappiamo che gli toccò in eredità il feudo di Francolise e che morì nel 1562. Sul secondogenito Pietro Antonio abbiamo, invece, notizie biografiche molto più circostanziate rispetto agli altri fratelli, perché intraprese una brillante carriera ecclesiastica, di cui ci ragguagliano estesamente la bibliografia e gli archivi storico-religiosi<sup>5</sup>. Egli compì studi umanistici con Baldassarre Aquila e approfondì teologia e diritto canonico diventando, a soli 23 anni, arcivescovo di Otranto. In questa veste, partecipò alle ultime sessioni del Concilio di Trento ed entrò perfino nella rosa dei possibili cardinali, nonostante fosse stato a suo tempo sospettato – non a torto – di simpatie per le tesi valdesiane.

1. L'antico borgo di Gambatesa sul colle Serrone, dominato dal Castello.



Pietro Antonio restò in ottimi rapporti con il fratello Vincenzo e morì molto dopo di lui, nel 1579, ma quel che più conta per noi è la sua data di nascita: 1513. Aveva pertanto 17 anni quando suo fratello maggiore Vincenzo sposò nel 1530 la nipote Maria. Ma quanti di più poteva averne Vincenzo? Cinque? Dieci? Addirittura quindici? In ogni caso, non era uno sposo 'anziano'.

Da quando ai di Capua era stato assegnato il feudo di Termoli, la residenza ufficiale dei duchi era il palazzo baronale in San Martino in Pensilis, un centro situato su una collina, addossata alla sponda destra del Biferno, nell'entroterra del porto di Termoli<sup>6</sup>, ma Vincenzo e Maria, a quanto pare, predilessero il castello di Gambatesa, che pur mantenendo la funzione di presidio del territorio, aveva cominciato ad assumere l'aspetto di residenza signorile d'impronta rinascimentale già con i loro predecessori. Di tale predilezione è eloquente testimonianza la clamorosa trasformazione dell'edificio in dimora di villeggiatura e di rappresentanza, connessa all'incarico a Donato Decumbertino di decorarne ad affresco l'appartamento del piano nobile, secondo i più aggiornati modelli figurativi della capitale del Vicereame e di Roma. Un'impresa, quella affidata a Donato da Vincenzo di Capua, la cui datazione 1550 coincide, forse non casualmente, con il ventennale delle sue nozze con Maria.

Purtroppo, mentre del fratello Pietro Antonio conosciamo in modo circostanziato il *cursus honorum*, ben poco ci è stato tramandato di quello di Vincenzo, tranne che fu nominato governatore dell'Abruzzo nella fase finale della sua vita, a dimostrazione della fiducia che riponeva in lui il Viceré spagnolo. La vittoria cristiana di Lepanto (1571) era ancora di là da venire e da vari indizi si ricava che Vincenzo dovette fronteggiare una recrudescenza degli attacchi di pirati musulmani ai centri rivieraschi dell'Adriatico, circostanza di cui si colgono

alcune spie disseminate negli affreschi del castello. Sappiamo, infine, che Maria morì nel 1556, un paio d'anni dopo Vincenzo, che nel 1554 risulta ancora in carica come governatore dell'Abruzzo.

La coppia aveva generato quattro figli, due maschi e due femmine. Il primogenito, Ferdinando (Ferrante) succedette al padre, divenendo IV duca di Termoli e conte di Gambatesa. Il secondogenito Annibale, invece, come lo zio Pietro Antonio, intraprese la carriera ecclesiastica, ottenendo risultati altrettanto brillanti<sup>7</sup>. Le figlie femmine della coppia, Elisabetta e Lucrezia, strinsero legami coniugali con prestigiose famiglie aristocratiche<sup>8</sup>. Anche Ferdinando sposò una nobile napoletana, Vittoria Sanseverino, principessa di Bisignano, che gli diede un erede, Pietro Antonio, destinato a succedergli con il titolo di duca di Termoli. Ma non con quello di conte di Gambatesa. Ferdinando, infatti, fin dal 1581 aveva deciso di disfarsi di quel feudo<sup>9</sup>, forse non più così remunerativo a causa della crisi del commercio laniero, e nel 1583 cedette il castello, il contado e il relativo titolo a un facoltoso esponente dei Lombardo, scindendo così per sempre il quasi secolare binomio di Capua-Gambatesa<sup>10</sup>.

Agli eredi di Ferdinando di Capua, comunque, oltre al ducato di Termoli, restarono vari altri feudi molisani e pugliesi, che passarono da una generazione all'altra fino a quando, nel 1717, Giulia di Capua, ultima e unica erede di quel ramo della famiglia, andò in sposa a Domenico Cattaneo, principe di San Nicandro, portandogli in dote Termoli e San Martino in Pensilis. Possedimenti confluiti nell'ingente patrimonio del marito, che ricoprì importanti cariche alla corte di Napoli, entrando a far parte del Consiglio di Reggenza del giovane Ferdinando IV di Borbone, dove tentò invano di contrastare, con le sue posizioni in difesa dei privilegi nobiliari e della Chiesa, il riformismo di stampo illuminista promosso da Bernardo Tanucci<sup>11</sup>.



2. Facciata principale del Castello di Gambatesa.

## 2. IL CASTELLO DI GAMBATESA: UN PALINSESTO EDILIZIO DI EPOCHE DIVERSE

L'antico borgo di Gambatesa è un insediamento fusiforme posto lungo il costone tufaceo del Serrone e il suo castello sorge sul punto più elevato di quel crinale roccioso. L'esterno dell'edificio conserva ancora un aspetto di ben munito e arcigno fortilizio, specie su tre lati: quello occidentale,

caratterizzato dal profilo inclinato di un alto muro a scarpa, quello orientale, che si protende con due torri quadrangolari sul versante scosceso che precipita verso la valle del Tappino, e quello meridionale, che in un angolo condivide la sporgenza della torre di sud-est per poi proseguire con un alto muro a scarpa analogo a quello del lato ovest. Sia il prospetto occidentale che quello meridionale sono coronati da una merlatura guelfa, frutto di un restauro neomedievale del secolo scorso<sup>12</sup>.

La facciata principale del castello è l'unica a esibire un prospetto ingentilito e regolarizzato, più da palazzo rinascimentale che da fortezza (fig. 2). È rivolta a nord (per la precisione: a nord-ovest) e ha davanti uno slargo, lastricato di recente con pietre che formano un motivo geometrico bicolore a ventaglio. Lo spiazzo è bordato sul lato nord-orientale da un parapetto che si affaccia sulla valle del Tappino (fig. 3), mentre sul lato opposto, scendendo una breve scalinata, si accede alla piazzetta-sagrato di San Bartolomeo apostolo, l'antica chiesa madre del castello (fig. 4, tav. IV). Fiancheggiata da un'alta torre campanaria e rimaneggiata più volte, la chiesa ha tre navate e il suo aspetto esterno attuale rispecchia in buona sostanza l'ultima ristrutturazione subita dall'edificio, conclusasi nel 1696 con la consacrazione, officiata dall'arcivescovo di Benevento cardinale Orsini (futuro papa Benedetto XIII)<sup>13</sup>.

Così come appare oggi, il castello è frutto della progressiva aggregazione di vari corpi di fabbrica, aggiunti in epoche diverse al nucleo originario, che risale probabilmente all'epoca normanna. Maria Teresa Lembo, autrice dello studio più approfondito sull'argomento<sup>14</sup>, partendo dalla premessa che



3. Parapetto che borda il lato nord-orientale del piazzale del Castello e si affaccia sulla valle del torrente Toppino, affluente del Fortore.



4. Chiesa di San Bartolomeo apostolo, antica chiesa madre del Castello.

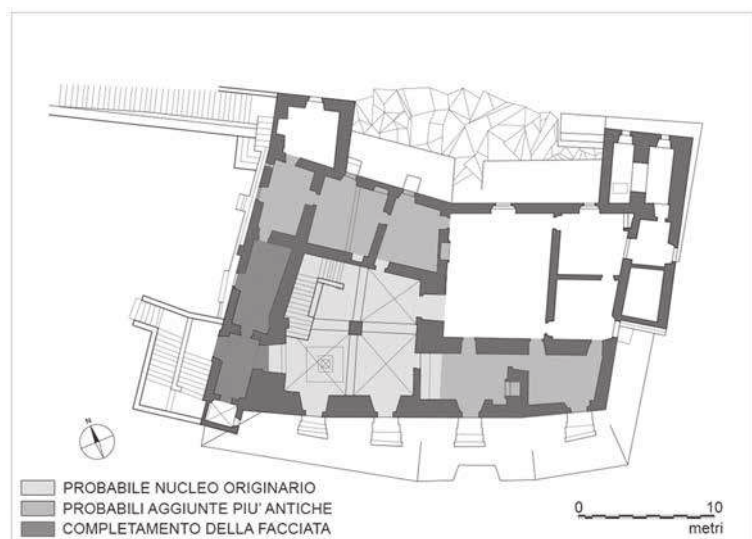


6. Angolo nord-ovest del Castello.

di norma i castelli normanni di questo tipo erano costituiti da un torrione di forma quadrangolare (il mastio o *donjon*), con accesso al primo piano e con muri il cui spessore andava assottigliandosi mano mano che si saliva, suppone che il primo ampliamento di tale nucleo primitivo sia stato realizzato, tra XIII e XIV secolo, dai Pietravallo, feudatari del luogo in età angioina, il più noto dei quali è Riccardo Pietravallo detto Gambatesa, che fu al servizio

di Roberto d'Angiò e morì nel 1328. Purtroppo l'attuale stato di conservazione degli ambienti del castello, che hanno subito nel corso dei molteplici restauri del secolo scorso estese scalpellature e rinnovi degli intonaci, rende ardua l'analisi stratigrafica degli elevati murari all'interno dell'edificio. I pochi elementi utili sono pertanto desumibili solo da un'accurata lettura dei muri esterni e delle piante, specie di quella del primo piano (o piano

5. Pianta del Castello con indicate le principali fasi di costruzione.





7. Facciata nord del Castello.

nobile). Dall'incrocio di questo duplice tipo di osservazioni appare condivisibile l'ipotesi della Lembo, ripresa e confermata da Ziccardi<sup>15</sup>, che il nucleo più antico, di età normanna, fosse costituito dal corpo di fabbrica centrale della facciata ovest (fig. 5), caratterizzato da murature di maggiore spessore, e del quale si vede ancora chiaramente, all'esterno, l'angolata nord-occidentale, realizzata con blocchi di pietra squadrati e disposti alternativamente di testa e di taglio (fig. 6, tav. III). Crediamo inoltre di poter aggiungere che tra gli ampliamenti successivi, i più antichi sembrano essere il prolungamento verso sud del torrione quadrangolare, caratterizzato anch'esso da murature di consistente spessore, e la struttura a pianta rettangolare sul lato orientale (fig. 7, tav. II), di cui si distingue con chiarezza la fila verticale di blocchi squadrati delle due angolate del lato breve orientato verso settentrione (fig. 8). Risulta invece difficile delineare la successione delle altre aggiunte e modifiche: si può soltanto supporre che tra gli ultimi interventi vi sia stato il completamento del prospetto nord, con la costruzione del corpo di fabbrica che si affaccia sulla piazza con gli attuali ingressi al piano terreno e, in alto, con l'elegante loggetta a tre fornici, mentre è certo che le ultime 'addizioni' al castello siano la settecentesca scala esterna a tre rampe, addossata all'angolo nord ovest della facciata, e il connesso portale, riccamente incorniciato da una mostra in pietra 'a bugnato', che offre un accesso diretto al piano nobile<sup>16</sup>.

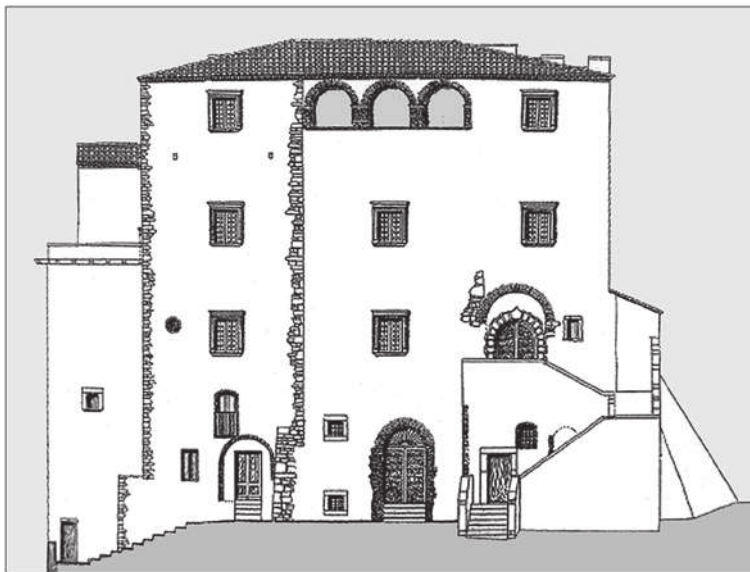
La trasformazione del castello in residenza signorile dovette avvenire a cavallo tra il XV e il XVI secolo. Ne fu protagonista, con ogni probabilità, Andrea di Capua, che aveva ereditato il feudo di

Gambatesa dal padre nel 1488. Quando morì, nel 1512, lo trasmise al figlio Ferdinando, il quale, negli undici anni che gli restavano da vivere, potrebbe aver contribuito anche lui ai lavori di ristrutturazione. Nel 1530, quando Vincenzo di Capua sposò sua nipote, divenendo a sua volta feudatario di Gambatesa, trovò sicuramente una dimora già ampliata e ingentilita in forma di palazzo rinascimentale, ma ignoriamo se abbia dato anch'egli un proprio contributo a tale palinsesto edilizio con nuove addizioni. Quel che sappiamo per certo, invece, è che decise di rinnovare radicalmente l'aspetto degli interni, e in primo luogo quelli del piano nobile, affidando a Donato Decumbertino il compito di celebrare le virtù del committente e dei suoi avi, con affreschi conformi alle più aggiornate tendenze figurative della capitale del Viceregno e della Roma farnesiana di metà secolo.

### 3. DENTRO IL CASTELLO

All'interno l'edificio si articola su quattro livelli. Il primo, che in parte è seminterrato, era costituito fin dall'origine da ambienti di servizio e da una cisterna, scavata in profondità nel blocco tufaceo su cui fu eretto il nucleo primitivo del maniero. Da una preziosa descrizione degli interni del castello, redatta nel 1697 da un perito del regio demanio, il 'tavolario' Giuseppe Parascandolo<sup>17</sup>, apprendiamo che l'ingresso principale al «palazzo baronale» era costituito dalla «porta tonda di mediocre grandezza» che è tuttora al centro della facciata nord. Essa immetteva in «un lungo corridoio, parte coperto a lamia<sup>18</sup> e parte a travi», come vediamo tuttora nella

8. Rilievo della facciata nord (rielaborazione di M.L. Gualandi da M.T. Lembo, in «ArcheoMolise, 9, III, 2011, p. 23).



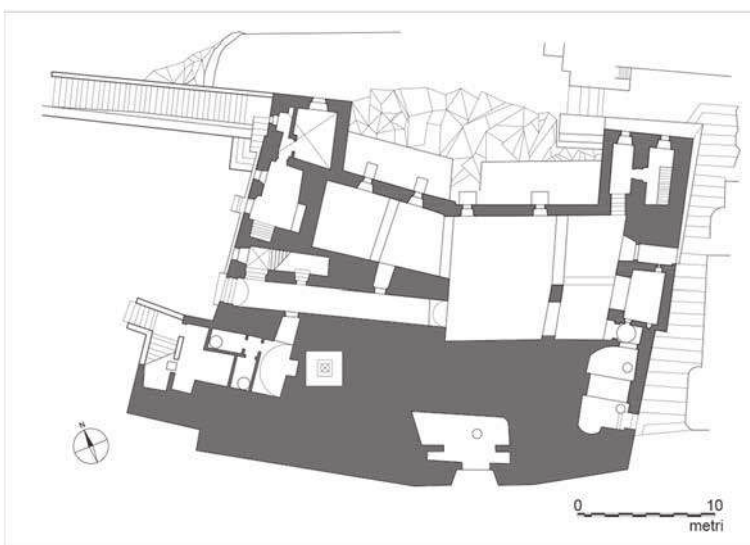
pianta (fig. 9). Appena entrati nel corridoio, sulla sinistra c'era (come oggi) una «grada di fabbrica», ovvero una scala in muratura, che conduceva al piano superiore. Se invece ci si inoltrava nel corridoio, si giungeva a una «stalla, capace di dieci cavalli», attigua a «due stanze per comodità di tener grano». A destra del corridoio erano state ricavate una stalla più piccola e, a seguire, due stanze «a làmia», adibite a carceri<sup>19</sup>. Tornando alla «grada di fabbrica», all'altezza del primo ballatoio erano state ricavate altre due stanze di servizio «coverte di travi».

Con l'ultima rampa si arriva al primo piano, o piano nobile, accedendo a quell'ampio atrio da cui

comincia, per i turisti odierni, la visita al castello e ai suoi affreschi. Oggi, infatti, i visitatori approdano direttamente a quest'ambiente, varcando il portale incorniciato di pietre 'a bugnato' che è in cima alla scala esterna a tre rampe aggiunta nel Settecento per dare al castello un accesso più consono di quello offerto dall'ingresso al piano terreno<sup>20</sup>.

Prima di passare a un'analisi diretta degli affreschi del piano nobile, soffermiamoci ancora brevemente sulla descrizione del 1697, perché da ciò che scrive il 'tavolario' – ma anche dai suoi silenzi – si possono trarre informazioni interessanti. Dall'atrio «intrasi in una sala quadra con intemperatura

9. Pianta del piano seminterrato (I livello) (rielaborazione di E. Taccola dalla tesi di laurea di C. Colledanchise, *Gli affreschi del Castello di Gambatesa*, Università degli Studi del Molise, a.a. 2015-2016, fig. 4, p.18).



e muro pintato a friso», ovvero nell'ambiente principale dell'appartamento di rappresentanza affrescato da Donato Decumbertino, il Salone delle Virtù. Con il termine 'intempiatura', nell'antico lessico architettonico del Meridione s'intendeva un ambiente con un soffitto a travi lignee, spesso corredato da lacunari arricchiti da rosette o altri ornati, in legno o in stucco, oppure con dipinti su tela di vario soggetto incastonati in appositi 'partimenti'.

Oggi il Salone delle Virtù ha una nuda copertura di travi, rifinita da un cornicione, anch'esso in legno, che corre alla sommità delle quattro pareti, ma non è detto che la sua 'intempiatura' originaria fosse così spartana e priva di ornati. Il «muro pintato in friso», invece, è la formula sbrigativa con cui il 'tavolario' menziona gli affreschi sui muri della «sala quadra», definendoli come un fregio (friso). Terminologia che non è solo impropria, ma rivelatrice della scarsa considerazione che a quell'altezza cronologica si nutriva nei confronti di quel tipo di decorazione, che doveva apparire rozza e astrusa (oltre che più offuscata e deteriorata di quanto non appaia ora, dopo i reiterati restauri moderni). Nessun accenno invece, nel rapporto di Parascandolo, agli affreschi delle altre stanze dell'appartamento di rappresentanza, nonostante siano menzionate in bell'ordine e con la corretta ubicazione («in testa e a destra di detta sala quadra quattro stanze con intempiatura» e una quinta stanza a sinistra, «che ha anch'essa «l'uscita in detto atrio coverto»). Nel 1697 gli affreschi non erano visibili? È possibile, ma a me sembra più probabile che questo silenzio rifletta il discredito in cui questo genere di pittura era precipitata fin dal Seicento. Forse non era compito di un 'tavolario' soffermarsi a descrivere affreschi e decorazioni, ma anche se così fosse, il silenzio di un documento catastale compilato, come dichiara nel titolo, per formulare un 'apprezzo' sembra esprimere, nei confronti di quelle pitture, il suo esatto contrario.

Il piano nobile, però, non si esaurisce nell'appartamento di rappresentanza affrescato. Sul lato opposto dell'atrio, infatti, ci sono una serie di ambienti che a noi oggi dicono poco, ma che la descrizione del 1697 definisce «comodità». Si tratta, infatti, di «tre altre stanze, una delle quali «coverta a lamia e l'altra a travi, con due altri camerini», nelle quali «si cucina». Apprendiamo perciò che a quella data, ma con ogni probabilità fin dai tempi di Vincenzo di Capua, l'appartamento del piano nobile era attrezzato anche per preparare i pasti e il pozzo quadrato presente nell'atrio, più propriamente definito dal 'tavolario' «bocca della cisterna», serviva ad attingere l'acqua per cucinare e per tutte le altre «comodità» della vita quotidiana.

#### 4. TRE ISCRIZIONI E IL NODO DEL PROGRAMMA ICONOGRAFICO

Prima di passare in rassegna gli ambienti affrescati del piano nobile, è preferibile soffermarsi sulle tre iscrizioni dipinte sui muri, due nel Salone delle Virtù e una nella cosiddetta Sala delle Maschere, grazie alle quali conosciamo il nome del committente degli affreschi, Vincenzo di Capua, quello del loro autore, Donato Decumbertinis, e la datazione, agosto 1550<sup>21</sup>. Certezze incontestabili, ma che lasciano aperto un ventaglio di interrogativi: sulla provenienza e la cultura figurativa del pittore; sui suoi rapporti con il committente; sull'autore del programma iconografico e, infine, su come vada interpretata la data indicata. Non tutta la bibliografia sull'argomento si è posta questi interrogativi, ma in qualche caso sono state formulate ipotesi ragionevoli o comunque suggestive. Partendo da esse, e confrontandoci anche con chi, in questo stesso fascicolo di «Ricerche di Storia dell'arte», ha affrontato tali argomenti, mi propongo di anticipare sinteticamente qui quali siano, a mio parere, le soluzioni più plausibili di tali enigmi, per poi argomentarle ulteriormente mano a mano che procederemo nella disamina iconografica e stilistica degli affreschi sala per sala.

Data e nome del pittore ci sono forniti da un'iscrizione, metà in italiano, metà in latino, che compare in uno dei tanti decori a *trompe-l'oeil* disseminati da Donato nel ciclo di affreschi: una finta targa marmorea con al centro un clipeo dorato, posta a mo' di sovrapporta nella Sala delle Maschere (fig. 10, tav. XVII). Racchiusa entro il clipeo, l'epigrafe spicca contro un fondo nero su cui è simulata, in punta di pennello, la sottile trama di una ragnatela al cui centro è appostato un ragno dai riflessi dorati. Accanto alla targa, un variopinto pappagallo, appollaiato su un palo sporgente la cui ombra si proietta sul muro, aggiunge un ulteriore tocco di verosimiglianza al *trompe-l'oeil* ordito dal pittore. L'epigrafe recita: IO DONATO PINTORE|DECUMBERTINO PINSI|A DIE MENSIS X AUGUSTI NEL|LANNO DEL CINQUANTA.

Cominciamo dalla data, in cui s'insinua qualche parola in latino. Come va interpretata? L'ipotesi più plausibile, a mio giudizio, è che a «mensi» manchi la 's' finale del genitivo, e che il pittore volesse indicare nel 10 agosto 1550 la data d'inizio dei lavori nell'appartamento. Ma non si può escludere del tutto l'ipotesi, condivisa da molti, che con quella data si celebrasse la conclusione degli affreschi.

Il principale dilemma generato da quest'epigrafe, però, riguarda il cognome Decumbertino: deriva da un nome maschile o da un toponimo? Appartiene alla diffusa tipologia dei cognomi originati da

10. Clipeo con la firma del pittore e la data 'X agosto 1550', Sala delle Maschere.



un patronimico o all'altrettanto estesa categoria di quelli che indicano il luogo di provenienza di una famiglia? Questa seconda ipotesi si è fatta strada anche grazie al convergere di due elementi: l'assonanza tra Cumbertino e Copertino, cittadina del Salento, e il fatto che, interpretando il cognome De Cumbertino come toponimo di provenienza, si attribuirebbe a Donato – di cui ignoriamo sia il luogo di nascita che la formazione – un'origine comune a quella di Gianserio Strafella (ca. 1520-1573), prolifico protagonista della Maniera nel Viceregno, nato a Copertino e attivo principalmente nel Salento.

A rafforzare tale ipotesi ha contribuito lo studioso molisano che maggiormente si è occupato del Castello di Gambatesa, Franco Valente, scovando, non a Copertino ma nella vicinissima Nardò – dove Strafella eseguì nel 1562 una *Deposizione* che è tra le sue opere più intense –, la presenza di un certo numero di nuclei famigliari rispondenti al cognome 'De Cubertinis'<sup>22</sup>. Sulla scia di Valente, molti hanno accolto con favore questa tesi, sebbene non manchi chi ha ragionevolmente obiettato<sup>23</sup> che nei documenti cinquecenteschi la Copertino pugliese è sempre menzionata come Copertinus o Cupertinus: toponimo da cui sembra assai improbabile, sul piano glottologico, che possa essere derivato il cognome De Cumbertino. In effetti, a Nardò si riscontra la presenza di un certo numero di 'De Cupertinis' e non di 'De Cubertinis', come erroneamente asserito da Valente. Il che, se rende quanto mai probabile che i 'De Cupertinis' di Nardò (e gli altri 15 nuclei con questo cognome che sono sparsi tra Salento, Campania ed Emilia-Romagna) traggano la loro origine dalla cittadina pugliese Copertino<sup>24</sup>, rende invece più che lecito il dubbio che il

cognome del nostro Donato possa indicare la medesima provenienza geografica.

Nonostante ciò, la 'pista salentina' non può essere scartata a cuor leggero, ma non solo perché, come cercherò di dimostrare più avanti, un qualche rapporto, diretto o indiretto, tra Donato Decumbertino e Gianserio Strafella dovette pur esserci. Ritengo, infatti, di un certo rilievo altri tre elementi che suggeriscono un nesso tra i di Capua di Gambatesa e il Salento:

1. la storiografia moderna ha dimostrato, documenti alla mano<sup>25</sup>, che nel 1481 la morte a Otranto di Matteo di Capua, durante la riconquista aragonese della città salentina saccheggiata e martirizzata dai Turchi, non fu poi così eroica come ripete supinamente la disattenta storiografia artistica su Gambatesa nel commentare un affresco nella Sala del Pergolato che alluderebbe a questo episodio (tav. XXVII). La verità storica, infatti, fu molto meno esaltante, ma i discendenti la rielaborarono in chiave mitologica, aggiungendo così all'ideale galleria d'illustri antenati un eroico martire antimusulmano, funzionale alla glorificazione del casato in un'epoca in cui la minaccia turca era ancora molto presente;

2. sebbene il nucleo principale dei possedimenti dei di Capua di Gambatesa fosse concentrato tra Molise e Tavoliere foggiano – e dunque a notevole distanza dalla Terra d'Otranto –, Ferdinando di Capua, sposando Antonicca del Balzo, acquisì anche un feudo nel Basso Salento, la Contea di Alessano. Carlo V, inoltre, gli concesse altri due feudi non lontani da Bari, il principato di Molfetta e la vicina Giovinazzo. Con Ferdinando, dunque, i possedimenti dei di Capua raggiunsero la massi-

ma estensione, occupando a macchia di leopardo anche parte della Puglia. Molfetta e Giovinazzo, però, non toccarono in eredità a Maria di Capua, ma a sua sorella Isabella, moglie di Ferrante Gonzaga, che nel 1551, alla morte della madre Antonicca, ereditò anche la contea di Alessano;

3. il rapporto più significativo con il Salento, però, riguarda proprio Vincenzo di Capua, il committente degli affreschi. Un rapporto importante, perché acquisito tramite il fratello minore, Pietro Antonio, cui era molto legato. Come si ricorderà, nel 1536, a soli 23 anni, Pietro Antonio fu nominato da Paolo III arcivescovo di Otranto, incarico ricoperto fino a dodici anni prima dallo zio, Fabrizio di Capua. Il giovanissimo arcivescovo, si segnalò ben presto come un fervente fautore della Riforma cattolica, avviata da Paolo III con l'istituzione del *Consilium de emendanda ecclesia*. Frequentò a Napoli il cenacolo 'spiritualista' animato dallo spagnolo Juan de Valdés e da Giulia Gonzaga, e a Roma, nei primi anni '40, quello 'evangelico', che si riuniva attorno al cardinale Reginald Pole e Vittoria Colonna. Tuttavia, dopo il fallimento dei Colloqui di Ratisbona (1541-1546), ovvero del più serio tentativo della Curia romana di trovare un punto d'incontro dottrinale con i teologi Protestanti, anche lui, come accadde anche ai maggiori protagonisti di quella stagione, entrò nel mirino della sterzata controriformista capeggiata dall'ex vescovo di Chieti, cardinal Giampietro Carafa, divenendo oggetto di persecuzioni inquisitorie. L'antica rivalità tra due illustri schiatte baronali, i Carafa e i di Capua, entrambe radicate nel Sannio, rese particolarmente zelante il cardinal Carafa, (destinato, dal 1555 al 1559, a sedere sul trono di Pietro con il nome di Paolo IV), nell'accusare Pietro Antonio di connivenza con il Protestantismo. Grazie al costante appoggio di Carlo V e di Filippo II, il di Capua riuscì a mantenere l'arcivescovado di Otranto, ma non a vestire l'agognata porpora cardinalizia. Negli anni '60, tramontata ormai ogni possibilità di riappacificazione con il mondo protestante, Pietro Antonio fu addirittura tra i protagonisti delle ultime sessioni del Concilio di Trento, che sancirono l'irreparabilità dello scisma e l'avvio della Controriforma. Una conclusione che alimentò la Riconquista cattolica con le armi degli eserciti e con l'apostolato militante degli ordini missionari, ma che operò anche all'interno del campo cattolico, con una sapiente miscela di restaurazione dogmatica e autoriforma pastorale.

Tra le iniziative portate avanti da Pietro Antonio in qualità di arcivescovo di Otranto, va ricordato l'avvio del processo di beatificazione degli 800 martiri dell'eccidio turco del 1480. Ma quel che più interessa è che, nella sua non breve vita, egli man-

tenne costanti contatti con il fratello Vincenzo e considerò come un sicuro rifugio i feudi molisani di famiglia. Vincenzo morì intorno al 1554 e quando due anni dopo morì anche la moglie Maria, fu Pietro Antonio a essere nominato tutore dei loro figli.

Tornando alla committenza dei nostri affreschi e agli interrogativi su quali circostanze abbiano indotto Vincenzo di Capua ad affidare l'incarico a Decumbertino, mi domando se, tra le tante congetture possibili, non emerga con maggior forza quella di supporre un suggerimento da parte del fratello Pietro Antonio. Vincenzo, per quel che sappiamo, aveva alle spalle solo studi giuridici ed era molto impegnato sia nell'amministrazione dei suoi feudi sia in campo politico e militare. Suo fratello, al contrario, aveva compiuto approfonditi studi umanistici, padroneggiava il latino ed era in stretto contatto, a Napoli e a Roma, con gli ambienti frequentati dai personaggi di primo piano della Riforma cattolica, legati ai protagonisti dell'arte e della cultura d'avanguardia di metà secolo. Comunque, che sia stato o no Pietro Antonio il tramite tra il fratello e Donato Decumbertino, l'ipotesi che egli abbia dettato le iscrizioni e suggerito quali soggetti far rappresentare sui muri di Gambatesa a me pare senz'altro plausibile.

Siamo così giunti al tema cruciale del programma iconografico degli affreschi. Già perché, per quanto intermittente e talvolta elusivo, forse anche perché ci sfugge l'originaria destinazione d'uso di molte sale, il filo conduttore dell'intento celebrativo delle virtù del committente e del suo casato, così ben individuato da Leandro Ventura nel suo intervento al convegno, configura l'esistenza di un qualche progetto iconografico. Ora in modo più tenue e indiretto, affidato com'è al fasto dei 'quadri riportati' con paesaggi di rovine romane 'alla fiamminga' o con scene mitologiche degli amori degli dei, ora più esplicito, come nel Salone delle Virtù, dove troviamo schierate in bell'ordine le personificazioni allegoriche che illustrano il buongoverno del principe, un filo conduttore, esile ma inequivocabile, compone le tessere sparse di un mosaico iconografico con una sua intuibile coerenza. A Donato fu comunque lasciata ampia facoltà di elaborarne i concetti, filtrandoli attraverso il prediletto 'realismo finzionale' degli effetti *trompe-l'oeil*: targhe marmoree e pareti rivestite di finti bugnati e intarsi di *opus sectile*; tende svolazzanti, dietro cui ci si aspetta che si affaccino gli abitanti del castello, volte con pergolati di rami intrecciati, sostenute da travi lignee simulate, che si sovrappongono a colonne e finte logge in pietra; fastose incorniciature con cammei, protomi e sfingi dorate; rigogliosi festoni vegetali, con frutti, fiori, ortaggi e uccelli, in cui l'acuta osservazione naturalistica e il risvolto allegorico sono come certi

ricami, in cui il dritto e il rovescio condividono la stessa trama. Questa è la cifra stilistica che Donato si era forgiato nella sua 'transumanza' tra il vicereigno e la Roma farnesiana.

Nella Sala delle Maschere, il clipeo in cui il pittore ha inserito la sua rivendicazione di paternità degli affreschi è connesso alla statua di Atena/Minerva, che compare sullo sfondo nero di un simile clipeo su una porta della stessa sala (tav. XXI). Il ragno annidato nella tela allude dunque al mito di Aracne, la tessitrice della Lidia che, sfidata da Atena, inventrice del telaio e patrona dei tessitori, la sconfisse tessendo mirabilmente le storie degli Amori degli dei e delle loro metamorfosi. Indispettita per la sconfitta, Atena colpì la rivale con la spola facendola sanguinare, ma poi, insoddisfatta di una punizione così blanda, si risolse di trasformarla in un ragno, condannato a tessere la sua tela in eterno. La civetta appollaiata su un palo, simbolo di sapienza e attributo della dea, rimanda al pappagallo variopinto, posato su un'analogia pertica, che getta la sua ombra sul clipeo di Aracne. Sull'altra porta della sala (tav. XXII), un terzo clipeo, con la statua di Apollo e accanto uno sparviero, attributo di Osiride e, secondo la *Tavola isiaca*, di Apollo/Febo, presiedono al tema delle metamorfosi connesse agli sfortunati amori di quest'ultimo. La trasformazione di Dafne in un alloro, simboleggiata dall'alberello che cresce accanto alla statua del dio, e quelle provocate dal tradimento di Coronide, amata da Apollo, cui si riferiscono, nel fregio della parete est, la testa marmorea che rappresenta probabilmente Asclepio/Esculapio, fiancheggiata da due corvi, uno bianco e uno nero (tav. XX)<sup>26</sup>.

In questo contesto, risulta evidente che Donato, inserendo in bella vista il proprio nome nel clipeo abitato dall'operoso ragno, si è immedesimato nella parte del perfetto esecutore. Colui che, con il suo talento, rende eloquenti i soggetti affrescati sui muri. Eloquenza ribadita dal pappagallo, tradizionale simbolo di questa dote, ma anche tipico attributo, come la scimmia, della capacità mimetica di un pittore. Così come la ragnatela è attributo dell'*Industria*, personificazione allegorica tradizionalmente associata all'abilità manuale dell'artista.

Ma se questa immedesimazione dell'autore con l'industrioso ragno è stata già individuata e ribadita dalla più recente bibliografia sugli affreschi, meno convincente è la radicata tendenza ad attribuire il programma iconografico a Donato stesso, o, in alternativa, al committente Vincenzo di Capua. Per quanto raffinata potesse essere la cultura di un pittore come Donato, che era venuto a contatto con gli artisti più all'avanguardia della città pontificia, sembra difficile potergli attribuire un trama di sim-

boli e allegorie così sofisticata e sottile. Se mai, è più plausibile l'ipotesi di una qualche forma di concertazione tra lui e chi gli aveva prospettato i soggetti da rappresentare. Si ritorna così all'interrogativo di partenza. Chi dettò il progetto iconografico degli affreschi? Vincenzo di Capua o un suo erudito di fiducia (nel qual caso, a mio parere, è probabile che si trattasse del fratello arcivescovo)?

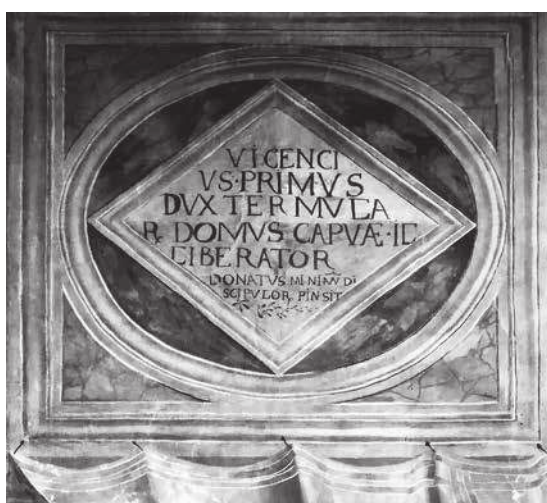
La propensione ad assegnare all'artista anche il ruolo di *inventor* del programma iconografico, è quanto mai diffusa tra gli storici dell'arte, ma non meno frequente è l'alternativa di attribuire tale compito al committente, sottovalutando che le molteplici testimonianze in tal senso delle fonti antiche obbediscono, nella quasi totalità dei casi, a una mentalità cortigiana che identifica il potere di far realizzare un'opera con l'esserne l'autore, scambiando l'*intentio*, ovvero i *desiderata* di chi incarica un artista di eseguire un'opera, con l'*inventio*. Quest'ultima, invece, come testimonia un'ampia documentazione, nel caso dei cicli decorativi del Rinascimento e dell'età della Maniera era affidata in genere a un umanista (o a più d'uno), cui veniva chiesta una consulenza iconografica spesso così dettagliata da includere la *dispositio*, ovvero uno schema grafico, suddiviso in svariati 'partimenti', in cui era indicato come distribuire, in base ai collaudati criteri di un'*ars combinatoria* derivata dalla mnemotecnica e dalla retorica classica, i soggetti da rappresentare.

Al tema della triade committente/consigliere iconografico/artista nei cicli figurativi del '400 e '500 e alla decodificazione dei principali criteri di cui si servivano gli iconografi per articolare l'*inventio* e la *dispositio* ho dedicato un saggio, in cui mi sono ispirato alla filosofia decostruttiva del *reverse engineering* diffusa nell'odierna pratica industriale, per formulare i principi di una teoria della ricezione di cicli decorativi anche molto complessi, come quello della Galleria delle Carte geografiche in Vaticano, che consenta di decifrarne i significati, ricostruendone il programma iconografico, anche se non ci è stato tramandato<sup>27</sup>. A quel mio studio e al suo metodo di sperimentare la «retroversione dall'immagine al programma»<sup>28</sup> rimando chi volesse saperne di più sull'argomento, limitandomi qui a precisare che la 'triade' di cui parlo non riguarda tanto le persone fisiche del committente, del consulente e dell'artista, quanto le tre distinte funzioni – l'*intentio*, l'*inventio* e l'*artificio* – che corrispondono a tali ruoli. Una 'triade' che ho definito 'a geometria variabile', potendo variare nel numero perché a volte viene a mancare una e, in casi più rari, due delle tre parti in gioco. Variabili potevano essere anche i compiti svolti da ciascuna delle componenti, perché tra di esse si sviluppava talvolta un dialogo non



11. Epigrafe DONATVS O(M)NIA ELABORAVIT, Salone delle Virtù.

12. Epigrafe celebrativa di Vincenzo di Capua, Salone delle Virtù.



esente da tensioni e conflitti o da sconfinamenti e reciproche ingerenze, non necessariamente sgrade. Ed è quanto forse avvenne proprio nel caso di Gambatesa, come mi sembra si possa desumere dalle altre due iscrizioni presenti negli affreschi, alle quali è ora venuto il momento di dedicare qualche riflessione.

Sulla finta incorniciatura marmorea di una porta che si apre nella parete sud del Salone delle Virtù compare la seguente iscrizione in latino: DONATVS OM(N)IA ELABORAVIT (fig. 11, tav. XXXVI). Ad essa fa eco, sulla parete ovest del Salone, una seconda iscrizione, anch'essa in latino, dipinta su una finta targa marmorea posta sopra la porta che mette in comunicazione con la Sala dell'Incendio, protetta con effetto *trompe-l'oeil* da una variopinta tenda svolazzante (fig. 12, tavv. XLII, XLIII). Essa recita: VICENCI|US PRIMVS|DVX TERMULA|R(UM) DOMVS CAPVAE IL|LIBERATOR, cui segue, a lettere più piccole DONATVS MINIMU(S) DI|SCIPULOR (UM) PINSIT. I recenti restauri hanno rivelato che questa iscrizione è stata sovrapposta alla scritta in

volgare IO DO(NATO)PINTORE |DECUMBERTINO, allo scopo di occultarla.

Il lettore troverà elencate nel saggio di Monda gli errori e le oscurità presenti in questa iscrizione, accompagnate da varie ipotesi interpretative<sup>29</sup>. Io mi limiterò a segnalare l'errore più curioso, e cioè che Vincenzo di Capua, contrariamente a quanto proclama l'epigrafe, fu il terzo duca di Termoli e non il primo (lo precedettero Ferdinando e, prima ancora, Andrea). Quanto ai dubbi interpretativi della locuzione DOMVS CAPVAE IL | LIBERATOR, le diverse ipotesi fin qui proposte non mi convincono. A mio parere, la trascrizione paleograficamente più plausibile della parola IL è IL(LUSTRIS), per cui la traduzione sarebbe: *Liberatore dell'illustre schiatta dei di Capua*. Rimane comunque poco chiaro a cosa alluda l'estensore dell'iscrizione con l'epiteto *liberator*: a una qualche impresa militare di Vincenzo o a esaltarne il merito di aver elevato al più alto grado le fortune del proprio casato? Questa seconda ipotesi, che mi pare preferibile, implica, però, un'accezione inconsueta del termine *liberator*.

Non mi sembra dubbio, invece, che la scritta, significativamente in formato minore, DONATVS MINIMU(S) DI|SCIPULOR (UM) PINSIT, vada intesa come un ossequio del pittore al proprio committente, di cui si dichiara il più modesto degli allievi. Concordo, dunque, con quanti hanno intuito che dietro questa 'retromarcia' di Donato si celi una tensione conflittuale tra il committente e il pittore, che ci è stata rivelata dalla frase occultata dalla sovrascrittura in latino. Con quella scritta, che non a caso era in volgare e ribadiva quanto affermato nel clipeo con la ragnatela, Donato rivendicava di nuovo la piena paternità degli affreschi. Traggo però da questo episodio, che secondo me non va considerato avulso dall'altra iscrizione del Salone delle Virtù, in cui si afferma che DONATVS O(M)NIA ELABORAVIT, una diversa conclusione, che assegna un ruolo di mediazione del conflitto proprio al terzo componente della triade, il consigliere iconografico. Ritengo, infatti, che nel giudicare questa vicenda non sia secondario tener presente, da una parte l'arcaica mentalità feudale ancora vigente in quell'area del Viceregno, dall'altra la non casuale alternanza di iscrizioni in volgare e in latino. Donato, che aveva respirato il clima di alta considerazione che circondava gli artisti di grido nella città pontificia, aspirava a rivendicare con orgoglio la paternità del ciclo, contravvenendo così alle pretese di un committente che lo considerava un mero esecutore materiale delle sue volontà. Di qui la mediazione di chi era in grado di precisare, nella lingua degli umanisti, i rispettivi ruoli, dando, per così dire, a Cesare quel che Cesare pretendeva, ma compensando l'autore degli affreschi con un'iscrizione che sostituisce

il classico *fecit*, con *omnia elaboravit*. Un'espressione insolita – forse addirittura un *hapax legomenon* — in cui al pittore viene riconosciuta la paternità dell'intero lavoro compiuto, ma definendolo con un verbo, *elaborare*, che ne esalta in modo specifico la perizia esecutiva<sup>30</sup>.

## 5. GLI AFFRESCHI DEL PIANO NOBILE

L'atrio introduce all'appartamento di rappresentanza del piano nobile, che si sviluppa lungo i lati sud, ovest ed est dell'edificio, attorno al grande Salone delle Virtù, con sette ambienti affrescati di varia dimensione, tutti comunicanti con esso, tranne l'ultimo, il Cubicolo o Studiolo, da cui invece si può accedere agli spogli ambienti delle ex cucine. Passeremo in rassegna ciascuna sala affrescata, nell'ordine predisposto dall'itinerario di visita della Soprintendenza (fig. 13).

### 1. Atrio.

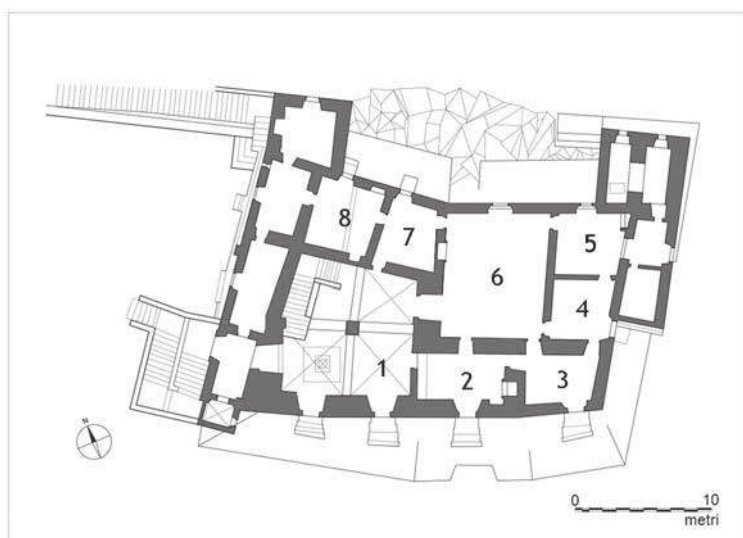
L'atrio è coperto con volte a crociera che si diramano da un unico grande pilastro in pietra a sezione quadrangolare (fig. 14, tav. V). Sebbene quadripartito, l'atrio ha solo tre volte a crociera, poiché la quarta è sostituita dal pozzo di luce del vano scala che sale ai piani superiori<sup>31</sup>. Delle tre volte coperte a crociera dell'atrio, solo quella del quadrante sud-ovest conserva gli affreschi originari (fig. 15, tav. VI), peraltro piuttosto malridotti, e solo su tre vele, mentre la superficie affrescata della quarta vela è praticamente scomparsa a causa dell'umidità. Probabilmente anche la crociera del quadrante sud-

est era originariamente affrescata, se non altro perché costituiva l'accesso diretto al Salone principale, mentre oggi appare del tutto priva di decorazioni, come quella del quadrante nord-ovest, le cui vele, forse, non sono mai state decorate.

Negli affreschi superstiti sono raffigurati tre episodi degli Amori di Zeus/Giove narrati da Ovidio nelle *Metamorfosi*: da sinistra, *Io posseduta da Zeus nelle sembianze di una nuvola* (tav. VII), *Zeus rapisce Europa trasformato in un toro bianco* (tav. VIII) e *Danae posseduta da Zeus sotto forma di pioggia d'oro* (tav. IX). Forse la quarta vela ospitava una *Leda amata da Zeus nelle sembianze di un cigno* o *Zeus trasformato in satiro seduce Antiope*<sup>32</sup>. Sono numerosi, in queste tre vele, i richiami a modelli della Roma cinquecentesca: la posa di Io giacente evoca quella della *Danae* di Tiziano, il corpo nudo di Europa riecheggia quello, desunto da famosi bassorilievi di sarcofagi antichi, di analoghe fanciulle o ninfe in fregi e soffitti romani di Peruzzi e Pintoricchio. Non meno evidente è la derivazione dei festoni che incorniciano le storie di questa volta da quelli celeberrimi di Giovanni da Udine nella raffaellesca Loggia di Psiche alla Farnesina: strepitosi trionfi, colmi di frutta e ortaggi di ogni sorta – zucchine, cetrioli, ravanelli, agli, cipolle, rape, melanzane, fichi, mele, cocomeri, poponi –, che ritroveremo sulle pareti della Sala delle Maschere, assai meglio conservati e arricchiti delle ben note allusioni erotiche degli originali.

Di per sé, queste derivazioni non implicano che l'autore abbia compiuto un viaggio a Roma, perché la trasmissione di quei modelli attraverso disegni

13. Pianta del primo piano o piano nobile (II livello) (rielaborazione di E. Taccola dalla tesi di laurea di C. Colledanchise, *Gli affreschi del Castello di Gambatesa*, Università degli Studi del Molise, a.a. 2015-2016, fig. 5, p. 18 e fig. 9, p. 20).



*La tela del ragno e l'eloquenza del pappagallo*



14. Atrio con il pozzo per attingere acqua della cisterna.

e stampe era diffusissima e non sono rari i casi di artisti, in particolare del Vicereame di Napoli, che si sono serviti di tali tramiti senza aver mai messo piede nella capitale pontificia. Nel corso di questo giro d'orizzonte dell'appartamento affrescato del piano nobile incontreremo altri e più solidi indizi che dimostrano una diretta conoscenza da parte di Donato Decumbertino della cultura figurativa a Roma negli anni di papa Paolo III. La debolezza di quelli ricavabili dagli affreschi dell'atrio è anche

dovuta al loro deprecabile stato di consunzione, che rende arduo decidere se in essi, in particolare nelle cornici vegetali, Donato sia ricorso a un collaboratore. Un tema, questo dei garzoni e degli aiuti del maestro, che si riaffaccia puntualmente in molte sale e che mette in causa quell'orgogliosa rivendicazione *DONATUS O(M)NIA ELABORAVIT*, che ovviamente non va presa alla lettera. I tempi stretti imposti con ogni probabilità dal committente e le modalità stesse di esecuzione di questi affreschi de-



15. Atrio, volta della crociera nord-ovest con gli affreschi degli *Amori di Zeus*.

terminarono senz'altro un largo ricorso a garzoni e collaboratori.

## 2. Sala del Camino.

Dal quadrante affrescato dell'atrio si accede alla Sala del Camino, così denominata per la presenza di un caminetto, che in realtà si crede sia stato inserito nell'Ottocento<sup>33</sup> (fig. 16, tav. X). La sala ha pianta rettangolare, due porte sull'asse longitudinale e una terza sul lato est, forse praticata in un secondo tempo, che dà accesso al Salone delle Virtù. Purtroppo gli affreschi presentano estese lacune e danneggiamenti, evidenziati, come in altre sale, da segni di colpi di piccozza<sup>34</sup>.

La decorazione è suddivisa in due registri. Quello superiore, che è il meglio conservato, presenta un singolare motivo decorativo con gigantesche foglie di acanto dipinte a tinte molto vivaci, che spiccano sul fondo nero (fig. 17, tav. XII). Il registro inferiore occupa il resto della parete, con finti arazzi, fissati illusivamente con chiodini in *trompe-l'oeil*, intervallati da clipei con cornici in pietra modanata. Purtroppo questa zona della decorazione è anche quella più estesamente danneggiata. Resta ben visibile solo sulla parete del camino, dove nel clipeo spicca su un fondo dorato il profilo di un guerriero barbuto con un elmo in testa (fig. 18, tav. XI). Non ci sono iscrizioni o altri appigli che consentano un'identificazione del personaggio: è pertanto difficile prendere partito per chi, come Valente<sup>35</sup>, suppone che sia un ritratto, più o meno idealizzato, di Vincenzo di Capua o chi, come Carozza, propone un'identificazione con il più noto eroe dei di Capua d'Altavilla, Giovanni, che sacrificò la propria vita per difendere re Ferdinando II d'Aragona durante la battaglia di Seminara nel 1495<sup>36</sup>. Possiamo però essere certi di trovarci di fronte a un'altra tessera del mosaico celebrativo delle virtù del committente e del suo casato, che funge da filo conduttore del programma iconografico del ciclo.

A sinistra del clipeo, il finto arazzo, legato da un voluminoso nodo, si apre a mo' di tendaggio, invitando il visitatore a varcare la porta che dà accesso alla sala successiva.

## 3. Sala dei Paesaggi (o dell'Incendio)

Situata nell'angolo sud-ovest dell'appartamento, la Sala dei Paesaggi è un po' più piccola di quella che la precede e ha tre porte (una delle quali conduce al Salone delle Virtù) e una porta finestra con terrazzino che si affaccia sul lato ovest dell'edificio. Purtroppo la decorazione di questa saletta è tra le più lacunose e peggio conservate. Il registro superiore, separato dal soffitto da un bordo sottile dipinto con un motivo a rosette, è scandito in 'quadri riportati', che rappresentano paesaggi con rovine



16. Sala del Camino, parete sud.

antiche, racchiusi entro cornici rettangolari in finta pietra. Di alcuni di essi non rimangono che pochi e quasi illeggibili brandelli. Le due vedute più integre occupano, affiancate, la parete sud (fig. 19, tav. XIII): quella di sinistra mostra un paesaggio collinare, in cui si ergono alte torri dirute con accanto un tempio rotondo con cupola ribassata del tipo Pantheon, mentre quella a destra inquadra uno spettrale notturno con una città in preda alle

17. Sala del Camino, fregio con il motivo della foglia di acanto su fondo nero.





18. Sala del Camino, clipeo con testa di guerriero barbuto.

fiamme, cinta da poderose mura (da cui l'altra denominazione della sala).

Questo genere di paesaggi con rovine a metà tra realtà e fantasia, ma che comunque evocano i ruderi dell'antica Roma, fu diffuso fin dai primi decenni del Cinquecento dai cosiddetti 'romanisti fiamminghi', pittori scesi dalle Fiandre in Italia come

19. Sala dei Paesaggi o dell'Incendio, parete sud con *Paesaggio con rovine* e *Notturmo con una città in fiamme*.



Jan van Scorel, Marten van Heemskerck, Hermann Posthumus e tanti altri, che influenzarono anche molti pittori italiani, primo fra tutti Polidoro da Caravaggio.

Valente individua una qualche somiglianza iconografica tra il paesaggio di sinistra e una veduta con rovine in un fregio, risalente alla metà degli anni '40, della Sala delle Aquile in Palazzo dei Conservatori a Roma<sup>37</sup>. L'analogia, però, non è particolarmente stringente. Inoltre è sicuramente destituita di fondamento l'ipotesi, prospettata dallo studioso, che quelle rovine rappresentino la testata di Ponte Milvio prima delle trasformazioni ottocentesche dovute a Giuseppe Valadier. Comunque, il riferimento a questo tipo di paesaggi in un fregio degli anni '40 ha un suo senso, perché collima con la cultura figurativa assimilata da Donato Decumbertino nella Roma farnesiana, a prescindere dal fatto che la vecchia attribuzione del fregio della Sala delle Aquile a Cristofano Gherardi detto il Doceno, abituale collaboratore di Vasari, sia stata da tempo corretta da Nicole Dacos<sup>38</sup> in una più plausibile a Michiel Gast, un pittore di Anversa presente a Roma fin dal 1538 e denominato in Italia 'Michele Fiammingo'.

Il notturno con una città in preda alle fiamme (fig. 20, tav. XIV) rappresenterebbe invece, secondo Carozza<sup>39</sup>, l'episodio biblico di Sodoma distrutta da un incendio per punizione divina, e l'esile figurina di spalle al centro del primo piano sarebbe Sara, la moglie di Lot, che fu mutata in statua di sale per essersi voltata a guardare la città incendiata. Valente, invece, è scettico al riguardo e avanza l'ipotesi che l'immagine intenda evocare il Sacco di Roma perpetrato dalle truppe di Carlo V nel 1527. La prima ipotesi interpretativa non mi persuade e ancor meno la seconda. In effetti, sulla scia di Bosch, Bruegel e Patinir, molti 'romanisti fiamminghi' praticarono nei decenni centrali del Cinquecento quella che si potrebbe definire una fantasmagorica variante notturna dei 'paesaggi in rovina', ma solo raramente – e non mi sembra questo il caso – essi sono associabili all'episodio biblico della punizione di Sodoma. In conclusione, ritengo che questo, come tutti gli altri paesaggi del ciclo di Gambatesa, traggano ispirazione da un repertorio di modelli fiamminghi particolarmente apprezzato in Italia e fatto proprio da Decumbertino. Un genere decorativo che mescola programmaticamente verità e fantasia e che Donato ha adattato al suo gusto per il 'quadro riportato' e il *trompe-l'oeil*, con il precipuo intento di suscitare nello spettatore diletto e ammirazione per la varietà degli scorci paesistici e degli effetti cromatico-luministici, ora ameni e pittoreschi, ora inquietanti o addirittura terrificanti. Non mancano, tuttavia, anche risvolti di tipo allegorico,

come ad esempio quelli connessi al richiamo all'adagio medievale *Roma quanta fuit, ipsa ruina docet*, che promana dalla malinconica immersione di antichi e maestosi ruderi, implacabilmente sottoposti alla tenace opera di demolizione della natura.

Sotto il fregio riservato ai 'quadri riportati' con paesaggi, le pareti esibiscono un illusivo rivestimento a finto bugnato di blocchi isodomi, alternato a lisce lastre di marmo policromo che compongono motivi geometrici (fig. 21, tav. XV).

#### 4. Sala delle Maschere

La decorazione di questa sala è forse, in assoluto, quella meglio e più estesamente conservata (fig. 22, tav. XVI). Anche in essa si possono distinguere due registri. Quello superiore è un fregio di coronamento con uno sfondo nero, su cui risalta un lussureggiante motivo vegetale a girali di acanto, variamente annodati e intrecciati, da cui sbocciano turgidi fiori dai colori squillanti. Entrando nella sala, bene in vista nella parete est che fronteggia l'ingresso, in luogo dei fiori 'sbocciano' dalle corolle dei girali due giovani nudi reggitemma (tav. XVIII). Quello a sinistra è di spalle, quello a destra ha due ali variopinte e si mostra frontalmente; poggiano entrambi il braccio destro sullo scudo araldico bipartito dei di Capua-del Balzo, sormontato da una corona ducale<sup>40</sup> (non comitale, come spesso viene ripetuto).

Sotto il fascione di coronamento, ciascuna delle quattro pareti della sala esibisce un grande 'quadro riportato', incorniciato con straordinaria ricchezza. Ma su questa decorazione parietale e sulle vedute rappresentate nei quattro 'quadri riportati' torneremo fra breve. Prima occorre completare la descrizione della zona superiore, in cui compare anche una sorta di registro intermedio, costituito dai clipei dorati dipinti su ciascuna delle tre porte della sala, sotto i girali di acanto del fregio sommitale.

Come si ricorderà, sull'entrata nella parete nord compare un clipeo con la firma di Donato e la data 10 agosto 1550 (fig. 10, tav. XVII), iscrizione che risalta sul fondo buio, dove l'industrioso ragno in cui si è immedesimato il pittore ha tessuto una ragnatela. In connessione con il ragno e il mito di Aracne compare, sulla porta della parete ovest, un clipeo con la statua di Atena/Minerva (tav. XXI) e accanto ad essa l'attributo della civetta, appollaiata su una pertica, che dialoga a distanza con il pappagallo, simbolo eloquente della pittura, che affianca l'iscrizione. Infine, nel clipeo dipinto sulla porta della parete est (tav. XXII) compare la statua di Apollo/Febo, con accanto lo sparviero e una rete di cifrate connessioni con il mito di Dafne e, soprattutto, con il mito di un altro sfortunato amore del dio, quello per Coronide, da cui nacque Esculapio.

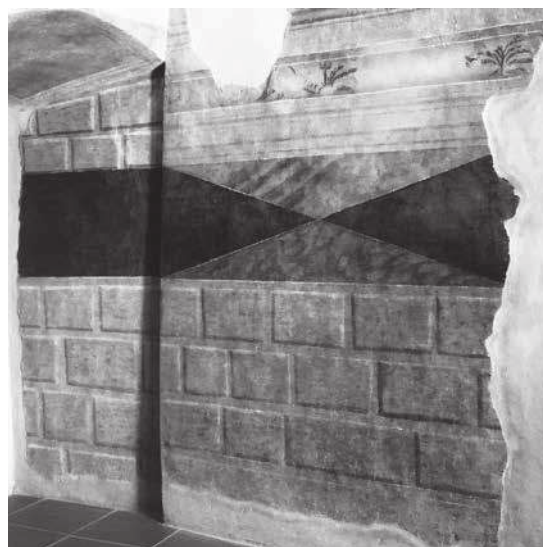
La trama di connessioni allegoriche tra questo mito e la congerie di decorazioni che incornicia i



20. Sala dei Paesaggi o dell'Incendio, *Notturmo con una città in fiamme* (Sodoma?).

'quadri riportati' delle pareti nord, est e sud compone una sciarada iconografica i cui sparsi elementi sono, a mio giudizio, i seguenti: la 'maschera' sotto forma di barbata testa marmorea nella targa della parete nord rappresentante, con ogni probabilità, il dio della medicina Asclepio/Esculapio (fig. 23,

21. Sala dei Paesaggi, decorazione parietale che simula conci di bugnato alternati a intarsi di lastre di marmi policromi (parete sud).





22. Sala delle Maschere, pareti nord ed est con decorazione con fregi, incorniciature e 'quadri riportati'.

tav. XX), con vicino il corvo bianco mutato in un corvo nero, di cui narra il mito; la 'maschera' con il turbante e un'espressione sdegnata al centro della targa nella parete est, che potrebbe alludere all'ira del dio per il tradimento di Coronide; le tante sfingi che compaiono nelle cornici, collegabili a Febo equiparato a Osiride; e, infine, due altre divinità, Artemide/Diana, gemella di Apollo, ed Hermes/Mercurio che entrano in gioco perché fanno parte di una variante del mito: la prima perché avrebbe scoccato la freccia che ferì a morte Coronide; il se-

condo perché avrebbe contribuito al salvataggio del neonato Esculapio. Nella cartella della parete ovest, la 'maschera' di Hermes/Mercurio è caratterizzata in modo inequivocabile (tav. XIX); Artemide, invece, non è rappresentata in maniera diretta, ma forse è evocata, indirettamente, dall'erma femminile con il capo velato e il diadema nella parete nord (tav. XX), che potrebbe alludere (come altre teste femminili velate della decorazione) alle sacerdotesse vergini addette al culto della casta Artemide. Sempre che non siano da collegare a Iside/Arte-



23. Sala delle Maschere, parete nord, 'quadro riportato' con *Paesaggio fluviale* incorniciato da un'Erma femminile con testa velata, sfingi e altri ornati.

mide anche le sfingi che invece abbiamo supposto fossero connesse a Osiride/Febo.

Gli altri ornati sembrano invece avere come scopo principale quello di arricchire la decorazione con un'abbagliante congerie di sontuosi addobbi all'insegna di un'esuberante *varietas* e della dotta bizzarria: festoni di frutta e ortaggi, discendenti diretti degli aurei modelli di Giovanni da Udine nella Loggia di Psiche alla Farnesina, insaporiti da esplicite allusioni erotiche analoghe a quelle degli originali (fig. 24); teste grottesche e diaboliche dalle lunghe corna, crani equini, decori a forma di lira (allusivi ad Apollo?), una cariatide nuda sulla parete sud, che fa eco alla casta erma velata che la fronteggia sulla parete opposta, istituendo un contrasto tra sacro e profano, che potrebbe alludere al contrasto tra antico e moderno.

Un'antitesi tra antico e moderno, forse allusiva anche al 'superamento' del Paganesimo da parte del Cristianesimo, che tracima anche nelle vedute dei 'quadri riportati'. Ai due grandi e disabitati paesaggi fluviali con antiche rovine delle pareti nord ed est si contrappongono, infatti, le due vedute cittadine delle pareti sud e ovest, animate da personaggi che indossano abiti cinquecenteschi. Purtroppo quella della parete ovest è colma di lacune e quasi del tutto svanita, ma non al punto da non lasciar trapelare la presenza di un paesaggio urbano con grandi edifici moderni e di cittadini che passeggiano nei viali. Analoghe figurette, abbozzate con poche e, per la verità, grossolane pennellate, salgono la scalinata di San Pietro in Vaticano e i due percorsi che la fiancheggiavano, la via dei palazzi cardinalizi e la rampa che conduceva al Palazzo di Paolo II (tav. XXIII). Su questa immagine del cantiere della nuova basilica di San Pietro, in piena fase di costruzione poco prima della metà del '500, rimando il lettore all'acuta ed esauriente analisi del saggio di Alessio Monciatti in questo fascicolo, limitandomi a sottolinearne una delle principali conclusioni. E cioè che Donato, per assemblare questa singolare veduta della 'platea' vaticana, non priva di sviste e di incongruenze apparentemente enigmatiche, dovette rifarsi con ogni probabilità a modelli e progetti che circolavano nella bottega vasariana, da lui frequentata proprio negli anni cruciali in cui la morte di Sangallo (agosto 1546) determinò la nomina di Michelangelo a succedergli come capo della 'Fabbrica di San Pietro'. Una fase di tormentata transizione, in cui per un po' rimase in vigore il progetto sangallesco della basilica, cui il Buonarroti era ferocemente avverso, tanto che dopo qualche anno riuscì a ottenerne l'accantonamento.

La presenza di questa veduta di San Pietro, preziosa anche per questa ragione, oltre a confermare il soggiorno romano di Donato nella Roma far-

nesiana, costituisce un tassello fondamentale del programma celebrativo del casato di Capua/del Balzo, che attraverso di essa proclamava i legami del committente con la Curia romana, di cui suo fratello Pietro Antonio era membro influente. Michelangelo Carozza, dal canto suo, nel sottolineare che sopra la cornice della veduta vaticana campeggia la maschera di Hermes/Mercurio, il messaggero degli dei che nella tradizione cristiana era interpretato come prefigurazione del Buon pastore, introduce un ulteriore e suggestivo significato allegorico relativo a questa rappresentazione della sede dei pontefici romani. Un'interpretazione avvalorata dalla presenza, accanto alla maschera di Hermes, di un corvo nero e di una colomba bianca, allusione ai due pennuti 'messaggeri' inviati da Noè a verificare la fine del diluvio (*Genesi*, 8, 6-11)<sup>41</sup>.

L'ambigua polivalenza delle allegorie, così come la loro non casuale contrapposizione (Esculapio e il corvo bianco e quello nero sulla veduta di ruderi antichi della parete nord; Hermes, il corvo nero e la colomba bianca sulla veduta vaticana della parete sud) sono un ingrediente ben noto a chi conosce il gusto per le trame interconnesse e pluristratificate dei programmi iconografici nell'età della Maniera. Semmai, a stupire è una certa grossolanità dell'esecuzione riscontrabile in questi affreschi molisani. Una rozzezza, che in parte attiene alla cifra stessa dello stile di Donato, un pittore estroso e che aveva assorbito a Roma una cultura figurativa molto sofisticata, declinandola però con accenti che tradiscono la ruvida scorza dell'ambiente periferico in cui si era formato; ma che in parte va addebitata a un processo esecutivo frettoloso e meccanico, che comportava la partecipazione di collaboratori, con

24. Giovanni da Udine, festone di frutti e ortaggi con allusioni erotiche, 1518 ca, Roma, Villa di Agostino Chigi detta la Farnesina, Loggia di Psiche.





25. Sala delle Maschere, particolare di antiche rovine nel paesaggio sulla parete est.

il risultato di alternare brani di notevole finezza esecutiva – si veda, per esempio, questo dettaglio di rovine (fig. 25, tav. XXIV) – ad altri più grossolani.

Infine, va sottolineata un'altra e non comune peculiarità di Donato. Il repertorio di matrice fiamminga cui si è ispirato compariva di norma in fregi di dimensioni ridotte ed era eseguito con quella freschezza e vivacità che erano tipiche dell'ornato a 'grottesche'. Già nella Sala dei Paesaggi, però, s'intuisce che queste caratteristiche a Donato stavano un po' strette. Nella Sala delle Maschere e nel Salone delle Virtù egli personalizza ulteriormente quei modelli, ingigantendoli, come se usasse un pantografo, fin quasi a occupare l'intera parete. Un'operazione cui corrisponde, inevitabilmente, una pesante penalizzazione in termini di perdita

d'immediatezza esecutiva, compensata, ma solo in parte, da un fresco sentore d'ingenua *naïveté*. Sul piano delle dimensioni, ma con ben altra qualità di esecuzione, qualcosa di simile a Roma si era visto, ma in opere da cavalletto, come il famoso dipinto di Hermann Posthumus *Tempus edax rerum* (1536). Non, che io sappia, nelle decorazioni ad affresco, che rimasero in formato ridotto o comunque contenuto fino all'avvento in Italia, negli anni '80, degli straordinari fratelli Matthijs e Paul Brill. Sotto questo profilo, dunque, Donato Decumbertino si segnala come un singolare precursore.

#### 5. Sala del Pergolato

Con la disinvolta noncuranza per le contaminazioni e le incongruenze indotta dalla sua sfrenata



26. Sala del Pergolato, parete ovest.

passione per gli inganni ottici, Donato ha concepito questo piccolo ambiente quadrangolare, che occupa l'angolo sud-est dell'appartamento, come una loggia illusiva all'aperto, con un soffitto che finge un pergolato, formato da travicelli e rami intrecciati da cui pendono succosi grappoli d'uva (fig. 26, tav. XXV), ispirato anch'esso a un prototipo di Giovanni da Udine (fig. 27). La finzione si estende alle pareti, configurando un singolare *trompe-l'oeil* a duplice impianto architettonico: rozzi pilastri lignei che sostengono il pergolato si sovrappongono illusivamente a una struttura architravata in finta pietra, con coppie di colonne corinzie, recintate da balaustre, che s'affacciano su vedute paesaggistiche. Sulla parete ovest, la balausta inquadra un suggestivo paesaggio fluviale, con un ardimentoso ponte sospeso tra due scoscesi speroni di roccia (fig. 28, tav. XXVI)<sup>42</sup>. Uno sgrammaticato ribaltamento prospettico ci mostra il ponte scorciato dal basso, con due minuscole figurine di viandanti che additano l'eremo alla loro destra e al contempo ci offrono l'indicatore metrico dell'immensità dello spazio che le circonda.

Sulla parete nord, invece, la loggia si affaccia sulla veduta di un porto in cui si sta svolgendo una furibonda battaglia navale (tav. XXVII). Anche se manca la certezza che il porto in questione sia proprio quello di Otranto, ha un'indubbia suggestione l'ipotesi, prospettata da Valente, che questa immagine alluda alla battaglia del settembre 1481, con cui Alfonso d'Aragona, attaccando sia da terra che dal mare, liberò la città dalla flotta turca che l'aveva occupata nell'agosto 1480, trucidando almeno 800 otrantini. Non è chiaro, però, perché gli indizi in tal senso – che consistono sostanzialmente in una discreta somiglianza tra il sito rappresentato e la città portuale salentina e in una mezzaluna che corona la lanterna di poppa di uno scafo ottomano (fig. 29, tav. XXVIII) – sono così poco appariscenti da risultare, nel caso della mezzaluna, quasi invisibili. Alla piacevolezza di questa veduta contribuisce, comunque, anche l'esecuzione *naïve*, da ex voto, di certi saporiti dettagli, come quello dello scafo ottomano rovesciato (fig. 30, tav. XXIX), con gli alberi immersi nell'acqua e i marinai aggrappati ai remi e alle tavole di legno o che nuotano scompostamente nei flutti.

Sulla leggenda familiare che ha alonato di eroismo la morte di Matteo di Capua nel 1481 si è già detto, così come abbiamo ricordato che fu Pietro Antonio di Capua, arcivescovo di Otranto e fratello del committente, a istruire il processo di beatificazione dei 'martiri' otrantini: due fattori che, se da un lato giustificerebbero l'inserimento di questa rappresentazione della riconquista cristiana della città salentina nel ciclo di Gambatesa, dall'altro

rafforzano le perplessità destate dalla scarsa caratterizzazione in tal senso di questa battaglia navale.

Sulla parete est si apre una finestra, a destra della quale è rappresentato un altro paesaggio fluviale con ruderi, purtroppo alquanto lacunoso, mentre a sinistra il muro propone un *trompe-l'oeil* con gli scaffali di una libreria (tav. XXX), in cui si affastellano volumi in simpatico disordine e altri oggetti di studio, quali una lavagnetta, un foglio di carta e una lampada a olio (simbolo della *Vigilanza?*): presenze che hanno fatto supporre, forse non a torto, che questo ambiente raccolto, riscaldato in un angolo da un camino su cui campeggia lo stemma bipartito dei di Capua-del Balzo (fig. 31, tav. XXXI), ma aperto su panorami virtuali sconfinati, potesse essere adibito a Studiolo.

Sulla parete sud, oltre al camino, una finta nicchia, inquadrata da due lesene, ospita una statua muliebre dipinta a monocromo (fig. 32, tav. XXXII), con una grande falce nella sinistra e un mazzo di spighe di grano nella destra, a simboleggiare l'*Estate* o l'*Agricoltura*, due figure allegoriche entrambe in sintonia con la vocazione del Castello.

#### 6. Salone delle Virtù

Entriamo finalmente nel Salone delle Virtù, di

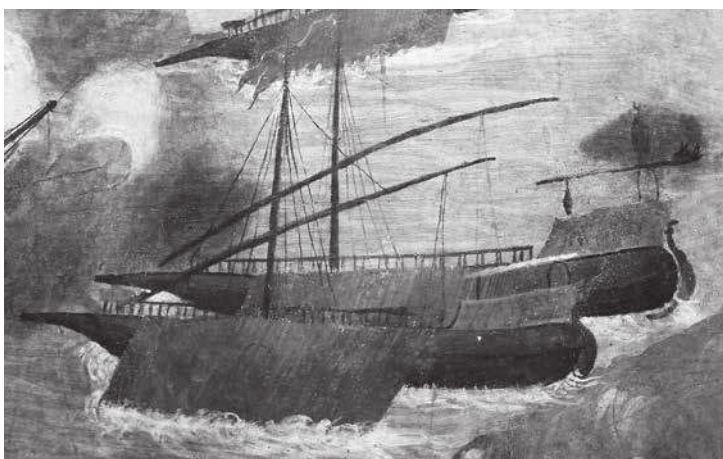
27. Giovanni da Udine, particolare di un pergolato con grappoli d'uva e un pappagallo, ca. 1519, Città del Vaticano, loggia al primo piano del Palazzo Apostolico.



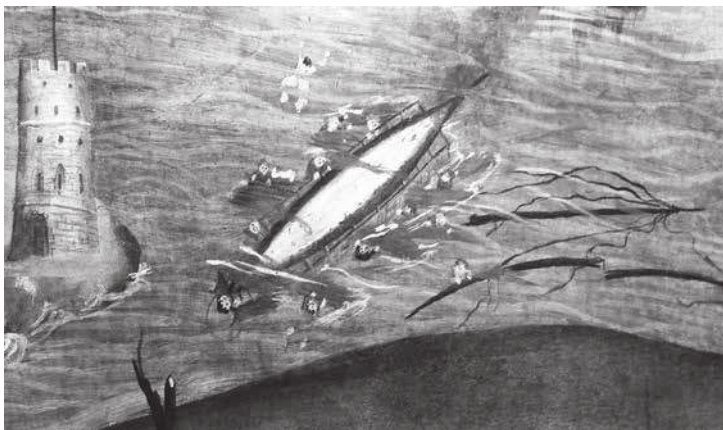
*La tela del ragno e l'eloquenza del pappagallo*



28. Sala del Pergolato, parete ovest, *Paesaggio con rovine*, particolare di un ponte sospeso tra due speroni di roccia.



29. Sala del Pergolato, parete nord, mezzaluna sulla lanterna di poppa di uno scafo ottomano, dettaglio di una battaglia navale (*Battaglia per la riconquista di Otranto nel 1481?*).



30. Sala del Pergolato, parete nord, scafo ottomano rovesciato, dettaglio di una battaglia navale (*La battaglia per la riconquista di Otranto nel 1481?*).



31. Sala del Pergolato, camino con affrescato lo stemma bipartito di Capua-del Balzo.

cui abbiamo già anticipato che è l'ambiente attorno a cui ruota l'intero appartamento di rappresentanza e in cui appare più esplicito il programma celebrativo delle virtù del committente, il nome del quale è glorificato nell'iscrizione latina dipinta sopra la porta di comunicazione fra questo salone e la Sala dell'Incendio (fig. 12, tav. XLII). Il «fritto» occupa interamente le quattro pareti (fig. 33, tavv. XXXIII, XL, XLIV, XLVI), in cui campeggiano una serie di monumentali personificazioni allegoriche di Virtù (*Fortezza, Carità, Prudenza, Giustizia, Pace, Fede*), alcune in piedi, altre giacenti in pose da contorsioniste, alternate a grandi 'quadri riportati' con paesaggi. Il tutto impaginato con la consueta noncuranza delle incongruenze spaziali tipica di Donato, entro una struttura architettonica composita, che simula un alto basamento in pietra grigia e incornicia porte e finestre con finti bugnati, modanature, tendaggi annodati in *trompe-l'oeil* e cariatidi o telamoni di profilo.

La parete meridionale è quella di maggior impatto e densità concettuale, perché è ad essa che si rivolgeva per primo lo sguardo degli ospiti che accedevano al Salone dall'Átrio, ovvero dall'ingresso principale. Il messaggio celebrativo è affidato, non a caso, a un esplicito accostamento tra le virtù di

Vincenzo di Capua e quelle esercitate dai Cesari nell'antica Roma. La *Fortitudo*, che regge l'attributo della colonna spezzata, replicato in *trompe-l'oeil* ai suoi piedi, e la *Caritas*, che sostiene un bambino su una spalla, mentre con l'altra mano ne accarezza un altro che le si aggrappa alle gambe, fiancheggiano il 'quadro riportato' centrale (fig. 34, tav. XXXIX), il cui ampio paesaggio non ospita generici ruderi antichi di fantasia, ma una veduta del Foro romano e del Colosseo dall'alto del Campidoglio che, come quella della basilica vaticana nella Sala delle Maschere, utilizza liberamente disegni e incisioni fiamminghe di quegli anni, concedendosi qualche svista e non poche differenze, frutto di disinvolute semplificazioni. Lo scrupolo filologico – lo abbiamo ormai imparato – era l'ultima delle preoccupazioni di Donato Decumbertino. Nel caso in questione, il modello più vicino, da lui 'riveduto e corretto', sembra essere stato la veduta di Hieronymus Cock (fig. 35), pubblicata nel 1551, ma forse già circolante a Roma nella seconda metà degli anni '40. In primo piano, nell'angolo vicino alla *Fortitu-*

32. Sala del Pergolato, parete sud, *Estate* (o *Agricoltura?*).



*La tela del ragno e l'eloquenza del pappagallo*



33. Salone delle Virtù, parete sud, la *Fortitudo* e la *Caritas* fiancheggiano il 'quadro riportato' con *Il Foro romano e il Colosseo visti dall'alto del Campidoglio*.



34. Salone delle Virtù, parete sud, *Il Foro Romano e il Colosseo visti dall'alto del Campidoglio*, in primo piano due gru.



35. Hieronymus Cock, *Veduta del Foro Romano e del Colosseo*, acquaforte, 1551.

36. Salone delle Virtù, parete sud, medaglione con busto di Domiziano.

37. Marcantonio Raimondi, *Busto di Domiziano*, incisione, 1520 ca., dalla serie *I dodici Cesari*.



do, due gru, simbolo di Vigilanza<sup>43</sup>, e ai due estremi opposti della parete, in significativa corrispondenza con le virtù di cui per tradizione erano l'incarnazione esemplare, i profili, vagamente ispirati alla serie *I dodici Cesari* di Marcantonio Raimondi, di due imperatori: Domiziano (figg. 36, 37, tav. XXXIV), modello di *Fortitudo*, e Traiano, modello di *Caritas* (figg. 38, 39, tav. XXXV), incastonati in due medaglioni dorati.

Con la stessa disinvoltura con cui corregge a suo uso e consumo i modelli incisori, Donato si appropria dell'invenzione vasariana di una *Concordia*, che fiancheggia la *Pace di Nizza* tra *Francesco I* e *Carlo V* nell'affresco romano della Sala dei Cento Giorni (fig. 40), sostituendo al contrassegno del fascio di verghe una colonna spezzata, attributo della *Fortitudo* (fig. 41, tav. XXXVII). Per la sua *Caritas* (tav. XXXVIII), invece, Donato scarta il modello vasariano che fiancheggia la *Pace di Nizza*, forse imbarazzato dalla trasparenza delle vesti che ne mostrano sconvolgentemente le terga, e propone una figura michelangiolesca di stazza possente, ma affettuosamente materna, scalza e in una postura più

frontale, anche se complicata da laboriose torsioni e replicati panneggi. Non mancano, tuttavia, anche in questo caso, come segnala Eliana Carrara, spunti da un'altra invenzione vasariana, la *Carità* affrescata nella Sala del Trionfo della Virtù di casa Vasari ad Arezzo, di cui a Gambatesa è citato quasi alla lettera il gesto del braccio sinistro che trattiene sulla spalla un irrequieto fantolino (cfr. fig. 13 del saggio di E. Carrara), ennesimo indizio che Donato aveva libero accesso ai materiali della bottega vasariana nel corso del suo soggiorno nell'Urbe.

Seguendo il filo tematico delle Virtù, disseminato in modo irregolare sulle quattro pareti del Salone, va rilevato che esse obbediscono, ma solo in parte, al modello canonico delle sette Virtù teologali e cardinali, perché le virtù dipinte sono sei e non sette – quattro 'in posa stante', due in 'posa giacente' – in quanto manca, tra le teologali la *Spes* e tra le cardinali la *Temperantia*, ma in compenso è aggiunta la *Pax*, una virtù che forse meglio si confaceva a esaltare il buongoverno di Vincenzo di Capua. Meno una, tutte le virtù presenti sono facilmente riconoscibili dai loro attributi più usuali (e, quando

38. Salone delle Virtù, parete sud, Medaglione con busto di Traiano.

39. Marcantonio Raimondi, *Busto di Traiano*, incisione, 1520 ca., dalla serie *I dodici Cesari*.





40. G. Vasari e aiuti, *La pace di Nizza tra Francesco I e Carlo V*, fiancheggiata dalla *Concordia* e dalla *Caritas*, 1546, affresco, Roma, Palazzo della Cancelleria, Sala dei Cento Giorni.

è sopravvissuta, dall'iscrizione in latino). La *Fides*, andata perduta per una buona metà, mostra il calice con la patena nella destra e preme sul fianco il libro con la sinistra. La *Pax*, di cui si è conservato sulla parete nord un incisivo frammento, brucia le armi accatastate ai suoi piedi (fig. 42, tav. XLVIII).

41. Salone delle Virtù, parete sud, *Fortitudo*.



Segue la *Iustitia*, illusivamente appoggiata alla finta cornice in pietra di una porta (fig. 43, tav. XLVII), che brandisce la spada sguainata e impugna con l'altra mano una bilancina a due piatti, sfoggiando michelangioleschi bicipiti da culturista. Fa eccezione la *Prudencia* (fig. 44, tav. XLV), che campeggia intatta sulla parete est ed è interpretabile come tale solo grazie all'iscrizione latina che la designa. Manca, infatti, di qualsiasi attributo che le competeva: lo specchio, il serpente o la testa bifronte con cui controlla il proprio riflesso mentre si acconcia, ma stando bene attenta anche a guardarsi alle spalle. Quest'anomala assenza di attributi è stata rilevata da tutti i commentatori, ma senza indugiarsi più di tanto. Vale invece la pena, secondo me, di porsi qualche interrogativo. Anche perché, a guardar bene, gli attributi ci sono e appaiono inequivocabili, ma non hanno nulla a che fare con quelli della *Prudencia*. Le mani giunte che puntano verso l'alto, lo sguardo supplice rivolto al cielo e perfino la veste verde sono, infatti, i principali contrassegni della virtù teologale mancante, la *Spes*. Ma non basta. A ben guardare, se ci si astrae dalla peculiare cifra stilistica di Decumbertino – le posture un po' goffe, i panneggi ridondanti che ricadono a spirale discendente come fossero in lamiera di latta, i violenti cangiantismi, l'invincibile gusto per il *trompe-l'oeil* – ci si accorge che per questa *Spes*, travisata da *Prudencia*, Donato ha di nuovo fatto ricorso al repertorio di modelli vasariani che si era procurato a Roma. In particolare, sembra essersi servito del cartone utilizzato dal maestro aretino per la tavola che rappresenta la *Speranza* eseguita a Venezia nel 1542, che faceva parte della decorazione del soffitto di palazzo Corner-Spinelli (fig. 45). Derivano da quell'invenzione veneziana sia l'elaborata acconciatura dei biondi capelli, i cui riccioli sono trasformati dal trattamento del pennello di Donato in lucenti trucioli metallici, sia il sofisticato 'contrapposto' per cui la testa è rivolta a destra e le mani congiunte a sinistra.

Resta allora da chiedersi: ma se il programma prevedeva la rappresentazione di una *Prudenza*, a chi va imputato questo strano travisamento? La

risposta non può che essere: ne è stato responsabile colui che rivendicava, proprio in quel Salone, di avere elaborato il tutto (DONATUS O(M)NIA ELABORAVIT) e ha agito con la consueta, inguaribile 'disinvoltura', servendosi di un modello vasariano che aveva a disposizione, senza porsi neppure il problema di aggiungere un qualche attributo pertinente alla *Prudencia*, ma confidando nel potere dichiaratorio dell'iscrizione in latino. Se questa, come credo, è l'unica risposta possibile, ne discendono a catena altre domande che definirei, però, a risposta multipla e che chiamano in causa il committente e il suo (eventuale) consigliere iconografico. Quale reazione avranno avuto di fronte a questo travisamento? A chi mi legge e a chi studierà in futuro questi affreschi il compito di dare una propria risposta, che potrà anche negare la mia convinzione circa l'esistenza di un programma largamente definito. Ma non sfuggirò alla tentazione di proporre una mia congettura. Questo episodio, secondo me, spiega meglio di ogni altro la presenza delle due iscrizioni in parziale contraddizione tra loro di questo Salone, una presenza che rivela il braccio di ferro che si dovette istituire tra Vincenzo di Capua e il suo pittore. Ma avvalora anche il dubbio che il committente non fosse in grado di formulare in prima persona il programma (al punto di non rendersi conto che quella *non era una Prudenza!*) e si fosse rivolto per formularlo a un erudito consigliere. La presenza a Gambatesa di costui, però, dovette essere breve o, quanto meno, intermittente, il che peraltro si adatterebbe bene all'ipotesi che possa essersi trattato del fratello arcivescovo di Vincenzo, diviso tra i suoi impegni pastorali a Otranto e quelli religiosi e curiali a Roma o altrove, e dunque impossibilitato a soggiornare a lungo nel Castello molisano.



42. Salone delle Virtù, parete nord, frammento di una *Pace che brucia le armi*.

Tornando agli altri temi sviluppati da Donato sulle pareti della sala, ben poco c'è da aggiungere sui due paesaggi visibili, uno sulla parete est, un po' guasto e lacunoso (tav. XLIV), l'altro sulla parete nord (tav. XLVI), se non che in entrambi compare il contrasto tra un albero rigogliosamente frondoso e un altro con il fusto spezzato, ma con qualche nuovo germoglio, forse per alludere ai cicli della natura. Quanto alla *Primavera* monocroma (tav. L), che inalbera un fiorente mazzo di spighe, essa intreccia un dialogo con l'*Estate* dell'attigua Sala del Pergolato (fig. 32, tav. XXXII), che esibisce

43. Salone delle Virtù, parete nord, *Iustitia*.





44. Salone delle Virtù, parete est, *Prudencia*.

un mazzo maturo di grano, reciso dall'apposita falce<sup>44</sup>.

Occorre soffermarsi un po', invece, sul paesaggio, purtroppo molto deperito, che campeggia al centro della parete ovest (tav. XL). Inquadrata dall'alto, vi compare un'isola con un grande labirinto circolare di verzura (fig. 46, tav. XLI), composto da sei filari di siepi fiorite che formano cinque percorsi anulari e un

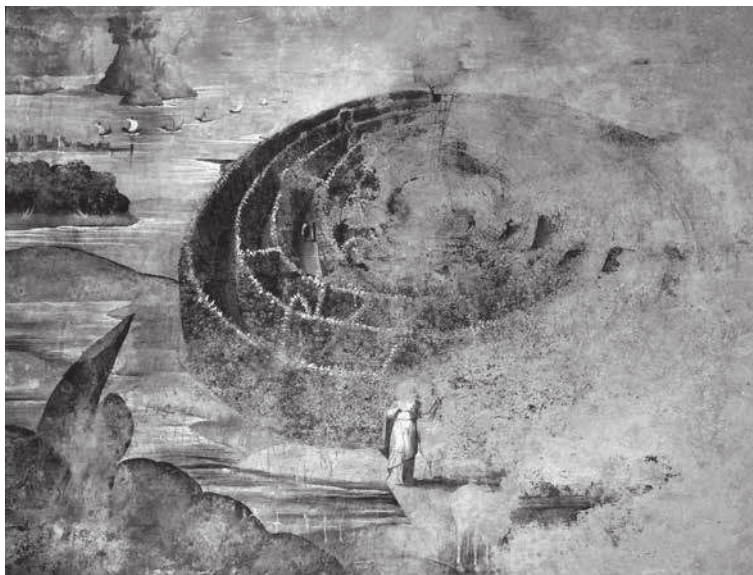
cerchio centrale in cui svetta un albero. All'interno del labirinto si aggirano minuscole sagome di pochi, indecifrabili personaggi, mentre in primo piano, oltre al consueto tronco reciso, compaiono una donna vestita di rosso con un manto blu e un animale d'indubbia razza bovina. Come l'Egeo, lo sfondo marino è disseminato di innumerevoli isolette, tra cui ne spicca una dominata da un vulcano in eruzione, davanti alla quale sfrecciano a vele spiegate sette vascelli. Il rapporto tra la piccolezza delle figure e l'immensità dello spazio aperto è simile a quello delle scene con gli *Amori di Zeus* nell'Atrio (fig. 15, tav. VI-IX), ma anche per questa scena Donato sembra aver tratto più di uno spunto da un'acquaforte di Hieronymus Cock (fig. 47), che rappresenta fantasiosamente l'isola di Creta con il suo labirinto<sup>45</sup>.

Con non minore fantasia, Franco Valente azzarda l'ipotesi che la scena costituisca una criptica parafrasi dell'*Arcadia*, il celebre romanzo pastorale pubblicato nel 1504 da Jacopo Sannazaro, congettura accolta, sia pure con le riserve espresse dai verbi al condizionale, da L. Pasquale<sup>46</sup>. Personalmente, invece, non vedo ragione al mondo per dubitare che questo 'quadro riportato' sia da interpretare in relazione alla mitica origine del labirinto cretese. La versione più diffusa del mito narra che Minosse, nato a Creta dall'unione tra la bella Europa e Zeus trasformatosi in toro, divenuto re ebbe in dono da Poseidone un possente toro bianco perché lo sacrificasse in suo onore. Minosse, però, non se la sentì di uccidere un toro così eccezionale e lo sostituì con un altro sull'ara del dio. Sdegnato, Poseidone si vendicò instillando in Pasifae, moglie del re, un'insana passione per la bellissima bestia. Dedalo, l'abilissimo artefice che esiliato da Atene si era rifugiato a Creta, cedendo alle suppliche di Pasifae, fabbricò una vacca di legno rivestita di vera pelle bovina, dentro la quale la regina poté nascondersi, riuscendo a soddisfare le sue voglie. Ne nacque il mostruoso Minotauro, metà uomo e metà toro, il quale, crescendo, cominciò a divorare chiunque incontrava e il labi-



45. G. Vasari, *Speranza*, olio su tavola, 1542, Venezia, Gallerie dell'Accademia (prov. da Palazzo Corner-Spinelli).

46. Salone delle Virtù, parete ovest, 'quadro riportato' con il *Labirinto di Creta*.



rinto fu l'ingegnosa costruzione con cui Dedalo lo rinchiuso, rendendolo inavvicinabile.

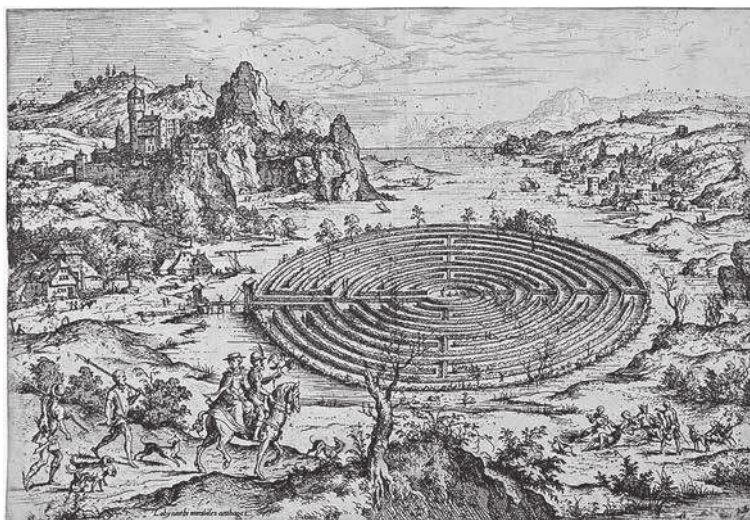
È probabile che la minuscola figura al centro del labirinto nell'affresco impersoni proprio Dedalo, ma non c'è dubbio che la donna vestita di rosso e con un regale manto blu sia Pasifae e il bianco toro, di cui s'intravede anche un corno ricurvo, l'oggetto dei suoi desideri<sup>47</sup>. Affido questa, come le altre mie congetture, agli auspicabili tentativi di falsificazione di chi, come me, adotta il metodo critico del fallibilismo teorizzato da Karl Popper e passo ai due altri particolari della parete nord con cui intendo concludere questa rassegna visiva del Salone.

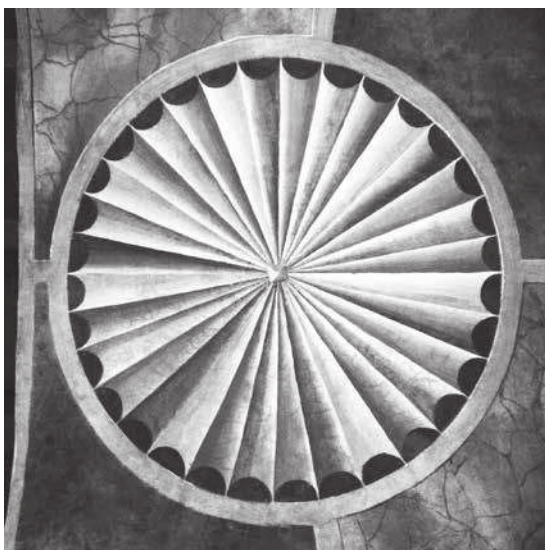
Il primo è lo smagliante 'menisco' con cui Do-

nato ha voluto accogliere gli ospiti del Castello decorando la volta della porta ad arco che mette in comunicazione l'Atrio con il Salone (fig. 48, tav. LI): un sorprendente inganno ottico, creato da una tenda rotonda dipinta con i colori dell'arcobaleno, che forma una raggiera percepita ambigualmente ora come convessa, ora come concava<sup>48</sup>.

Il secondo è un ennesimo *trompe-l'oeil*: il torso nudo di una *Venus pudica* (fig. 49, tav. XLIX), che sporge da una cornice in finta pietra sopra la porta che introduce alla Sala del Canneto, anticamera dell'ultimo ambiente affrescato, il Cubicolo, forse una camera da letto o uno Studiolo. Collocazione quanto mai adatta, dunque, per un 'pezzo da col-

47. Hieronymus Cock (su disegno del fratello Matthis), *Il labirinto cretese*, acquaforte, dalla serie *Paesaggi biblici e mitologici*, 1551-1558.





48. *Menisco*, volta della porta di comunicazione fra il Salone delle Virtù e l'Atrio.

lezione', riprodotto da Donato sulla base di un disegno probabilmente eseguito a Roma in una delle raccolte che possedeva un esemplare di questa acefala e mutila *Venus pudica*, derivante da un celebre originale di Prassitele del IV secolo a.C. Tra i tanti che tra Sette e Ottocento sono emigrati dall'Urbe nelle raccolte di mezzo mondo, uno dei più vicini all'esemplare di Gambatesa è questo marmo che oggi si conserva nel Ny Carlsbeck Glyptotek di Copenhagen (fig. 50)<sup>49</sup>.

49. Salone delle Virtù, parete nord, busto di *Venus pudica*.

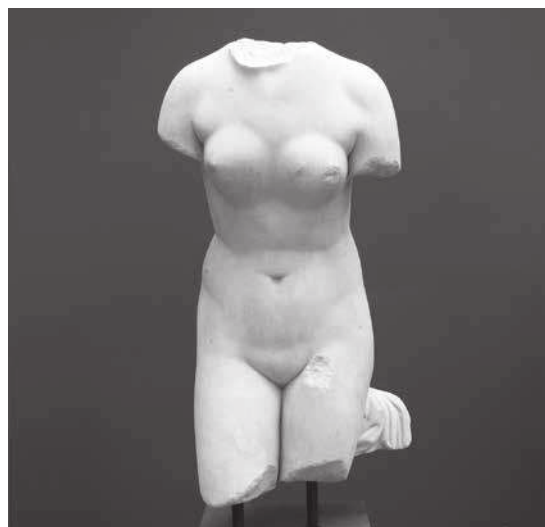


#### 7. Sala del Canneto

Questo piccolo ambiente fungeva presumibilmente da filtro tra il Salone di rappresentanza e l'ambiente più intimo dell'appartamento, il Cubicolo o Studiolo. La decorazione pittorica che rivestiva l'intero perimetro della stanza è rimasta quasi intatta solo sulla parete sud e in larga misura su quella ovest (fig. 51, tav. LII), mentre sulle altre due pareti ne rimangono pochi frammenti. Essa consiste in un curioso *trompe-l'oeil* di canne palustri, piuttosto distanziate l'una dall'altra, dietro alle quali corre un alto basamento architettonico in finta pietra, che incornicia le porte e si affaccia sulle consuete scene di paesaggio, ricche di corsi d'acqua, con ponti, ruderi e cieli ingombri di nuvole.

L'invenzione di questa stanza è sicuramente da attribuire a Decumbertino, ma l'esecuzione lascia a desiderare e va dunque assegnata a un suo aiuto. Eliana Carrara ha giustamente segnalato i punti di contatto con il motivo decorativo della canna palustre che compare nella decorazione del portico ionico di Villa Giulia a Roma, il cosiddetto Emiciclo, attribuita a Pietro Mongardini da Imola, detto Pietro Venale (fig. 52). I finti pergolati dell'Emiciclo ricordano anche quelli dell'omonima sala a Gambatesa, ma sui rapporti tra il cantiere decorativo di Villa Giulia e il nostro appartamento affrescato, evocati anche da Angelo M. Monaco, tornerò, più avanti, nell'ultimo paragrafo di questo lavoro. Ora mi preme dire solo che la data 1550-51 fissata dagli studi per la decorazione dell'Emiciclo non costituisce di per sé un ostacolo se si accetta l'ipotesi, da me formulata, che la datazione agosto

50. Busto ispirato alla *Venus pudica*, perduto originale di Prassitele del IV sec. a.C., marmo, I secolo a.C.-I d.C., Copenhagen, Ny Carlsberg Glyptothek.



51. Sala del Canneto, pareti sud e ovest con il canneto e vedute di paesaggi lacustri con rovine.



1550 dell'iscrizione nella Sala delle Maschere vada interpretata non come data conclusiva dei lavori a Gambatesa, ma al contrario, come data iniziale. Tuttavia, escludo che chi ha eseguito la decorazione dell'Emiciclo, sia egli Pietro Venale o un altro pittore<sup>50</sup>, possa essere l'aiuto di Donato attivo in questa sala. C'è un baratro qualitativo tra la squisita e 'neocorreggesca' decorazione romana e il nostro rustico 'canneto'. Dietro al quale, tuttavia, troviamo nella parete sud un'estrosa scenetta naturalistica inventata da Decumbertino: una minuscola tartaruga (fig. 53, tav. LIII), che si arrampica faticosamente sul basamento di una colonna. Animale acquatico o anfibio, questa tartaruga da palude può assumere molteplici valenze simboliche, che vanno dalla saggezza alla resilienza, dalla prudenza alla saturnina lentezza. Secondo il mito greco è animale caro a Hermes, che aveva fabbricato una lira servendosi del carapace, strumento divenuto poi il preferito da Apollo. Ai Romani la *testudo* suggerì il modello, più offensivo che passivamente difensivo, con cui le legioni procedevano compatte al riparo degli scudi, scompaginando lo schieramento nemico. Qui, forse, indica soprattutto il tema della concentrazione e della solitudine, adatto a uno Studiolo qual era, forse, il Cubicolo, o perché no? proprio questa saletta.

#### 8. Cubicolo o Studiolo

Quest'ultimo ambiente dell'appartamento condivide con altre tre sale la comodità di avere un camino, presenza che ha indotto a ipotizzare che fosse una camera da letto o uno Studiolo, anche per la particolare ubicazione di raccordo tra l'appartamento di rappresentanza e l'ala delle cucine.

La decorazione, che purtroppo ci è giunta molto frammentaria, si presenta suddivisa in due registri (fig. 54, tav. LIV). Quello superiore consiste in un

fregio a candelabre monocrome, con fiori, uccelli fantasiosi e mostri grotteschi su un fondo giallo dorato. Sotto questo fregio si sviluppa un'articolata struttura architettonica dipinta, arricchita in alto da un finto tendaggio rosso e scandita da pilastri e cariatidi che incorniciano scene mitologiche. Tal-

52. P. Fontana, T. Zuccaro, P. Venale, porticato ionico a emiciclo con, nella volta, i pergolati abitati da uccelli e putti e bordati dal motivo della canna palustre, affresco 1550-1551, Roma Villa Giulia.





53. Sala del Canneto, parete sud, tartaruga.

volta, la finzione architettonica si apre, inquadrando paesaggi disabitati o rettangoli di cielo azzurro.

Partendo dalla parete sud, a sinistra della porta, ci imbattiamo in una delle dodici fatiche di Erco-

le, quella in cui il semidio uccide il toro di Creta. A destra della porta, invece, riconosciamo la scena, vivacemente policroma, dell'amore di Hermes/Mercurio per Erso, la bella figlia di Cecrope, narrata dalle *Metamorfosi* e fedelmente riprodotta a Gambatesa dalla ben nota stampa di Caraglio su disegno di Perin del Vaga, che fissa l'irruzione del dio nella camera da letto della fanciulla (cfr. fig. 9 del saggio di S. Monda). Ostacolato dall'invidiosa Aglaure, Hermes se ne libera trasformandola in un sasso e nulla più gli impedisce di unirsi all'amata che, ignara, giace nel letto, nuda e addormentata.

Nella parete est la decorazione è gravemente compromessa, tranne che sul camino, dove compare, seppur sbiadito, un piccolo paesaggio, scortato da una cariatide (fig. 55). La parete ovest è ormai sostanzialmente priva di decorazione, mentre su quella nord è sopravvissuta un'altra scena amorosa, che si svolge in una camera da letto (fig. 56, tav. LV). A causa di un'ampia lacuna, della coppia di amanti si vede con chiarezza solo la gamba nuda di una donna, ma la sensazione che al suo fianco ci sia un *partner* alato ha fatto supporre che la scena rappresenti *Amore e Venere* o *Amore e Psiche*. Ben visibile, invece, è un'altra tipica trovata di Donato: quella di aprire nella stanza, che è incorniciata dalla stessa struttura a cariatidi della parete sud, una finestra ad arco, che lascia intravedere una loggia affacciata su un paesaggio montagnoso. Si crea così il singolare effetto di un cannocchiale prospettico che genera tre *trompe-l'oeil* incastonati l'uno dentro l'altro.



54. Cubicolo o Studiolo, parete sud, *Ercole che uccide il toro di Creta* e l'*Amore di Ercole per Erso, figlia di Cecrope*; in alto il fregio a candelabre monocrome su fondo giallo dorato.

Il Cubicolo ha un'altra particolarità: il soffitto in legno s'interrompe all'incirca a metà sala per far posto a un arco in muratura, la cui motivazione si deduce osservando la mappa del piano superiore. L'intera porzione nord-est dell'appartamento al secondo piano, infatti, invece di suddividersi in tre ambienti, come quella del piano nobile, presenta solo due sale, molto più ampie, separate tra loro da un muro che corrisponde esattamente, in pianta, all'arco sottostante. Quest'ultimo ha dunque il delicato compito strutturale di evitare cedimenti, scaricando il peso di quel muro sulle pareti laterali del Cubicolo. L'arco di scarico ha generato due pennacchi, che hanno offerto al pittore una superficie sufficiente a rappresentare, su entrambi i lati, quattro grandi nudi variamente atteggiati. La postura più acrobatica è quella di un gigante che sembra portare un grosso peso e potrebbe quindi essere Sisifo o Atlante (fig. 57, tav. LVI); un altro è intento a sfogliare un grosso volume ed esprime la sua concentrazione portandosi una mano alla fronte (fig. 58, tav. LVII). A questi due inquietanti titani del mondo ctonio corrispondono, sulle facce opposte rivolte verso la parete nord, due grandi angeli alati. Quello meglio conservato è parzialmente vestito e regge nella mano sinistra una fiaccola, mentre con la destra scrive su una tavoletta una frase rimasta interrotta: *FIDES SINE OPER (IBUS) MO* (fig. 59, tav. LVIII). Desunta da una lettera di san Giacomo minore, la frase va così completata: *MORTUA EST IN SEMET IPSA* («La Fede senza le opere è morta in se stessa»). Una sentenza che è un perfetto condensa-



55. Cubicolo o Studiolo, parete est, camino con paesaggio ad affresco.

to teologico dell'ortodossia tridentina sul rapporto tra fede, grazia e 'buone opere'.

Prima di congedarci dall'appartamento al piano nobile, appare opportuna un'ultima riflessione.

56. Cubicolo o Studiolo, parete nord con scena amorosa: *Venere e Amore? Amore e Psiche?*





57. Cubicolo o Studiolo, *Sisifo o Atlante*, pennacchio dell'arco di scarico.



58. Cubicolo o Studiolo, *Titano che sfoglia un volume*, pennacchio dell'arco di scarico.

Con le sue cariatidi e i suoi proliferanti inserti illusivi, l'impianto decorativo del Cubicolo è di schietta impronta decumbertiniana, ma il pittore che ha eseguito le scene figurate e l'estroso fregio con le candelabre grottesche è un seguace di Donato decisamente più brillante di quello attivo nella Sala del Canneto e dimostra di essere anche più autonomo dallo stile del maestro. Mi chiedo, infine, se la sostanziale latitanza di Donato da queste due ultime sale del piano nobile sia dipesa dalla pressione esercitata dal committente per una rapida conclusione dei lavori, che ha spinto il maestro ad affidarne il compito a due diversi aiuti. O non autorizzi an-

che altre ipotesi, compresa quella, estrema, di una prematura scomparsa di Donato Decumbertino, quando ancora la decorazione dell'Appartamento non si era conclusa.

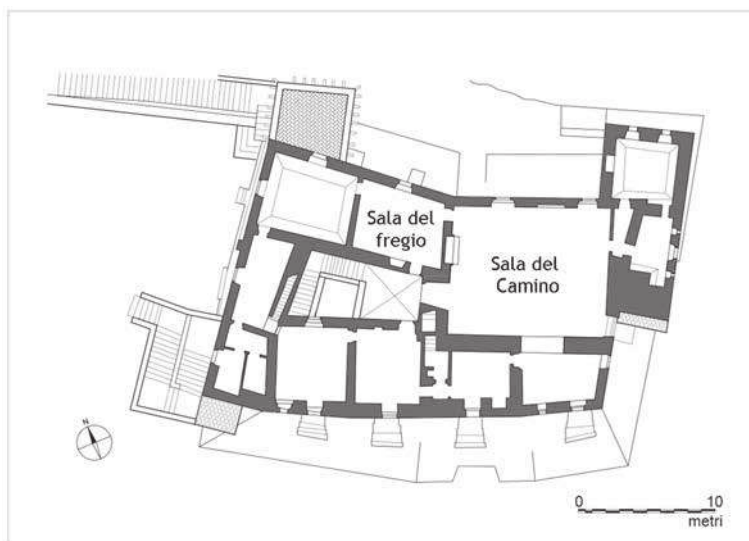
#### 6. L'APPARTAMENTO AL SECONDO PIANO

Attraverso due rampe di una scala in pietra si accede al terzo livello dell'edificio, ovvero al secondo piano (fig. 60). Gli ambienti corrispondono grosso modo a quelli del piano nobile, ma risultano più ampi e ariosi. In luogo del Salone delle Virtù,



59. Cubicolo o Studiolo, *Angelo che scrive su una tavoletta*, pennacchio dell'arco di scarico.

60. Pianta del secondo piano (III livello) (rielaborazione di E. Taccola, dalla tesi di laurea di C. Colledanchise, *Gli affreschi del Castello di Gambatesa*, Università degli Studi del Molise, a.a. 2015-2016, fig. 6, p. 19).



per esempio, ne troviamo uno molto più grande, che ha annesso anche lo spazio occupato al piano nobile dalle Sale delle Maschere e del Pergolato. Questo ampio salone è dotato di un camino monumentale su cui è scolpito uno stemma (fig. 61, tavv. LIX, LX). Non si tratta però del consueto stemma bipartito di Capua-del Balzo, come quelli dipinti nell'appartamento al piano nobile, ma di un semplice stemma di Capua, con la banda diagonale che lo attraversa per intero. Questa differenza induce ad attribuire al camino una datazione diversa – anteriore o posteriore – a quella della decorazione pittorica dell'appartamento sottostante. Una cronologia posteriore ai primi anni '50 – e forse non di poco – è suggerita d'altronde anche dallo stile del fregio che corre lungo le pareti di una stanza attigua al Salone del Camino (fig. 62, tavv. LXI, LXII). Probabilmente anche le altre stanze, se non tutte, erano originariamente affrescate con analoghi fregi, ma tutto ciò che ci è rimasto, a quanto pare, sono questi pochi frammenti che, sebbene guasti e lacunosi, esibiscono un estro e una freschezza esecutiva davvero notevoli (fig. 63, tavv. LXIII-LXVI)<sup>51</sup>. La loro cifra stilistica, però, è diversa da quella di Donato, anche se non manca di orecchie alcune peculiarità nelle incorniciature illusorie a scatola prospettica o nelle simulazioni di marmi policromi. Nutro il sospetto che si tratti di quel collaboratore di talento, attivo nel Cubicolo, di cui si ravvisano le tracce anche in varie altre decorazioni del piano nobile (il fregio a girali e le incorniciature della Sala delle Maschere, le enormi foglie di acanto della Sala del Camino e, forse, anche le vele dell'Atrio).

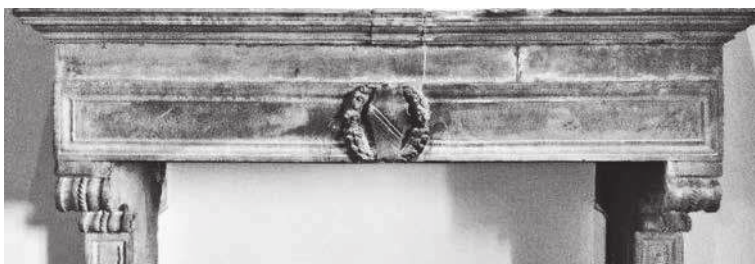
Dopo esserci congedati dal Castello, torneremo a parlare di lui nel prossimo paragrafo, dove proverò a tracciare il consuntivo di quanto fin qui detto, riassumendo le (poche) certezze acquisite e le congetture, più o meno fondate, sulla figura di Donato Decumbertino. Ci misureremo, infine, anche sulla *vexata quaestio* del suo rapporto con Strafella, avanzata con nuovi argomenti da Angelo M. Monaco, e sugli affreschi nella Cripta di Sant'Adamo a Guglionesi, analizzati molto attentamente da Nadia Raimo.

#### 7. CERTEZZE DIFFICILMENTE FALSIFICABILI ED ENIGMI IRRISOLTI

Di Donato Decumbertino continuiamo a ignorare luogo e data di nascita. Abbiamo constatato quanto sia lessicalmente improbabile, se non impossibile, che il suo cognome derivi dal toponimo della cittadina Copertino in Terra d'Otranto, ed è quindi più probabile che sia stato generato da un patronimico (di Humbertino?). Quanto alla data di nascita, possiamo solo ipotizzare che coincida, anno più anno meno, con quella di Gianserio (o Giansergio?) Strafella, lui sì nato a Copertino intorno al 1520 e morto nel 1573. Molto attivo nella sua regione, questo notevole manierista salentino lavorò anche a Napoli e, come vedremo, forse anche in Molise.

Che Donato possa essere nato tra il secondo e il terzo decennio del secolo lo fanno supporre i molti e convergenti indizi che attestano la sua frequenta-

*La tela del ragno e l'eloquenza del pappagallo*



61. Appartamento del secondo piano, Sala del Camino, stemma di Capua scolpito sul camino monumentale.

zione della bottega romana di Vasari nel 1546-47, quando il pittore aretino era impegnato nell'impresa di eseguire in pochi mesi la decorazione ad affresco di una grande sala, denominata per l'appunto Sala dei Cento giorni, nel palazzo romano fatto costruire a cavallo tra '400 e '500 dal

cardinal Raffaele Riario e ora noto come Palazzo della Cancelleria. Vasari alla Cancelleria si servì di una folta squadra di aiuti tra cui, nell'autobiografia, cita i due spagnoli Gaspar Becerra e Roviale (Pedro de Rubiales), gli aretini Bastiano Flori e fra Salvatore Foschi, Battista da Bagnacavallo,



62. Appartamento del secondo piano, Sala del fregio, pareti sud e ovest.

63. Appartamento del secondo piano, Sala del fregio, parete est con figure ammantate e scene amorose.





64. Cerchia di Perin del Vaga, *Fortezza*, ca. 1530-1540, Roma Palazzo Della Valle, Sala Serpieri.

65. Gerolamo Siciolante da Sermoneta?, *Allegoria della Religione*, affresco, ca. 1545-1555, Roma, Palazzo Rondanini, già Palazzo del cardinale Tiberio Crispo, Salone CRUI.



Giovanpaolo dal Borgo «e molti altri miei giovani»<sup>52</sup>. Tra questi ultimi potrebbe esservi stato anche Donato, forse incontrato e utilizzato da Vasari già durante il suo operoso soggiorno napoletano tra il 1544 e il 1545. Ma non v'è certezza né che Decumbertino abbia fisicamente partecipato all'esecuzione degli affreschi della Sala dei Cento Giorni, né che avesse precedentemente incontrato Vasari a Napoli. Incontrovertibile, invece, appare la sua assidua frequentazione della bottega vasariana a Roma, dove dovette godere di libero accesso ai tanti disegni e progetti decorativi dei vari cantieri allestiti dall'aretino nella seconda metà degli anni '40. Le tracce di questo soggiorno romano, che non dovette essere breve, sono sparse un po' dappertutto negli affreschi di Gambatesa ed implicano una grande dimestichezza con la Sala dei Cento Giorni, ma anche con gli affreschi di Peruzzi, Raffaello e Giovanni da Udine nella Villa di Agostino Chigi alla Lungara, e una particolare attenzione ai romanisti fiamminghi operanti nell'Urbe. Dubito che Donato potesse liberamente girare negli appartamenti del Palazzo Apostolico in Vaticano, ma potrebbe aver avuto l'opportunità di vedere le Logge raffaellesche e sicuramente visitò l'Appartamento Paolino in Castel Sant'Angelo, decorato da Perin del Vaga con l'aiuto di una variegata schiera di collaboratori di prim'ordine, tra i quali Luzio Romano, Domeni-

66. Gerolamo Siciolante da Sermoneta?, *Allegoria della Chiesa*, affresco, ca. 1545-1555, Roma, Palazzo Rondanini, già Palazzo del cardinale Tiberio Crispo, Salone CRUI.



co Zaga, Livio Agresti, Siciolante da Sermoneta, Marco Pino e Pellegrino Tibaldi.

Nella mia relazione al convegno avevo menzionato anche vari altri cicli decorativi che dovettero essere noti a Donato: quello di Palazzo Della Valle (fig. 64), dove operarono maestri italiani e fiamminghi della cerchia di Perin del Vaga, e il grande Salone affrescato nel Palazzo del cardinale Tiberio Crispo (oggi Palazzo Rondanini), in cui ritengo abbiano avuto un ruolo paritetico Siciolante da Sermoneta e Raffaellino del Colle (figg. 65, 66)<sup>53</sup>. E inoltre gli affreschi sopravvissuti in varie sale di Palazzo Silvestri-Rivaldi, eseguiti tra il '47 e il '49 per Eurialo Silvestri da Cingoli, 'cameriere segreto' di Paolo III, dove troviamo all'opera, fra gli altri, Gaspar Becerra (figg. 67, 68)<sup>54</sup>. Possiamo infine aggiungere, grazie alle segnalazioni di Eliana Carrara e Angelo M. Monaco, quel cantiere decorativo di Villa Giulia, per il quale Vasari fornì «molte invenzioni», salvo poi cedere i pennelli a Prospero Fontana, Taddeo Zuccari e Pietro Venale. Dove sembrano essere rimasti impressi nella memoria di Donato soprattutto i magnifici pergolati del porticato ionico al piano terreno, detto Emiciclo, bordati dall'elegante motivo decorativo del fusto di canna (fig. 69) e da 'teste' così simili alle 'maschere' del fregio di Gambatesa (fig. 70)<sup>55</sup>.

La fiducia concessagli da Vasari induce a ritenere che, durante questo suo soggiorno a Roma, Donato fosse già in possesso di abilità maturate con un tirocinio in patria. Ed è qui che entra in gioco (ma, secondo me, per uscirne immediatamente) l'ipotesi di una sua formazione presso Gianserio Strafella. Ammesso, e concesso (a malincuore), che quest'ultimo fosse più anziano di Donato, le tangenze tra le opere di Strafella e gli affreschi di Gambatesa non mi sembrano, poi, così stringenti, trattandosi di cangiantismi, torsioni anatomiche e simulazioni di marmi colorati che fanno parte del repertorio comune alla Maniera toscano-romana di quegli anni. Tanto più che tali analogie si concentrano in un'opera tarda di Strafella, la Cappella di San Marco nel Castello di Copertino, la cui cronologia è circoscrivibile al 1568<sup>56</sup>, e dove i motivi a nastro, a spirale o a greca, che incorniciano gli 'spartimenti' della volta, quando non discendono da quelli vasariani sulla volta della Sagrestia di Sant'Anna dei Lombardi a Napoli, non hanno un effettivo riscontro negli affreschi di Gambatesa, ma in quelli della Cripta di Sant'Adamo a Guglionesi, dove opera un collaboratore di Donato.

Giunge a questo punto opportuno affrontare la questione legata ai pochi frammenti di affresco rinvenuti a seguito di un restauro compiuto dalla Soprintendenza molisana nella chiesa di Gesù e Maria nei pressi di San Martino in Pensilis, raffiguranti

una trabeazione architettonica e un *San Giovanni Evangelista* (figg. 71, 72, tavv. LXXX, LXXIX) e a una piccola tela con *Dio Padre benedicente* (fig. 73), che funge da cimasa a un altare seicentesco nella chiesa del convento di Sant'Onofrio a Casacalenda. Dora Catalano e Daniele Ferrara hanno recentemente attribuito queste opere a Donato Decumbertino, aggiungendo così nuovi 'numeri' al grande vuoto del catalogo di un pittore che sembra avere al suo attivo solo gli affreschi al piano nobile di Gambatesa. Nel mio intervento al convegno avevo recisamente negato la paternità di Donato sia per l'affresco con il *San Giovanni Evangelista* sia per la tela di Casacalenda, perché non mi convincevano i confronti con gli affreschi di Gambatesa proposti dai due studiosi. L'unico mio dubbio verteva sul frammento di affresco con la trabeazione architettonica, che per il suo estro illusionistico appariva degno di certe bizzarre invenzioni di Donato.

Mi ripromettevo perciò di recarmi a San Martino in Pensilis per un'autopsia diretta dei frammenti nella chiesa di Gesù e Maria, ma purtroppo la pandemia mi ha confinato in Toscana, proprio nelle settimane in cui ho dovuto affrettarmi a scrivere questo saggio. Ribadisco pertanto quanto avevo detto al convegno, e cioè che sia il *San Giovanni Evangelista* sia il *Dio Padre benedicente* richiamano irresistibilmente i peculiari tratti fisionomici e lo stile espressivo delle prime opere note di Gianserio Strafella, la pala con la *Trinità* nella basilica di Santa Croce a Lecce (fig. 74), databile intorno al 1550, e gli eccentrici *SS. Zaccaria, Gerolamo* (fig. 75), *Pietro e Paolo* (fig. 76), venati di sapide memorie vivarinesche, che sono firmati e datati *Johannes Sergius Strafella 1555, XII mensis decembris*, e appartengono a uno smembrato polittico di Copertino.

Se questa mia convinzione trovasse solide conferme, documenterebbe una sorta di 'migrazione all'inverso': non sarebbe stato Donato a formarsi in Terra d'Otranto presso Strafella, ma quest'ultimo a soggiornare per qualche tempo in Molise.

Ma cosa pensare della curiosissima *Trabeazione architettonica*? (tav. LXXX). Ai posteri la sentenza. Allo stato attuale, posso solo far notare che il motivo evocato da quella strana carrucola trova un riscontro nelle mensole scolpite del Camino monumentale dell'Appartamento al secondo piano del Castello di Gambatesa (tav. LX), dove, a parer mio e non solo mio, non ha lavorato Donato, ma un suo notevole collaboratore.

Nadia Raimo, d'altro canto, ha accuratamente analizzato in questo fascicolo le volte della Cripta di Sant'Adamo a Guglionesi (tavv. LXVII-LXXVII), dove ritroviamo gli stessi festoni vegetali fioriti e colmi di frutti, le stesse grottesche monocrome, le stesse incorniciature a nastro e a spirale che



67. Gaspar Becerra, *Il rimprovero di Venere ad Amore*, Roma, Palazzo Silvestri-Rivaldi, affresco, ca. 1547-49, Sala di Amore e Psiche.



68. Gaspar Becerra, *Il colloquio di Venere con Cerere e Giunone*, Roma, Palazzo Silvestri-Rivaldi, affresco, ca. 1547-49, Sala di Amore e Psiche.

ritroviamo nelle vele affrescate dell'Atrio, nelle Sale del Camino e delle Maschere e nel Cubicolo del Castello di Gambatesa. E, a mio avviso, anche nei frammenti del più tardo fregio dell'Appartamento del secondo piano (tavv. LXIII-LXVI), dove com-

paiono estrose figurette analoghe quelle delle argute scene bibliche di Guglionesi.

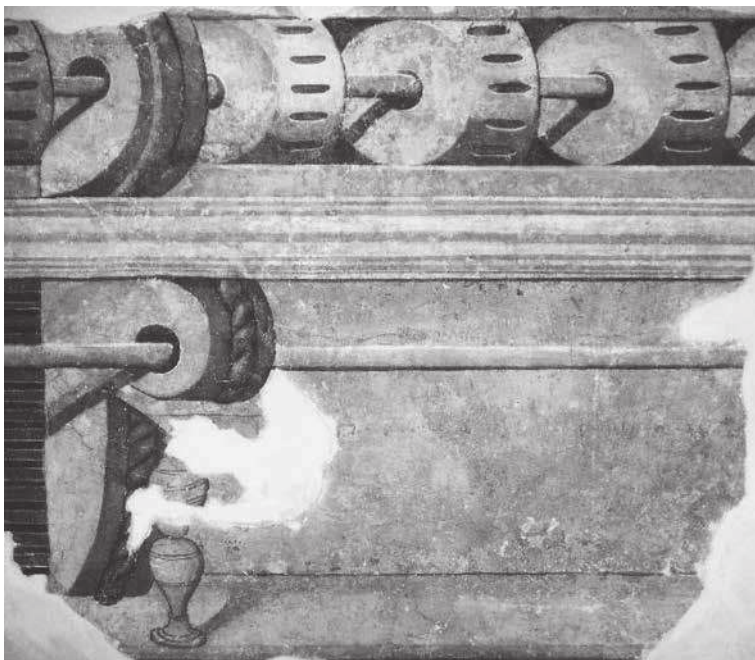
Provo pertanto a tirare le fila del mio discorso. A Guglionesi, secondo me, opera (forse da solo) quel medesimo collaboratore di Donato Decumbertino

69. P. Fontana, T. Zuccaro, P. Venale, pergolati, abitati da uccelli e putti e bordati dal motivo della canna palustre, affresco, 1550-1551, Roma Villa Giulia, porticato ionico a emiciclo.



70. P. Fontana, T. Zuccaro, P. Venale, motivo decorativo con testa femminile che solleva un tendaggio, affresco, 1550-1551, Roma Villa Giulia, porticato ionico a emiciclo.





71. Collaboratore di Donato Decumbertino?, trabeazione architettonica, affresco, ca. 1550-1570, San Martino in Pensilis (CB), Chiesa del convento di Gesù e Maria.

che è presente al suo fianco in tutte o quasi le sale dell'appartamento al piano nobile di Gambatesa e che ha dipinto il fregio nell'appartamento del secondo piano. Questo anonimo non è necessariamente stato a Roma, ma la sua conoscenza dei cicli decorativi romani della prima metà del

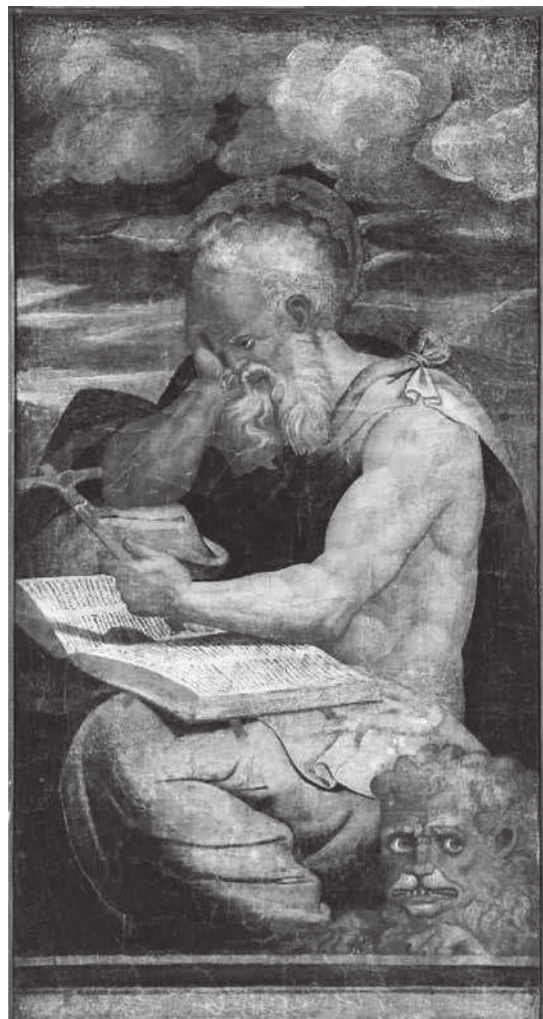
Cinquecento gli deriva dall'aver operato a fianco di Donato e dalle stampe che circolavano in abbondanza nel Viceregno. Difficile stabilire la cronologia degli affreschi di Guglionesi, come del resto di quelli del secondo piano di Gambatesa, ma forse quel 1587 che compare su un brandello



72. Gianserio Strafella (qui attr.), *San Giovanni Evangelista*, affresco, ca. 1550-1570, San Martino in Pensilis (CB), Chiesa del convento di Gesù e Maria.



73. Gianserio Strafella (qui attr.), *Dio Padre benedicente*, olio su tela, ca. 1550-1570, Casacalenda (CB), Chiesa dell'eremo di Sant'Onofrio.



75. Gianserio Strafella, *San Gerolamo*, olio su tela, parte di un polittico datato dicembre 1555, Copertino, basilica di Santa Maria ad Nives.



74. Gianserio Strafella, *Pala della Trinità*, olio su tavola, ca. 1550, Copertino, basilica di Santa Croce.

di grottesche della volta (tav. LXXVII), non è la data di un precoce restauro, ma offre un punto di riferimento credibile per l'intero ciclo. Così come può essere un'utile indicazione cronologica quel 1568 che sia Monaco che Raimo riferiscono alla decorazione nella cappella di San Marco del Castello di Copertino (figg. 5, 6 nel saggio di A.M. Monaco, figg. 20, 21 nel saggio di N. Raimo), nella cui volta Strafella utilizza incorniciature a nastro e a spirale identiche a quelle delle volticine di Guglionesi. Una datazione troppo avanzata per questo ciclo molisano? Non direi: spesso, specie nel Meridione, la collocazione molto periferica non implica uno scadimento di qualità espressiva, ma solo un 'ritardo' rispetto alla cultura figurativa del 'centro'.



76. Gianserio Strafella, *San Paolo*, olio su tela, parte di un polittico datato dicembre 1555, Copertino, basilica di Santa Maria ad Nives.

In conclusione, vedo maggiori probabilità di un contatto diretto tra Strafella e questo anonimo collaboratore di Donato, che tra il pittore di Co-

pertino e Donato stesso. Del quale, secondo me, se non emergeranno altre opere rimaste finora sconosciute – evenienza che non si può escludere in territori come l'Abruzzo, il Molise o l'Irpinia, flagellati da terremoti distruttivi, ma ancora in grado di sorprenderci con ritrovamenti inattesi –, dovrà prendersi in seria considerazione l'ipotesi che sia passato a miglior vita prematuramente. Forse ancor prima di aver concluso la sua affascinante impresa nel Castello che domina la Valle del Fortore.

Antonio Pinelli  
Dipartimento SAGAS,  
Università degli Studi di Firenze  
antonio.pinelli@unifi.it

#### NOTE

\* Questo saggio segue la falsariga della relazione da me tenuta il 19 aprile 2018 all'Università di Campobasso, nell'ambito del convegno sugli affreschi nel Castello di Gambatesa. Su suggerimento di Eliana Carrara, ideatrice e organizzatrice del convegno, e di Alessio Monciatti, che coordinò i lavori, la mia relazione si proponeva il duplice compito di illustrare, sala dopo sala, il ciclo affrescato di Gambatesa, in vista della visita al castello programmata per la giornata seguente, e di fare il punto sulla personalità del suo autore, Donato Decumbertino, artista tanto singolare ed eccentrico, quanto misterioso. Di lui, infatti, conosciamo solo il nome e la data di esecuzione degli affreschi di Gambatesa, il 1550. Le fonti della letteratura artistica tacciono su di lui e anche le ricerche d'archivio finora compiute non hanno dato alcun frutto. Ignoriamo, perciò, dove sia nato e se sia formato, quali altre opere egli abbia compiuto prima e dopo il ciclo di Gambatesa, nonché quando e dove sia deceduto. Nell'ultimo mezzo secolo ha cercato di dare risposte a questi enigmi un certo numero di studiosi, a cominciare da Luisa Mortari, Soprintendente in Molise negli anni '70, formulando un ventaglio di congetture – molte delle quali plausibili, altre poco o per nulla persuasive –, il cui obbligato punto di partenza è stata un'analisi stilistico-iconografica della sua unica opera certa.

La mia relazione al convegno si era dunque confrontata con questa bibliografia, prendendo partito sulle principali questioni. Per esempio, portando nuovi elementi alla diffusa convinzione che Donato, prima di operare a Gambatesa, abbia soggiornato per qualche tempo nella Roma farnesiana, forse partecipando di persona al cantiere vasariano della Sala dei Cento Giorni in Palazzo della Cancelleria.

Nell'approntare per gli Atti del convegno qui pubblicati la versione scritta del mio intervento, ho tratto profitto, per riccagarlo, dalla lettura dei sei altri contributi presenti. Da una parte, riducendo all'osso il mio parere su temi quali il significato celebrativo del ciclo di Gambatesa, l'interpretazione delle iscrizioni in esso presenti o l'analisi della Veduta di Piazza San Pietro nella Sala delle Maschere, questioni analizzate con grande perizia dai rispettivi saggi di L. Ventura, S. Monda e A. Monciatti. Dall'altra, dedicando una riflessione più approfondita agli affreschi della Cripta di Sant'Adamo a Guglionesi e alla figura del pittore salentino Gianserio Strafella,

chiamati in causa da Angelo M. Monaco e N. Raimo, che non erano presenti al convegno del 2018, ma sono stati opportunamente invitati dai curatori di questi *Atti a parteciparvi* a posteriori, con un proprio contributo.

1. Formidabile condottiero di ventura, Cola d'Amalfi, dopo aver a lungo servito i re aragonesi, nel 1459 cambiò schieramento, passando dalla parte del pretendente al trono di Napoli, Giovanni d'Angiò-Valois. L'anno dopo, con la sconfitta di Sarno, che sancì il fallimento del tentativo angioino, Cola subì la confisca dei propri feudi in favore dei di Capua, ma continuò per tutta la vita a battersi per riottenerli. Quando morì, nel 1478, l'eredità Angelo Monforte, anche lui condottiero di ventura, continuò a rivendicare i feudi confiscati, ostacolando le mire dei di Capua su di essi e nel 1480 riuscì a riconciliarsi con Ferrante I d'Aragona, che revocò la confisca.

2. Nel 1496 l'improvvisa morte di Angelo Monforte, che in realtà non si era rassegnato e continuava ad alimentare ribellioni nel contado molisano, consentì al re aragonese di completare il passaggio di mano con l'assegnazione ad Andrea di Capua, nell'ottobre 1496, anche del feudo di Termoli con l'annesso titolo ducale. Ma non fu Ferrante II, anch'egli morto un mese prima a soli 28 anni, a promulgare il decreto, bensì suo zio Federico I, che fu anche l'ultimo re di Napoli della dinastia aragonese.

3. Sia lo stemma di Capua-Ayerbo d'Aragona sia quello di Capua-del Balzo sono 'partiti' (ovvero, secondo l'araldica, divisi verticalmente a metà in due campi); in entrambi gli stemmi 'partiti' il campo di sinistra contiene l'arme di Capua, che è, in gergo araldico, 'd'oro, alla fascia d'argento accostata da una gemella di nero' (ovvero è attraversato da una banda d'argento, racchiusa entro due bande nere, su fondo oro); il campo di destra, invece, nel primo caso, mostra l'arme Ayerbo d'Aragona, che è 'd'oro a quattro pali di rosso' (ovvero, quattro strisce verticali rosse su fondo oro), nel secondo l'arme del Balzo, che è 'inquartata', cioè divisa in quattro campi uguali (detti cantoni o quartieri): il I e il IV cantone sono rossi con una 'cometa' d'argento (stella a 8 o 16 punte), il II e il III sono d'oro, con una cornetta azzurra.

4. Giovanni da Nola ricevette il saldo per i due sepolcri nel 1531, data che figura sulle epigrafi dedicatorie di entrambi i sepolcri. Maria Ayerbo spirò nel medesimo anno e fu sepolta nel coro di Santa Maria del Popolo degli Incurabili, a pochi passi dalle tombe dei suoi cari, sotto una ben più modesta lastra terragna, che la ritrae chiusa nel suo abito monacale dell'ordine cappuccino. Nel marzo 2019, un drammatico crollo del pavimento del coro coinvolse proprio l'austero sepolcro di Maria, che subì danni, fortunatamente, non irreparabili.

5. Si veda A. Garda in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 39, 1991, *ad vocem* «Di Capua Pietro Antonio».

6. Sul Palazzo ducale di Santa Maria in Pensilis e i di Capua, si veda quanto scrivono l'erudito settecentesco G.A. Tria, *Memorie storiche, civili ed ecclesiastiche della città e diocesi di Larino*, Roma, 1744, pp. 328-329 e M. Ziccardi, *Gambatesa e i di Capua. I pastori e i signori*, in *Il Castello di Capua e Gambatesa. Mito, storia e paesaggio*, a cura di D. Ferrara, Campobasso, 2011, pp. 17-20.

7. Annibale studiò prima a Padova e poi a Pavia, dove si laureò in *utroque iure*. Molto stimato da papa Gregorio XIII, che era un grande giurista, divenne suo cameriere segreto e compì

varie missioni diplomatiche all'estero per conto del papa. Nel 1578 fu nominato arcivescovo di Napoli, carica che ricoprì a lungo, distinguendosi per zelo controriformistico.

8. Elisabetta sposò Alberico I Cybo Malaspina, marchese di Massa, Lucrezia un esponente di spicco dell'aristocrazia partenopea, Francesco Loffredo, marchese di Treviso.

9. Nel 1581, in vista della cessione del feudo di Gambatesa, Ferdinando di Capua chiese una ricognizione di tutti i propri beni al Demanio del Vicereame. Grazie alla puntuale relazione del demanio che ne scaturì, è stato possibile ricostruire con buona precisione la complicata storia di questo e degli altri feudi dei di Capua del ramo di Altavilla, tra fine '400 e '500 (cfr. M.A. Visciglia, *Linee per uno studio unitario dei territori e dei contratti matrimoniali dell'aristocrazia napoletana tra fine '400 e '700*, in «Mélanges de l'Ecole française de Rome, Moyen Âge. Temps modernes», I, 1983, pp. 393-470).

10. Nato a Troia nel 1531 ca, Ferdinando Lombardo accumulò un ingente patrimonio mettendo a frutto le sostanze della moglie, Antonella di Gemma, unica erede di un banchiere di Troia. Con tanti denari liquidi a disposizione, Lombardo ampliò le sue proprietà terriere e il suo giro d'affari nel campo dell'allevamento, acquistando feudi nel Molise e nel Foggiano. Inoltre, riscattò per quasi 60.000 ducati la Signoria di Troia da Giovanni di Capua, conte d'Altavilla, acquisendo presso i suoi concittadini un credito tale da divenire, di fatto, il Signore della città (cfr. D. Shama, *Storia e genealogia della Famiglia Lombardo*, in «Notiziario dell'Associazione nobiliare regionale veneta. Rivista di Studi storici», 7, Venezia, 2015, pp. 46-48).

11. Cfr. Tria, *Memorie storiche...*, cit., p. 329 e C. Russo, *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 22, 1979, *ad vocem* «Domenico Cattaneo, principe di San Nicandro».

12. F. Valente, *Il castello di Gambatesa, Storia Arte Architettura*, Ferrazzano (Cb), 2003, pp. 47-63.

13. In San Bartolomeo apostolo si conserva un fonte battesimale in pietra calcarea, sulla cui vasca sono scolpiti in rilievo lo stemma 'partito' dei di Capua-Ayerbo d'Aragona e lo stemma comunale di Gambatesa. Tra i due stemmi è incisa la data 1523, che forse non casualmente coincide con l'anno di morte di Ferdinando (Ferrante) di Capua, unico erede di Andrea di Capua e Maria Ayerbo d'Aragona e conte di Gambatesa.

14. M.T. Lembo, *Il Castello di Gambatesa in epoca normanna*, in «ArcheoMolise», 9, III, 2011, pp. 18-26.

15. Ziccardi, *Gambatesa e i di Capua...*, cit., p. 11.

16. Per questo paragrafo, in cui cerco di delineare la successione delle varie fasi costruttive del castello, mi sono avvalso della competenza di mia moglie, l'archeologa Maria Letizia Gualandini, in materia di lettura delle piante e analisi stratigrafica degli elevati. In vista della sua stesura, avevamo programmato un comune viaggio a Gambatesa, ma abbiamo dovuto rinunciarvi per le sopravvenute restrizioni dovute all'epidemia da Covid-19. Con la conseguenza che mia moglie non ha potuto verificare sul posto le ipotesi che le sono state suggerite dalla minuziosa lettura delle piante e della (non eccezionale) documentazione fotografica del castello a disposizione.

17. Archivio di Stato di Campobasso, *Atti demaniali. Gambatesa. Apprezzo delle terre di Gambatesa fatto dal tavolario regio Giuseppe Parascandolo*, 1697, b1, fasc.4, ff. 25v-28r. Da questa relazione, in cui il perito demaniale

descrive, oltre al contado e al castello, anche l'intero borgo di Gambatesa, si trae la conclusione che la cittadina, molto prospera e popolosa al tempo dei di Capua, era andata declinando e spopolandosi nel corso del '600, anche a causa della peste di metà secolo. Le mura erano dirute e parecchie case erano state abbandonate. Tuttavia, fervevano ancora molte attività agricole e artigianali, la chiesa era in corso di ristrutturazione proprio in quegli anni e il «palazzo baronale» era in discrete condizioni. Nel 1700, alla morte dell'ultima erede dei De Regina, Maria Vincenza, il feudo fu messo all'asta e comprato dal marchese Giuseppe Cerva Grimaldi di Pietracatella per 14.500 ducati, in vista del matrimonio, celebrato in quello stesso anno, tra il suo primogenito Giovan Francesco e Sinforosa, primogenita dei Mastroguidice, marchesi di Montorio, Bonefro e Montelongo. Gambatesa ricevette sicuramente un impulso positivo da tale matrimonio, anche se titolare di Gambatesa rimase Giuseppe, che lo cedette agli sposi solo nel 1705. La residenza principale di Giovan Francesco e Sinforosa, comunque, rimase sempre il palazzo baronale di Pietracatella. Restata precocemente vedova fin dal 1707 o dal 1708, Sinforosa si trovò a gestire (con notevole piglio e iniziativa) l'ingente patrimonio di entrambe le famiglie. Traggo queste notizie e l'integrale trascrizione dell'*Apprezzo* di Gambatesa redatto da Parascandolo dall'eccellente tesi di dottorato in Storia della Società italiana di Sonia Fiorilli, *Potere, economia e stili di vita di una famiglia gentilizia. Il caso di Sinforosa Mastroguidice, marchesa di Pietracatella (1675-1743)*, discussa nell'a.a. 2009-2010, all'Università di Campobasso.

18. Con il termine *lāmia*, di origine greca, s'indicava, nel linguaggio architettonico in uso nel Meridione, un tipo di copertura a volta (a botte, a crociera, a padiglione o anche a cupola), fatta con malta e pietrisco battuto.

19. Nonostante i restauri anche recenti, che hanno provveduto a ripavimentazioni e reintonacature, la distribuzione degli ambienti del primo piano è rimasta sostanzialmente la stessa di quella descritta nel 1697.

20. Il fatto che l'accurata descrizione del 'tavolario' non accenni neppure di sfuggita alla scala esterna e al portale con la mostra in pietra 'a bugnato' costituisce un incontestabile *post quem* per tale 'miglioria', che fu realizzata, probabilmente poco dopo, per iniziativa dei Cerva Grimaldi o di Sinforosa Mastroguidice.

21. Nelle due iscrizioni principali, quella della Sala delle Maschere e quella del Salone delle Virtù in cui è citato il nome del committente, è lecito dubitare che siano stati commessi errori di trascrizione da parte del pittore o che i reiterati restauri cui sono stati sottoposti gli affreschi abbiano generato piccoli equivoci. Sulle varie ipotesi al riguardo, si veda il saggio di S. Monda, in questo stesso fascicolo.

22. Valente, *Il Castello di Gambatesa*, cit., pp. 77, 78, 111.

23. D. Catalano, *Donato e Giorgio Vasari. Un rapporto speciale tra Napoli e Roma*, in *Il Castello di Capua e Gambatesa*, cit., a cura di D. Ferrara, Campobasso, 2011, p. 35 n. 1.

24. Il sito *Cognomi italiani in Italia* registra 24 famiglie con il cognome De Cupertinis: 18 in Puglia, di cui ben 9 a Nardò e le altre in vari centri del Salentino; 2 a Napoli e provincia e 4 in Emilia-Romagna.

25. Mi limito a rinviare a F. De Negri, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 39, 1991, *ad vocem* Di Capua, Matteo (1425-1481). Da non confondere con l'omonimo discen-

dente (1568-1607), che fu Grande Ammiraglio del Regno di Napoli e si distinse per il mecenatismo nel campo delle arti e delle lettere (cfr. *Arti e lettere a Napoli tra Cinque e Seicento: studi su Matteo di Capua principe di Conca*, a cura di A. Zezza, Milano, 2019).

26. Secondo il mito, Apollo amava profondamente Coronide. Dovendosi assentare, il dio incaricò un corvo bianco di sorvegliare l'amata, temendone il tradimento. Coronide, in effetti, s'innamorò di Ischi, un pastore. Il corvo, nonostante una cornacchia tentasse di dissuaderlo, raccontando come Atena l'avesse punita rendendo nero il suo piumaggio perché le aveva rivelato il tradimento di una sua protetta, volò a informare il dio. Infuriato, Apollo trafisse Coronide con una freccia, ma si pentì subito nell'apprendere che la moribonda portava in grembo un suo figlio. Era troppo tardi per salvarla, ma riuscì ad estrarre il nascituro, Asclepio/ Esculapio. Una variante del mito, attribuisce alla gemella di Apollo, Artemide/Diana, la freccia che uccise Coronide, e a Hermes/Mercurio (anch'egli rappresentato nel fregio della sala, accanto al clipeo di Apollo) il salvataggio del neonato. Il quale fu affidato al centauro Chirone, che lo istruì nell'arte della medicina, tanto che il semidio Asclepio/ Esculapio ne divenne il protettore. A rimetterci le penne fu il corvo, reo di loquacità, che vide tramutate le sue piume dal bianco al nero.

27. A. Pinelli, *Intenzione, invenzione, artificio. Spunti per una teoria della ricezione dei cicli figurativi di età rinascimentale*, in *Programme et invention dans l'art de la Renaissance*, Actes du Colloque sous la direction de M. Hochmann, J. Kliemann, J. Koering et Ph. Morel (Rome, Villa Médicis, 20-23 Avril 2005), Collections d'Histoire de l'art de l'Académie de France à Rome, Rome-Paris, 2008, pp. 27-79. Nato come relazione introduttiva del 'colloque', il saggio pubblicato negli 'Actes' è il frutto di una rielaborazione che ha tratto profitto dell'intenso dibattito sviluppatosi nei giorni del convegno, cui parteciparono alcuni tra i maggiori specialisti in materia. Ricordo, oltre agli organizzatori, Anthony Colantuono, Patricia Rubin, Stephen Campbell, Ulrich Pfisterer, Valeska von Rosen, Claudia Cieri Via, Emmanuel Lurin e il compianto Luigi Spezzaferro. Ho ripubblicato, senza modifiche, questo saggio nel numero doppio 91-92 (2007) di «Ricerche di Storia dell'arte», *Reverse engineering. Un nuovo approccio allo studio dei grandi cicli rinascimentali*, pp. 7-42.

28. Traggo questa brillante definizione da E.H. Gombrich, *Limiti e aspirazioni dell'iconologia*, in *Symbolic Images. Studies in the Art of Renaissance*, London, 1972 (trad. it. *Immagini simboliche. Studi sull'arte del Rinascimento*, Torino, 1978, p. 17), che la usa, tuttavia, per esprimere il proprio scetticismo al riguardo.

29. Cfr. nota 18.

30. Questa mia congettura non esclude a priori che a operare la mediazione sulle epigrafi possa essere stato un qualsiasi erudito chiamato da Vincenzo a tradurre la propria *intentio* in un programma iconografico, ma rafforza, a mio avviso, l'ipotesi che a svolgere tale ruolo sia stato proprio il fratello di Vincenzo, Pietro Antonio, che conosceva a fondo sia la radicata mentalità feudale del baronato da cui egli stesso proveniva, sia la considerazione goduta dai maggiori artisti in contesti più evoluti come Roma e Napoli.

31. *Parascandolo*, 1697, cit., lo descrive come «un atrio, parte coperto a lāmia e parte scoperto donde pigliare

lume». I restauri moderni hanno introdotto un lucernario a protezione del vano scale.

32. Formula queste due ipotesi il saggio di S. Monda (cfr. nota 18), cui rimando per la dotta analisi delle varie traduzioni in volgare delle *Metamorfosi* di cui poteva disporre chi ha fornito i soggetti da affrescare e per l'ampia narrazione delle varianti di ciascun mito, così come rinvio al saggio di L. Ventura per le acute considerazioni sui possibili risvolti allegorici dei tre soggetti prescelti.

33. Pare che originariamente la stanza non possedesse un camino. Sulla cornice di quello esistente una targa metallica reca incisa la data MCMVII.

34. È diffusa opinione che tali segni risalgano alla pratica di disinfettare con calce viva gli interni dopo le pestilenze. Per far meglio aderire la calce, si scalfivano i muri a colpi di piccozza. I segni risalgono pertanto, quasi certamente, alla pestilenza che colpì duramente tutto il regno di Napoli nel 1656-57. I restauri moderni del Castello li hanno portati allo scoperto, dopo aver rimosso i vari strati diintonaco che li occultavano. Va però sottolineato che in alcune stanze la decorazione ad affresco originaria è rimasta costantemente visibile. Ce lo conferma, tra l'altro, l'*Apprezzo* di Parascandolo, redatto, come si ricorderà, nel 1697 – e dunque quarant'anni dopo la pestilenza –, in cui è citato il 'friso' del Salone delle Virtù (cfr. nota 13).

35. Valente, *Il castello di Gambatesa*, cit., 2004, p. 96.

36. M. Carozza, *Divinità, natura e uomini. Un percorso nel Castello di Capua*, in *Il Castello di Capua e Gambatesa*, 2011, cit., p. 49. Un'altra ipotesi è che nel clipeo sia rappresentato il padre di Maria di Capua Del Balzo, Ferdinando (Ferrante), anch'egli uomo d'armi.

37. Valente, *Il castello di Gambatesa*, cit., 2004, p. 98. L'ipotesi è accolta da Carozza in *Il Castello di Capua e Gambatesa*, 2011, cit., p. 50.

38. N. Dacos, *Roma quanta fuit. Tre pittori fiamminghi nella Domus Aurea*, Roma, 1991, II edizione aggiornata e accresciuta, Roma, 2001, pp. 47-49 e fig. 49.

39. Carozza, in *Il Castello di Capua e Gambatesa*, 2011, cit., pp. 50-51.

40. Erroneamente, Valente (*Il Castello di Gambatesa*, cit.) parla di corona comitale. Pur nel variare dei modelli araldici, di norma la corona comitale è cimata con punte e perle, mentre quella ducale alterna alle punte con perla, fioroni cimati e bottonati con perle o altre pietre.

41. Carozza, in *Il Castello di Capua e Gambatesa*, 2011, cit., pp. 58-60.

42. Valente (*Il Castello di Gambatesa*, cit., p. 125) sostiene, forse non a torto, che il paesaggio evoca quello di Tivoli, dove esisteva un analogo ponte sospeso sull'Aniene.

43. Non è un caso che le gru si trovino accanto alla *Fortitudo*. Come apprendiamo dall'importante volume di Antonella Fenech Kroke, *Giorgio Vasari. La fabrique de l'allégorie. Culture et fonction de la Personnification au Cinquecento*, Firenze, 2011, p. 408, in più di un'occasione Vasari associa la gru, simbolo di *Vigilanza*, alla personificazione della *Fortezza*, come per esempio nell'invenzione, attribuita a Cosimo Bartoli, di una Fortezza, nel soffitto della Sala di Cosimo il Vecchio in Palazzo Vecchio «come una donna appoggiata a una colonna [...] ha il capo armato ed il resto del corpo all'antica; tiene n'stante'ella sinistra uno scudo drentovi una grue, la quale si fa per la vigilanza, alzando il

braccio destro tiene un ramo di quercia in mano, per mostrare la Fortezza in quell'albero, del quale si fa corone alli uomini forti».

44. Preferisco quest'interpretazione, suggerita da Valente (*Il Castello di Gambatesa*, cit., p. 144) a quella che la identifica con la *Concordia* (L. Pasquale in *Il Castello di Capua e Gambatesa*, 2011, cit., p. 70).

45. L'acquaforte, che presenta la scritta *Labyrinthe mirabilis ambages*, fa parte della serie di *Paesaggi con scene bibliche o mitologiche*, databile 1551-1558, che Hyeronimus incis, su invenzioni del fratello maggiore Matthys (morto nel 1548).

46. L. Pasquale in *Il Castello di Capua e Gambatesa*, 2011, cit., pp. 68-69.

47. La proposta di Valente (*Il Castello di Gambatesa*, cit., pp. 145-150) ha come principali pezzi d'appoggio l'idea che il vulcano che erutta sia il Vesuvio (su un'isola!) e la documentata elaborazione da parte di Sannazaro di imprese per alcuni di Capua (ma non quelli del ramo di Gambatesa). Quando Valente indulge a ingenui entusiasmi campanilistici (spesso esalta Donato come pittore molto superiore al Vasari!) o si lascia andare a suggestioni vaghe, vanifica i pur indubbi meriti dei suoi testi su Gambatesa, a cominciare da quello di aver raccolto e sottolineato l'ipotesi, che condivido, di una decisiva permanenza di Decumbertino a Roma nella bottega di Vasari, forse (ma sottolineo il forse, perché evidenze in tal senso non ne ho trovate) a seguito di un incontro a Napoli, quando il pittore aretino vi soggiornò fra l'autunno del 1544 e il 1545).

48. Menisco deriva dal greco *meniskos* che significa lunetta. Il termine, in anatomia, designa, tra l'altro, i due dischi cartilaginei a forma di semiluna che proteggono il ginocchio, ma anche il cristallino dell'occhio, che è una sorta di lente, concava da un lato e convessa dall'altro. Un inganno ottico ben noto è quello generato dall'ambiguità visiva creata dall'alternanza di luce e ombra, che porta al rovesciamento percettivo tra l'interno e l'esterno di una figura, inducendo il nostro cervello a interpretarla come sporgente o rientrante in base a preconcetti dettati dall'esperienza quotidiana.

49. Ne conosco uno molto simile all'Ermitage di San Pietroburgo, un altro presentato nel 2014 da Giovanni Pratesi nella Biennale romana dell'antiquariato, e altri ancora. Tutti marmi oscillanti tra I secolo a.C. e I d.C., derivanti dall'originale *Venus pudica* di Prassitele del IV secolo a.C. Anche Yves Klein, nel 1962, volle rendere omaggio a questo torso seducente con una replicabile *Venus bleu*, in gesso, pigmento IKB e resina sintetica.

50. Sull'argomento, ritengo più convincente il ragionamento di A. Nova (*The Artistic Patronage of Pope Julius III [1550-1555]. Prophane Imagery and Buildings for the Monte Family in Rome*, London-New York, 1988, pp. 142-145), che in base all'esiguità dei pagamenti percepiti da Venale per Villa Giulia e al livello qualitativo delle sue opere certe, alto ma non così audace e inventivo, limita l'intervento di Venale alle decorazioni minori dell'Emiciclo, assegnando a Prospero Fontana i magnifici pergolati, abitati da fantasiosi uccelli e acrobatici amorini.

51. Il più noto di questi frammenti è tra quelli che più ha sofferto, forse anche per qualche restauro maldestro. Rappresenta un concertino con tre putti alati musicanti (tav.

LXIII): uno canta, l'altro trae suoni dalle corde di un liuto, pizzicandole con la mano sinistra, mentre il terzo reca uno spartito con un tetragramma, su cui si leggono le note di un madrigale (cfr. D. Ferrara, in *Il Castello di Capua e Gambatesa*, 2011, cit., p. 79 e V. Lombardi, *Il putto mancino. Frammenti di storie musicali*, in *La medusa e il ragno, Studi sui di Capua nel Molise del Cinquecento*, a cura di D. Ferrara, Venafro, 2014, pp. 31-38).

52. G. Vasari, *Vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori*, Firenze, 1568, p. 996.

53. Palazzo Rondanini alla Rotonda, in piazza Rondanini, fu fatto costruire nel primo Cinquecento dal cardinale inglese Thomas Wolsey, che però morì nel 1530 in Inghilterra, senza averlo mai abitato. Uno dei primi proprietari fu il cardinale Tiberio Crispo, molto vicino alla famiglia Farnese, in quanto figlio di Silvia Ruffini, amante del cardinale Alessandro, e pertanto fratellastro dei quattro figli, tra cui Pierluigi, nati dal rapporto tra la donna e il futuro Paolo III. Nominato dal papa Prefetto di Castel Sant'Angelo, Tiberio soprintese ai lavori di decorazione dell'Appartamento Paolino nel Castello, fu eletto cardinale e delegato pontificio a Perugia. I principali affreschi commissionati da Tiberio per il suo palazzo romano decorano la pareti del grande Salone al piano nobile, oggi sede della CRUI (Conferenza dei Rettori delle Università italiane), e rappresentano scene di vita di Paolo III o comunque inerenti alla famiglia Farnese (l'Incoronazione del figlio Pierluigi o del nipote Ottavio, la battaglia di

Tunisi del 1535 contro i Turchi, e sono databili nel decennio 1545-55. Pochissimo studiati, sono prevalentemente attribuiti a Raffaellino del Colle, che lavorò per Crispo sia in Castel Sant'Angelo sia nella Rocca Paolina di Perugia.

54. Nel 2009 «Ricerche di Storia dell'Arte» ha dedicato un intero numero monografico, il 97, a cura di A. Cremona, a Palazzo Silvestri-Rivaldi, con articoli di A. Napoletano, A. Cremona, S. Santolini, K. Quinci e E. Ronchetti. Le tangenze con gli affreschi di Gambatesa emergono soprattutto nella sala con le *Storie di Amore e Psiche*, attribuiti da Katiu- scia Quinci a Gaspar Becerra, attribuzione accolta da Anna Bisceglia, massima autorità sull'attività in Italia del pittore spagnolo.

55. Sugli affreschi nell'Emiciclo, databili 1550-51, cfr. la nota 50 di questo saggio e la nota 38 di quello di E. Carrara, in cui si segnala che nella recente monografia sull'argomento (N. Nonaka, *Renaissance Porticoes and Painted Pergolas. Nature and Culture in Early Modern Italy*, London-New York, 2017, pp. 70-80 e 104-115) l'autrice fa molto opportunamente notare che lo stesso motivo decorativo con fusti di canne compare anche negli affreschi di Marco da Faenza realizzati nelle voltine della scala che dalla Sala di Leone X porta al Quartiere degli Elementi in Palazzo Vecchio, databili agli anni 1556-1558.

56. Cfr. in questo fascicolo le figg. 5 e 6 del saggio di A.M. Monaco e le figg. 24 e 25 di quello di Nadia Raimo, che concordano nel datare la decorazione della Cappella di San Marco intorno al 1568.

---

*The spider's web and the parrot's eloquence. The intriguing visual plots, frescoed by Donato Decumbertino in Gambatesa*

by Antonio Pinelli

After reconstructing the history of the Castle of Gambatesa, from the Norman age to the XVIIIth century, and the history of the di Capua family, who owned it from 1495 to 1583, the essay aims to illustrate, room after room, the cycle of frescoes that decorate the main floor of the castle and to take stock of the personality of its author, Donato Decumbertino, an artist so singular, as mysterious, of which we ignore the place and date of birth, the other works he has accomplished, as well as place and date of death. As we learn from the inscriptions painted in two rooms, Vincenzo di Capua in 1550 had Donato Decumbertino perform a cycle of frescoes inspired by the most updated models of Naples and Rome, which celebrated his virtues of government and the nobility of his ancestors. The inscriptions make it clear that contrasts arose between the painter, who proudly claims the entire authorship of the work, comparing himself to a spider who weaves deceptive plots and an eloquent parrot, and the patron who imposed a humiliating rectification, perhaps mediated by the advisor for the iconographic program, that I suppose could be Pietro Antonio, Vincenzo's younger brother and cultured archbishop of Otranto. The analysis of the cycle provides new confirmations of the belief that Donato attended Giorgio Vasari in Rome, perhaps after meeting him in Naples. He shows that he knew models and drawings of Vasari's works between 1546 and 1551, including the Sala dei Cento Giorni, in whose execution he perhaps participated. The frescoes indicate that Donato loved to amaze the observer with ingenious optical deceptions, faking architectural frames, pergolas, fluttering curtains, loggias overlooking large landscapes with ruins in Flemish style, friezes and vegetal swirls with fruit, flowers and birds, imitated with surprising naturalism. He loosely sacks the Flemish engravings and is inspired by Michelangelo, Perin del Vaga, Giovanni da Udine and other artists active in Rome in the first half of the 16th century. Among the article's novelties are the identification of the myth of the construction of the Labyrinth in Crete, with Pasifae coveting the white bull, and the unmasking of the ease with which Donato designates with the inscription *Prudencia* a Virtue which actually has all the attributes of a *Hope*. But the biggest novelty is the identification in many rooms of Gambatesa of the hand of a brilliant collaborator of Donato, to whom is also attributed the later frieze that decorates a room of the Apartment on the second floor. Finally, the recent attribution to Donato of a *God the Blessing Father* in Casacalenda and a *St. John the Evangelist* in San Martino in Pensilis is rejected, proposing as author Gianserio Strafella, a brilliant Salentine painter active between 1548 and 1573, and it is also attributed to Donato's anonymous collaborator the frescoes with *Biblical Stories* in the crypt of St. Adam in Guglionesi, datable around 1587, suggesting the hypothesis that Donato's Anonymous collaborator concluded the cycle of Gambatesa, taking over from the master, perhaps even dead.

---