

Virtù del principe e modelli antichi nel Castello di Gambatesa

Exempla tratti da storie del mito e personificazioni delle Virtù per delineare l'immagine simbolica del principe, secondo una modalità che trova confronti con analoghe realizzazioni in altre corti italiane

Il Castello di Gambatesa (tavv. I, II) conserva una straordinaria decorazione pittorica del XVI secolo, unica in Molise e di grande interesse, anche in rapporto con altri apparati decorativi dello stesso periodo in Italia meridionale. Senza addentrarci nelle questioni di datazione e autografia ampiamente studiate, ci soffermeremo in questa sede sugli aspetti iconografici e su una lettura del percorso simbolico proposto dagli affreschi di Donato Decumbertino¹.

Il castello non era la residenza principale della famiglia, ma era un presidio territoriale apparentemente secondario, anche se Gambatesa nel XVI secolo era uno degli abitati più popolosi del Molise. In questo senso, gli affreschi consentono di assegnare al castello il ruolo di sede di rappresentanza – quasi una delizia, secondo una definizione attestata nelle corti italiane – aperta alle visite di ospiti di riguardo. E forse la datazione degli affreschi, dichiarata con tanta precisione al 10 agosto 1550 in una delle firme di Donato (fig. 1, tav. XVII), è legata a una visita prestigiosa, di cui però non abbiamo tracce documentarie.

La famiglia di Capua, feudataria di Gambatesa dal 1484, tra la fine del XV e la prima metà del XVI secolo praticò un'accorta politica di alleanze familiari e matrimoniali che l'avrebbe rapidamente condotta a superare le limitazioni connesse a un potere fondato sul controllo dei tratturi e della transumanza e sul commercio della lana. In que-

sto contesto si collocano i legami con gli aragonesi prima e poi con alcune delle principali famiglie del regno di Napoli e dell'aristocrazia italiana legata agli Asburgo, come i Gonzaga di Mantova. Questa politica, fondata anche su stretti rapporti tra i vari rami della famiglia, portò i di Capua a ottenere feudi importanti, come quelli di Campobasso e di Termoli con il suo porto, e a ricoprire incarichi prestigiosi, come il governatorato degli Abruzzi, affidato a Vincenzo di Capua, il committente degli affreschi di Gambatesa, nel 1554².

Gli affreschi di Gambatesa, quindi, si situano cronologicamente in un momento espansivo del potere della famiglia e ne rappresentano adeguatamente le scelte di politica culturale, che collocano il committente in un contesto più ampio, fondato su rapporti piuttosto stretti con alcuni dei centri dominanti della produzione artistica italiana, rapporti finalizzati ad accrescere la magnificenza familiare attraverso un uso attento delle immagini. Una lettura degli affreschi del piano nobile del castello di Gambatesa, anche parziale e non sequenziale, consente di giungere a conclusioni che chiariscono non solo le intenzioni celebrative del committente, Vincenzo di Capua, ma anche l'ambito culturale di riferimento entro cui si muoveva, benché le scarse notizie disponibili sulla sua vita ci obblighino a lavorare solo su ipotesi.

Entrando nel castello, s'incontra l'atrio, coperto da quattro volte a crociera, una soltanto delle

quali conserva la decorazione ad affresco, costituita da immagini di amori di Zeus (fig. 2, tav. VI e precisamente dalle storie di Io, Europa e Danae (tavv. VII-IX). Sono miti di valore naturalistico, dal momento che la metamorfosi ovidiana, su cui si basano le tre storie, è testimonianza della continuità uomo-natura. Io, per esempio, ninfa bellissima, fu amata da Zeus nascosto tra le nuvole (o assumendo forma di nuvola); questo suscitò la gelosia di Era e dette avvio a una serie di complesse vicende riportate in vario modo dalle fonti, fino all'arrivo della ninfa in Egitto, dove sarà venerata come Iside, dea della fecondità³. Nella tarda antichità Io rappresenta la terra, secondo Macrobio, ma più tardi, nella lettura dell'*Ovidius Moralisatus*, diventa esempio del peccatore che viene riportato sulla via della virtù. L'interpretazione cinquecentesca del mito recupera il valore naturalistico e la ninfa Io, figlia del fiume Inaco secondo Ovidio, si unisce a Giove-nuvola, sottolineando la funzione dell'acqua per la fecondità della natura. Il mito di Io presenta alcuni punti di contatto con quello di Europa, dipinto nella vela adiacente della volta. Europa, la bellissima figlia di Agenore, fu rapita da Zeus in forma di toro bianco e portata sull'isola di Creta dove diede alla luce tre figli, Minosse, Sarpedone e Radamanto, che furono adottati dal re di Creta Asterione dopo che Europa divenne sua moglie. Al momento del rapimento, Europa aveva in mano un cesto di metallo prezioso, decorato da Vulcano proprio con la storia di Io⁴. Anche in questo caso, la fecondità della natura è presente nel valore simbolico del mito e per il toro, che è un diffuso simbolo di fertilità, ma che in questo caso rappresenta anche la mansuetudine⁵. Danae, infine, è un altro mito di seduzione e fertilità, con Zeus che, trasformato in pioggia d'oro, feconda la giovane tenuta prigioniera dal padre Acrisio in una torre, dopo che gli era stato profetizzato che il figlio di Danae, ovvero Perseo, lo avrebbe ucciso. Nel Medioevo il mito è stato però interpretato come esempio negativo di corruzione, ma un esponente del contesto culturale napoletano come Leone Ebreo, nei *Dialoghi d'amore*, legge nel mito di Danae anche un esempio di *liberalitas* dei potenti.

Nell'atrio, quindi, spazio di passaggio tra l'esterno e l'interno del castello, sottolineato dalla simulazione pittorica della finta loggia, le immagini introducono un tema di transizione, come la fecondità naturale, con riferimento ovviamente allo spazio esterno, ma probabilmente anche alle fonti di ricchezza della famiglia, legate al mondo della natura, della transumanza e del commercio dei prodotti dell'allevamento e della terra. I dettagli simbolici dei miti prescelti consentono però,

pur nella grave frammentarietà del ciclo, di fornire una lettura più articolata che rinvia ad alcune virtù del principe, come la *liberalitas*. In questo spazio, quindi, si introduce un percorso simbolico – oggi non più percorribile pienamente sia per le condizioni frammentarie dei dipinti, sia per la scarsa conoscenza che abbiamo del committente – fondato sull'esposizione delle virtù e dei modelli culturali di riferimento di un principe del XVI secolo, attraverso il recupero fondamentale di tematiche basate sulla cultura antiquaria.

Dall'atrio si ha diretto accesso all'ambiente centrale del castello, ovvero il cosiddetto Salone delle Virtù (fig. 3, tav. XXXIII), che costituisce una vera sintesi del valore simbolico delle immagini dipinte da Donato Decumbertino per Vincenzo di Capua⁶. Nel salone si ha poi chiara testimonianza dei motivi formali che Donato porta in Molise, ovvero un'impronta fortemente romanizzante e vaseriana, con la citazione esplicita del modello, tra gli altri, degli affreschi dipinti da Giorgio Vasari e dai suoi collaboratori nella Sala dei Cento Giorni in Palazzo della Cancelleria a Roma (1547)⁷.

Negli affreschi del salone, le virtù del principe vengono esposte in maniera chiara, con riferimenti all'antichità romana che rinviano a un modello politico ideale, più volte ripreso dagli autori che nel corso del XVI secolo scrissero di teoria politica, dedicando spazio al principe e alle sue virtù (figg. 4-6, tavv. XXXIII, XL, XLIV, XLVI). La fortezza, la giustizia, la prudenza, ma anche la fede, la carità, la concordia e la pace sono virtù fondamentali del principe feudale, che dev'essere fedele al suo signore, governando il territorio che gli è stato assegnato con forza, prudenza e amore disinteressato e osservando la giustizia, per conservare la pace con i principi stranieri e la concordia tra i suoi sudditi⁸. Ecco allora che, in questo contesto, assumono un valore più chiaro le immagini di Domiziano e di Traiano dipinte nei clipei alle estremità della parete meridionale (fig. 3, tavv. XXXIV, XXXV), presso la *Fortezza* e la *Carità*, perché sono la traduzione delle due virtù in personaggi storici, ovvero Domiziano (la fortezza) e Traiano (la carità). Ma anche alcuni dettagli, come le gru dipinte in primo piano nella veduta del Foro Romano, recuperano il loro corretto valore simbolico, se intese come riferimento alla vigilanza del principe. Questa sala costituisce quindi una sorta di *summa* del valore simbolico dell'intero ciclo e la presentazione delle virtù del principe mostra diversi punti di contatto con la produzione figurativa di altre corti italiane, in particolare di quelle legate all'area di influenza asburgica, a partire da quella dei Gonzaga di Mantova-Guastalla-Sabbioneta, con i quali Vincenzo

Virtù del principe e modelli antichi nel Castello di Gambatesa

1. Donato Decumbertino, clipeo con la firma del pittore e la data 'X agosto 1550', Castello di Gambatesa, Sala delle Maschere.



di Capua era imparentato attraverso la cognata Isabella di Capua, sposa di Ferrante Gonzaga⁹.

A Gambatesa la presentazione delle virtù del principe segue, come accennato, uno schema ampiamente attestato nella trattatistica politica del XV-XVI secolo, che è quello dello *speculum principis*, in cui l'autore elenca le caratteristiche del buon principe cristiano che deve operare per il bene dei suoi sudditi, seguendo una vita e un operato fondati sull'esercizio della virtù¹⁰. È in questi testi che troviamo l'elencazione delle virtù il cui esercizio è necessario al buon governo, ma troviamo anche il dibattito sull'origine della

nobiltà, nonché l'esortazione a cercare adeguati vincoli matrimoniali e ad acquistare la necessaria sapienza per l'esercizio del buon governo, il tutto ampiamente esemplificato con il riferimento costante a modelli tratti preferibilmente del mondo antico. La struttura dell'iconografia politica tra Medioevo ed Età moderna coincide spesso con la sua struttura esemplificativa, fondata su una tradizione che risale all'antichità e sulle medesime figure esemplari proposte dai trattatisti.

Il tema della virtù del principe è quindi un tema centrale dell'elaborazione teorica politica quattro-cinquecentesca e viene spesso affrontato

2. Donato Decumbertino, *Amori di Zeus*, Atrio.





3. Salone delle Virtù, parete sud.



4. Salone delle Virtù, parete ovest.

attraverso l'esposizione di un catalogo ragionato di virtù, che poi in definitiva sono articolazioni delle quattro virtù cardinali di origine aristotelica, il cui esercizio nella pratica politica è anche una delle fonti di giustificazione della legittimità del potere. Se, infatti, il fine principale dell'operato di un principe è il bene del suo Stato e dei suoi sudditi, la sua azione politica deve essere eticamente regolata attraverso il riferimento a un'accorta ed equilibrata coniugazione di modelli, tratti da testi sacri e testi classici. In questo modo il principe virtuoso, operando per fini superiori fortemente improntati alla sfera religiosa, raggiungerà una perfezione che lo condurrà a diventare strumento di attuazione in terra della *respublica christiana*¹¹. Questa equilibrata forma di perfezione va perseguita anche nel delicato rapporto tra arte della politica e arte militare, che si colloca nell'ambito del dibattito tradizionale sul rapporto tra *arma* e *littera* di stampo umanistico, o anche tra vita attiva e vita contemplativa, termini di riferimento indispensabili per comprendere il dibattito teorico sul principe tra XV e XVI secolo. Così gli

exempla proposti dai trattatisti utilizzano uno degli elementi propri del classicismo, ovvero il *topos*, il luogo comune, che è uno degli strumenti fondamentali dell'argomentazione, anche nelle immagini. Anche a Gambatesa, quindi, troviamo un ulteriore esempio di questa particolare e diffusa forma di traduzione in immagini delle teorie politiche contemporanee attraverso l'esposizione delle stesse virtù ed *exempla* virtuosi che troviamo nella trattatistica contemporanea, come dimostra anche un rapido *excursus* tra i testi usciti tra fine XV e prima metà del XVI secolo. Sono testi basati su modelli antichi, come i *Moralia* di Plutarco, in cui troviamo una vera e propria giustificazione per l'uso dell'allegoria politica: «L'eloquenza politica ammette d'altra parte, più di quella giudiziaria, il ricorso a massime, sentenze, aneddoti, miti e metafore, accorgimenti che sanno produrre un grande effetto se impiegati in modo misurato e opportuno»¹². Forse anche per questo motivo, il retore greco era la prima lettura 'laica' consigliata da Erasmo da Rotterdam al giovane Carlo di Borghogna nell'*Institutio principis christiani* del 1516,

un testo legato a una lunga tradizione di trattati di derivazione aristotelica che risale fino al tardo medioevo e che sarà modello per altri lavori, come l'*Institution du prince*, dedicata da Guillaume Budé a Francesco I nel 1519, ma pubblicata solo nel 1547. A questa tradizione appartengono numerosi testi *De principe* redatti tra XIV e XV secolo, che fanno della chiarezza e della semplicità didascalica i loro punti di forza.

Il contesto napoletano, fin dall'età aragonese, è particolarmente attivo in quest'ambito della produzione teorica, almeno a partire dallo *Speculum principum ac iustitiae* del giurista Pedro Belluga, un'opera che, pur essendo stata composta tra il 1438 e il 1441, ebbe tre edizioni nel XVI-XVII secolo (Parigi 1530, Venezia 1580 e Bruxelles 1655). Il testo di Belluga incontrò una grande fortuna nelle scuole e nei tribunali, proprio perché

indicava a governanti e giudici modalità e scelte di comportamento fondate sull'esercizio delle virtù che accompagnano il principe e che vengono visualizzate nell'antiporta dell'edizione dello *Speculum* di Bruxelles (fig. 7)¹³.

Sempre a Napoli, Giovanni Pontano indirizza all'adolescente Alfonso d'Aragona il *De principe*, un testo educativo che ebbe ampia diffusione manoscritta nelle corti anche prima dell'*editio princeps* del 1490. Il testo, redatto in forma di epistola, è organizzato secondo un ordine espositivo lineare, con i capitoli suddivisi per argomento, la presentazione degli *exempla* antichi e contemporanei e il catalogo delle virtù, basato su modelli aristotelici e soprattutto ciceroniani, seguito dalla serie dei vizi che il principe deve evitare: tra le virtù Pontano cita la giustizia, la liberalità, l'*humanitas*, la clemenza, la fedeltà, la costanza, la sapienza e la

5. Salone delle Virtù, parete nord.



6. Salone delle Virtù, parete est.

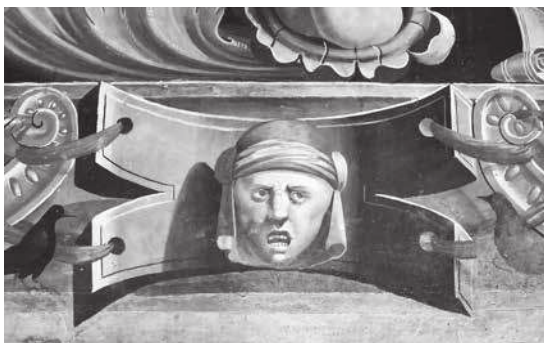




7. P. Belluga, *Speculum principum cum commentariis & additionibus D. Camilli Borelli*, Bruxelles, 1655, antiporta.

moderazione, mentre tra i vizi troviamo ambizione, superbia, adulazione, ira: a Gambatesa un'immagine che rinvia al vizio dell'ira è visibile nella Sala delle Maschere (fig. 8, tav. XVIII). Manca in

8. Maschera irata, Sala delle Maschere, parete est.



questo testo una sezione sulla formazione militare del principe, perché il principe che viene presentato da Pontano non è più il principe guerriero, ma un principe che si avvia a diventare gentiluomo attraverso l'esercizio delle virtù e la conoscenza delle lettere e della musica.

Il *De principe* di Bartolomeo Platina è datato al 1470-1480 ed è legato all'ambiente della corte dei Gonzaga di Mantova, dal momento che è dedicato al giovane Federico Gonzaga. Più del testo di Pontano, è un libro ricchissimo di *exempla*, come sarà più tardi anche il *De regno* di Francesco Patrizi, con le virtù civili esposte insieme alle virtù militari. Il potere e la *majestas* del principe sono giustificate dalla piacevolezza e dall'umanità – come in Pontano – e dal buon governo basato sulla *sapientia* e ornato da giustizia, fedeltà, clemenza, modestia, *liberalitas*, magnificenza.

Nel *Libro aureo de l'emperador Marco Aurelio*, dedicato nel 1528 da Antonio de Guevara a Carlo V, già divenuto imperatore, l'ormai tradizionale repertorio di virtù del principe viene arricchito da un elemento nuovo, che era già stato anticipato in alcuni testi italiani, ovvero la definizione di un principe letterato, sulla base della scelta di un *exemplum* antico di imperatore saggio, virtuoso e filosofo come Marco Aurelio. Più esplicito è l'intento di Guevara nel successivo *Relox de principes* dedicato, sempre a Carlo V nel 1529, in cui l'autore esorta l'imperatore a comportarsi come un principe cristiano, attraverso il modello di Marco Aurelio, che dev'essere imitato per le sue virtù¹⁴.

Ecco quindi che le virtù del principe sono un tema fondamentale dell'immagine politica, ma si sostanziano anche di altri elementi simbolici, alcuni dei quali sono presenti nelle sale del Castello di Capua. Il *Labirinto* (fig. 9, tav. XLI), per esempio, costituisce un antichissimo simbolo di virtù, perché le difficoltà del percorso sono spesso equiparate al faticoso cammino necessario a raggiungere la virtù¹⁵. Nel salone di Gambatesa, quindi, se il paesaggio del Foro Romano rinvia al modello antico da seguire per raggiungere una possibile forma di perfezione del governante, il *Labirinto* richiama il difficile percorso che bisogna seguire per arrivare all'esercizio della virtù. E questo valore simbolico può essere rafforzato dalla fuga dalla città e dal pericolo dell'eruzione che si vedono sullo sfondo e che simboleggerebbero proprio le difficoltà del cammino verso la virtù¹⁶.

Si è detto però che la cultura letteraria è fondamentale nella formazione e nell'immagine del principe che, tra XV e XVI secolo, lascia progressivamente il suo ruolo di comandante militare, per diventare piuttosto un gentiluomo. In questo senso, l'equilibrio tra *arma* e *littera* è un altro elemen-

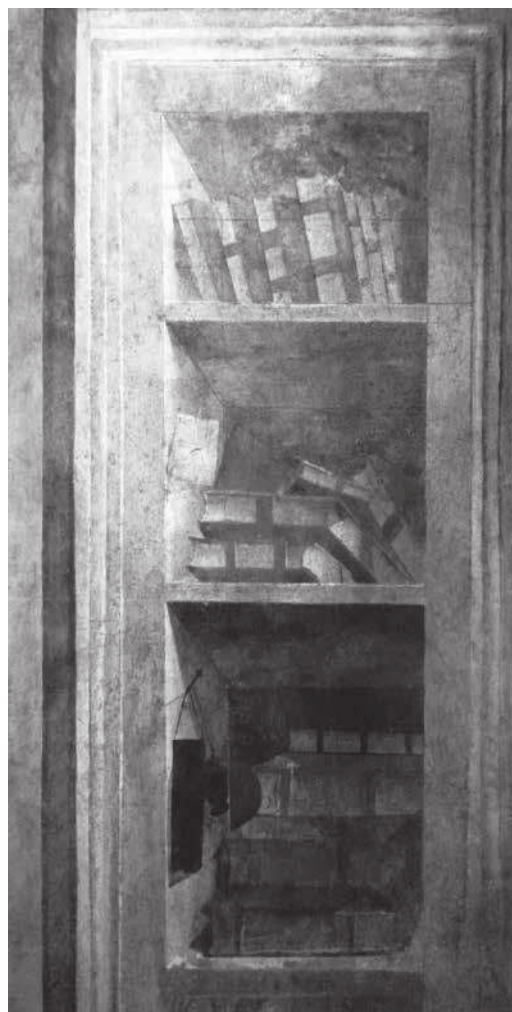
9. Donato Decumbertino, *Labirinto*, Salone delle Virtù, parete ovest.



to importante dell'immagine che il principe vuole dare di sé. E allora si spiega la libreria dipinta nella Sala del Pergolato (fig. 10, tav. XXX), con i libri deposti disordinatamente sui ripiani non per sciatteria ma perché sono molto usati, come dimostrano anche l'usura e la presenza degli strumenti di uso quotidiano per la lettura, come la lucerna e la lavagna per appunti. E nello stesso senso possiamo considerare altre immagini mitologiche presenti negli affreschi di Gambatesa, oltre alle storie degli amori di Zeus, già viste nell'atrio, con il riferimento alle fonti letterarie antiche, a partire da Ovidio.

Per chiudere questo percorso legato alle presenze del mito e alla conoscenza letteraria che intende esibire il committente, dobbiamo fare riferimento alle immagini dipinte da Donato nella Sala delle Maschere, dove alcuni dei si presentano in maniera simbolicamente significativa, accanto a paesaggi che confermano il richiamo al mondo antico e a Roma (fig. 11, tav. XVI)¹⁷. Minerva (fig. 12, tav. XXI), dea dell'intelletto, protettrice della filosofia, ma anche dea guerriera, unisce in sé le caratteristiche del principe del Cinquecento, ovvero la competenza nelle armi, ma anche nelle lettere (*arma et littera*) e qui è accompagnata dalla civetta, suo animale sacro che simboleggia la visione nitida consentita dall'intelletto e dalla filosofia. Apollo (fig. 13, tav. XXII), dio dell'armonia e delle arti, è accompagnato da uno sparviere, uccello a cui viene spesso paragonato¹⁸. Il dio trova una sua collocazione adeguata in un contesto di immagini che devono simboleggiare le qualità e le aspirazioni di un principe perché è legato non solo al mondo delle arti liberali – è protettore delle Muse, dei poeti e dei musicisti – ma anche all'ordine della natura per aver ucciso Pitone, il serpente mostruoso nato dal *caos* della terra prodotto dal

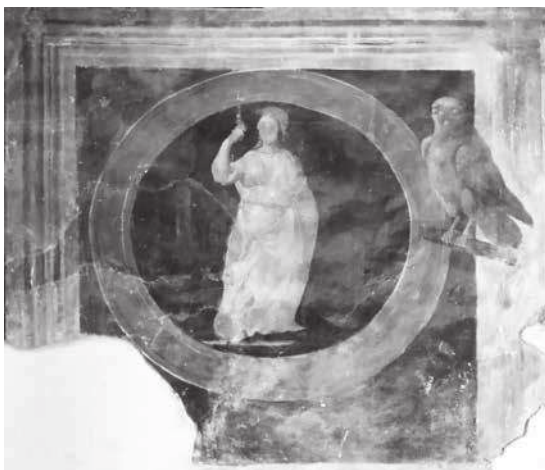
10. Donato Decumbertino, *Libreria*, Sala del Pergolato, parete est.





11. Donato Decumbertino, *Vedute della campagna romana e della basilica di San Pietro in Vaticano*, Sala delle Maschere, pareti est e sud.

12. Donato Decumbertino, *Minerva*, Sala delle Maschere, parete ovest.



13. Donato Decumbertino, *Apollo*, Sala delle Maschere, parete est.



14. Donato Decumbertino, *Esculapio*, Sala delle Maschere, parete nord.



15. Donato Decumbertino, *Mercurio*, Sala delle Maschere, parete sud.





16. Palazzo ducale di Sabbioneta (MN), volta della Galleria degli Antenati.

diluvio universale. Dall'ordine naturale, curato da Apollo anche grazie al suo potere di garantire la regolare successione delle stagioni controllando il corso del Sole, il passaggio al simbolismo politico della tutela dell'ordine sociale è rapido e Apollo è anche il dio che punisce chi tenta di contravvenire all'armonico ordine da lui tutelato, come nel caso del satiro Marsia, scorticato vivo per aver osato sfidare il dio in una gara musicale. Esculapio (fig. 14, tav. XX), figlio di Apollo e Coronide, è accompagnato da un corvo bianco e uno nero a ricordare il mito della punizione della madre¹⁹. Il semidio, tanto abile nelle pratiche mediche acquisite dal padre, rappresenta le potenzialità che gli dei concedono agli uomini, i quali però devono saperle utilizzare. È perciò un'immagine che rinvia simbolicamente all'uso positivo che l'uomo può fare dei doni degli dei, richiamando così le virtù e le abilità del principe, che in questa stanza vengono rappresentate attraverso le divinità antiche. Mercurio (fig. 15, tav. XIX), messaggero di Giove e dio dell'eloquenza, è presente nella Sala delle Maschere con il suo volto a rappresentare una delle abilità del principe, ovvero proprio l'eloquenza che si fonda sulla conoscenza e sull'intelletto e deve accompagnare l'abilità militare. E proprio in questo senso Mercurio, insieme a Marte e ad Apollo, si trova anche nella volta

della Galleria degli Antenati nel Palazzo Ducale di Sabbioneta (fig. 16), un ambiente in cui il duca Vespasiano Gonzaga celebra se stesso e la sua dinastia proprio attraverso Mercurio e Marte (*arma et littera*), con Apollo che sottolinea il fine del governo del principe, ovvero l'ordine e l'armonia dello Stato e tra i sudditi, che sono gli obiettivi principali del principe cristiano.

Ecco quindi che a Gambatesa un signore meridionale, dagli importanti legami familiari, costruisce un ritratto di sé attraverso il ricorso a immagini di virtù e di miti che definiscono un ideale di principe non certo originale, ma sicuramente in linea con quanto si sviluppa tra XV e XVI secolo nelle corti italiane e poi in ambito asburgico. Un'immagine anacronistica, forse, se confrontata con il principe spesso privo di etica delineato da Machiavelli, ma sicuramente fondata su scelte culturali ampiamente documentate nell'Europa di antico regime.

Leandro Ventura
Dirigente storico dell'arte MiBACT
leandro.ventura@beniculturali.it

NOTE

1. La scarsa bibliografia disponibile sul Castello di Gambatesa e sulla sua decorazione può essere riassunta in alcuni titoli: F. Valente, *Il Castello di Gambatesa. Storia, Arte, Architettura*, Ferrazzano, 2003; D. Ferrara (a cura di), *Il Castello di Capua e Gambatesa. Mito, Storia e Paesaggio*, Campobasso, 2011.

2. Sulla storia della famiglia di Capua e i suoi rapporti con il Molise, si può fare ora riferimento ai saggi pubblicati in *La Medusa e il regno. Studi sui di Capua nel Molise del Cinquecento*, a cura di D. Ferrara, Campobasso, 2013.

3. A. Cambedda, R. Leone, *Il mito di Io e Giove*, in *Giorgione e la cultura veneta tra '400 e '500. Mito, Allegoria, Analisi iconologica*, Atti del convegno (Roma 1978), Roma, 1981, pp. 166-170.

4. Mosco, *Europa*, vv. 48-59.

5. P. Boccacci, *Disvelamento e dominio nel mito di Europa*, in *Giorgione e la cultura veneta*, cit., pp. 178-185.

6. Valente, *Il Castello di Gambatesa*, cit., pp. 127-151; M. Carozza, L. Pasquale, D. Ferrara, *Divinità, natura e uomini: un percorso nel Castello di Capua*, in *Il Castello di Capua e Gambatesa*, cit., pp. 45-79, in particolare pp. 65-73.

7. Per i modelli di Donato Decumbertino, D. Catalano, *Donato e Giorgio Vasari. Un rapporto speciale tra Napoli e Roma*, in *Il Castello di Capua e Gambatesa*, cit., pp. 33-43.

8. Una lettura della Giustizia che vada oltre la tradizionale e consolidata presenza di questa virtù nelle immagini connesse alla committenza dei principi può trovare una forma di attualizzazione nelle vicende del periodo in cui sono stati realizzati gli affreschi di Gambatesa, ovvero il periodo del governo del viceré Pedro de Toledo (1532-1553), che riformò l'amministrazione della giustizia nel

regno di Napoli per limitare la corruzione e le pretese dei baroni: cfr. Valente, *Il Castello di Gambatesa*, cit., p. 70.

9. Sui temi relativi alle virtù del principe nelle immagini di ambito gonzaghese sono già più volte intervenuto: L. Ventura, *Dal ritratto alla città. Allegorie del principe nell'Italia della prima età moderna*, in *La virtuosa utopia. Miti e allegorie per Vespasiano Gonzaga Colonna*, in L. Ventura (a cura di), *Dei ed eroi nel palazzo del Giardino a Sabbioneta. Miti e allegorie per un principe umanista*, Roma, 2008, pp. 237-249; Idem, *Le Noyau et l'écorce. Les arts de l'allégorie, XV^e-XVI^e siècles*, Atti del convegno *Pittura et philologia: les variations de l'allégorie à l'époque moderne* (Roma 2006), a cura di C. Nativel, Roma-Paris, 2009, pp. 55-69; Idem, *Sabbioneta Quanta fuit. Una capitale padana tra 'antico' e 'maniera'*, in M.T. Fiorio, V. Terraroli (a cura di), *Lombardia manierista. Arti e architettura 1535-1600*, Milano-Brescia, 2009, pp. 253-273; Idem, *Leon Battista Alberti e il principe: sondaggi dalla parte delle immagini*, in *Gli Este e l'Alberti. Tempo e Misura*, Atti del convegno (Ferrara 2004), Pisa-Roma, 2010 («Schifanoia», n. 34-35, 2008). Sui rapporti tra i di Capua e i Gonzaga, saranno presto disponibili i risultati del lavoro condotto da Giovanni Sartori.

10. Lo *speculum principis* è una tipologia di testo molto diffusa che si contrappone a due testi sicuramente più particolari e moderni per struttura e contenuti, ma che ebbero scarsissima fortuna, come il *Momus sive de principe* di Leon Battista Alberti e *Il principe* di Niccolò Machiavelli, finito tra i libri all'*Indice* fin dal 1559 per aver proposto una separazione totale tra etica e politica e perciò un'immagine di principe molto lontana dall'ideale virtuoso del *princeps christianus*. Ho cercato di evidenziare alcuni rapporti tra teoria politica e immagini in *Dal ritratto alla città*, cit., e in *Leon Battista Alberti e il principe*, cit.

11. D. Quagliani, *Il modello del principe cristiano. Gli «Specula principum» fra Medio Evo e prima Età Moderna*, in V.I. Comparato (a cura di), *Modelli nella storia del pensiero politico*, vol. I, Saggi, Firenze, 1987, pp. 103-122, in particolare pp. 107-108.

12. Plutarco, *Moralia*, 803a.

13. A. De Benedictis, *Introduzione*, in A. De Benedictis (a cura di), *Specula principum*, Frankfurt am Main, 1999, pp. IX-XXVIII, in particolare p. XXIV. L'edizione di Bruxelles a cui si fa riferimento è quella di P. Belluga, *Speculum principum cum commentariis & additionibus D.*

Camilli Borelli, Bruxellis, ex officina Francisci Vivien sub signo boni Pastoris, 1655.

14. I due testi di Antonio de Guevara ebbero una notevole fortuna editoriale e furono tradotti e ripubblicati, solitamente insieme, fino alla fine del XVI secolo. L. Brunori, *Le traduzioni italiane del 'Libro aureo de Marco Aurelio' e del 'Relox de Principes' di Antonio de Guevara*, Imola, 1979.

15. Nella *Tabula Ceбетis*, per esempio, un testo greco attribuito erroneamente a Ceбete Teбano da Diogene Laerzio, il labirinto ha questo valore simbolico di percorso verso la vera conoscenza e la virtù. Sulla fortuna del testo, si può fare riferimento a S. Benedetti, *Itinerari di Ceбete. Traduzione e ricezione della «Tabula» in Italia dal XV al XVIII secolo*, Roma, 2001.

16. Il richiamo proposto da alcuni studiosi per il riquadro con il *Labirinto* a una possibile fonte letteraria, come l'*Arcadia* di Jacopo Sannazzaro, può in parte confermare questa lettura. Infatti il riferimento a Napoli, nella città che si affaccia sul mare minacciata da un'eruzione, potrebbe richiamare la fuga di Sincero dalla città partenopea per rifugiarsi in Arcadia, terra in cui viveva Pan, dipinto in forma di telamone a sinistra del *Labirinto*: Valente, *Il Castello di Gambatesa*, cit., pp. 145-151. Questi dotti richiami rafforzano l'immagine di un principe colto che poteva guidare i suoi ospiti nella lettura delle immagini, dando prova di una cultura letteraria non comune.

17. Di particolare interesse, è già stato notato, più che il paesaggio con ruderi di un'ipotetica campagna romana, è la veduta di San Pietro che, se è stata dipinta nel 1550 – data che si ripete più volte negli affreschi di Gambatesa – non aveva ancora visto l'avvio della costruzione del tamburo della cupola e che, quindi, dev'essere stata dipinta da Donato attingendo, oltre che alla conoscenza diretta della piazza con la facciata dell'antica basilica, forse ai progetti e ai modelli di Antonio da Sangallo, nei quali era prevista la ben visibile rampa elicoidale, poi ripresa da Michelangelo.

18. Omero, *Iliade*, XV, 236-238; P. Ovidio Nasone, *Metamorfosi*, VI, 122-124. Valente, *Il Castello di Gambatesa*, cit., pp. 104-105.

19. Il corvo, bianco servitore di Apollo, fu incaricato dal dio di sorvegliare Coronide incinta di Esculapio. Durante l'assenza del dio, però, la giovane s'innamorò di Ischi e il corvo annunciò il tradimento ad Apollo che, adirato, lo punì trasformando il suo bianco piumaggio in nero: cfr. P. Ovidio Nasone, *Metamorfosi*, II, 531-541.

Prince's virtues and ancient models in the Castle of Gambatesa

by Leandro Ventura

The frescoes in the Castello Di Capua in Gambatesa, painted in 1550 by Donato di Cumbertino for Vincenzo Di Capua, are an absolutely unique example of 16th century painting in Molise. Apart from the formal elements, that bind these paintings to the area of Vasari's collaborators, this short essay tries to follow a path of reading the frescoes, which is intended to show that the objective behind the iconographic choices is to define a symbolic image of the prince. To achieve this goal, Vincenzo Di Capua mostly uses ancient models, as it is also the case in contemporary political treatises, such as the *specula principum* or the institutional texts. In Gambatesa, the result is obtained by presenting ideal models of political virtue, both through stories of myth and with more explicit personifications of the virtues, in a way that allows us to compare this cycle of frescoes with similar works painted in other Italian courts.
