

Vicende e figure ovidiane nel ciclo di affreschi del Castello di Gambatesa

Quattro affreschi del Castello di Capua raffigurano scene del mito che si ispirano a storie di amori divini narrate nelle Metamorfosi di Ovidio

La fortuna di Ovidio nei secoli è testimoniata da una grande quantità di manoscritti medievali e umanistici giunti fino a noi e dal notevole numero di edizioni a stampa delle sue opere. Una fortuna in grado di influenzare persino il gusto poetico di un'epoca, il XII secolo, che Ludwig Traube ebbe a definire *aetas Ovidiana*. Le versioni dei miti narrati scelte dal poeta latino – spesso, in realtà, le sue versioni dei miti narrati – saranno quelle comunemente accolte dalla tradizione poetica ed erudita successiva. Ma, come ben sanno gli storici dell'arte, l'influenza di Ovidio si estende ben oltre la pagina scritta e i suoi miti entrano ben presto a far parte del repertorio figurativo antico e moderno. Sculture, decorazioni vascolari, incisioni e cicli pittorici ispirati agli episodi più noti delle *Metamorfosi* sono comuni a diverse epoche e a diversi generi e contesti culturali.

Nel castello di Capua a Gambatesa si trovano quattro affreschi che rappresentano altrettanti miti narrati da Ovidio nelle *Metamorfosi* e, talora, anche in alcune delle sue opere elegiache. Miti che a metà del XVI secolo godono già da tempo di una notevole e autonoma fortuna iconografica. A Donato Decumbertino si deve la realizzazione del ciclo pittorico presente sulle pareti delle stanze del primo piano del castello. Il cognome dell'artista pone alcuni dubbi, così come le sue origini: Decumbertino (o forse De Cumbertino) potrebbe derivare da un toponimo, oppure rappresen-

tare un patronimico. Nel Salone delle Virtù, così detto dal tema delle raffigurazioni parietali, vi è un'epigrafe che riporta il nome dell'artista sotto un busto di Domiziano: *Donatus omnia elaboravit* (fig. 1, tav. XXXVI). Nella sala è presente una seconda iscrizione, *Io Do(natus) pintore | Decumbertino*, appena visibile poiché su di essa ne è stata sovrapposta un'altra, a lettere più grandi, che ricorda il committente, il feudatario Vincenzo di Capua d'Altavilla: *Vicencius · primus | dux Termula r(um) domus Capuae · il | liberator*, cui segue, a lettere di modulo minore e su riga successiva, *Donatus minimu(s) di|scipulor(um) pin-sit* (fig. 2, tav. XLII). Il testo complessivo non è privo di oscurità, forse imputabili anche a cattiva interpretazione della minuta. Tenendo conto dei punti che separano le parole, la prima parte si potrebbe intendere: «Vincenzo primo duca di Termoli, della famiglia di Capua, il Liberatore» (in realtà Vincenzo fu il terzo duca di Termoli). Quindi, fatta salva la possibile presenza di errori compiuti dall'esecutore della scritta, *liberator* va inteso come un appellativo del duca; qualora, invece, *liberator* reggesse il genitivo *domus Capuae*, potrebbe indicare «il liberatore della dimora di Capua», nel senso di colui che trasformò il castello in dimora e palazzo nobiliare della famiglia Di Capua (ma ne dubito). La seconda parte, con la presenza del segno generico di abbreviatura su *minimu* (che si intende come *minimus*), si presta

Vicende e figure ovidiane nel ciclo di affreschi del Castello di Gambatesa

a molti interrogativi: Donato sarebbe stato il minore dei discepoli, ma di chi? Se però la barretta superiore si sciogliesse con una nasale, saremmo in presenza dell'avverbio *minimum* e la frase potrebbe significare che Donato ha dipinto poco tra i suoi allievi, rivelando in tal modo o un atto di umiltà da parte dell'artista nei riguardi dei suoi collaboratori, oppure una polemica nei suoi confronti da parte del committente (che per questo avrebbe fatto cancellare l'originaria iscrizione in cui Donato si proclamava *pintore*).

La data della fine del lavoro è fissata al 10 agosto del 1550 sulla base dell'iscrizione che si trova nella Sala delle Maschere, all'interno di un clipeo

decorato con un ragno e una ragnatela: *Io Donato pintore | Decumbertino pinsi | a die mensi X Augsti nel l anno del cinquanta* (fig. 3, tav. XVII). L'espressione è piuttosto strana, soprattutto in ragione della posizione errata del numerale. Potremmo intendere *a die* nel senso di *addi* e quindi ipotizzare un errore di copiatura a partire da *a die X mensi(s) Augusti*, oppure *a die mensi(s) Augusti X*. Ma se si trattasse di una datazione completamente in latino verrebbe da pensare che l'autore volesse indicare la data in cui sono iniziati i lavori, quindi a partire dal 10 agosto. Oppure si potrebbero sospettare due lacune (di cui la prima contenente un numerale e la seconda il nome di un mese al



1. Donato Decumbertino, Epigrafe DONATUS O(M)NIA ELABORAVIT, Castello di Gambatesa, Salone delle Virtù.



2. Donato Decumbertino, Epigrafe celebrativa di Vincenzo di Capua, Castello di Gambatesa, Salone delle Virtù.

Vicende e figure ovidiane nel ciclo di affreschi del Castello di Gambatesa

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



4. Donato Decumbertino, *Amori di Giove*, affreschi sulla volta, Castello di Gambatesa, Atrio.



genitivo), immaginando che sulla minuta vi fosse sia l'indicazione della data di inizio sia quella della fine, e che la scritta non sia stata eseguita a dovere dall'esecutore: *a die (*** mensi(s *** ad diem) X Augusti*.

Dai pochi frammenti pittorici superstiti che si trovano al secondo piano del castello si desume che l'artista avesse affrescato anche questi ambienti¹. I numerosi dipinti che decorano le stanze del primo piano, lungo tutte le pareti, rappresentano soggetti vari, tra cui gli affreschi celebrativi della famiglia di Vincenzo di Capua nella Sala del Ca-

mino, con motivi vegetali che ricordano le decorazioni degli appartamenti farnesiani di Castel Sant'Angelo, eseguite da un gruppo di pittori guidato da Perin Del Vaga tra il 1543 e il 1548²; l'incendio di Sodoma nella Sala dell'Incendio (o Sala di Sodoma); una biblioteca, affrescata con una soluzione prospettico-illusionistica, e un'allegoria dell'Estate all'interno di una nicchia nella Sala del Pergolato; le Virtù del buon governo nella Sala delle Virtù, i cui schemi decorativi sembrano riprendere quelli di Vasari e dei suoi collaboratori nel Palazzo della Cancelleria a Roma, nella 'Sala

dei cento giorni' del 1546³ (a Gambatesa tra le virtù cardinali e teologali della tradizione tomistica mancano la Temperanza e la Speranza, sostituite dalla Pace e dall'Abbondanza o Concordia). Molti i paesaggi, di cui due romani: uno, che raffigura il foro romano visto dal Palatino, si trova tra le allegorie della Fortezza e della Carità, l'altro è affrescato nella Sala delle Maschere e rappresenta la basilica di San Pietro in costruzione.

Entrando nel castello, le prime decorazioni pittoriche che si incontrano sono quelle nell'atrio (fig. 4, tav. VI). Si tratta del ciclo degli amori di Giove, narrati da Ovidio nelle *Metamorfosi*, che decora la volta a crociera di destra secondo una soluzione compositiva, con scene inserite all'interno di cornici ornate a fiori e frutta, che ricordano la Loggia di Psiche nella Villa Farnesina a Roma (di Raffaello e bottega)⁴. Delle quattro raffigurazioni originarie oggi sono tre quelle ancora visibili: Io posseduta da Giove nelle sembianze di una nuvola; Europa rapita da Giove trasformato in toro bianco; Danae e Giove sotto forma di pioggia d'oro. I cicli pittorici delle altre volte sono illeggibili e non sappiamo neppure se contenessero anch'esse scene mitologiche. L'unica cosa che possiamo dire è che i tre affreschi superstiti, interamente dedicati agli amori di Giove, fanno supporre che anche la quarta raffigurazione della volta, oggi purtroppo evanida, proponesse un soggetto simile a quello delle altre tre: Leda, amata dal dio sotto forma di cigno, oppure Antiope, per sedurre la quale Giove prese le sembianze di un satiro (entrambi i motivi, insieme a quelli di Danae ed Europa, compaiono tra le figure disegnate sulla sua tela da Aracne nella sfida con Pallade, in Ovidio, *Metamorfosi*, 6, 103 sgg.). Un'ulteriore raffigurazione a tema, per così dire, 'ovidiano' si trova nello Studiolo (o Cubicolo) e rappresenta Mercurio ed Erse.

All'epoca di Donato un artista che per la realizzazione delle sue opere avesse voluto trarre ispirazione da Ovidio aveva a disposizione diverse traduzioni del poema latino, a cominciare da quelle di Raffaello Regio, *Metamorphoseon Pub. Ovidii Nasonis libri XV*, Venezia, Simon Bivilqua, 1493, e di Niccolò degli Agostini, *Tutti li libri de Ovidio Metamorphoseos tradutti dal litteral in verso vulgar con le sue allegorie in prosa*, Venezia, Niccolò Zoppiino e Vincenti Pollo, 1522. Ma non va trascurata l'influenza che sugli artisti del Cinquecento ebbero le *Genealogie deorum gentilium*⁵ e il *De mulieribus claris*⁶ di Boccaccio e soprattutto la *Hypnerotomachia Poliphili* di Francesco Colonna⁷, tutte opere che nelle edizioni a stampa erano corredate di illustrazioni⁸.

Esaminiamo ora più nei dettagli i quattro affreschi a soggetto 'ovidiano' di Gambatesa, a partire

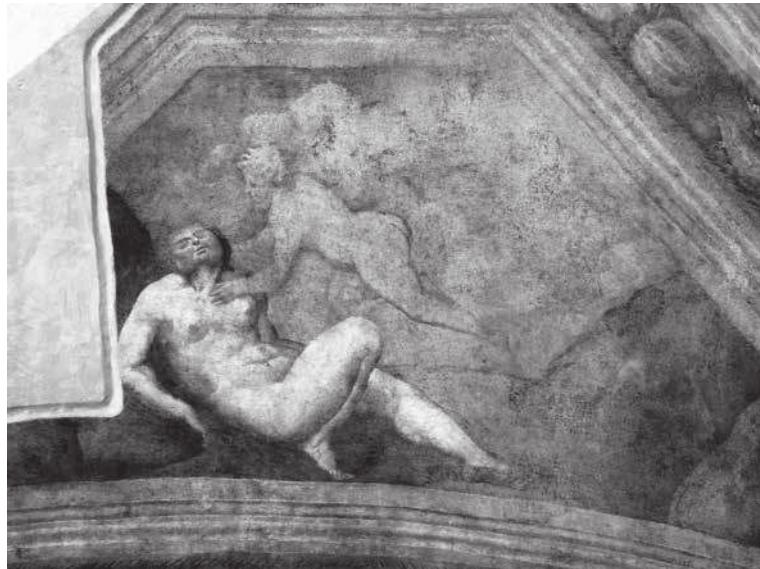
dalla raffigurazione di Giove e Io nella volta a crociera dell'atrio. Ovidio (*Metamorfosi*, 1, 568-667; 724-747), narra che la fanciulla era la figlia del dio fluviale Inaco. Giove la vede e se ne invaghisce; le rivolge parole rassicuranti, ma Io prova a fuggire. Il dio la ferma e la possiede in una coltre di nubi. Giunone è sospettosa e, diradate le nubi, scopre il marito in compagnia di Io, trasformata però nel frattempo da Giove in una bianca giovenca al fine di nascondere la sua amante alla moglie. Quest'ultima, tuttavia, ben consapevole della verità, si fa donare l'anmale e lo dà in custodia al mandriano Argo, che possiede cento occhi su tutto il corpo e quindi può vigilare che Giove non cerchi di impossessarsi di Io. Il dio però invia Mercurio ad uccidere Argo, i cui occhi, dopo la sua morte, vengono posti da Giunone sulle penne del pavone. A quel punto iniziano le peregrinazioni della giovenca, punta da un tafano per volere della dea, finché non giunge in Egitto, dove riesce a ottenerne di nuovo le sembianze umane. Si tratta di uno degli episodi delle *Metamorfosi* nel quale il poeta incastona all'interno di una narrazione principale altri miti, con una struttura a scatole cinesi: ai vv. 668-688 e ai vv. 713-723 è narrata la vicenda di Mercurio e Argo, al centro della quale (vv. 689-712) c'è l'episodio di Pan e Siringa⁹.

La storia delle peregrinazioni di Io presenta molte versioni nella tradizione antica, soprattutto per quel che attiene all'episodio dell'arrivo in Egitto, dove la fanciulla è accolta da Iside, o dove viene lei stessa venerata come Iside. Ma anche la parte iniziale – quella che ci interessa di più – presenta alcune significative varianti. In Eschilo, *Supplici*, 299-301, l'autrice della metamorfosi di Io in giovenca è Era e l'accoppiamento con Zeus avviene dopo che la fanciulla ha assunto sembianze animali (ma nel *Prometeo legato*, 645-679, la narrazione sembra diversa: Io è tormentata da incubi notturni che le annunciano l'amore di Zeus; su indicazione di un oracolo, il padre è costretto ad allontanarla dalla reggia; la ragazza si trasforma in giovenca ed è sorvegliata dal mandriano Argo). La *Biblioteca* dello Ps. Apollodoro, il più importante testo mitografico greco che sia giunto fino a noi, racconta che Io, figlia di Iaso – ma l'autore precisa subito che secondo altri era figlia di Inaco o di Pirene –, era una sacerdotessa di Era e Zeus la violentò. Scoperto dalla moglie, il dio toccò la fanciulla e la trasformò in una bianca giovenca, giurando di non essersi mai unito alla ragazza¹⁰.

Nell'iconografia antica troviamo rappresentate diverse fasi del mito: Io che incontra Giove, Giunone che scopre Giove con Io, Giove che trasforma Io in giovenca, Giunone, Giove e Io trasformata in giovenca, Io custodita da Argo, Mercurio

Vicende e figure ovidiane nel ciclo di affreschi del Castello di Gambatesa

5. Donato Decumbertino, *Giove e Io*, affresco, Castello di Gambatesa, Atrio. (foto: Mariagiovanna Antinolfi).



che uccide Argo, Io accolta da Iside a Canopo in Egitto. Particolarmente interessante è un breve passo del poemetto di Mosco, *Europa*, 37-62, per il contesto in cui viene narrata la storia di Io, che è quello di una *ekphrasis*, a dimostrazione della precoce fortuna iconografica del mito e della reciproca influenza tra arte figurativa e poesia. Il poeta greco descrive il cestello d'oro di Efesto donato a Europa, sul quale la storia di Io è sceneggiata a partire dalla trasformazione in giovenca fino al ritorno della fanciulla alle sembianze umane.

Il mito di Io verrà poi narrato in forma di *ekphrasis* anche da Virgilio, *Eneide*, 7, 789-792, che definisce la storia della fanciulla *argumentum ingens*, cioè un soggetto rilevante per le arti figurative. Il poeta descrive lo scudo di Turno – anch'egli, come Io, discendente di Inaco – sul quale sono riprodotti tre momenti del mito: la ragazza già mutata in giovenca, Argo il suo custode, il padre Inaco che fa scorrere il fiume da un'urna cesellata:

*at levem clipeum sublatis cornibus Io
auro insignibat, iam saetis obsita, iam bos,
argumentum ingens, et custos virginis Argus,
caelataque amnem fundens pater Inachus urna.*

Un particolare della narrazione del mito sembra però appartenere al solo Ovidio: la coltre di nubi con cui Giove protegge dagli sguardi della moglie il suo rapporto con Io. Questi sono i versi ovidiani (*Metamorfosi*, 1, 588-600):

*Viderat a patro redeuntem Iuppiter illam
flumine et 'O virgo Iove digna tuoque beatum*

*nescio quem factura toro, pete' dixerat 'umbras
altorum nemorum' (et nemorum monstraverat
umbras)
'dum calet, et medio sol est altissimus orbe!
Quodsi sola times latebras intrare ferarum,
praeside tuta deo nemorum secreta subibis,
nec de plebe deo, sed qui caelestia magna
sceptra manu teneo, sed qui vaga fulmina mitto.
Ne fuge me! Fugiebat enim. Iam pascua Lernae
consitaque arboribus Lyrcea reliquerat arva,
cum deus inducta latas caligine terras
occultuit tenuitque fugam rapuitque pudorem.*

Giove nasconde con una fitta caligine il luogo in cui avviene il suo incontro amoroso. Non sappiamo, in realtà, se l'innovazione si debba attribuire a Ovidio o ad altro poeta prima di lui – come ad esempio Calvo, che aveva composto un poemetto, oggi perduto, intitolato *Io* –, ma è importante osservare che il particolare ha avuto una notevole fortuna soprattutto nell'iconografia moderna.

Donato Decumbertino nell'affresco di Gambatesa rappresenta Io che sta per essere posseduta da Giove in uno spazio aperto (fig. 5, tav. VII). Nel suo affresco l'artista inserisce qualche variazione rispetto all'iconografia tradizionale: Giove scende come al solito dall'alto, ma si distingue solo in parte dalla nuvola che lo circonda: di quest'ultima la sua figura – più piccola di quella di Io – ha gli stessi colori e sembra quasi un pezzo che se ne distacca per assumere le sembianze umane e impossessarsi della ragazza. Con la sua immagine Donato sembra porsi a metà strada tra il Correggio, che aveva rappresentato il dio come una vera nuvola che abbraccia Io in un olio su tela del

Vicende e figure ovidiane nel ciclo di affreschi del Castello di Gambatesa



6. Donato Decumbertino, *Giove trasformato in toro rapisce Europa*, affresco, Castello di Gambatesa, Atrio (foto: Mariagiovanna Antinolfi).

1531 circa (Vienna, Kunsthistorisches Museum), e quanti invece hanno raffigurato Giove mentre esce dalla nuvola, come Gian Giacomo Caraglio in un'incisione della serie intitolata *Amori degli Dei* del 1527¹¹ e Giovanni e Luca Cambiaso negli affreschi di Palazzo Doria a Genova realizzati tra il 1545 e il 1550 (mentre non c'è traccia di nuvole nell'affresco di Perin del Vaga nella Stanza delle Metamorfosi, o di Aracne, nel Palazzo del Principe a Genova, del 1529-1533).

In Ovidio la nuvola (o la nebbia) ricopre la terra evidentemente per evitare lo sguardo di Giunone dall'Olimpo. Che la nuvola sia lo stesso Giove nessuna fonte antica lo dice e anche Boccaccio, nelle *Genealogie deorum gentilium*, 7, 22, parla soltanto di *tenebris superinductis*, benché il passo, nella traduzione di Giuseppe Betussi, si possa prestare a un possibile fraintendimento, quando si dice di Giove che «con una nube la ricoperse, & la impregnò»: così la nube ricopre la fanciulla anziché la terra.

Il secondo quadro, proseguendo la lettura della volta in senso antiorario, riguarda il ratto di Europa. La fanciulla è ritratta da Donato mentre viene rapita da Zeus trasformato in toro bianco (fig. 6, tav. VIII). Ovidio, *Metamorfosi*, 2, 836-875, racconta che la figlia del re fenicio Agenore, intenta a giocare con altre fanciulle sulla spiaggia di Tiro, viene avvicinata da Giove trasformato in toro: quest'ultimo, per la sua docilità, suscita la meraviglia di Europa, che così comincia ad accarezzarlo e a giocare con lui, finché, sempre ignara dell'identità dell'animale, non gli sale in groppa e viene rapita e condotta a Creta sorvolando le acque¹². Il poeta narra la storia fino al momento in cui inizia il viaggio di Europa in groppa al toro, senza riferire il seguito, secondo una tecnica narrativa – fatta talvolta di accenni o di racconti lasciati in sospeso

– non rara nel poema (nel terzo libro, dopo i primi cinque versi dedicati ancora a Europa, la narrazione passa alle vicende del fratello di lei, Cadmo, inviato dal padre alla ricerca della sorella). Inoltre, il poeta non menziona mai il nome della fanciulla: lo farà solo al v. 104 del sesto libro. Il mito ha molte attestazioni, a partire da frammenti di Esiodo, Bacchilide ed Eschilo, fino a Erodoto e al già citato idillio di Mosca. A Roma la storia è narrata nell'ode 3, 27 di Orazio. Anche per Europa lo Ps. Apollodoro ci offre una variante non trascurabile: la ragazza è rapita dal toro di Creta per conto di Giove¹³ (ma lo stesso autore in un altro passo della *Biblioteca* fornisce la versione più comune¹⁴).

I versi conclusivi dell'episodio di Europa nel secondo libro delle *Metamorfosi* (vv. 873-875) testimoniano la notevole capacità di Ovidio di modellare le sue figure con la parola. La fanciulla è intimorita e con gli occhi rivolti alla riva sempre più lontana stringe con la destra un corno e con la sinistra tocca la groppa del toro; le sue vesti tremolanti si piegano al vento:

... paret haec litusque ablata relicum
respicit et dextra cornum tenet, altera dorso
inposita est; tremulae sinuantur flamine vestes.

Il mito viene utilizzato soprattutto nelle raffigurazioni dello zodiaco. Ovidio tratta l'episodio di Europa anche nel quinto libro dei *Fasti* per la ricorrenza del 14 aprile e la costellazione del toro (vv. 603-620)¹⁵. Nel poema elegiaco la descrizione della fanciulla è persino più dettagliata, ma presenta qualche differenza (vv. 605-609):

*praebuit ut taurus Tyriae sua terga puellae
Iuppiter et falsa cornua fronte tulit,*

Vicende e figure ovidiane nel ciclo di affreschi del Castello di Gambatesa

*illa iubam dextra, laeva retinebat amictus,
et timor ipse novi causa decoris erat;
aura sinus implet, flavos movet aura capillos.*

La posizione delle mani è differente: qui la ragazza con la destra stringe il collo del toro e con la sinistra la propria veste. Non saprei dire se nei due passi sia Ovidio a suggerire il soggetto alle arti plastiche, o se piuttosto non sia egli stesso debitore di una convenzione artistica consolidata. La sua descrizione è comunque la testimonianza letteraria di un'iconografia che non conosce varianti significative.

Nell'affresco di Donato Decumbertino, però, Europa è insolitamente ritratta di spalle. Inoltre, la fanciulla appare nuda, mentre di solito o è completamente vestita, come nel *Ratto d'Europa* del Pinturicchio del 1508-1509¹⁶, o ha solo il seno scoperto, come nell'affresco di Baldassarre Peruzzi nella Sala del fregio della Villa Farnesina alla Lungara a Roma, del 1508 circa. Lo stesso Ovidio parla di vesti che al vento *tremulae sinuantur* (*Metamorfosi*, 2, 875)¹⁷. La soluzione figurativa adottata da Donato si può interpretare – con tutta la prudenza del caso – come un consapevole tratto di originalità rispetto all'iconografia tradizionale del soggetto.

Il terzo affresco della volta raffigura Danae che riceve in grembo Giove sotto forma di pioggia d'oro (fig. 7, tav. IX). Al mito Ovidio accenna solo alcune volte, soprattutto in *Metamorfosi*, 4, 610-611 e 697-698, all'interno dell'ampio racconto dedicato alle imprese di Perseo, figlio di Danae (4, 604 – 5, 249)¹⁸. In assenza di una vera e propria narrazione ovidiana, questa volta conviene farsi guidare dal mitografo latino Igino per un breve riassunto della storia (*Favole*, 63). Danae era la figlia

di Acrisio re di Argo, al quale era stato predetto che sarebbe stato ucciso da suo nipote; temendo la profezia, Acrisio segregò la figlia in prigione. Tuttavia Giove, tramutatosi in pioggia d'oro, riuscì a penetrare dal tetto della prigione e a giacere con Danae. Dall'unione nacque Perseo e così Acrisio, rinchiusi madre e figlio in una cesta, li gettò in mare. La cesta per volere di Giove giunse all'isola di Serifo, dove fu trovata dal pescatore Ditti, che consegnò la donna e il bambino al re Polidette, il quale sposò Danae e allevò Perseo nel tempio di Minerva. Venuto a conoscenza della sorte della figlia e del nipote, Acrisio partì per andare a riprenderseli. Al suo arrivo a Serifo, Polidette intervenne in loro favore e Perseo giurò al nonno che non lo avrebbe ucciso. Una tempesta trattenne Acrisio sull'isola e nel frattempo Polidette morì. Durante i giochi funebri in suo onore, un disco lanciato da Perseo finì proprio sul capo di Acrisio, uccidendolo. Lo Ps. Apollodoro¹⁹ prima riporta la variante secondo la quale fu Preto, lo zio paterno, a violare Danae, il che avrebbe comportato l'origine della discordia fra i due fratelli, e poi l'altra, secondo la quale Zeus si sarebbe tramutato in oro e, colato attraverso il soffitto nel seno di Danae, si sarebbe unito a lei.

L'episodio di Giove tramutato in pioggia d'oro è quello che di tutta la storia di Danae ha colpito maggiormente la fantasia di artisti e poeti, tra cui Pindaro, nella dodicesima *Pitica*, e Orazio, che ricorda l'episodio all'inizio dell'ode 3, 16. Del mito avevano trattato anche Sofocle ed Euripide e di entrambi possediamo solo pochi frammenti. La tragedia euripidea fu tradotta in latino da Nevio e anche la sua versione ci è giunta frammentaria. Alla considerevole presenza sulla scena teatrale, probabilmente, risale la notevole fortuna del mo-

7. Donato Decumbertino, *Giove sotto forma di pioggia d'oro feconda Danae*, affresco, Castello di Gambatesa, Atrio (foto: Mariagiovanna Antinolfi).



Vicende e figure ovidiane nel ciclo di affreschi del Castello di Gambatesa



8. *Mercurio ed Erse*, affresco, Castello di Gambatesa, Studiolo (o Cubicolo).

tivo di Danae e della pioggia d'oro nell'iconografia antica, soprattutto in ambito fittile.

Nell'affresco di Donato, Danae è in piedi e non riceve la pioggia direttamente sul grembo, bensì sulla veste, che protende in avanti con le mani. Il soggetto, in effetti, si è prestato nei secoli a numerose varianti: si pensi alla *Danae* di Tiziano del Museo del Prado di Madrid, del 1553, così diversa da quella che l'artista dipinse nel 1545 e che oggi è conservata al Museo di Capodimonte di Napoli. La versione di Donato è già antica e si trova dipinta in due *lekythoi* del V secolo a.C., una conservata al Museo Archeologico Nazionale di Atene (dove però Danae è seduta)²⁰, e una al Museo Archeologico di Corinto²¹, dove la fanciulla è in piedi e riceve la pioggia d'oro direttamente nelle sue mani anziché sulla veste.

Tuttavia il particolare veramente insolito nell'affresco di Donato è che Danae si trovi in uno spazio aperto. La soluzione scelta dall'artista non si spiega col ricorso ad alcun precedente letterario o figurativo. In realtà anche nell'affresco di Baldassarre Peruzzi nella Sala del fregio di Villa Farnesina alla Lungara, subito dopo la raffigurazione del ratto di Europa, è ritratta Danae che riceve la pioggia d'oro in un paesaggio agreste, ma la fanciulla è sdraiata su un letto a baldacchino, dal cui tetto scorre Gio-

ve sotto forma di gocce dorate. Il confronto col fregio di Baldassarre Peruzzi, però, ci aiuta a dare una spiegazione alla soluzione scelta da Donato: nel fregio è chiara la continuità nell'ambientazione delle varie storie, prive di cornici che separino un mito dall'altro. Così anche la particolarità dell'affresco di Donato, che è di circa quarant'anni successivo, si comprende, a mio modo di vedere, considerando il suo proposito di non discostarsi troppo dai colori e dalle atmosfere degli altri due miti dipinti sulla volta, anch'essi situati in esterno.

In tutt'altro ambiente del castello, il cosiddetto Studiolo (o Cubicolo), si trova il quarto e ultimo soggetto ispirato alle *Metamorfosi* di Ovidio: il mito di Mercurio ed Erse. L'affresco è situato su una parete a destra di una porta, mentre sulla sinistra è rappresentato Ercole che uccide il toro di Creta (tav. LIV), la settima delle sue fatiche, narrata dallo Ps. Apollodoro, *Bibliotheca* 2, 5, 7, e a cui accenna Ovidio, *Metamorfosi*, 9, 186. La storia di Mercurio ed Erse è narrata nel secondo libro delle *Metamorfosi*, ai vv. 708-832, subito prima dell'episodio di Europa²².

Questa volta non è Giove il protagonista del mito, bensì Mercurio, il dio alato, che in volo sull'Attica scorge una processione di fanciulle ateniesi che recano sull'Acropoli dei canestri in-

Vicende e figure ovidiane nel ciclo di affreschi del Castello di Gambatesa

ghirlandati (probabile riferimento alla festa delle arreforie). La più bella tra le vergini è Erse, figlia del re Cecrope. Mercurio, acceso dall'amore, si cala nella reggia e incontra una delle due sorelle della fanciulla, Aglauro, colei che contro il volere di Minerva aveva aperto la cesta contenente Erittonio (*Metamorfosi*, 2, 552-561). Il dio si dichiara e chiede alla ragazza di intercedere in suo favore presso la sorella, di cui è innamorato. Aglauro si dice disposta a farlo a patto di ricevere in cambio del denaro. Intanto Minerva, decisa a punire la figlia di Cecrope, si rivolge alla dea Invidia perché le inietti in corpo il suo veleno²³. Così Aglauro, in preda al nuovo sentimento che nutre nei confronti di Erse, sbarra la strada a Mercurio e resta insensibile alle sue suppliche. Il dio la trasforma in pietra e poi torna in cielo, dove il padre Giove lo coinvolge nel suo piano per impossessarsi di Europa: si tratta di un altro caso in cui Ovidio interrompe la narrazione di un episodio per far posto a una nuova storia. Ma noi sappiamo che poi Mercurio riuscì a unirsi a Erse e che dalla loro unione venne alla luce Cefalo²⁴.

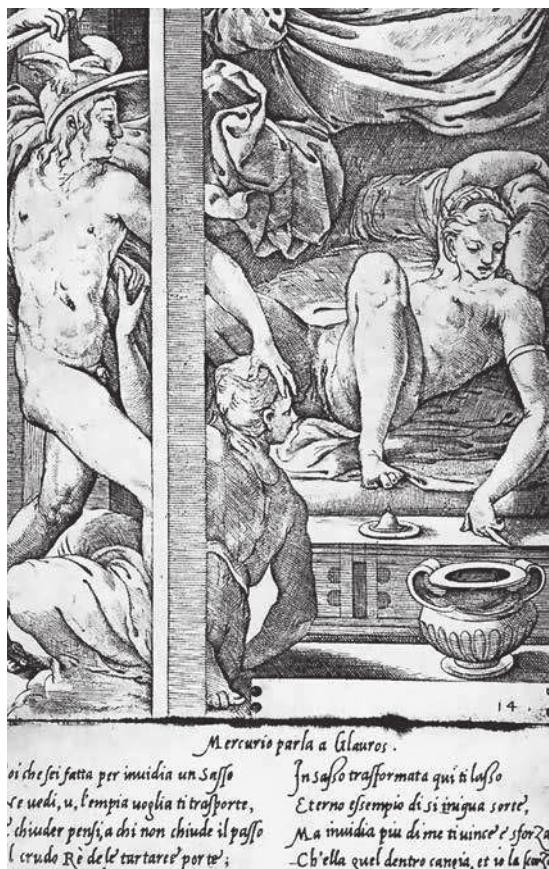
Donato dipinge Erse distesa sul letto addormentata, mentre Mercurio trasforma in pietra Aglauro che cerca invano di impedire al dio di avvicinarsi (fig. 8). Della figura di Aglauro resta soltanto una mano, ma è facile ricostruire ciò che manca nell'affresco: per questa scena, infatti, possediamo la fonte sicura. La raffigurazione, nella postura dei tre personaggi, appare perfettamente identica a quella incisa da Gian Giacomo Caraglio nella già citata serie degli *Amori degli Dei* del 1527 (fig. 9). Un rapporto così stretto col modello richiederà un maggiore approfondimento da parte degli storici dell'arte, soprattutto in ragione delle pretese di originalità riscontrate negli affreschi della volta.

Non conosciamo i motivi che hanno spinto Donato Decumbertino (o il suo committente) a scegliere questi soggetti ovidiani per la decorazione del Castello di Gambatesa. Per quanto riguarda il ciclo dei tre affreschi presenti nella volta dell'atrio, Michelangelo Carrozza ha suggerito che «attraverso gli amori di Zeus potrebbe essere stata introdotta la metafora della completa subordinazione dell'uomo alla volontà divina e la potenza fecondatrice di quest'ultima, metafora dell'ordine naturale dell'universo»²⁵. L'ipotesi è suggestiva, ma indimostrabile. Non è da escludere la possibilità che sia stato l'artista stesso a proporre al committente questi soggetti mitologici, a imitazione di simili decorazioni presenti in altri palazzi nobiliari, secondo un repertorio quasi fisso e ben collaudato: soggetti con i quali forse Donato aveva dimestichezza per aver partecipato alla realizzazione

di altri cicli pittorici in qualità di collaboratore di botteghe di artisti più noti. La mano sua e quella dei suoi allievi, che sicuramente si sono avvicendati nell'esecuzione degli affreschi, sembra talvolta frettolosa e le figure appaiono spesso come poco più che abbozzate e dai tratti un po' grossolani. Tuttavia l'esame di almeno tre dei quattro dipinti ovidiani del Castello di Gambatesa – quelli che raffigurano gli amori di Giove – mostra come l'artista abbia cercato soluzioni almeno in parte originali, prendendo per certi aspetti le distanze sia dalla tradizione figurativa precedente, sia dai testi letterari che tramandavano quei racconti.

Salvatore Monda
Dipartimento di Scienze Umanistiche,
Sociali e della Formazione,
Università degli Studi del Molise, Campobasso
salvatore.monda@unimol.it

9. Gian Giacomo Caraglio, *Mercurio ed Erse*, incisione, (su disegno di Perin del Vaga), serie degli *Amori degli Dei*.



Vicende e figure ovidiane nel ciclo di affreschi del Castello di Gambatesa

NOTE

Desidero esprimere la mia riconoscenza a Chiara Colledanchise per avermi messo a disposizione le foto degli affreschi del Castello di Capua a Gambatesa riprodotte in questo lavoro.

1. E. Coda, *Donato Decumbertino e la decorazione pittrica del Castello di Gambatesa*, in *Il Castello di Gambatesa*, Napoli, 1988, p. 15.

2. L. Pasquale, *Donato, pittore tra mistero ed esuberanza*, in D. Ferrara (a cura di), *Il Castello di Capua e Gambatesa. Mito, Storia e Paesaggio*, Campobasso, 2011, p. 29.

3. Pasquale, *Donato, pittore tra mistero ed esuberanza*, cit., p. 28 (la studiosa suppone che tra i collaboratori di Vasari vi fosse lo stesso Donato).

4. M. Carrozza, in M. Carrozza, L. Pasquale, D. Ferrara, *Divinità, natura e uomini: un percorso nel Castello di Capua*, in Ferrara (a cura di), *Il Castello di Capua e Gambatesa...*, cit., p. 47 e n. 3.

5. Nel Cinquecento l'opera si leggeva nell'edizione Basileae, apud Io. Heruagium, 1532, e nella traduzione di Giuseppe Betussi, Venezia, stampata per Comino da Trino di Monferrato, 1547. Cfr. ora l'edizione critica a cura di V. Zaccaria, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, a cura di Vittore Branca, VII-VIII, Milano, 1998.

6. Le principali edizioni sono: Ulmae, per Johannem Zeiner de Reutlingen, 1473, e Bernae, excudebat Mathias Apiarius, 1539. Ma anche in questo caso la fortuna cinquecentesca dell'opera in Italia si deve soprattutto alla traduzione di Giuseppe Betussi, in Vinegia, per Comin da Trino di Monferrato, 1545. L'edizione moderna è a cura di V. Zaccaria, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio...*, cit., X, Milano, 1970².

7. *Venetis, in aedibus Aldi Manutii*, 1499.

8. Per Boccaccio cfr. F. Borroni Salvadori, *L'incisione al servizio del Boccaccio nei secoli XV e XVI*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», Serie III, 7, 1977, pp. 595-734.

9. Cfr. i commenti di F. Bömer, *P. Ovidius Naso. Metamorphosen. Kommentar. Buch I-III*, Heidelberg, 1969, pp. 176-219 e di A. Barchiesi, *Ovidio. Metamorfosi*, I (libri I-II), Milano, 2005, pp. 215-228.

10. Ps. Apollodoro, 2, 1, 3.

11. Alla serie di stampe, commissionate da Bavero de' Carrocci (detto il Baviera), oltre al Caraglio, lavorarono anche Rosso Fiorentino e Perin del Vaga.

12. Cfr. i commenti di F. Bömer, *P. Ovidius Naso. Metamorphosen...*, cit., pp. 431-441, e di A. Barchiesi, *Ovidio. Metamorfosi...*, cit., pp. 307-310.

13. Ps. Apollodoro, 2, 5, 7.

14. Ivi, 3, 1, 1.

15. Cfr. il commento di F. Bömer, *P. Ovidius Naso. Die Fasten*, II. Kommentar, Heidelberg, 1958, p. 326 sg.

16. New York, Metropolitan Museum of Art (provenienza senese).

17. Cfr. *Fasti* 5, 609: *aura sinus implet.*

18. Cfr. i commenti di F. Bömer, *P. Ovidius Naso. Metamorphosen. Kommentar. Buch IV-V*, Heidelberg, 1976, pp. 188 e 207, e di A. Barchiesi, *Ovidio. Metamorfosi*, II (libri III-IV), Milano, 2007, p. 325.

19. Ps. Apollodoro, 2, 4, 1.

20. Inv. nr. 17640 (*LIMC* III.1, p. 327). Devo l'indicazione di questo vaso e di quello citato alla nota successiva a Massimo Magnani che ha presentato una relazione dal titolo *Danae fra Nevio, Ovidio, Planude e lo Pseudo-Euripide* al convegno *In suum vertere. La traduzione nel mondo greco e romano*, tenutosi presso l'Università di Bologna il 9 e 10 maggio 2019.

21. Inv. MP 90 (cfr. J. H. Oakley, *Zwei alte Vasen – Zwei neue Danaebilder*, in «Archäologischer Anzeiger», 105, 1990, pp. 65-70).

22. Cfr. i commenti di F. Bömer, *P. Ovidius Naso. Metamorphosen...*, cit., pp. 405-431, e di A. Barchiesi, *Ovidio. Metamorfosi...*, cit., pp. 295-307.

23. In Pausania, I, 18, 2, la punizione per Aglauro è diversa: alla vista di Erittonio, bambino con la parte inferiore del corpo a forma di serpente, lei ed Erse impazziscono e si gettano a precipizio dalla parte più scoscesa dell'Acropoli (l'altra sorella, Pandroso, si salva perché si era rifiutata di contravvenire al volere di Pallade). Così anche lo Ps. Apollodoro, 3, 14, 6, mentre Igino, *Favole*, 166, narra che le due sorelle morirono gettandosi nel mare.

24. Ps. Apollodoro, 3, 14, 2-3.

25. Carrozza, *Divinità, natura e uomini...*, cit., p. 47.

Ovidian Stories in the cycle of frescoes of Gambatesa Castle

by Salvatore Monda

Among the many frescoes adorning the rooms of the Castle of Gambatesa, painted by Donatus Decumbertinus in 1550, there are four mythological episodes taken from Ovid's *Metamorphoses*. Three of them involve Jupiter's love affairs (with Io, Europa and Danae), while the fourth one concerns Mercury and Erse. Some of the solutions adopted by the painter show to be original if compared with both literary and iconographic tradition.
