

Tiziana Iazeolla

Novità su Tommaso Bucciano di San Giorgio la Molara

Lo studio considera alcune novità circa la figura di Tommaso Bucciano; la prima riguarda la data di nascita, le altre riguardano i due pannelli attribuiti allo scultore nella Sala delle Guardie della reggia di Caserta. L'analisi delle sculture permette di dubitare della vecchia attribuzione e di ritenere, con buona approssimazione, che invece siano di Bucciano pannelli che non gli sono mai stati attribuiti.

Nel Libricino dei battezzati dell'Arcicurata chiesa di San Pietro di San Giorgio la Molara si legge: <<A di 3 gennaio 1747. Io Don Domenico de Ionno (...) ho battezzato un infante nato a detto di, ore 16, figlio di Venanzio Bucciano e Antonia di Stefano commoranti in detta Terra e Parrocchia al quale si è posto nome Tommaso Giovanni>>¹.

Sappiamo dunque che Tommaso nasce nel 1747 - e non nel 1757 come finora si era creduto - in una famiglia molto modesta: il padre Venanzio e la madre vivevano di allevamento di capre e pecore (Catasto Onciario di San Giorgio la Molara, 1744, cc. 242v, 517v)².

Le prime notizie riguardanti l'attività artistica di Bucciano sono dell'inizio degli anni Settanta del Settecento, epoca in cui ventenne è impegnato in opere di scultura in due dei maggiori cantieri - laboratorio voluti dai Borbone nel Regno: la Reggia di Caserta e la Real Fabbrica di Porcellane, ambiti artistici in cui lo scultore lavorerà con alterne vicende quasi per tutta la vita.

In questo contributo ci soffermeremo essenzialmente sulle sculture della Reggia che hanno rivelato interessanti novità, anche se la conoscenza delle opere di Bucciano ceramista non può essere trascurata, poiché l'artista formatosi proprio in quest'ambito conserverà sempre un legame intenso con la manifattura napoletana della quale farà parte fino al 1806³ e nel corso della sua attività avrà spesso, come punti di riferimento, maestri e colleghi.

Ci soffermeremo ora sulle prime fasi del percorso artistico dello scultore sangiorgese per porre l'accento soprattutto sui maestri a cui dovette far riferimento e sulle tappe che lo hanno condotto a poter ottenere l'importante commissione casertana.

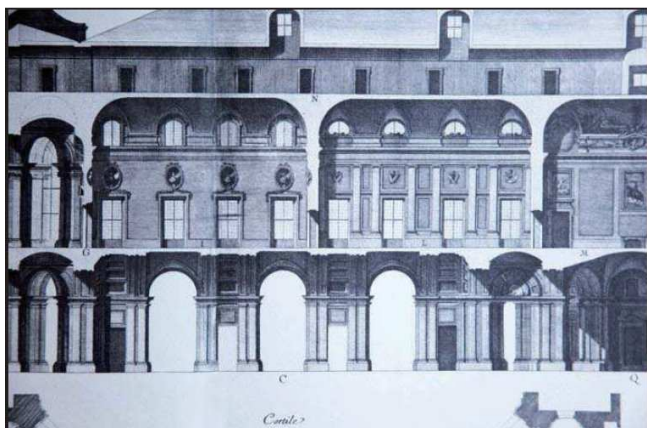


Fig.1. Dichiarazione dei disegni del Reale Palazzo di Caserta, 1756. Tavola IX (part.)

La formazione giovanile

Tommaso Bucciano risulta presente già nel 1770 nel palazzo reale tra gli artisti che operano al seguito di Luigi Vanvitelli⁴ e dal 1771 frequenta a Napoli la bottega dello scultore ligneo Gaspare Castelli, come egli stesso afferma in un documento perduto⁵.

Castelli - che nel 1786 aveva la bottega a Napoli 'avanti il Real Palazzo' - dovette dunque essere uno dei primi maestri di Tommaso, anche se la notizia che il nostro ricevesse dallo scultore napoletano una retribuzione mensile, fa supporre che il ventiquattrenne più che uno scolaro fosse un giovane collaboratore⁶.

Nell'aprile del 1773 Bucciano è attivo nella Real Fabbrica di Porcellana di Portici come 'modellatore di figure'⁷.

Bisogna ricordare che Ferdinando IV di Borbone nei primi anni Settanta, nonostante il divieto paterno, inizia segretamente nel giardino della Reggia di Portici la riorganizzazione della manifattura della porcellana, dando vita a una istituzione che doveva avere fra le principali finalità anche il carattere di scuola, didattica e formativa per le maestranze del Regno.

<<Ad istruire i giovani, a formare la nuova generazione di ceramisti, Ferdinando chiamo per i posti di maggiore responsabilità artisti di gusto e sensibilità prettamente napoletani come Francesco Celebrano (...) Si ottenne così nella Real Fabbrica (...) una produzione genuina, particolarmente valida sul piano artistico, fresca e viva proprio perché legata alle tradizioni cittadine (...) riversando le correnti stilistiche europee in uno stampo locale spiccatamente meridionale>>⁸.

Francesco Celebrano, pittore, scultore, architetto⁹ e indicato dallo stesso sovrano come direttore artistico della nuova attività.

<<Tutti chiedevano di entrare in pianta stabile nelle file dei cosiddetti 'individui' della Real Fabbrica della Porcellana. Erano nomi ancora sconosciuti di giovani volenterosi che, affidati al Celebrano, certo non estraneo alle selezioni di queste nuove forze di lavoro, si affermeranno negli anni a venire. Comincia ora infatti a delinearsi il nucleo centrale di

artisti che caratterizzerà la produzione imminente: Tommaso Bucciano, Francesco Zarra, Michele Giordano>> scrive Carola Perrotti, studiosa che si è occupata in modo completo ed esaustivo della Real Fabbrica Ferdinandea¹⁰. Ma la preparazione degli ‘individui’ non dovette essere affidata esclusivamente a Celebrano, infatti i giovani artisti frequentavano anche scuole private. Ritroviamo per esempio Tommaso tra i 56 che il 6 febbraio 1777 firmano un certificato in cui attestano di aver frequentato una Accademia del Disegno tenuta in casa propria dal pittore Giacomo Cestaro¹¹.



Fig.2. Tommaso Bucciano (vecchia attribuzione),
L' Aiuto che il dittatore Fabio prestò a Minucio

Il 1780 segna una importante svolta per la Real Fabbrica e l'avvio di un complesso processo di ristrutturazione, volto ad ottenere una gestione più moderna.

In questo stesso anno viene chiamato a dirigere la manifattura Domenico Venuti, uomo colto e raffinato, a cui è affidata la direzione amministrativa e artistica tra il 1780 e il 1799¹².

Per volontà della moglie di Ferdinando, Maria Carolina d'Asburgo - Lorena giunge, fra gli altri, dalla Manifattura Imperiale di Vienna un valido scultore: Filippo Tagliolini, che avrà ben presto l'incarico di 'capo dei modellatori'.

<<Nel 1781 Francesco Celebrano fu deferito dalla carica direttiva che aveva rivestito in quegli anni (...) A nulla valsero le istanze presentate al sovrano per chiedere le motivazioni della sua destituzione, in quanto il re non le prendeva affatto in considerazione, ovvero rispondeva con la consueta formula: 'Non ha luogo la domanda'>>¹³.

Proprio nel 1781 lo scultore sangiorgese si scontra vivacemente con Domenico Venuti. L'artista, che presenta al re una istanza per denunciare di essere stato ingiustamente offeso, ci informa indirettamente sulle novità relative alla sua attività¹⁴.

Veniamo così a sapere che Bucciano aveva compiuto un altro passo in avanti nel suo iter artistico, salendo nell'organigramma della manifattura al ruolo di Primo Modellatore Indipendente, ma nel documento traspare inoltre con chiarezza il legame tra Celebrano e Bucciano, un rapporto che lascia intendere che forte doveva essere l'intesa tra il maestro e l'allievo. Probabilmente proprio in questo contesto, in un momento di attrito fra il vecchio e il nuovo direttore, la tensione si scarica anche sul giovane scultore. Il 9 settembre Tommaso chiede di potersi applicare nel dopo pranzo allo studio della pittura "in Capodimonte o altrove" e il permesso gli viene prontamente concesso, infatti l'educazione culturale degli artisti delle manifatture reali era incoraggiata, seguita e curata dal sovrano stesso con spirito mecenatesco¹⁵.

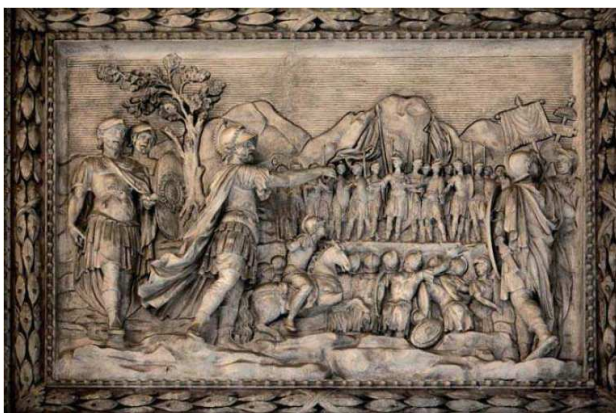


Fig.3. Tommaso Bucciano (nuova attribuzione),
L' Aiuto che il dittatore Fabio prestò a Minucio

Gli stucchi nella Reggia di Caserta

Dal 1785 al 1788 Tommaso Bucciano è documentato al lavoro continuamente nella reggia. Sono attestate infatti già nel 1785 delle richieste dello scultore per ottenere lenzuoli di lino per riparare le statue dalla polvere¹⁶.

Non sappiamo come l'artista sia riuscito ad avere la commissione per i prestigiosi lavori che realizzerà nel palazzo reale, anche se forse proprio la sua formazione all'interno della fabbrica della porcellana potrebbe aver fatto di lui

l'esponente <<di una cultura figurativa antiquaria assimilata attraverso le 'arti minori' che coniuga la tradizione ereditata dal mondo antico con un linguaggio scenico di retaggio rococò>>¹⁷, in linea dunque con le nuove istanze artistiche degli ultimi decenni del secolo. Forse non è stato estraneo alla sua convocazione Francesco Celebrano che in quegli anni aveva con il sovrano un rapporto così privilegiato da poter raccomandare al re il valente allievo. Infatti Celebrano era divenuto Pittore da Camera di Ferdinando e al tempo stesso lavorava a Caserta sia come consulente per il montaggio del grande presepe sia come scultore per i pastori da collocare proprio nel presepe della Reggia¹⁸. Ed è probabilmente a causa dell'oneroso impegno casertano, che Bucciano decide nel 1786 di rimandare un soggiorno di studio a Roma. Lo scultore aveva infatti chiesto e ottenuto il permesso <<di portarsi a Roma per tre o quattro anni affinché si perfezioni nello studio del disegno colla continuazione della mercede che gode nella Fabbrica della Porcellana>>¹⁹.



Fig.4. Tommaso Bucciano (nuova attribuzione),
L' Aiuto che il dittatore Fabio prestò a Minucio (part.)

Sappiamo a questo proposito che notevole era l'impegno del sovrano per venire incontro ai giovani artisti delle manifatture desiderosi di apprendere. Numerosissime sono infatti le richieste presentate dagli 'individui' per potersi perfezionare nella scultura o nella pittura; infatti - come in una moderna borsa di studio - se la richiesta veniva accettata il giovane continuava a percepire ugualmente lo stipendio durante tutto il periodo di assenza dalla fabbrica²⁰.

Dobbiamo ora necessariamente soffermarci - all'interno della sterminata selva degli studi sulla Reggia di Caserta²¹ - sulla storia delle sale dove lo scultore ha lavorato: la Sala degli Alabardieri e la Sala delle Guardie del Corpo.

Alla morte di Luigi Vanvitelli nel 1773, il figlio Carlo, che ne ha ereditato l'incarico, si trova a dover continuare l'impresa paterna.

Il giovane deve far fronte a un impegno gravoso, infatti <<alla minore autorità (...) si aggiungevano le crescenti necessità di economia>>, e a tutto questo si sommava <<il duplice problema del rapporto con l'eredità paterna e dell'indispensabile rinnovamento, impostogli dall'evoluzione del gusto e della società>>²².

I lavori di decorazione degli interni, iniziati nel 1769, avevano proceduto e procedevano ancora assai lentamente. Infatti quando il 7 ottobre 1780 la famiglia reale va ad abitare a Caserta, l'appartamento e le altre sale non sono ancora compiute, nonostante la folla di scultori, pittori, ornatisti, stuccatori, impiegati nella decorazione.



Fig.5. Tommaso Bucciano (vecchia attribuzione), La
Morte del Console Marcello

Ma pur nella riduzione e nel ridimensionamento tardo settecentesco dell'originario progetto, i primi tre saloni (Sala degli Alabardieri, Sala delle Guardie del Corpo, Sala di Alessandro Magno) conservano la funzione di accoglienza attribuitagli da Vanvitelli padre²³, e ancora oggi mostrano grande unità stilistica e gusto estremamente raffinato.

Nella Sala degli Alabardieri e in quella delle Guardie del Corpo infatti «può cogliersi l'eco dei disegni di Luigi Vanvitelli, pur essendo concluse soltanto nel 1787, ossia tre lustri dopo la scomparsa del Maestro»²⁴.

La Sala degli Alabardieri, «una sala grande che consente lo schieramento di cento alabardieri, con annessa stanza per sergente»²⁵, e perfettamente coerente con il progetto originario del padre, infatti i busti femminili inseriti in nicchie ovali sono ben visibili nella tavola IX della *Dichiarazione dei Disegni del Reale Palazzo di Caserta* del 1756 (Fig.1).

La Sala delle Guardie del Corpo

Invece nella successiva Sala delle Guardie del Corpo, «una sala più grande capace di uno schieramento di duecento guardie»²⁶, la progettazione di Vanvitelli padre non viene rispettata.

La Sala conferma pienamente – come ha notato Venditti²⁷ – da una parte l'adesione di Carlo allo schema compositivo paterno, dall'altra dimostra nella decorazione il travisamento totale della concezione vanvitelliana.

In luogo di un ornato sobrio e composto, che non turba il ritmo degli elementi architettonici, di chiara impronta 'neocinquecentesca', Carlo si abbandona – certo sollecitato dalla committenza e dalla volontà della corte di mantenersi a la page – ad una decorazione in cui abbondano gli stucchi «che rivelano un frigido virtuosismo ed una ricchezza senza Pari».

In tempi recenti Costanzo, dopo aver ribadito la precedente analisi dello storico dell'architettura, sottolinea ancora una volta che nei disegni decorativi di Vanvitelli padre conservati a Caserta, «si coglie talora un ricordo della moda rococò, ma mai la ridondante ricchezza neoclassica perseguita invece da Carlo»²⁸.

In questa sala dunque Vanvitelli figlio si allontana decisamente dal dictat paterno, acquistando autonomia.

Dai documenti risulta che è stato il giovane architetto sia a scegliere il tema iconografico - «a tenore dei soggetti datili dall'Architetto D.Carlo Vanvitelli» - riferiscono infatti gli scultori²⁹ - sia a individuare cosa rappresentare nei dodici rilievi, ovvero «fatti succeduti nella nostra progenie del Regno di Napoli»³⁰, sia infine a indicare gli artisti che debbono eseguire i bassorilievi in stucco e le due coppie di putti con vessillo e corona posti in alto al centro dei lati corti della sala³¹.

«Nella Sala delle Guardie del Corpo, l'iconografia (...) propone l'esaltazione della virtù militare con episodi della storia romana (...) ribadendo la celebrazione dei fasti borbonici»³².

Nel 1786 l'ornamentazione della sala è appaltata a Gaetano Salomone, a cui poi si aggiungeranno Paolo Persico e Tommaso Bucciano³³.

I primi due artisti godevano la stima di Vanvitelli padre e lavoravano all'ornamentazione del palazzo casertano già da molti anni. Infatti sia Gaetano Salomone, che a Caserta sarà impiegato anche in seguito nel parco della Reggia³⁴, sia Paolo Persico che proveniva - come Celebrano - dall'esperienza della Cappella Sansevero, erano stati indicati nel 1772 proprio da Luigi Vanvitelli come docenti dell'Accademia di San Carlo alle Mortelle³⁵.

Ai primi due Carlo Vanvitelli ha aggiunto poco dopo, come si è detto, Tommaso Bucciano, con tutta probabilità per affrettare i tempi e favorire una rapida conclusione dei lavori. Lo scultore d'altronde, stava lavorando nella vicina Sala degli Alabardieri agli otto busti femminili che ha condotto con alterne vicende in parallelo alle sculture della Sala delle Guardie.

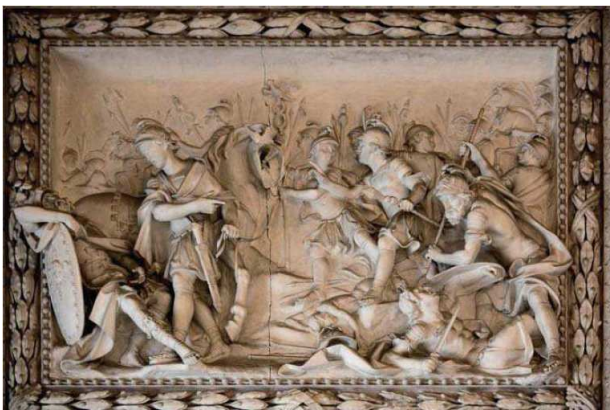


Fig.6. Tommaso Bucciano (nuova attribuzione), La Morte del console Marcello.

Tommaso rivela forte il suo legame con la Real Fabbrica nella scelta per la realizzazione tecnica dei suoi stucchi di Francesco Simone, 'collega' dello scultore nella manifattura.

E' evidente che il 'capofornatore' Simone, come Bucciano d'altronde, doveva avere una formazione così ampia, da potersi evidentemente agevolmente confrontare sia con il piccolo delle statuette della manifattura, sia con il grande delle statue e dei rilievi di Caserta³⁶.

Francesco Simone viene sottratto per almeno due mesi alla manifattura.

Il documento a cui si fa riferimento è del 31 luglio 1787 e attesta che Tommaso sostiene <<di aver bisogno di Simone per tutto il prossimo mese di settembre, per la formazione di un bassorilievo>> e che invece per la formazione de' busti nel primo Salone di quel Real Palazzo l'avrebbe nuovamente richiesto>>³⁷. Dunque Tommaso Bucciano nel 1787 lavora per ultimare un bassorilievo per il Salone delle Guardie; infatti la formatura costituisce l'ultimo stadio del percorso plastico, al termine del processo creativo e di quello esecutivo.

Ma cosa rappresentano questi bassorilievi di Tommaso Bucciano?

I temi raffigurati sono noti grazie alla vibrata protesta di Gaetano Salomone, a cui sono stati sottratti due pannelli. Nel documento vengono così definiti: <<uno de' quali rappresentante la Morte del Console Marcello nelle vicinanze di Nola e l'altro l'Aiuto che il dittatore Fabio Massimo prestò a Minucio Generale della Cavalleria>>³⁸.

Dunque in linea con il citato programma iconografico, si tratta di episodi della seconda guerra punica, che ha avuto come principale scenario l'Italia meridionale.

I due bassorilievi vengono citati da Bucciano stesso in una supplica del giugno 1812 a Gioacchino Murat.

In questo documento lo scultore presenta al nuovo sovrano una sorta di elenco delle principali opere realizzate: <<In un salone vi è rappresentata la Morte del Console Marcello e La Fuga di Annibale cartaginese>>³⁹.

Tommaso, come è necessario per un *curriculum* di opere note, riassume il lungo titolo del secondo pannello, che narra d'altronde una sconfitta di Annibale, quasi una fuga dunque, inferta dal romano Fabio Massimo al cartaginese.

Questi due bassorilievi e putti reggi bandiera sempre per la Sala delle Guardie sono pagati a Bucciano 145 ducati⁴⁰. Putturo Murano, la studiosa che per prima ha affrontato l'argomento ha creduto di poter identificare i due episodi fra i dodici pannelli della sala che raffigurano tutti scene in cui è protagonista la milizia romana. Si tratta di bassorilievi che rappresentano battaglie 'idealizzate', che narrano di patti, che mostrano sacrifici, che descrivono morti 'eroiche', che raccontano di grandi navi. Ma al tempo stesso questi pannelli sono 'silenziosissimi': non compare alcuna scritta, non è raffigurato nemmeno un edificio ma solo qualche elemento di paesaggio, non è presente neanche una figura femminile⁴¹.

Due di questi pannelli sono stati attribuiti allo scultore sangiorgese basandosi ovviamente sul tema rappresentato, ma vedremo che entrambi destano proprio da questo punto di vista qualche perplessità.

Sarebbero dunque opera di Tommaso Bucciano il rilievo con *L'aiuto che il dittatore Fabio prestò a Minucio* e quello con *La morte del console Marcello*.

Nel primo bassorilievo, identificato da Putturo Murano⁴², una attenta osservazione rivela subito delle incongruenze (Fig.2): nell'angolo in basso a destra in primissimo piano un fascio littorio e uno scudo romano con la testa di medusa⁴³ sono quasi calpestati dalle zampe di un cavallo in fuga.

La sella del medesimo cavallo mostra di essere sagomata a forma di aquila, simbolo per eccellenza dei romani⁴⁴. Invece il cavaliere che avanza con una nutrita schiera di compagni al centro della scena, gettando il panico nelle fila avversarie, cavalca usando una sella sagomata a forma di leone, simbolo cartaginese⁴⁵.

Dunque è evidente che in questo pannello è Annibale - forse identificabile proprio con il generale a cavallo che guida la cavalleria - ad essere il vincitore e non lo sconfitto⁴⁶.

Ma allora se non è questo, esiste nella sala un bassorilievo dove sia illustrato un combattimento?

In un solo pannello fra dodici imperversa una battaglia (Fig.3).

Rileggiamo il brano di Tito Livio che ha ispirato il rilievo, tenendo conto però della lunga e complessa vicenda precedente la battaglia.

Un litigio tra il dittatore Fabio Massimo e il Maestro di Cavalleria Minucio aveva generato sia la scissione in due dell'esercito, sia la successiva separazione degli accampamenti e infine anche la scelta di contrastanti tattiche d'attacco nei confronti di Annibale.



Fig.7. Tommaso Bucciano (nuova attribuzione), *La Morte del console Marcello* (pert).

Ma alla fine le pur gravi divergenze tra i due condottieri romani non potranno impedire che nel momento del pericolo Fabio porti aiuto al Maestro di Cavalleria, ottenendo così la vittoria dei romani.

<<Tra gli accampamenti di Minucio e quelli cartaginesi sorgeva una altura in posizione tale che chi l'avesse occupata avrebbe resa più sfavorevole la situazione del nemico (...) nessuno si sarebbe potuto attendere un'insidia (...) in una valle tanto brulla.

Negli anfratti si aprivano delle caverne così ampie che alcune di esse potevano contenere fino a duecento uomini in armi.

In questi nascondigli furono celati cinquemila tra fanti e cavalieri (distribuiti comodamente in ogni singola caverna) (...) I Romani [di Minucio] alla prima occhiata sottovalutarono lo scarso numero degli avversari (...) i soldati [di Annibale] che stavano in agguato balzarono fuori all'improvviso attaccando su entrambi i fianchi e alle spalle producendo tale scompiglio e paura che tra i romani vennero meno sia la determinazione a combattere che la speranza di fuggire.

Allora Fabio avendo dapprima udito le grida di terrore e avendo poi visto l'esercito di Minucio in rotta disse: (...) "ora noi strapperemo la vittoria ai nemici!" (...) l'esercito di Fabio apparve come inviato in aiuto all'improvviso dal cielo (...) Quelli che avevano voltato, tutti insieme, le spalle - ed erano i più - si rigirarono verso il nemico (...) organizzando la resistenza dopo aver rinserrate le fila (...) Annibale fece suonare la ritirata ammettendo chiaramente che aveva vinto con Minucio ma era stato sconfitto da Fabio>>⁴⁷.

Questo il testo liviano. Ma potrà essere utile il confronto anche con una altra fonte più sintetica pubblicata a Roma nel 1750; si tratta *Della descrizione delli Riti, Guerre più celebri e Famiglie più illustri degli antichi Romani*:

<<Essendosi poi diviso in due parti l'esercito, una ne comandava Minucio e l'altra Fabio. Minucio condusse le sue squadre nel piano, e Fabio si trattenne fra' monti. Assalì Minucio poco dopo Annibale ed era già certa la rotta de' Romani, quando Fabio disse (...) "leviamo la vittoria dalle mani dell'inimici".

Minucio vedendo Fabio che discendeva dalle Colline, disse, che le Nuvole, che sono solite riposarsi su le cime de' Monti, scendono poi con tempestosa procaccia>>⁴⁸.

Se osserviamo il bassorilievo possiamo ipotizzare che chi ha ideato la composizione conoscesse entrambi i testi. Infatti in sintonia con la versione liviana sul fondo del bassorilievo si scorgono i monti che chiudono la brulla valle e a mezza costa sono le caverne che nascondono al loro interno i soldati cartaginesi, invece - in armonia con la più schematica narrazione settecentesca - nella vallata si accalcano scompostamente i soldati dell'esercito di Minucio in rotta, mentre sull'altura in primo piano Fabio Massimo con un gesto del braccio comanda l'assalto alle sue truppe che dalla collina stanno per scendere nella sottostante valle per portare aiuto a Minucio (Fig.4).

Sembrirebbe dunque con maggiore probabilità questo il pannello di Tommaso Bucciano.

Riportiamo ora il testo di Livio relativo alla morte del console Marcello e osserviamo il bassorilievo che Putaturo Murano⁴⁹ ha attribuito allo scultore sangiorgese (Fig.5): <<i>consoli posero i loro due accampamenti tra Venosa e Bantia (...) Annibale (...) sapeva di non poter competere con due consoli. E perciò tutto inteso agli imbrogli che gli erano connaturati, cercava un luogo adatto a tessere insidie (...) Tra gli accampamenti cartaginesi e quelli romani vi era una collina ricoperta di boschi (...) Annibale aveva valutato che fosse adatta a degli agguati (...) Così di notte egli provvide a mandare a questo scopo degli squadroni di cavalleria numida e a farli nascondere nel folto della boscaglia (...) [anche] negli accampamenti romani (...) si pensava che quella collina dovesse essere occupata (...) perché se vi si fosse attestato Annibale, sarebbe stato come avere il nemico sul collo.

Marcello, a sua volta impressionato, disse al collega: "Perché non andiamo noi stessi con pochi cavalieri a compiere una ricognizione?".



Fig.8. Putto reggibandiera e putto con corona.

Essendosi Crispino detto d'accordo, partirono con duecentoventi cavalieri (...) una vedetta [cartaginese] (...) da il segnale ai Numidi perché ognuno balzi fuori dal suo nascondiglio simultaneamente a tutti gli altri (...) poi tutti

balzarono fuori da ogni parte e con grandi urla si buttarono all'attacco (...) i consoli ancora incolumi, fronteggiavano il nemico esortando e impegnandosi nella loro parte nello scontro; tuttavia [i romani] quando videro entrambi i consoli feriti – Marcello era stato trapassato da una lancia ed era caduto di cavallo ormai agonizzante – anch'essi (...) si diedero alla fuga assieme al console Crispino che era stato colpito (...) ed al giovane [Marco Marcello figlio del console], a sua volta ferito (...). La morte di Marcello oltre che per altri motivi, destò gran dolore perché nonostante la sua età (aveva infatti più di sessant'anni) e la sua saggezza di avveduto condottiero, aveva con tanta avventatezza messo a repentaglio sé stesso, il collega e quasi tutta la repubblica>>⁵⁰.

Non sembra possibile che il bassorilievo in esame illustri il brano dell'autore latino, non c'è l'imboscata, non c'è la battaglia, c'è solo la morte di un giovane condottiero romano come attesta lo scudo con la medusa e c'è l'accorrere di un altro eminente personaggio a cavallo, romano anch'egli come indica la sella sagomata a forma di testa di aquila.

Dunque anche questa volta pare poco probabile che sia questo il bassorilievo di Tommaso Bucciano.

Eppure tra i dodici pannelli della sala uno sembra illustrare la narrazione liviana con maggiore aderenza al testo (Fig.6). Una battaglia anima tutta la scena, sul fondo in bassissimo rilievo fanti e cavalieri si accalcano e combattono, al centro in secondo piano due soldati si direbbero in fuga, nell'angolo di destra un vecchio condottiero sta per colpire con la lancia un giovane.

A sinistra un uomo anziano, riccamente abbigliato come si compete a un personaggio di alto rango sta per spirare appoggiato al grande scudo. Accanto a lui un giovane regge la briglia del cavallo e lo guarda attonito, indicando l'infuriare della battaglia. E' con ogni probabilità proprio il console Marcello <<caduto di cavallo e ormai agonizzante>> con il giovane Marco Marcello stupefatto e addolorato dalla morte del padre.

Tra un momento, con la medesima successione di tempi del brano liviano, anche il figlio e il vecchio console Tito Quinzio Crispino che combatte nell'angolo a destra saranno feriti.

Si direbbe più probabile quindi che sia questo il rilievo di Bucciano.

In questo pannello, grande è l'attenzione alla minuta descrizione dei particolari dell'abbigliamento del console Marcello che attesta lo studio analitico della statuaria classica e precisamente, con tutta probabilità, delle sculture Farnesi che proprio in quegli anni giungevano da Roma a Napoli, ed erano poste come modello nel <<Nuovo Museo e Fabbrica della Porcellana>>⁵¹.

Il sessantenne Marco Claudio Marcello, pretore, edile, più volte console, conquistatore di Siracusa, indossa una raffinata lorica anatomica con grifi affrontati e protome leonina che è ripetuta anche in primo piano sugli altissimi calcei militari (Fig.7). Il grande scudo mostra al centro il classico *gorgoneion*.

Il ricorrere per ben due volte nell'abbigliamento del condottiero della maschera leonina, unito alla presenza di coturni di altezza non comune sembrerebbe fare di Marcello l'emblema del *Decoro*, secondo la settecentesca edizione dell'*Iconologia* di Cesare Ripa che così recita: <<per dimostrare questa grandezza, fortezza ed eccelsa virtù d'animo che il Decoro richiede, l'abbiamo figurato con la pelle di Leone>>.

Inoltre varie pagine sono riservate proprio alle calzature di questa personificazione: <<il coturno alto dal piede fino alla polpa della gamba (...) e colla sua accessione di altezza, si uguagliava la grandezza degli Eroi (...) portando il Decoro nella gamba dritta il grave coturno, denota che l'Uomo più potente, nobile e ricco per suo decoro deve andare con abito nobile, convenevole ad un par suo>>⁵².

Sono sufficienti questi frammenti per lasciar trasparire il ruolo di *exempla* morali e politici sottesi probabilmente all'intero ciclo iconografico della sala.

Risultano pagati tra il 1787 e il 1788 per la Sala delle Guardie a Tommaso Bucciano, oltre ai bassorilievi, anche putti reggibandiera⁵³.

Al di sopra del cornicione aggettante che chiude e separa dalla volta le pareti dell'ambiente, al centro dei lati corti due coppie di putti reggono l'uno una corona e l'altro un vessillo arrotolato (Fig.8 e Fig.9). Allo stato degli studi non è possibile sapere quale dei due bambini alati con la bandiera sia di Tommaso e quale di Gaetano Salomone o Paolo Persico che vengono anch'essi retribuiti per <<putti e bassorilievi del salone>>.

E infine noto dai documenti che nel 1788 Bucciano è ancora impegnato nella decorazione in stucco dei saloni, infatti il 31 agosto chiede di andare a Napoli ad acquistare personalmente la scagliola <<per terminare i bassorilievi e i busti>>⁵⁴ che saranno compiuti in un breve lasso di tempo, infatti il 27 ottobre risultano completati⁵⁵.

Anche lo studio dei busti della Sala degli Alabardieri riserva delle novità che analizzeremo però dettagliatamente in un successivo contributo.

Note

¹ Un ringraziamento speciale va a Don Luigi Ulano, parroco di San Giorgio la Molarata, che mi ha consentito di accedere all'archivio parrocchiale (*Libricino dei battezzati dell'Arcicurata Chiesa di San Pietro della Città di San Giorgio la Molarata*, 1741-1759, c.79v). Tale atto di nascita reimposta il percorso artistico di questo scultore, che era stato creduto di dieci anni più giovane, nato cioè il 3 gennaio 1757, da tutti coloro che si sono interessati all'artista, *in primis* dalla studiosa che ha maggiormente contribuito alla sua conoscenza (PUTATURO MURANO, A. *Tommaso Bucciano scultore e modellatore della Real Fabbrica*. In AAVV. *Studi di Storia dell'Arte in onore di Valerio Mariani*. Napoli: Libreria Scientifica Editrice, 1972, pp.271- 278: p.277 nota 12) e poi da tutti gli studi successivi che ovviamente a lei hanno fatto riferimento.

² Archivio di Stato di Napoli, Catasto Onciario di San Giorgio la Molarata, 1744, volume 4854, cc.242v, 517v.

³ CAROLA PERROTTI, A. *La Porcellana della Real Fabbrica Ferdinanda (1771-1806)*. Cava de' Tirreni: Emilio Di Mauro per il Banco di Napoli, 1978, p.50.

⁴ CAROSELLI, M.R. *La Reggia di Caserta. Lavori, costo, effetti sulla costruzione*. Milano: A.Giuffrè, 1968, pp.38, 108 nota 61. La leggenda sulla storia dello scultore, raccontata nel suo paese natale, narra proprio degli inizi casertani di Bucciano che, poverissimo, avrebbe voluto conoscere il re e a tal fine sarebbe stato condotto dal padre alla reggia di Caserta.

- 5 MINIERI RICCIO, C. *Gli artefici e i miniatori della Real Fabbrica della Porcellana di Napoli*. Napoli: 1878. In MINIERI RICCIO, C. NOVI, G. *Storia delle porcellane in Napoli e sue vicende*. Napoli: 1880. Ristampa anastatica. Sala Bolognese: A. Forni, 1980, p.64.
- 6 Di Gaspare Castelli conosciamo pochissime opere: una Assunta del 1781 nel duomo di Cosenza (*Basilicata e Calabria*. Milano: Touring Club Italiano, 2005, p.426) e una Immacolata Concezione del 1786 (ROTOLO, M. BONDI, M.L. (a cura di) *Il restauro della statua dell'Immacolata Concezione nella chiesa Madre di Chiusa Sclafani*. Palermo: Officine Grafiche Riunite, 2007).
- 7 MINIERI RICCIO, C. *Gli artefici*, cit., p.64.
- 8 CAROLA PERROTTI, A. *La Porcellana*, cit., p. 8.
- 9 CATELLO, E. *Francesco Celebrano e l'arte del presepe napoletano del '700*. Napoli: A. Berisio, 1969; ROTILI, M. s.v. *Celebrano, Francesco*. In *Dizionario Biografico degli Italiani*. Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana Treccani, vol.23, 1979, pp.357-361; CIOFFI, R. *La Cappella Sansevero. Arte barocca e ideologia massonica*. Salerno: Edizioni 10/17, 1987.
- 10 CAROLA PERROTTI, A. *La Porcellana*, cit., p.16.
- 11 BORZELLI, A. *L'Accademia del disegno a Napoli nella seconda metà del sec.XVIII*. In <<Napoli Nobilissima>>, 9 (1900), fasc.VII, luglio, docc.XIII, XIV, pp.110-112. Su Giacomo Cestaro: RUOTOLO, R. s.v. *Cestaro, Giacomo (Iacopo)*. In *Dizionario Biografico degli Italiani*. Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana Treccani, vol.24, 1980, pp. 280-281.
- 12 CATELLO, E. *Domenico Venuti e la Real Fabbrica della Porcellana dopo il 1789*. In <<Napoli Nobilissima>>, 19 (1980), fasc.I-II, gennaio aprile, pp.1-5; COCCHI, V. *Domenico Venuti e le porcellane di Capodimonte*. Cortona: Olschki, 1982.
- 13 AMBROSIO, L. *La Real Fabbrica della Porcellana di Napoli*. In AAVV. *Sovrane fragilità. Le Fabbriche Reali di Capodimonte e di Napoli*. Verona: Electa, 2007, pp.55-62:56.
- 14 CAROLA PERROTTI, A. *La Porcellana*, cit., pp.113,114.



Fig.9. Putto con corona e putto reggibandiera.

- 15 Ivi, pp.103, 237.
- 16 CAROSELLI, M.R. *La reggia*, cit., p.108 nota 61; BORRELLI, G. *Il presepe napoletano*, Roma: Banco di Roma De Luca Edizioni, 1970, p.189.
- 17 GUGLIELMELLI, M.R. *Da Carlo a Ferdinando II di Borbone: le 'virtù regie' nella decorazione scultorea del palazzo di Caserta*. In CIOFFI, R. PETRENGA, G. (a cura di) *Casa di Re. La Reggia di Caserta fra storia e tutela*. Milano: Skira, 2005, pp. 15-22: 20 nota 10. La studiosa nota che anche nella Sala di Marte verrà impiegato un modellatore della Real Fabbrica: Giosuè D'Antonio. Bucciano e citato anche più recentemente: SPINOSA, N. *Arte e civiltà a Napoli alla corte dei Borbone*. In SPINOSA, N. (a cura di) *I Borbone di Napoli*. Sorrento: Franco Di Mauro Editore, 2009, pp.281-313:308.
- 18 CATELLO, E. *Francesco Celebrano*, cit., pp.41,42. Francesco Celebrano era inoltre impegnato nelle valutazioni delle opere realizzate per la Reggia di Caserta. Risulta infatti per esempio aver valutato nel 1789 <<i> i lavori fatti da D.Tommaso Bucciano >> e nel 1792 quelli di Gaetano Salomone (MADERNA, V. *Gli scultori della Reggia di Caserta negli anni della direzione di Carlo Vanvitelli (1773-1790)*. In AAVV. *Le Arti figurative a Napoli nel Settecento. Documenti e ricerche*. Napoli: Società Editrice Napoletana, 1979, pp.155-170:167, 168).
- 19 CAROLA PERROTTI, A. *La Porcellana*, cit., pp.103, 237. Lo scultore andrà poi effettivamente a Roma alla fine dell'anno 1790 (SIRACUSANO, C. A. *La decorazione pittorica della Reggia di Caserta. Notizie su pittori, architetti e altri artefici del secondo Settecento*. In AAVV. *Le Arti figurative*, cit., pp.301-324: 320; MICHEL, O. L' "Accademia". In AAVV. *Le Palais Farnese. Ecole française de Rome*. 3 voll.: I,2, Roma: Ecole française de Rome, 1981, pp.567-609: 604).
- 20 CAROLA PERROTTI, A. *La Porcellana*, cit., p.103.
- 21 Citiamo oltre ai classici (CHIERICI, G. *La Reggia di Caserta*. Roma: La Libreria dello Stato, 1937 e ROTILI, MARIO (a cura di) VANVITELLI, L. JR. *Vita di Luigi Vanvitelli*. Napoli: Casa Editrice Grimaldi, 1975), solo i più recenti a cui far riferimento per la bibliografia precedente: AAVV. *Casa di Re. Un secolo di storia alla Reggia di Caserta 1752-1860*. Reggia di Caserta, 8 dicembre 2004-13 marzo 2005. Milano: Skira, 2004; AAVV. *Casa di Re. La Reggia di Caserta fra storia e tutela*, cit.; CUNDARI, C. (a cura di) *Il Palazzo Reale di Caserta*. Roma: Edizioni Kappa, 2005.
- 22 VENDITTI, A. *Carlo Vanvitelli e il suo tempo*. In AAVV. *Carlo Vanvitelli*. Napoli: Casa Editrice Grimaldi, 2008, p.62. Sull'architetto cfr. anche: COSTANZO, S. *La Scuola del Vanvitelli. Dai primi collaboratori del Maestro all'opera dei suoi seguaci*. Napoli: Clean Edizioni, 2006; CIRILLO, O. *Carlo Vanvitelli. Architettura e città nella seconda metà del Settecento*. Firenze: Alinea Editrice, 2008.
- 23 ROMANO, A.M. *Tra iconografia e fonti d'archivio: sguardi sull'appartamento delle Reali Maestà*. In AAVV. *Casa di Re. La Reggia di Caserta tra storia e tutela*, cit., pp.9-14.
- 24 COSTANZO, S. *La Scuola*, cit., p.363.
- 25 CHIERICI, G. *La Reggia*, cit, p.67 nota 4.
- 26 *Ibidem*. Notizie sulle Guardie del Corpo, istituzione portata nel Regno da Carlo III di Borbone sono in DE FILIPPIS, F. *Il palazzo reale di Caserta e i Borbone di Napoli*. Cava dei Tirreni: Franco Di Mauro editore, 1968.
- 27 VENDITTI, A. *L'opera napoletana di Luigi Vanvitelli*. In AAVV. *Luigi Vanvitelli*. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 1973, p.116.
- 28 COSTANZO, S. *La Scuola*, cit., p.349.

- ²⁹ MADERNA, V. *Gli scultori*, cit., p.167. Vedi anche sull'argomento MADERNA, V. PETRELLI, F. *Gli scultori a Caserta*. In AAVV. *Civiltà del '700 a Napoli*. 1734-1799, 2 voll.:I, Firenze, Centro Di, 1979, pp.108-125.
- ³⁰ Sul tema iconografico della sala, interessanti testimonianze sono leggibili in due volumi dove sono stati raccolti ricordi di viaggiatori (GENTILE, A. *Caserta nei ricordi dei viaggiatori stranieri*. Napoli: Società Editrice Napoletana, 1980, p.111; Id., *Caserta nei ricordi dei viaggiatori italiani e stranieri*. Napoli: Società Editrice Napoletana, 1982, p.82). Domenico Bartolini per es. nel 1827, così illustra la Sala delle Guardie: <<Intorno intorno osservansi dodici bassorilievi di scagliola esprimenti de' fatti storici allusivi a ciascuna delle dodici provincie in cui era prima diviso il Regno di Napoli>>. Questa indicazione potrebbe essere – se verificata - di grandissimo interesse. Infatti sul soffitto della sala Girolamo Starace aveva affrescato nel 1785 la Gloria dei Farnese e le Dodici Province del Regno (FRIZZI, V. CRETA, F. *Caserta, Palazzo Reale, Sala delle Guardie del Corpo*. In BELARDELLI, F. BUONOMO, S. (a cura di) *Terremoto e restauro. Dieci anni di esperienze*. Caserta: Tipolitografia Saccone, 1990, pp.22-23) e questo ambiente era destinato anche ad accogliere la statua tardo cinquecentesca di Alessandro Farnese incoronato dalla Gloria che ancora oggi è collocata nella sala. <<Si celebra la capacità diplomatica di Alessandro (...) alludendo alla forza della ragione e all'abilità tattica e politica>> (GUGLIELMELLI, M.R. *Da Carlo a Ferdinando II*, cit., p.16). Se i dodici bassorilievi effettivamente fossero riferibili a dodici fatti di storia romana avvenuti nelle dodici province del Regno, la sala rivelerebbe nel suo complesso una rigorosa coerenza iconografica.
- ³¹ MADERNA, V. *Gli scultori*, cit., p.169.
- ³² GUGLIELMELLI, M.R. *Da Carlo a Ferdinando II*, cit.,p.16.
- ³³ SPINOSA, N. *Arte e civiltà a Napoli*, cit., p.308.
- ³⁴ Le opere di questo scultore non hanno avuto il giusto riconoscimento. La maggior parte delle sue sculture sono nella Reggia di Caserta, dove ha lavorato sia per gli interni, sia per il parco (GIANFROTTA, A. (a cura di) *Manoscritti di Luigi Vanvitelli nell'Archivio della Reggia di Caserta. 1752-1773*. Roma: Ministero per i beni e le attività culturali, 2000, pp.24, 132; FURIA, F. *Documenti d'archivio della statuaria del parco (1754-1826)*. In AAVV. *Casa di Re. La Reggia di Caserta fra storia e tutela*, cit., pp.75-86; GUGLIELMELLI, M.R. *Da Carlo a Ferdinando II*, cit., p.15).
- ³⁵ Anche su Paolo Persico manca uno studio. Sappiamo che ha lavorato con Francesco Celebrano nella Cappella Sansevero (CIOFFI, R. *La Cappella Sansevero*, cit., pp.42-48), che era molto stimato da Luigi Vanvitelli (GUGLIELMELLI, M.R. *Da Carlo a Ferdinando II*, cit., p.15) e che ha prestato la sua opera anche per il parco (FURIA, F. *Documenti d'archivio*, cit., pp.75-86).
- ³⁶ Francesco Simone inizia a lavorare alla Real Fabbrica e diviene ben presto formatore e poi tra il 1785 e il 1789 capofornatore (MINIERI RICCIO, C. *Gli artefici*, cit., pp.82,83, 86, 87; CAROLA PERROTTI, A. *La Porcellana*, cit., pp. 251-252).
- ³⁷ BORRELLI, G. *Il presepe*, cit., p.189; CAROLA PERROTTI, A. *La Porcellana*, cit., pp.197, nota 45, 237.
- ³⁸ PUTATURO MURANO, A. *Tommaso Bucciano*, cit., p.277 nota 15. La presenza all'interno del ciclo dei rilievi di un pannello dedicato a Fabio Massimo e estremamente significativa perché i Borbone si fregiavano di discendere da Ercole e ritenevano quindi che Fabio Massimo fosse un loro illustre antenato (GUGLIELMELLI, M.R. *Da Carlo a Ferdinando II*, cit., p.15). Nel Settecento a proposito <<Della Gente Fabia: Molti credono l'origine di questa famiglia derivare da Ercole>> (*Roma antica e moderna: o sia nuova descrizione di tutti gli edifici notabili che sono in essa e delle cose più celebri, che erano nella antica Roma*. tomo III: *Descrizione delli Riti, Guerre più celebri e Famiglie più illustri degli antichi Romani*. Roma: Stamperia Puccinelli, 1750, pp.282-284).
- ³⁹ BORZELLI, A. *L'Accademia del disegno a Napoli nel decennio 1805-1815*. In <<Napoli Nobilissima>>, 10 (1901), fasc.II, febbraio, pp.22-26: 26 e nota 2.
- ⁴⁰ PUTATURO MURANO, A. *Tommaso Bucciano*, cit., p.276 nota 7.
- ⁴¹ La mancanza di qualsiasi scritta che identifichi i soggetti e ricorrente a Caserta, ne sono infatti privi i busti femminili della Sala degli Alabardieri, i pannelli della Sala delle Guardie, ma anche gli episodi dell'Iliade nella Sala di Marte non sono facilmente riconoscibili (CHIERICI, G. *La Reggia*, cit., pp.53, 67 nota 17; GUGLIELMELLI, M.R. *Da Carlo a Ferdinando II*, cit., pp.20 nota 17, 21 nota 20).
- ⁴² Putaturo Murano (*Tommaso Bucciano*, cit., pp.273-274, fig.10) e stata la prima ad attribuire a Bucciano il pannello e alla storica dell'arte hanno fatto riferimento gli altri studiosi.
- ⁴³ Nel Settecento si credeva che la testa di Medusa fosse <<in antico posta ad ornamento degli scudi dei romani per terrorizzare i nemici >> come attesta una iscrizione incisa nel 1731 nella base del busto di Medusa di Gian Lorenzo Bernini (DI GIOIA, E.B. (a cura di) *La Medusa di Gian Lorenzo Bernini: Studi e restauri*. Roma: Campisano, 2007). Anche nell'edizione settecentesca dell'*Iconologia* di Cesare Ripa si attribuisce a Domiziano l'idea di portare un emblema con <<la testa di Medusa (...) per il terrore che cercava metter di se negli animi dei popoli>> (GABRIELE, M. GALASSI, C. (a cura di) RIPA, C. *Iconologia*. Trento: La Finestra Editrice, 2010, tomo V, p.203). Anche nella reggia di Caserta, nei trionfi posti nella Sala delle Guardie e in quella di Alessandro Magno, questo simbolo torna frequentemente.
- ⁴⁴ La scelta dell'aquila, uccello rapace associato a Giove, e attribuita a Mario (FIELDS, N. *La morte della Repubblica*. Milano: RBA Italia, 2010, pp.16, 36). Anche alla meta del Settecento l'aquila veniva connessa direttamente con Roma: <<Era l'Aquila simbolo della Romana Monarchia, superiore di gran lunga a tutte le altre precedute ad essa; e siccome detto Augello supera tutti gli altri, perciò veniva espressa in un simulacro di oro, conficcato sulla cima di un'asta>> (*Roma antica e moderna*, cit., p.152).
- ⁴⁵ Il leone compare spesso sulle monete cartaginesi e già Virgilio nell'Eneide definisce Turno precursore di Annibale come 'leone cartaginese' (MANZONI, G.E. *Pugnae maioris imago. Intertestualità e rovesciamento nella seconda esade dell'Eneide*. Milano: Vita e Pensiero, 2002, p.51). Il leone e anche uno degli attributi dell'Africa da cui Annibale proviene (GABRIELE, M. GALASSI, C.(a cura di), *Iconologia*, cit., tomo IV, pp.164-165).
- ⁴⁶ Questo rilievo potrebbe forse illustrare la Battaglia di Canne, terribile sconfitta per i romani. Ci fa propendere per questa interpretazione il testo di Livio in cui proprio a proposito di questa disfatta fa cenno ai combattenti galli schierati con Annibale con queste parole <<I Galli erano nudi sopra l'ombelico>> e dunque nel pannello il soldato a torso nudo a sinistra in primo piano accanto al cavaliere potrebbe essere proprio un combattente gallo. Anche un altro brano tratto dalla descrizione liviana della battaglia trova una possibile traduzione nel pannello: <<I cavalieri romani furono respinti e girarono le spalle>> (MAZZOCATO, G.D.(a cura di) TITO LIVIO, *Storia di Roma dalla fondazione*, 2. Libri VII-X e XXI-XXII. Roma: Newton&Compton, 1997:libro XXII, paragrafi 46,47, pp.611- 613). L'uomo disteso a terra tra le ali delle contrapposte cavallerie potrebbe essere il console Lucio Emilio Paolo, eroe e vittima della battaglia.
- ⁴⁷ MAZZOCATO, G.D.(a cura di) *Storia di Roma*, cit., 2. Libri VII-X e XXI-XXII, libro XXII, paragrafi 28,29, pp.581-585.
- ⁴⁸ *Roma antica e moderna*, cit., pp.196,197.
- ⁴⁹ Anche in questo caso a Putaturo Murano (*Tommaso Bucciano*, cit., pp.273-274 fig.8) ha fatto poi riferimento la critica successiva.
- ⁵⁰ MAZZOCATO, G.D. (a cura di) *Storia di Roma*, cit., 3. Libri XXIII-XXVIII:libro XXVII, paragrafi 25,26,27 pp.481-485.
- ⁵¹ GASPARRI, C.(a cura di) *Le sculture Farnese.II. I Ritratti*. Verona: Electa, 2009: vedi per es. schede nrr. 80, 81, pp.104-106, figg.pp.280-287.
- ⁵² GABRIELE, M.GALASSI C.(a cura di) *Iconologia*, cit., tomo II, pp.125-140.
- ⁵³ PUTATURO MURANO, A. *Tommaso Bucciano*, cit., p.276 nota 7.
- ⁵⁴ Ivi, p.277, nota 7.
- ⁵⁵ CAROLA PERROTTI, A. *La Porcellana*, cit., p.238.