**UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI SALERNO**
**DISPAC**

DOTTORATO DI RICERCA
IN
*METODI E METODOLOGIE DELLA RICERCA ARCHEOLOGICA, STORICO ARTISTICA E DEI SISTEMI TERRITORIALI*

XIV CICLO

TESI DI DOTTORATO

# La produzione scultorea di Matteo Bottigliero (1680-1757) tra fonti e documenti inediti.

**Coordinatore:**

Ch.ma Prof.ssa

Angela Pontrandolfo

**Tutor:**

Ch.mo Prof.

Mario Alberto Pavone

**Candidata:**

Dott.ssa Manuela D'Angelo

Anno Accademico 2014/2015

# Indice

Introduzione ..... 4

**1.** La fortuna critica ..... 8

**2.** Dal discepolato nella bottega dei Vaccaro all'attività autonoma ..... 29

**3.** Le relazioni con gli artisti contemporanei ..... 42

**4.** Catalogo ragionato delle opere ..... 46

4.1. Opere documentate ..... 46

A) Applicazioni scultoree agli altari marmorei ..... 47

B) Le sculture ..... 162

C) La ritrattistica ..... 224

4.2. Opere attestate dalle Guide di Napoli ..... 272

4.3. Opere di recente attribuzione ..... 287

4.4. Opere ascrivibili all'ambito del Bottigliero ..... 348

4.5. Opere espunte dal catalogo su base documentaria ..... 360

**5.** La progettazione e la collaborazione con gli argentieri napoletani ..... 372

Regesto ..... 377

Appendice documentaria ..... 385

Bibliografia ..... 451

# Introduzione

Con la presente ricerca si è inteso operare una revisione del percorso dello scultore Matteo Bottigliero, che svolse un ruolo primario nel panorama artistico del Settecento napoletano, stringendo relazioni con i maggiori protagonisti della scena partenopea, da Lorenzo Vaccaro a Francesco Solimena, da Ferdinando Sanfelice a Domenico Antonio Vaccaro.

Attraverso il riesame delle fonti e una nuova indagine documentaria è stato possibile integrare le conoscenze relative alla sua produzione artistica e ampliare il catalogo delle opere lungo l'arco di attività compreso tra il primo e il sesto decennio del Settecento.

Si è inteso inoltre procedere ad una verifica di quanto emerso dagli studi condotti nel corso degli anni, al fine di giungere ad una catalogazione delle opere quanto più completa possibile, in modo da definire in chiave monografica il percorso dell'artista.

L'indagine, che ha avuto lo scopo di riconsiderare l'intera produzione scultorea del Bottigliero, ha contribuito ad ampliare le conoscenze sul suo percorso artistico, consentendo anche di anticipare le fasi iniziali della sua carriera e di accrescere il numero delle sue opere note, anche in relazione a complessi lavori di gruppo, condotti in collaborazione con le differenti maestranze specializzate.

È emerso pertanto con maggiore efficacia come lo scultore napoletano fosse profondamente inserito nel contesto culturale del suo tempo e avesse frequenti e personali contatti con figure cardine nel ruolo di coordinatori e supervisori di progetti scenografici e architettonici, da Solimena a Sanfelice.

Il lavoro svolto ha offerto in primo luogo occasione per tracciare un profilo biografico dell'artista, originario di Castiglione del Genovesi (SA), consentendo di recuperare i termini di parentela tra la famiglia Bottigliero e quella dei Vaccaro, oltre alle ragioni del suo inserimento in ambito napoletano e specificamente nella bottega di Lorenzo Vaccaro.

L'indagine documentaria, svolta attraverso sondaggi mirati presso i principali Archivi di Stato e Diocesani della Campania (Salerno, Napoli, Caserta, Benevento), ha offerto la possibilità di arricchire il *corpus* documentario relativo alla produzione dell'artista, mediante il recupero di materiale inedito, che è stato posto anche in relazione a quanto emerso in precedenza dagli studi.

È stato possibile altresì considerare come l'artista, nel corso della sua diramata attività, ebbe modo di collaborare con i principali marmorari napoletani (Raguzzino, Gentile, Picci, Bastelli), impegnati nella trasformazione del linguaggio, dal tardo barocco al rococò, estendendo spesso i suoi interventi verso una intensificazione dei rapporti tra centro e periferia, come nel caso delle commissioni in Abruzzo, Basilicata, Calabria e Puglia.

In riferimento all'attività disegnativa, perfezionata nell'orbita del Solimena, sono state approfondite anche le collaborazioni nel campo dell'argenteria, a partire dal busto di *Sant'Andrea* (1717), realizzato per la Cattedrale di Amalfi, portando l'attenzione ai modelli per le statue di *San Paolo* e *San Giovanni Battista* (1728), commissionategli dall'arcivescovo Paolo De Vilana Perlas per la Cattedrale di Salerno, in merito alle quali sono state rinvenute due inedite polizze di pagamento. La Cattedrale salernitana costituì a lungo il perno della sua attività, dato che l'artista vi intervenne in diverse occasioni nell'ambito del rifacimento settecentesco, a partire dalle cappelle Lembo e Mazza - in cui vi erano collocate le piccole statue marmoree - per le quali risulta possibile confermare l'attribuzione dei quattro *Evangelisti* (1728) allo scultore, sulla base di nuovi ritrovamenti documentari. Destinate sempre al Duomo salernitano furono il *Ritratto funebre di Perlas* (1729) e le statue sulla balaustra del quadriportico, dove predomina la figura del patrono *San Matteo* (1737). Ancora a Salerno, si è avuto modo di documentare con polizze maggiormente dettagliate, l'attività giovanile dello scultore presso l'Oratorio di Santo Stefano (1714), dove fu impegnato nella progettazione del modello e nell'esecuzione dell'altare maggiore in marmo commesso e pietre preziose. Per la chiesa dell'Annunziata, invece, collaborò con i Raguzzino alla decorazione dell'altare maggiore con sculture raffiguranti *putti* e *angeli* capoaltare, per poi concentrarsi nel contempo anche sulle opere decorative per l'altare maggiore di Santa Maria delle Vergini di Scafati (1726), qui attestata come ulteriore novità nella produzione dell'artista.

Un'unica traccia archivistica ha inoltre consentito di testimoniare un caso del tutto singolare nell'attività del Bottigliero, documentato nel ruolo di marmoraro per l'esecuzione dell'altare del SS. Corpo di Cristo di Moschiano, in provincia di Avellino (1735). Il manufatto, qui pubblicato per la prima volta, non solo si presenta come un nuovo intervento nella produzione dell'artista, ma anche come la sola testimonianza relativa a specifiche competenze acquisite dallo scultore in merito all'esecuzione strutturale e compositiva di un altare.

La ricerca documentaria ha offerto altresì l'opportunità di ampliare le conoscenze in relazione alle commissioni rivolte allo scultore per le aree periferiche del viceregno e, soprattutto, di anticipare l'inizio della sua attività al 1713, quando il Bottigliero realizzò per il vescovo di Mileto una scultura lignea raffigurante *Sant'Antonio da Padova*, da destinare alla chiesa

di Santa Maria del Gesù di Vibo Valentia. Un ulteriore caso connesso alle collaborazioni tra botteghe, sviluppate nel centro partenopeo in direzione delle province vicereali, è rappresentato dall'altare maggiore della chiesa di Santa Maria Assunta a Castel di Sangro (1738), che ha consentito di approfondire e integrare l'analisi sull'intervento dell'artista condotto insieme al marmoraro napoletano Aniello Gentile.

Fulcro della sua intera attività furono i numerosi lavori eseguiti per le chiese napoletane del Gesù Vecchio e Nuovo, di Santa Caterina a Formiello, di San Domenico Maggiore, della Certosa di San Martino, del Rosario di Palazzo, di Santa Maria della Pietrasanta, di San Giuseppe dei Ruffo, di San Gregorio Armeno, della Trinità delle Monache e del Carmine Maggiore, oltre che per la cripta del Duomo di Capua e per la cappella di Benedetto XIII nell'Annunziata a Benevento.

Un ruolo a parte è stato significativamente riscoperto nell'ambito della ritrattistica, a lui particolarmente congeniale, come è testimoniato dai medaglioni commemorativi di *Flavio Gurgo* (1720), *Gaetano Ignazio Colacino* (1730) e *Cesare Bosco* (1740), realizzati per alcune delle principali chiese partenopee. Lo studio dei monumenti funebri ha inoltre consentito di individuare e attribuire allo scultore l'inedito ritratto marmoreo del canonico *Filippo Bottigliero* (1745-1750), menzionato dalle fonti documentarie come suo parente e collocato presso l'attuale Centro Studi «Antonio Genovesi» a Castiglione del Genovesi (SA).
In quest'ottica è stata considerata anche la ritrattistica di carattere sacro, come i *Beati Certosini* che ornano la cappella di Sant'Ugo nella Certosa di San Martino, per i quali è stata recuperata l'intera documentazione, costituita dalla stipula del contratto e dalle polizze di pagamento relative ad una commissione finora attestata soltanto dalle fonti antiche.

Passando poi all'esame delle opere non segnalate da fonti documentarie, si è inteso procedere per settori relativi, sia ai lavori attribuiti allo scultore dalle antiche Guide di Napoli, sia a quelli assegnatigli dalla critica più recente. Mentre nella prima sezione sono inserite opere, quali l'*Addolorata* di Capua o il gruppo scultoreo di *Cristo* e la *Samaritana* del Monastero di San Gregorio Armeno, che hanno trovato piena conferma negli studi critici successivi; nella seconda sono indicate le nuove proposte attributive e riconsiderate quelle già note, in base ad ulteriori confronti stilistici.

La sezione finale è stata riservata agli interventi che si è ritenuto di dover escludere dal catalogo dell'artista, in quanto riferibili a personalità coeve, in base alla documentazione emersa.

In chiusura si è inteso procedere ad un aggiornamento bibliografico, volto ad inglobare i numerosi contributi relativi alla produzione marmorea e scultorea del Settecento napoletano,

in grado di testimoniare il crescente ampliamento degli studi in relazione al panorama artistico dell'Italia Meridionale.

# 1. La fortuna critica

*Dalle fonti settecentesche alla critica contemporanea*

L'attività artistica di Matteo Bottigliero (1680-1757) si colloca tra la prima e la seconda metà del Settecento, rappresentando nel contesto del panorama artistico napoletano l'anello di congiunzione tra la produzione di Domenico Antonio Vaccaro (1678-1745) e la successiva affermazione di Giuseppe Sanmartino (1720-1793).

L'operato dello scultore, pur risultando certificato da una documentazione riferibile ad un arco temporale superiore ad un cinquantennio, non ha tuttavia costituito oggetto di una organica sistemazione, in grado di tracciarne coerentemente il relativo percorso artistico.
Tale mancanza trova probabilmente ragione, sia negli esigui riscontri forniti dagli autori delle fonti antiche circa la produzione dell'artista, sia nella maggiore propensione manifestata dagli studi nei confronti di personalità, quali Lorenzo e Domenico Antonio Vaccaro, Ferdinando Sanfelice, Niccolò Tagliacozzi Canale e Giuseppe Sanmartino.

La prima testimonianza settecentesca, riferibile ad uno degli iniziali interventi condotti dal Bottigliero, è espressa nell'aggiunta al Celano[1] del 1724, in merito alla collaborazione instaurata con il pittore Francesco Solimena, «col disegno e modello del quale si stanno lavorando le statue in marmo […] da Matteo Bottigliero»[2], raffiguranti *Giosuè* e *Gedeone* (1721) e destinate al cappellone di Sant'Ignazio nella chiesa del Gesù Vecchio di Napoli. Il mero riferimento al Bottigliero trova giustificazione nella collaborazione di quest'ultimo con il pittore, al quale si deve anche l'esecuzione del dipinto di *Sant'Ignazio di Loyola*, collocato sull'altare della medesima cappella.

Il De Dominici, seppure in maniera concisa, risulta il primo autore a trattare la produzione scultorea del Bottigliero, inserendo il profilo dell'artista nella *Vita* del suo maestro Lorenzo Vaccaro. Il biografo settecentesco, nell'esaltare le doti artistiche del Bottigliero, considerato «valentuomo nella scultura del marmo»[3], ripercorre l'attività dello scultore a partire dai lavori eseguiti nella cattedrale di Salerno, accennando successivamente alle commissioni napoletane, ritenendo una «dell'opere più belle […] il bel panneggio di marmo colorito, fatto nel comunicatorio della chiesa della Santissima Trinità delle Monache, con alcuni puttini e teste

[1] C. Celano, *Delle notizie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli per i signori forastieri date dal Canonico Carlo Celano*, giornata III, Napoli 1724, p. 143.
[2] *Ibid.*
[3] B. De Dominici, *Vite de' pittori, scultori, ed architetti napoletani*, Tomo III, Napoli 1742, pp. 477-478.

di marmo bianco egregiamente scolpiti»[4]. A conclusione, pone l'accento sulla collaborazione che andò instaurandosi tra il Bottigliero e lo scultore coevo Francesco Pagano per la decorazione dell'altare maggiore nella chiesa del Gesù Nuovo di Napoli, condotta sotto la guida e la supervisione di Domenico Antonio Vaccaro. Il biografo, sebbene riconosca al Bottigliero una «sua riputazione nell'arte», priva la carriera dello scultore di quel giusto spessore artistico acquisito solo in tempi moderni. Il De Dominici, anche se apertamente non lo dichiara, avverte nelle opere del Bottigliero un'adesione spontanea, quasi una volontà di imitare il linguaggio stilistico del Vaccaro, soprattutto in relazione alle opere eseguite per la cappella di Sant'Ugo, nella chiesa della Certosa di San Martino (1725).

In linea con quanto asserito dal De Dominici si pone la testimonianza del Giannone[5], il quale, nel trattare la biografia di Lorenzo Vaccaro, annovera tra i migliori allievi dello scultore soprattutto il Bottigliero, il quale «operò molte statue per Napoli e provincia con assai buon disegno che quasi paragonò il suo maestro»[6].

I successivi riferimenti in merito alle opere dello scultore sono contenuti nella Guida di Giuseppe Sigismondo[7], dove l'autore si pronuncia brevemente su un esiguo numero di opere. La prima menzione che s'incontra è costituita dall'attribuzione allo scultore del *Coro di putti* (1723) in bronzo dorato, presente nel cappellone dell'Immacolata nella chiesa dei SS. Apostoli a Napoli, progettato dall'architetto Ferdinando Sanfelice (con la supervisione di Francesco Solimena) per conto del cardinale Francesco Pignatelli, che aveva ottenuto la concessione della cappella nel 1721. Secondo il Sigismondo «il Pignatelli non ebbe ai suoi tempi così bravi Scultori in marmo, perciò fece gli ornamenti in rame dorato»[8], riferendosi ai medaglioni in bronzo dei *Santi Gaetano Thiene* e *Andrea Avellino* del Granucci. È a quest'ultimo che andrà restituita la paternità del *coro di putti*, assegnato erroneamente al Bottigliero anche dagli autori delle Guide successive al Sigismondo. La commissione risulta in più di una traccia documentaria destinata all'orafo Granucci, il quale s'impegnò nell'esecuzione di «[…] una tavola seu basso rilievo di bottini di rame per servizio della Cappella dell'em.mo cardinale Pignatelli eretta dentro la Chiesa dei Santi Apostoli […]»[9]. L'autore prosegue con la descrizione delle sculture e dei bassorilievi eseguiti dal Bottigliero e dal Pagano per la *guglia* dell'Immacolata

[4] B. De Dominici, *Vite de' pittori*…cit., p. 477.
[5] O. Giannone, *Giunte sulle Vite de' pittori napoletani* (ms. 1773 ca.), ed. a cura di O. Morisani, Napoli 1941, p. 171.
[6] *Ibid.*
[7] G. Sigismondo, *Descrizione della città di Napoli e suoi borghi*, Napoli 1788-89, tomo I, 1788, p. 121.
[8] Ivi, p. 121.
[9] V. Rizzo, *Ferdinandus Sanfelicius architectus neapolitanus*, Napoli 1999, p. 96, 109; Idem, *Lorenzo e Domenico Antonio Vaccaro. Apoteosi di un binomio*, Napoli 2001, p. 244, docc. 320-322; Idem, *Ulteriori scoperte sulla scultura napoletana del Seicento e del Settecento: da Pietro Ghetti a Gaetano Salomone*, in «Quaderni dell'Archivio Storico», a cura dell'Istituto Banco di Napoli Fondazione, 2002-2003, pp. 172-174.

(1748-1752) collocata nella piazza del Gesù di Napoli, senza specificare gli autori delle singole opere[10]. Segue l'elenco delle «otto belle statue di marmo bianco»[11] (1754) realizzate dal Bottigliero in collaborazione con Nicola Lamberto e destinate al distrutto Monastero dei SS. Pietro e Sebastiano della città di Napoli[12]. Il Sigismondo, tuttavia, tramanda i nomi delle sante domenicane senza esprimere alcun riferimento alla figura dell'artista, che viene invece menzionato solo in merito ai perduti busti dei *Santi Domenico* e *Tommaso d'Aquino*, collocati al di sopra delle due acquasantiere poste all'ingresso della chiesa. Nel secondo volume dell'autore i riferimenti al Bottigliero riguardano l'assegnazione all'artista del gruppo scultoreo raffigurante *Cristo e la Samaritana* (1733) e del busto di *San Gregorio Armeno* (1753), entrambi collocati nell'omonimo monastero napoletano[13]. Sono altresì citate le statue di *Giosuè e Gedeone* al Gesù Vecchio, dove è indicato un *San Gennaro*, di cui non si ha più notizia, ma al quale fanno riferimento anche altre Guide partenopee[14], intervenendo in merito al materiale utilizzato in tale occasione (legno e non marmo). Nel medesimo volume, infine, è menzionata una seconda attribuzione erronea, peraltro a lungo riferita nel corso degli studi, relativa al monumento funebre dedicato al marchese *Carlo Danza* (1761), collocato nella chiesa napoletana del Carmine Maggiore[15]. Solo in tempi recenti la paternità del ritratto è stata invece restituita allo scultore napoletano Gaetano Salomone, sulla base di documenti[16], che hanno offerto occasione di chiarire l'inattendibile attribuzione, anche a causa delle stringenti discordanze cronologiche tra l'opera e la morte dell'artista, avvenuta nel 1757.

Nella successiva edizione delle *Notizie* del Celano (1792)[17] si trovano riferimenti al ritratto funebre di *Gaetano Ignazio Colacino* (1730) nella chiesa di Santa Maria delle Grazie a

---

[10] G. Sigismondo, *Descrizione della città*…cit., Tomo I, pp. 249-252.
[11] Ivi, p. 285-286.
[12] Solo quattro delle otto sculture sono sopravvissute. Attualmente si trovano presso il chiostro del convento di San Domenico Maggiore di Napoli.
[13] G. Sigismondo, *Descrizione della città*…cit., Tomo II, p. 98.
[14] Le Guide antiche contribuiscono a non fornire dettagli precisi circa i materiali utilizzati e i termini di realizzazione di questa opera. Il Sigismondo e il Galanti affermano che la scultura fu eseguita in marmo ad opera del Bottigliero. Il Napoli Signorelli si mostra in linea con il Sigismondo, mentre il Celano, in maniera più precisa, scrive: «…sull'altare […] si venera una grande e bella statua di San Gennaro, che al Sigismondi parve di marmo, e l'attribuisce al […] Bottigliere, ma invece è di legno dipinto a biacca oscurata, e forse era il modello di quella che il suddetto artista doveva intagliare…». Sulla stessa linea del Celano è il Galante definendo l'opera di legno. Tra le fonti più recenti in cui viene menzionata la scultura si ricorda la voce *Bottiglieri Matteo* redatta dal Ferrari, in cui l'opera viene annoverata tra quelle giovanili. Cfr. G. Sigismondo, *Descrizione della città*…cit., Tomo I, p. 39; Idem, Tomo II, p. 61; G. M. Galanti, *Breve descrizione della città di Napoli e del suo contorno*, Napoli 1792, p.137; F. Strazzullo, *Tradizioni sacre popolari e scultura del '700 a Napoli. Da un manoscritto di P. Napoli Signorelli*, Napoli 1968, p. 22; C. Celano - G. B. Chiarini, *Notizie del bello dell'antico e del curioso della Città di Napoli*, vol. III, Napoli 1858, p. 676; G.A. Galante, *Guida Sacra della città di Napoli*, Napoli 1872, p. 138; O. Ferrari, *Bottiglieri Matteo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. XIII, Roma 1971, pp. 463-465 [*ad vocem*].
[15] G. Sigismondo, *Descrizione della città*…cit., tomo II, pp. 165-166.
[16] V. Rizzo, *Ulteriori scoperte sulla scultura napoletana*…, cit., pp. 174, 186-187.
[17] C. Celano, *Notizie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli,* ed. Salvatore Palermo, Napoli 1792, giornata III, p. 143.

Caponapoli[18], seppure senza uno specifico riferimento alla produzione del Bottigliero, oltre che al già citato gruppo di *Cristo e la Samaritana* e al busto di *San Gregorio Armeno*[19].

Il Galanti[20], nel ricordare lo scultore all'interno della bottega di Lorenzo Vaccaro, riporta i medesimi riferimenti alle opere finora citate, muovendo un giudizio piuttosto negativo sulla *Guglia* dell'Immacolata, descrivendola come «un ammasso di scolture e di ornamenti senza oggetto. In gran parte […] di Matteo Bottigliero»[21]. La severa considerazione espressa dal Galanti sembra essere riferita al monumento in sé, più che all'intervento dello scultore, tanto più che il parere sostanzialmente avverso dell'autore non ha condizionato le fonti successive, nelle quali non risulta più riscontrabile una simile osservazione. Per la prima volta, inoltre, si accenna «alle statue […] sul disegno del Solimena», scolpite dal Bottigliero per il Succorpo della cattedrale di Capua, in riferimento non solo al *Cristo deposto* (1722), ma anche al pregevole busto dell'*Addolorata* (1722), ritenute in precedenza opere del Bernini dal viaggiatore Lalande, secondo la testimonianza dello stesso Galanti[22].

Come per il secolo precedente, anche nella produzione delle Guide ottocentesche non si riscontrano significative attestazioni critiche in merito alla produzione del Bottigliero.

Il Napoli Signorelli[23] menziona l'artista e il figlio Felice come «due pregevoli scultori napoletani […] che si tennero eccellenti entrambi», pur senza entrare nel merito delle differenze stilistiche e dichiarando di non saper riconoscere i rispettivi linguaggi artistici. Vengono pertanto citati i principali lavori di Matteo Bottigliero e considerati in maniera sostanzialmente analoga a quanto asserito precedentemente[24].

Gli interventi condotti dal Bottigliero nella chiesa napoletana di Santa Caterina a Formiello vengono invece menzionati per la prima volta dal Marzullo e da Luigi Galanti (1838)[25], i quali attribuiscono allo scultore le due allegorie della *Fama*, con putti (1715), eseguite sotto la direzione di Giacomo Colombo e destinate alla decorazione dell'altare di San Domenico, progettato dall'architetto Ferdinando Sanfelice[26].

---

18 C. Celano, *Notizie del bello, dell'antico*…cit., p. 198.
19 Ivi, p. 201.
20 G. M. Galanti, *Breve descrizione*…cit., pp. 101, 137, 151, 153, 258.
21 Ivi, p. 153.
22 Ivi, p. 258.
23 P. Napoli Signorelli, *Vicende della coltura nelle Due Sicilie*, tomo III, cap. VI, Napoli 1811; cfr. F. Strazzullo, *Tradizioni sacre popolari*…cit., pp. 21-22.
24 P. Napoli Signorelli, *Vicende della coltura*…cit., vol. II, p. 30; cfr. inoltre L. d'Afflitto, *Guida per i curiosi e per i viaggiatori che vengono alla città di Napoli*, vol. I, Napoli 1834, pp. 29, 178, 214-215.
25 G.M. Galanti, *Napoli e contorni*, a cura di L. Galanti, Napoli 1838, pp. 105-106. Un breve riferimento al medesimo intervento è citato in G.M. Galanti, *Breve descrizione*…cit., p. 101.
26 F. Marzullo, *Guida del forestiere per le cose più rimarchevoli della città di Napoli*, Napoli 1823, pp. 77,194; cfr. G.M. Galanti, *Napoli*…cit., pp. 105-106; nonché i relativi documenti: G.G. Borrelli, *Scultura lignea in Basilicata*, Napoli 2005, p. 95; V. Rizzo, *Ferdinandus Sanfelicius*…cit., p. 98, doc. 156; V. Rizzo, *Lorenzo e Domenico Antonio*

Successivamente il Tufari, in merito alla cappella di Sant'Ugo nella chiesa della Certosa di San Martino, nell'attribuire al Bottigliero i quattro busti dei certosini, si soffermava sul *San Bruno* e sul *Beato Nicola Albergati*, sottolineandone l'acuta espressività, nonché l'efficace gestualità[27].

Un primo e significativo approfondimento riguardo al *Cristo deposto* della cattedrale di Capua, considerato tra i più pregevoli risultati dello scultore, veniva espresso dal Mattej[28], il quale, nel ribadire quanto asserito in precedenza dal Galanti (1792)[29] e dal Granata[30], che aveva definito l'opera «assai stimata dello Scultore Napolitano Bottigliero», confermava all'artista la paternità del *Cristo*, escludendo ogni dubbio circa la precedente assegnazione della scultura al Bernini o al Vaccaro, così come era stato indicato dal «dotto viaggiatore»[31].

Gennaro Aspreno Galante, in linea con gli autori precedenti, menziona brevemente alcune opere dell'artista[32], non associando sempre alle stesse il nome dello scultore. Un primo esempio è quello relativo al ritratto di *Gaetano Ignazio Colacino*[33], per il quale l'autore ricorda solo la collocazione e la volontà della committente, Francesca Anastasio (madre del giovane effigiato), di far eseguire il sepolcro. Così anche per i ritratti funebri del consigliere *Cesare Bosco* (1740)[34] e dei membri della famiglia *Gurgo* (1715)[35], menzionati all'interno delle chiese di Sant'Anna dei Lombardi e di Santa Teresa agli Studi a Napoli.

Bisognerà attendere l'opera del Filangieri per avere il primo riscontro documentario sulla produzione del Bottigliero. L'autore renda nota, estrapolandola dal volume di «Esito di spese fatte per la Cappella di San Tommaso», la notizia dell'esecuzione da parte dello scultore del modello di un *Coro di putti* (1723)[36], realizzato in argento dall'artista Francesco Manzone: un'opera di cui non si hanno più tracce. Tale segnalazione comprova per la prima volta la partecipazione dell'artista anche all'ambito degli interventi condotti in collaborazione con i maestri argentieri attivi a Napoli, secondo quanto attestato dai numerosi lavori svolti dallo scultore come autore di modelli per argenti. Un ulteriore documento riguarda la commissione

*Vaccaro*…cit., p. 240, doc. 278; E. Catello, *Carlo Schisano architetto in Santa Caterina a Formello*, in «Napoli Nobilissima», IX, 2008, pp. 51-58.

27 R. Tufari, *La certosa di San Martino*, Napoli 1854, pp. 48-49.

28 P. Mattej, *Il Cristo della Cattedrale di Capua*, in «Poliorama Pittoresco», n. 42, 1855-56, pp. 329-331.

29 G. M. Galanti, *Breve descrizione* …cit., p. 258; Cfr. Idem, *Napoli…,* cit., p. 254.

30 F. Granata, *Storia Sacra della chiesa metropolitana di Capua*, Napoli 1776, p. 54.

31 Ivi, p. 330. Il Mattej si riferisce allo scritto di J. Lalande, *Voyage d'un Français en Italie fait dans les années 1765 et 1766*, Yverdon 1769.

32 G. A. Galante, *Guida Sacra della città…,* cit., pp. 204, 220, 364, 412.

33 Ivi, p. 94.

34 Ivi, p. 130.

35 Ivi, p. 401.

36 G. Filangieri, *Documenti per la storia, le arti e le industrie delle province napoletane*, tomo III, Napoli 1885, p. 12, nota 1.

affidata ai maestri Bottigliero e Lamberto per l'esecuzione delle sante domenicane realizzate per il monastero dei Santi Pietro e Sebastiano, in relazione alla quale il Filangieri riporta le notizie principali estrapolate dall'atto notarile delle Scritture di San Sebastiano (volume XXVII), rogato dal notaio Onofrio Montefusco, in cui vengono precisati i termini della commissione che vide impegnati i due artisti[37]. Il commento alle opere del Bottigliero risulta utile per comprendere anche l'originaria collocazione delle sante, disposte all'interno di otto nicchie appositamente realizzate[38].

Una lettura alternativa al profilo dell'artista, rispetto a quella consolidata come scultore di marmi, viene proposta dal Correra[39], in relazione alle numerose figure di maestri che, nell'ambito delle botteghe napoletane del Settecento, intervenivano anche nella produzione di statuine da presepe. Il Bottigliero, impegnato in tale settore, viene ricordato dallo studioso sia in rapporto al figlio Felice, definito «non meno valoroso dell'altro», sia in un confronto con lo scultore Sanmartino, autore di pastori caratterizzati da maggiore grazie ed eleganza, non riscontrabile - a giudizio del Correra - nella produzione del Bottigliero.

Nello stesso anno il Fiordelisi[40] pubblica un importante contributo documentario grazie al quale ricostruisce la storia del monastero napoletano della Trinità delle Monache, fornendo un attento studio sugli arredi e sulle numerose opere presenti al suo interno, prima della trasformazione ottocentesca in ospedale militare. L'autore, riesaminando le pertinenti fonti documentarie, riporta anche la polizza di pagamento relativa alla commissione che vide impegnato il Bottigliero nell'esecuzione dei *Comunichini* (1736), attualmente conservati presso il Museo Nazionale di Capodimonte.

Al Ceci va il merito di aver indagato, con maggiore approfondimento, l'ambito della scultura napoletana del Settecento e, in particolar modo, di avere tracciato una prima ricostruzione sulla storia della Corporazione degli scultori e dei marmorari[41], attraverso lo studio della documentazione archivistica. Pur permanendo nell'incertezza circa i lavori da attribuire a Matteo o Felice Bottigliero, per i quali riprende i giudizi già espressi dal Napoli Signorelli[42], fornisce un primo elenco utile delle opere dell'artista, presenti nelle principali chiese di Napoli. Anche egli interviene positivamente sul *Cristo deposto* di Capua, definito:

---

37 G. Filangieri, *Documenti per la storia*…cit., p. 12, nota 1. Ulteriori riferimenti al Bottigliero si leggono alle pp. 78, 336.
38 Ivi, p. 78.
39 L. Correra, *Il presepe a Napoli*, in «L'Arte», II, 1899, p. 340.
40 A. Fiordelisi, *La Trinità delle Monache*, in «Napoli Nobilissima», VII, 1899, p. 186.
41 G. Ceci, *La Corporazione degli scultori e marmorari*, in «Napoli Nobilissima», VI, 1897, pp. 124-126.
42 G. Ceci, *Gli artisti napoletani della seconda metà del secolo XVIII (dell'opera inedita di P. Napoli Signorelli sul Regno di Ferdinando IV)*, XVIII, 1922, pp.118-119.

«notevole per l'eleganza della modellazione e per l'intensità dell'espressione»[43]. Lo studioso curerà anche le voci relative ai due Bottigliero nel dizionario Thieme-Becker[44], riportando le notizie già rese note nei suoi scritti precedenti.

I medesimi cenni biografici finora indicati si ritrovano anche nel contributo dell'Elia, che considera come l'artista, dotato di uno stile «alquanto personale […] pur avendo compreso il meglio, il più classico, dell'arte di Lorenzo Vaccaro, abbia però conservato e sviluppato la propria formazione artistica. Non sarà molto proclive al facile esibizionismo dei colleghi, ed in quasi tutte le opere ci darà, invece, la visione di uno spirito serio, se non originale, e sobrio»[45]. Lo studioso, dunque, muove una prima riflessione sul linguaggio artistico del Bottigliero e sulla capacità dello scultore di elaborare una propria identità, pur essendosi avvalso, nel corso della sua produzione, degli insegnamenti tradizionali ricevuti dal maestro. L'Elia pone in risalto il modellato elegante delle opere dell'artista e il tratto fortemente espressivo dei personaggi raffigurati, sottolineando la volontà dello scultore di rimanere ancorato ad una forma solida e poco leziosa, esempio di quel «primo barocco, originale, dinamico, nazionale», in cui vi riconosce «uno dei migliori seguaci di quella potenza berniniana»[46].

Anche nel saggio della Lorenzetti[47] si riscontra l'intento di difendere l'operato dell'artista dai giudizi superficiali della critica: «scultore per nulla mediocre […] rappresentante maggiore della fase di trapasso al Settecento». Un'osservazione, quest'ultima, che punta a conferire un ruolo di rilievo al Bottigliero, quale erede di una civiltà figurativa, rivisitata con tocchi di personale inventiva e tradotta in termini di modernità nel passaggio al nuovo secolo. Concorde con l'Elia, la Lorenzetti rivede, «nell'intelligenza coloristica» dello scultore, un «sapore berniniano», soprattutto nel *Cristo deposto* di Capua, considerato da entrambi il modello precursore della nuova arte del Sanmartino.

Studi specifici sulla scultura napoletana del Settecento iniziano a partire dalla fine degli anni '50 del Novecento, mentre la storia recente della fortuna critica del Bottigliero, con indagini sistematiche sulla sua produzione, si afferma due decenni più tardi con le prime ricostruzioni dell'operato dello scultore attraverso inediti contributi documentari, in grado di definire in maniera precisa i tempi e i campi di azione dell'artista.

---

[43] G. Ceci, *Gli artisti napoletani*…cit., p. 119. Cfr. E. Bertaux, *L'art dans l'Italie méridionale,* vol. I, Parigi 1903, p. 606.
[44] G. Ceci, *Bottiglieri, Felice* e *Bottiglieri, Matteo*, in *Allgemeines Lexikonder Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart,* von Ulrich Thieme - Felix Becker, vol. IV, Leipzig 1910, p. 422-423 [*ad vocem*].
[45] G. Elia, *G. L. Bernini e Berninismo nella scultura napoletana del Sei e Settecento*, Napoli 1942, p. 119.
[46] Ivi, p. 120.
[47] C. Lorenzetti, *L'Accademia di belle Arti di Napoli*, Firenze 1953, p. 37.

Se nel catalogo del Molajoli[48] la scultura viene indagata in relazione allo straordinario impulso che il presepe napoletano del Settecento ricevette dalla passione artistica e dallo zelo religioso di Carlo di Borbone, che comportò l'intensificarsi della produzione presepiale, nonché l'estensione di tale pratica anche agli artisti già affermati nel campo della scultura marmorea, nel saggio della Picone[49] l'analisi si concentra sulla scultura napoletana del Settecento in relazione alla cappella Sansevero. In particolare, la studiosa si sofferma sull'ambito della ritrattistica, senza dubbio uno degli aspetti fondamentali dell'arte del Bottigliero, specie se si considera la «vera scuola d'arte napoletana» che fu la Certosa di San Martino, per la quale lo scultore eseguì i quattro busti dei *Beati Certosini*, contraddistinti da «quella efficace vena di caratterizzazione […] vera e vibrante»[50].

Nel 1957 viene pubblicata da Roberto Pane[51] la monografia sul Monastero napoletano di San Gregorio Armeno, dove lo studioso conduce un'attenta analisi stilistica delle opere del Bottigliero, raffiguranti *Cristo* e la *Samaritana al pozzo*, avvalendosi di una puntuale descrizione dei diversi elementi compositivi.

Una prima e più complessa indagine sulla scultura napoletana tra Sei e Settecento viene condotta dal Bologna agli inizi degli anni '60 nel volume *Settecento napoletano*[52]. Lo studioso pone principalmente l'accento su un particolare filone scultoreo, che andrà affermandosi alla fine del secolo ed è legato da un lato, alla volontà di fare continuare a vivere il gusto caratterizzante di Cosimo Fanzago e dall'altro, al desiderio di riallacciarsi alla chiave disegnativa del Solimena, rivolto a rivisitare le precedenti formulazioni in un nuovo linguaggio di matrice classicistica. Nel Bottigliero, citato per le sue implicazioni con i Vaccaro, ritroviamo la ripresa di entrambi gli elementi, se consideriamo sia le statue di *Giosuè* e *Gedeone* o i busti della cappella di Sant'Ugo per il richiamo all'arte del Fanzago e agli ideali tardo seicenteschi, sia i numerosi ritratti funebri collocati nelle diverse chiese partenopee, con particolare attenzione a quello del *Colacino*, vicino nella caratterizzazione fisiognomica e nel modellato delle vesti agli esempi solimeniani. Un altro ambito da esaminare, secondo l'autore, rimane quello della ritrattistica, trattato già dalla Picone, che «consente di individuare momenti di singolare vivezza»[53] da cogliere anche nei monumenti funebri del Bottigliero, contraddistinti «da un interesse acutamente visualizzato per la verità fisionomica e per il carattere, che come costituiscono una controparte importante del

[48] B. Molajoli, *La scultura nel presepe napoletano del Settecento*, catalogo della mostra (Napoli, Palazzo Reale), Napoli 1950, pp. 5-15.
[49] M. Causa Picone, *La cappella Sansevero*, Napoli 1959, pp. 47-52.
[50] Ivi, p. 48.
[51] R. Pane, *Il Monastero napoletano di San Gregorio Armeno*, Napoli 1957, pp. 111-113.
[52] F. Bologna, *Le arti figurative*, in *Settecento napoletano*, a cura di G. Doria, Torino 1962, pp. 67-69.
[53] Ivi, p. 69.

decorativismo accademico prevalente […] lasciano anche presentire il modo con cui si porrà più tardi dinnanzi al vero di natura un uomo totalmente nuovo quale Gaspare Traversi»[54].

Il Catello[55], nel suo studio su Francesco Celebrano e la plastica presepiale, ha avuto modo di considerare come, a seguito dell'influenza del Bernini, la produzione scultorea sembrava aver raggiunto un confine difficilmente valicabile. Fatta eccezione per l'ultima tradizione barocca, che ancora si rifletteva nella produzione di Domenico Antonio Vaccaro e Matteo Bottigliero, «si tenta di subordinare il linguaggio espressivo alla pura esasperazione virtuosistica, nella ricerca […] dell'effetto teatrale delle invenzioni, con il risultato di ridurre […] la scultura a semplice decorazione»[56].

In seguito il Ferrari ha rivolto un'attenzione critica all'attività del Bottigliero, specie in merito alla sua abilità scultorea. L'analisi del *Cristo deposto* lo ha portato a definire l'opera un «prototipo ma quanto flebile di un'idea devozionale che si concretò a ben altri livelli artistici con il Corradini e il Sanmartino»[57]. Secondo lo studioso, la capacità del Bottigliero nella lavorazione del marmo si riduce a quella di un «aggraziato e loquace decoratore». In un momento successivo, il Ferrari sembra che abbia voluto apportare un correttivo alle sue precedenti osservazioni, sostenendo come il Bottigliero fosse solo inizialmente «stentato», per quel suo modo di indugiare a lungo su «rimanipolazioni dei tipi del Fanzago»[58]. L'autore pone a confronto anche il percorso artistico dello scultore con quello di Domenico Antonio Vaccaro, entrambi orientati sulla volontà di distaccarsi «dalle reminiscenze naturalistiche per approdare, nello sciamare di putti e statue […] a quella sorta di visionarietà ornamentale, che gli apparati provvisori, e, in genere la scenotecnica avevano istituito come modello di gusto»[59]. Nel tirare le conclusioni, lo studioso ha pertanto affermato come nel campo della scultura, per la prima volta, «dopo il predominio fanzaghiano, dopo gli apporti, durati quasi per tutto il secolo XVII, dei berniniani e dei carraresi», si assiste alla nascita di personalità autoctone, «capaci di inventare modi di scultura originali», in grado di influenzare le generazioni successive[60]. È questo l'aspetto innovativo che si verifica nel panorama scultoreo del '700, prodotto anche dal singolare rapporto che va istituendosi tra la scultura e l'architettura[61]. Al Ferrari[62], inoltre, spetta il merito di aver redatto, nella voce del "Dizionario Biografico degli Italiani" una prima

---

54 F. Bologna, *Le arti figurative*...cit*.,* p. 69.
55 E. Catello, *Francesco Celebrano e l'arte nel presepe napoletano del '700*, Napoli 1969, p. 57.
56 *Ibid.*
57 O. Ferrari, *Le arti figurative*, in *Storia di Napoli*, VI, Napoli 1970, p. 1338.
58 Idem, *Considerazioni sulle vicende artistiche a Napoli durante il viceregno austriaco (1707-1734)*, in *Storia dell'Arte*, Roma 1979, p. 12.
59 O. Ferrari, *Considerazioni sulle vicende*…cit., p. 12.
60 *Ibid.*
61 O. Ferrari, *Considerazioni sulle vicende*…cit, p. 13.
62 Idem, *Bottiglieri Matteo*...cit., pp. 463-465 [*ad vocem*].

ricognizione sull'attività artistica del Bottigliero, attraverso una sistemazione organica di tutte le notizie rinvenute sullo scultore sino a quel momento.

Bisognerà attendere lo studio sul presepe napoletano di Gennaro Borrelli[63], per leggere fondamentali considerazioni critiche sullo scultore, insieme ad un primo regesto accurato. Lo studioso, attraverso l'analisi del fenomeno presepiale, inteso come espressione autonoma della produzione artistica napoletana, che vide operare in tale ambito i maggiori artisti del tempo, redige una schedatura dei principali scultori partenopei attivi dal tardo Seicento, articolata in base al confronto delle fonti bibliografiche e corredata sia da contributi documentari inediti, sia da quelli già noti. L'apporto fornito dal Borrelli è stato quello di tracciare un ampio profilo biografico dell'artista, sulla base dell'inedito processetto matrimoniale: fonte basilare da cui si sono potute estrapolare informazioni utili nel ricostruire i primi riferimenti cronologici che scandirono la vita del Bottigliero[64]. Segue la successiva catalogazione delle opere, che ha consentito di articolare le tappe dell'attività dello scultore secondo una progressione temporale, ricostruita attraverso le fonti bibliografiche, la documentazione d'archivio e nuove attribuzioni stilistiche.

L'anno seguente, nel volume *Storia di Napoli*, il Mormone [65] ha ricostruito gli avvenimenti susseguitisi nel campo della scultura, dall'avvento di Carlo di Borbone fino alla fine del secolo, ampliando il *corpus* documentario con nuove testimonianze archivistiche. Lo studioso incentra il discorso sul Bottigliero soprattutto in relazione al rapporto di subordinazione che l'artista ebbe con il suo secondo maestro, Domenico Antonio Vaccaro, che fu anche supervisore nell'ambito di alcuni dei suoi interventi scultorei[66]. Infatti, sia per la commissione che vide impegnato il Bottigliero sia nell'esecuzione dell' *Angelo con putto* (Napoli, Gesù Nuovo), sia per le sculture e i bassorilievi realizzati in collaborazione con Pagano per la *Guglia* dell'Immacolata, il Vaccaro risulta rispettivamente o responsabile dell'operato dei due artisti[67] o rappresenta un chiaro riferimento da tenere in considerazione anche dopo la morte, avvenuta nel 1745[68]. Il Mormone, nel porre in discussione gli esiti stilistici del Bottigliero e del Pagano, rimarca il ruolo di subordinazione dei due artisti rispetto al maestro, specie quando - confrontando i due angeli capoaltare del Gesù Nuovo con le statue della *Guglia* - sostiene di avvertire come «la flessibilità e il dinamismo di quelle stupende figure alate abbiano ceduto, nei

63 G. Borrelli, *Il presepe napoletano*, Roma 1970, pp. 185-189.
64 Ivi, p. 185.
65 R. Mormone, *La scultura (1734-1800)*, in *Storia di Napoli*, VIII, Napoli 1971, pp. 551-606.
66 Ivi, pp. 556-562.
67 Ivi, p. 562.
68 R. Mormone, *Il rifacimento settecentesco di Santa Chiara*, in *Studi in onore di Riccardo Filangieri*, Napoli 1965, pp. 85-103.

santi gesuitici, ad un più austero senso dei volumi e ad una mimica efficace, ma tradizionale»[69]. Per lo studioso, dunque, è chiaro come i due scultori, nel passaggio dall'esecuzione di un modello già prestabilito (come quello per i due angeli capoaltare) all'invenzione *ex-novo*, smarriscano le intuizioni «sublimi e nuove» del Vaccaro, così da far spegnere «il gran fuoco della sua vastissima idea»[70]. In quest'ottica l'autore afferma come tale orientamento verso un linguaggio tendenzialmente accademico e classicista trovi ragione solo con la determinante influenza che il Solimena esercitò sui due scultori, sia negli esiti iniziali, legati alla prima fase di attività della loro carriera, al seguito di Lorenzo Vaccaro, sia nella fase finale, dopo la morte di Domenico Antonio Vaccaro, quando si verificò un riaccostamento al pittore che «significava il rientro nell'aria donde erano partiti»[71].

Gli studi sulla decorazione scultorea s'intensificano nel corso degli anni '70, quando vengono resi noti i primi approfonditi contributi sull'argomento, come il volume dedicato all'indagine del complesso monastico napoletano della Certosa di San Martino di Raffaello Causa[72]. Quest'ultimo analizza l'arte del Fanzago e le ripercussioni del suo linguaggio sugli artisti subentrati nel cantiere certosino nel corso del Settecento. Lo studioso, nell'indagare le decorazioni marmoree legate alla seconda fase di rinnovamento della chiesa, dedica poco spazio ai *Beati Certosini* eseguiti dal Bottigliero per la cappella di Sant'Ugo, considerando i quattro busti solo in relazione agli interventi di Domenico Antonio Vaccaro per la cappella di San Gennaro. Da questo confronto emerge l'idea di un Bottigliero poco innovatore e ancora orientato ad una resa plastica tardo-seicentesca, riconducibile ai modi di Lorenzo Vaccaro e non allo stile più moderno del figlio Domenico Antonio[73].

Al Fittipaldi[74] va il merito di aver trattato per la prima volta - in un contributo specifico sullo scultore - l'intera produzione del Bottigliero in Campania, conferendogli il ruolo di comprimario insieme al maestro Domenico Antonio Vaccaro. A parere dello studioso, sin dalle prime opere, «il Bottiglieri volge ad una plastica condensazione dell'immagine, ad un robusto naturalismo, ad una chiara evidenza volumetrica e ad un fine e graduato chiaroscuro che, lontano dal confonderli con dei limiti, saranno le note peculiari delle sue opere»[75]. Dal giudizio critico dello studioso, confluiscono nella formazione artistica del Bottigliero elementi fanzaghiani, non solo mediati dagli insegnamenti vaccariani, ma considerati anche dallo stesso

[69] R. Mormone, *La scultura*…cit., p. 564.
[70] *Ibid.*
[71] *Ibid.*
[72] R. Causa, *L'arte nella certosa di San Martino*, Cava de' Tirreni 1973, pp. 79-80.
[73] Ivi, p. 80.
[74] T. Fittipaldi, *Sculture di Matteo Bottigliero in Campania*, in «Campania Sacra: Studi e Documenti», IV, 1973, pp. 242-269.
[75] Ivi, p. 242.

artista in un esame diretto, che ebbe modo di condurre sulle opere dello scultore bergamasco[76]. In proposito, si citano i già menzionati busti dei *Beati Certosini* «con gli apporti di un progrediente e svettante rococò», gli scenografici *Comunichini*, che mostrano «alcuni accostamenti alla pittura contemporanea ancora di ascendenza barocca e risalente ad un gusto di tipo stanzionesco». Proprio per le «sottili implicazioni stanzionesche e più per i rapporti col Solimena», lo scultore pare mostrare la volontà di accostarsi in modo «moderato ed in varia misura costante a quell'area accademizzante del barocco»[77]. Lo studioso, pur sottolineando, dunque, l'influenza esercitata dal pittore sul Bottigliero, tende a non ridurre il linguaggio dello scultore ad una mera traduzione di ciò che stava eseguendo negli stessi anni in pittura il Solimena. Tenendo presente la veridicità storica dei rapporti tra i due artisti, testimoniata anche dai numerosi documenti e dalle diverse collaborazioni, il Fittipaldi rimarca l'idea di non sottovalutare gli «accenti personali» apportati dallo scultore nel corso della sua produzione.
In merito alla produzione ritrattistica, invece, lo studioso sottolinea l'importanza di apertura nei confronti delle opere francesi come modelli di confronto con i ritratti funebri eseguiti dall'artista, specie se si analizza il busto di *Francesco Saverio Gurgo*[78]. I personaggi effigiati dal Bottigliero, quindi, «segnano una fase di trapasso dal barocco al rococò e rivelano l'intenzione […] di recuperare un carattere aulico e celebrativo di una società in via d'estinzione»[79].

Dopo pochi anni il Blunt produsse la prima opera organica in grado di restituire l'ampiezza degli interventi relativi all'architettura barocca e rococò a Napoli, in riferimento agli edifici sacri e alle residenze nobiliari. Affrontando, con una minuziosa lettura strutturale la produzione architettonica partenopea, l'autore analizza in maniera trasversale gli apparati marmorei e i rifacimenti decorativi interni, riportando le notizie già edite sull'attività del Bottigliero, in relazione agli edifici nei quali lo scultore intervenne nel corso della sua carriera[80].

Nel 1977, lo storico castiglionese Michele Cioffi[81] pubblica un interessante contributo sul Bottigliero, raramente considerato da chi ha successivamente intrapreso un'indagine sullo scultore. Il Cioffi arricchisce il *corpus* documentario dell'artista attraverso proficue ricerche archivistiche, dalle quali recupera non solo l'atto di battesimo - fondamentale per chiarire l'anno di nascita riportato erroneamente negli studi precedenti e spesso anche in quelli successivi - ma anche una serie di testimonianze riguardanti le relazioni di parentela con lo scultore, che gli

76 T. Fittipaldi, *Sculture di Matteo Bottigliero*…cit., p. 247.
77 Ivi, p. 247.
78 Ivi, p. 254.
79 *Ibid.*
80 A. Blunt, *Neapolitan Baroque & Rococò*, London 1975, pp. 311-313, 319.
81 M. Cioffi, *Una gloria di Castiglione. Lo scultore Matteo Bottiglieri (1680-1757)*, in «Civiltà Picentina», I, 1977, pp. 7-21.

hanno consentito un'attenta ricostruzione genealogica del suo nucleo familiare[82]. Nel passare poi ad analizzare la produzione artistica del Bottigliero, lo studioso non si distacca dalle osservazioni critiche espresse pochi anni prima dal Fittipaldi, limitandosi a riportare i principali riferimenti inseriti nel contributo dell'autore.

Un'indagine sulla produzione plastica del '700 viene fornita anche dalla Cioffi Martinelli, partendo dall'attività imprescindibile di Lorenzo Vaccaro: «nodo fondamentale di passaggio tra i due secoli e punto di riferimento obbligato per i maggiori scultori della prima metà del '700»[83], fino alla delineazione dei differenti stili dei suoi principali allievi: Domenico Antonio Vaccaro e Bottigliero. Mentre il primo «si mostrò aperto alla sperimentazione di itinerari nuovi, e fu l'iniziatore insieme col Sanfelice di quello stile rococò che avrebbe rappresentato un tuffo nella modernità per la produzione artistica locale», il secondo «restò legato alla tradizione tardo-barocca, non priva di interessanti accenti naturalistici del filone Fanzago-Lorenzo Vaccaro»[84]. Prosegue l'approfondimento sul campo della ritrattistica funeraria, in merito alla quale la studiosa sottolinea l'evoluzione di tale tipologia nel corso del Settecento, sia legata ad un nuovo genere di committenti (principalmente laici appartenenti quasi esclusivamente al ceto forense), sia ad una rinnovata iconografia «incline ad una rappresentazione fisionomica rispecchiante la personalità dei soggetti, scevra da intenti idealizzanti o esclusivamente di parata»[85]. Nel tracciare una panoramica sui principali personaggi effigiati dei sepolcri napoletani, la Cioffi si sofferma in particolare su alcuni modelli eseguiti dal Bottigliero, specie i busti *Gurgo* contraddistinti da «un'impostazione essenzialmente aulica, memore soprattutto della coeva ritrattistica solimeniana»[86]. Un breve paragrafo viene poi dedicato alla storia dell'edificazione della *Guglia* dell'Immacolata e alla cooperazione che andò instaurandosi tra gli scultori Bottigliero e Pagano[87].

Con l'anno 1979, grazie alla grande mostra sulla Civiltà a Napoli nel '700, si arriva ad una data fondamentale per la conoscenza e la divulgazione delle splendide testimonianze artistiche legate alla produzione napoletana di questo secolo. La sezione dedicata alla scultura, così come le notizie relative all'attività del Bottigliero sono curate dal Fittipaldi, il quale - tuttavia - rimane ancorato alle posizioni già esposte dalla critica nelle occasioni precedenti[88].

---

82 M. Cioffi, *Una gloria di Castiglione*…cit., p. 11.
83 R. Cioffi Martinelli, *Manifatture e produzione plastica nel '700*, in «La voce della Campania», 1979, pp. 475-476.
84 Ivi, p. 476.
85 Ivi, p. 477.
86 *Ibid.*
87 R. Cioffi Martinelli, *Manifatture e produzione*…cit., pp. 478-490.
88 T. Fittipaldi, *Civiltà del Settecento a Napoli*, catalogo della mostra (Napoli, dicembre 1979 - ottobre 1980), Firenze 1980, pp. I 19, 132, 372, 386, 390; II 40, 41, 42, 47, 48, 49, 297; 427.

Al Rizzo[89] va il merito di aver reso nota una cospicua quantità di polizze di pagamento sulla scultura napoletana del '700, rinvenute presso l'Archivio Storico del Banco di Napoli, e in particolare proprio sulla produzione del Bottigliero. Il *corpus* documentario ha consentito di ascrivere all'artista numerose opere, offrendo così non solo l'occasione di chiarire e rettificare definitivamente alcune erronee attribuzioni, ma anche di riportare alla luce sculture note e mai indagate fino ad allora[90]. In tale contributo, inoltre, l'autore mette in luce, attraverso una serie di confronti, la stretta dipendenza del Sanmartino dal Bottigliero, sia per le sculture che il primo eseguiva su modelli realizzati da altri, sia per i ritratti funebri collocati sui diversi sepolcri napoletani[91].

Nel suo volume sulla *Scultura napoletana del Settecento* il Fittipaldi ha inteso precisare il ruolo svolto dai maggiori artisti napoletani del Settecento attraverso un'ampia catalogazione delle loro opere. In merito al Bottigliero, dove confluiscono i risultati delle precedenti analisi, trovano citazione sia il *Ritratto di Carlo VI d'Austria* (che poi risulterà eseguito dal Colombo su disegno del Del Po), sia quello di *Giacomo Salerno* (successivamente assegnato al Pagano) sia il busto del marchese *Carlo Danza* (la cui esecuzione è stata poi riferita a Gaetano Salomone)[92]. L'opera risulta comunque di imprescindibile riferimento, soprattutto per il ricco corredo fotografico.

In un successivo contributo il Rizzo, nella volontà di rendere noti ulteriori documenti inediti rinvenuti, conduce un'indagine sulle interrelazioni tra pittori e scultori nel '700, nonché sulle collaborazioni attestate in merito all'esecuzione di opere comuni. L'intervento contribuisce ad ampliare la produzione del Bottigliero anche nelle province del viceregno, quando, in cooperazione con il pittore Nicola Maria Rossi, l'artista s'impegnava a realizzare le sculture di *Santa Teofista*, *Teofisto* e *Agapio* (1744) per il Duomo di Acquaviva delle Fonti[93].

Anche Nava Cellini, nel volume in cui condensa la storia della scultura italiana del Settecento, si mostra in linea con la critica contemporanea quando, nella sezione su Napoli, definisce il Bottigliero debitore del Fanzago per ciò che concerne le opere nella cappella di Sant'Ugo e dotato, invece, di grande originalità nel campo della ritrattistica, dove sembra «preludere al Sanmartino e generalmente al percorso della scultura napoletana di ritratto»[94].

---

89 V. Rizzo, *Sculture inedite di D. A. Vaccaro, Bottigliero, Pagano e Sanmartino* (I), in «Napoli Nobilissima», XVIII, 1979, pp. 41-61; Idem, *Sculture inedite di D. A. Vaccaro*...cit., (II), in «Napoli Nobilissima», XVIII, 1979, pp. 133-147.
90 V. Rizzo, *Sculture inedite di D. A. Vaccaro*…cit., (I), pp. 44-49; p. 54, doc. 4; p. 55, docc. 5-10; p. 56, docc. 11-13; p. 58, doc. 31; p. 59, doc. 37; V. Rizzo, *Sculture inedite di D. A. Vaccaro*…cit., (II), p. 145, docc. 7-8.
91 V. Rizzo, *Sculture inedite di D. A. Vaccaro*…cit., (II), pp. 133-134.
92 T. Fittipaldi, *Scultura napoletana del Settecento*, Napoli 1980, pp. 95-105.
93 V. Rizzo, *Notizie su Gaspare Traversi ed altri artisti napoletani del '700*, in «Napoli Nobilissima», XX, 1981, pp. 26-27.
94 A. Nava Cellini, *La scultura del Settecento*, in «Storia dell'arte in Italia», 1982, pp. 95-97.

Nel primo volume sul *Settecento napoletano*, a cura dello Strazzullo, non solo viene ad aggiungersi un nuovo nucleo di documenti, ma viene dato spazio anche all'intervento del Catello [95] in merito ai maestri argentieri napoletani con i quali il Bottigliero, in più di un'occasione, si trovò a collaborare. Nel medesimo testo, inoltre, è presente il saggio del Rizzo sull'architetto Nicolò Tagliacozzi Canale, che include alcune polizze di pagamento testimonianti gli interventi dello scultore nelle chiese della SS. Trinità delle Monache e del Carmine Maggiore di Napoli[96].

Occorre ora addentrarsi in quel vasto territorio, per alcuni versi ancora inesplorato, delle province vicereali che, pur generando a volte personaggi non del tutto secondari, alimentavano in modo costante le botteghe della capitale. Un rapido riepilogo prende avvio dalle mostre realizzate negli anni '90 nella Certosa di Padula, a Matera e a Bari, per giungere a quella più vasta e articolata di Lecce. Per quanto concerne la Puglia andranno senz'altro ricordati gli studi di Mimma Pasculli Ferrara, nonché l'indagine territoriale condotta dalla studiosa sui marmi, insieme alla doviziosa ricostruzione del Cappellone di San Cataldo a Taranto (dove si ammira il maggior numero di sculture di Giuseppe Sanmartino) e le ricerche confluite nel volume sulla Capitanata e la Terra di Bari, in cui sono presenti schede inerenti i molteplici materiali utilizzati per le diverse tipologie di altari barocchi. Alla Pasculli Ferrara spetta il merito di aver condotto già una prima indagine confluita nel volume sulla scultura napoletana del XVII e XVIII secolo in Puglia, strutturato attraverso la suddivisione del lavoro di ricerca in schede topografiche e ampliato dall'apporto di documenti inediti reperiti dal Nappi presso l'Archivio Storico del Banco di Napoli. Lo studio, che ha fornito anche un esame dell'attività del Bottigliero in tale provincia, oltre ad arricchire la commissione rivolta all'artista per Acquaviva delle Fonti[97] (già resa nota dal Rizzo pochi anni prima), ha individuato ulteriori interventi quali le applicazioni scultoree agli altari maggiori del Duomo di Barletta e di Lecce[98].

Contestualmente è stato edito il volume del Fiengo sull'*Organizzazione e la produzione edilizia a Napoli all'avvento di Carlo di Borbone*, incentrato sull'industria delle costruzioni nel Settecento, sugli appalti e sulla disciplina dei lavori, nonché sulle Corporazioni che

---

[95] E. Catello, *L'arte argentaria napoletana nel XVIII secolo*, in *Settecento napoletano. Documenti* (I), a cura di F. Strazzullo, Napoli, 1982, pp. 48-50.

[96] V. Rizzo, *Niccolò Tagliacozzi Canale o il trionfo dell'ornato nel settecento napoletano*, in *Settecento napoletano*…cit., pp. 105, 163, 198; Idem, *Uno sconosciuto paliotto di Lorenzo Vaccaro e altri fatti coevi napoletani*, in «Storia dell'arte», 1983, pp. 220-221.

[97] M. Pasculli Ferrara - E. Nappi, *Arte napoletana in Puglia dal XVI al XVIII secolo*, Fasano 1983, p. 123; cfr. F. Liuzzi, *Manufatti napoletani in terra di Bari. L'altare marmoreo della cappella di Sant'Eustachio nella Cattedrale di Acquaviva delle Fonti*, in «Napoli Nobilissima», V, 2014, pp. 31-44.

[98] M. Pasculli Ferrara, *Arte napoletana*…cit., pp. 51-56, 234-235; Idem, *I Cimafonte a Barletta*, in «Napoli Nobilissima», XXIII, 1984, pp. 6-7; M. Pirrelli, *La cappella della Madonna della Madia in Monopoli. L'organismo settecentesco*, Fasano 1997, pp. 79-98.

regolamentavano le categorie professionali. L'appendice documentaria ha offerto la possibilità di accrescere l'attività del Bottigliero sia nel campo della ritrattistica, attraverso la nuova testimonianza del monumento funebre a *Ferdinando Cammarota* (1734), eseguito dallo scultore per la chiesa dello Spirito Santo di Napoli, sia nell'ambito delle decorazioni di altari, così come attesta la traccia documentaria che ne testimonia l'attività nel 1735 presso la chiesa del Corpo di Cristo a Moschiano (AV)[99].

Nel 1985 viene pubblicato un volume sui tre monumenti simbolici di Napoli: le *Guglie* di San Gennaro (1632 - post 1654), di San Domenico (1657 - 1737) e dell'Immacolata (1743 - 1760), in cui Gaia Salvatori s'impegna nella ricostruzione della storia relativa alla loro realizzazione con l'apporto di una documentazione iconografica inedita, mentre Corrado Menzione conduce un'indagine sugli aspetti tecnici del restauro, terminato proprio in quegli anni. In tale contesto il Bottigliero, coinvolto nell'esecuzione delle sculture decorative della *Guglia* dell'Immacolata, collabora insieme al Pagano per l'esecuzione di statue, putti e bassorilievi. Lo studio risulta di notevole interesse, perché vengono per la prima volta circoscritti i termini precisi della commissione, i tempi d'azione dei due artisti e le modalità attraverso le quali operarono[100].

Nel 1988 il Catello pubblica il volume monografico sul *Sanmartino*[101] dove, nel delineare il profilo biografico dell'artista e l'ambito della sua prima formazione, fornisce acute osservazioni in merito alla possibilità dell'apprendistato dello scultore presso la bottega del Bottigliero, precisando che debba trattarsi verosimilmente di quella gestita da Matteo, suo probabile maestro, e non dal figlio Felice, come si era creduto[102]. Nello stesso anno il Lattuada pubblica il volume sul *Barocco a Napoli e in Campania*: uno studio che, attraverso una schedatura di chiese e monumenti, fornisce notizie sulla storia delle principali opere della regione, con una opportuna bibliografia di riferimento. Vengono qui indicati i principali interventi del Bottigliero tra Napoli e Salerno[103].

Estremamente interessanti risultano le ricerche di Avino, che testimoniano l'attività salernitana dello scultore, in merito agli interventi decorativi eseguiti sia per la cappella Lembo all'interno della cattedrale (1718)[104], sia per l'altare maggiore della chiesa dell'Annunziata

---

99 G. Fiengo, *Organizzazione e produzione edilizia a Napoli all'avvento di Carlo di Borbone*, Napoli 1983, pp. 186-187.
100 G. Salvatori - C. Menzione, *Le guglie di Napoli: storia e restauro*, Napoli 1985, pp. 75-92.
101 E. Catello, *Sanmartino*, Napoli 1988, pp. 11-14.
102 F. Strazzullo, *Tradizioni sacre*…cit., pp. 21, 43, nota 18.
103 R. Lattuada, *Il Barocco a Napoli e in Campania*, Napoli 1988, pp. 51, 69, 88-89, 108-110, 161-170, 172-173.
104 L. Avino, *Scultura e decorazione a Salerno (1688-1745)*, Salerno 1991, pp. 16-19, 24-28, p. 93, doc. III; p. 119, doc. XV.

(1727)[105]. Lo studioso riporta integralmente gli atti documentari che hanno consentito di ricostruire la storia delle opere commissionate allo scultore, per la cui esecuzione egli si trovò, in entrambi i contesti, ad operare con le principali personalità dell'epoca, come l'architetto Ferdinando Sanfelice e i marmorari Giovanni e Filippo Raguzzino.

Di poco successivi sono i contributi pubblicati da Elio Catello[106] e dalla Pasculli Ferrara. Mentre il primo affronta, in un discorso d'insieme, lo sviluppo e i caratteri della scultura del Settecento in Campania - sostanzialmente identificata con quella napoletana - attraverso l'analisi dei protagonisti del secolo, tra cui lo stesso Bottigliero, la seconda dedica la sua indagine all'*Arte dei marmorari* nella capitale e nelle sedi periferiche del viceregno, trattando sia gli interventi salernitani dell'artista, sia quelli pugliesi[107].

Per quanto riguarda l'attività del Bottigliero in Abruzzo andranno segnalati gli atti del Convegno (1995)[108] tenutosi nel 1992 a Pescocostanzo e Sulmona. Il Casale, attraverso un dettagliato atto notarile, ricostruisce la commissione che vide impegnato il Bottigliero in collaborazione con il marmoraro Gentile e l'intagliatore Astarita: due maestranze napoletane coinvolte nell'esecuzione dell'altare maggiore nella Basilica di Santa Maria Assunta a Castel di Sangro. Tale studio, di notevole importanza poiché documenta l'attività dello scultore in una nuova regione delle province vicereali, ha consentito di rinvenire un'ulteriore traccia attraverso la quale approfondire i termini dell'incarico con successive e recenti ricerche, ripercorse sia dalla Pasculli[109], sia in un mio recente contributo[110].

La Mancini, nel testo dedicato allo studio del *Barocco a Salerno*, conduce un'analisi sull'evoluzione dell'altare marmoreo, nel passaggio dalla tradizione tardo barocca alla tendenza "protorococò", prendendo in esame anche quello realizzato per la chiesa dell' Annunziata di Salerno: opera di collaborazione tra i Raguzzino e il Bottigliero[111]. Nello stesso volume il Borrelli tratta la produzione scultorea presente a Salerno nella medesima epoca e, menzionando anche l'attività dello scultore sul territorio, ascrive ai modi dell'artista - per la prima volta - le otto statuine degli *Evangelisti* e *Santi martiri* (1728), eseguite rispettivamente per

---

105 L. Avino, *Marmi colorati per l'altare maggiore dell'Annunziata di Salerno (1716-1774)*, Salerno 1993, pp. 27-28, p. 148, doc. XXII; pp. 119-130, doc. XV; p. 123, doc. XV; pp. 134, doc. XVIII; p. 136, doc. XIX; p. 140, doc. XX.

106 E. Catello, *La scultura*, in *Storia e civiltà della Campania. Il Settecento*, a cura di G. Pugliese Carratelli, Napoli 1994, pp. 241-274.

107 M. Pasculli Ferrara, *L'arte dei marmorari*, in *Storia del Mezzogiorno*, Vol. XI, 4°, Napoli 1993, pp. 634-635.

108 V. Casale, *Perfezionare tutti li colori delle pietre. Il commesso marmoreo in Abruzzo e Molise*, in *Cosimo Fanzago e il marmo commesso fra Abruzzo e Campania nell'età barocca*, atti del Convegno (Pescocostanzo e Sulmona 25-27 settembre 1992), a cura di V. Casale, L'Aquila 1995, pp. 136-139, 164, doc. 9.

109 M. Pasculli Ferrara, *Importazione in Abruzzo di altari marmorei napoletani: S. Maria del Ponte a Lanciano e S. Maria di Collemaggio a L'Aquila*, in *Abruzzo. Il Barocco negato*, a cura di R. Torlontano, Roma 2010, p. 306.

110 M. D'Angelo, *Interventi di bottega tra «centro e periferia»: l'altare maggiore dell'Assunta a Castel di Sangro*, in *Atelier d'artista. Gli spazi di creazione dell'arte dall'età moderna al presente*, a cura di S. Zuliani, Sesto San Giovanni 2013, pp. 61-72.

111 T. Mancini, *Gli altari barocchi*, in *Il Barocco a Salerno*, a cura di M.C. Cioffi, Salerno 1998, pp. 116-117.

la cappella Lembo e quella Mazza del Duomo di Salerno (oggi conservate presso il deposito del Museo Diocesano)[112]. L'acuta intuizione ha trovato conferma nel corso della presente ricerca attraverso il rinvenimento dei documenti inediti che ho posto in appendice e che testimoniano la commissione rivolta al Bottigliero, nonché i tempi di realizzazione delle opere e la relativa destinazione[113].

L'anno seguente la Tucci pubblica un contributo incentrato sull'influenza che la pittura di Francesco Solimena esercitò sulle opere del Bottigliero. Attraverso una serie di idonei confronti viene analizzato il rapporto tra i due artisti, lasciando emergere come l'artista sia riuscito a tradurre in scultura il linguaggio del più anziano pittore, anche grazie alle diverse collaborazioni attestate nelle quali il Solimena fornì bozzetti e modelli preparatori al Bottigliero[114].

Si deve al Rizzo il primo tentativo di accorpare la vasta produzione di Lorenzo e Domenico Antonio Vaccaro in un unico volume, corredandolo peraltro di un folto apparato documentario, arricchito da polizze di pagamento riguardanti le principali personalità del panorama artistico napoletano, dalla seconda metà del Seicento alla prima metà del Settecento. Il volume, per ciò che concerne la produzione del Bottigliero, risulta di notevole importanza per la numerosa documentazione inedita che ha consentito di attribuire nuove opere all'artista[115].

Nel 2001 e successivamente nel 2010 il Panarello[116] ha pubblicato due volumi incentrati sulla ricostruzione del complesso calabrese di San Domenico Soriano, nei quali ha esaminato quanto resta delle numerose rovine dell'edificio e della decorazione interna, sulla base di ricche testimonianze inedite. Il *corpus* documentario attesta anche la commissione rivolta al Bottigliero in collaborazione con Francesco Pagano per la decorazione dell'altare maggiore, nonché per la lavorazione di numerose sculture.

Al Braca va il merito di avere integrato gli studi condotti precedentemente dall'Avino per ciò che concerne l'attività artistica dello scultore svolta al Duomo di Salerno. Lo studioso, rivolgendo attenzione al gruppo scultoreo che domina l'atrio del Duomo salernitano, illustra dettagliatamente la storia del progetto relativa all'esecuzione delle statue di *San Matteo* (1737),

---

112 G.G. Borrelli, *Scultura a Salerno in età barocca*, in *Il Barocco*…cit., pp. 130-133.
113Appendice documentaria. *Documenti inediti*, n. XVII, pp. 433-434.
114 A. Tucci, *L'universo pittorico di Francesco Solimena nella scultura di Matteo Bottigliero*, in «Studi di Storia dell'arte», 1999, pp. 179-199.
115 V. Rizzo, *Lorenzo e Domenico Antonio Vaccaro*…cit., pp. 21, 61,118, 178, 191, 194, 197-198, 200-201, 205-206, 212, 232, 240, 243-244, 251, 254-255, 260, 264, 267.
116 M. Panarello, *La "Santa Casa" di San Domenico in Soriano Calabro vicende costruttive di un grande complesso barocco*, Soveria Mannelli 2001, pp. 163-164, 166-167, 169-171, 174, 188, 276, 278, 282-283; Idem, *Il Grande cantiere del Santuario di San Domenico di Soriano*, Soveria Mannelli 2010, pp. 58-61, 111-119, 129-133.

*San Bonosio* (1738) e *San Grammazio* (1740-1745), realizzate dall'artista nel secondo intervento salernitano. La documentazione resa nota dall'autore chiarisce i termini della commissione e la relativa cronologia delle opere, incerta fino alla pubblicazione di tale studio[117]. Il Braca, inoltre, avanza la tesi sulla possibile destinazione delle quattro statuine raffiguranti i *Santi martiri*, progettate per la decorazione della cappella Mazza, avendo individuato la citazione delle opere nell'inventario della cappella, contenuto nel cartiglio testamentario del committente Diego Mazza[118].

Sempre il Rizzo è intervenuto successivamente a chiarire le erronee attribuzioni al Bottigliero, in merito al *Coro di putti* realizzato dal Granucci ai Santi Apostoli e al ritratto funebre del marchese *Carlo Danza,* eseguito dal Salomone al Carmine Maggiore, che erano state a lungo causa di equivoci attribuzionistici[119].

Nel 2004 la studiosa Gallo ha pubblicato un volume incentrato sull'analisi dei rifacimenti barocchi promossi all'interno degli edifici ecclesiastici presenti sul territorio salernitano. L'indagine, condotta attraverso sondaggi sistematici e efficaci confronti, tratta anche della produzione del Bottigliero in merito ai già noti interventi salernitani[120].

Nel medesimo anno il Milano[121] ha pubblicato un contributo locale incentrato sulla ricostruzione storico-artistica della chiesa di San Pietro a Siepi, appartenente alla diocesi di Cava de' Tirreni. Nel volume si fa riferimento ad un ipotetico intervento condotto dal Bottigliero in collaborazione con l'argentiere Giuseppe de Avellino, al quale lo scultore fornì il modello per la statua di *San Pietro*[122] (1722). Nel testo, inoltre, è citato sia l'impegno dell'artista nella lavorazione delle teste di cherubini, della custodia e del paliotto per l'altare maggiore della chiesa cavese di San Francesco d'Assisi (1747), sia quello per gli angeli capoaltare della chiesa di San Nicola di Pregiato (1748-1751)[123].

Nel 2009 Francesco Abbate, nel volume dedicato al *Mezzogiorno austriaco e borbonico*, ripercorre l'intero arco di una produzione che segnerà un punto di svolta nella cultura artistica del secolo, dedicando un'indagine alla scultura durante il viceregno austriaco, in cui - partendo dall'ambito di Lorenzo Vaccaro - arriva a delineare un profilo anche degli allievi provenienti dalla sua bottega. Viene qui affrontata, in maniera riepilogativa, la produzione del Bottigliero

---

117 A. Braca, *Il Duomo di Salerno: architettura e culture artistiche del medioevo e dell'Età Moderna*, Salerno 2003, pp. 267-269.
118 A. Braca, *Il Duomo di Salerno*…cit., p. 286.
119 V. Rizzo, *Ulteriori scoperte sulla scultura napoletana del Seicento*…cit., pp. 172-174, 186-187.
120 M.C. Gallo, *Tipi e forme degli ammodernamenti barocchi nel salernitano*, Salerno 2004, pp. 37-41, 222-223, 239- 243.
121 S. Milano, *San Pietro a Siepi. Guida alla chiesa e al museo*, Cava de' Tirreni 2004, pp. 11, 13, 16, 24.
122 La statua argentea di *San Pietro* fu asportata nel 1799 dai francesi. Cfr. S. Milano, *San Pietro*…cit., pp. 16, 24.
123 Ivi, p. 13.

secondo una progressione cronologica[124]. Nel paragrafo dedicato al Settecento borbonico, invece, viene dato spazio allo studio dei principali avvenimenti che segnarono il passaggio dalla produzione scultorea del Bottigliero a quella del Sanmartino[125].

Tra i contributi più recenti va segnalato lo studio della Bugli[126], relativo all'intervento del Bottigliero per la decorazione scultorea della cappella di San Gennaro nella chiesa beneventana dell'Annunziata. La studiosa, in occasione del restauro tenutosi nel 2010, ricostruisce la storia della riedificazione dell'edificio ecclesiastico, nonché della cappella ad opera del cardinale Vincenzo Maria Orsini. Il recupero della documentazione inedita[127] ha consentito di integrare le ricerche condotte diversi anni prima dal Rotili, arricchendo le notizie in merito al completo rifacimento settecentesco della cappella e alle opere eseguite dallo scultore, probabilmente in collaborazione con il marmoraro Francesco Raguzzini.

Le ultime indagini, rese note in due diversi contributi editi nella rivista "Napoli Nobilissima", riguardano le novità individuate dal Di Furia[128], in merito alla *Guglia* dell'Immacolata, e dal Liuzzi[129] per quanto riguarda la decorazione scultorea della cappella di Sant'Eustachio, nel Duomo di Acquaviva delle Fonti. Mentre il primo - ripercorrendo l'intricata vicenda legata all'esecuzione della figura dell'*Immacolata* - ha posto nuovi interrogativi circa la paternità della statua della Vergine (collocata sulla sommità della prestigiosa guglia), senza escludere l'intervento dello scultore; il secondo chiarisce, sulla base di un atto notarile inedito, come non fu solo il Bottigliero ad occuparsi della decorazione della cappella, ma la collaborazione avvenuta tra quest'ultimo e il marmoraro Carlo d'Adamo.

Nel 2013 la Pasculli pubblica un importante volume *sull'Arte dei marmorari in Italia meridionale*, nel quale la studiosa accorpa i numerosi contributi editi negli anni precedenti, integrandoli con nuove indagini stilistiche e documentarie condotte nei territori delle province napoletane, dall'Abruzzo alla Puglia, dalla Basilicata alla Calabria[130]. Contestualmente va segnalato anche il contributo del De Letteriis in cui viene reso noto un nuovo ritratto funebre

---

124 F. Abbate, *Storia dell'arte nell'Italia meridionale. Il mezzogiorno austriaco e borbonico*, Roma 2009, pp. 78-85.
125 Ivi., pp. 160-163.
126 M.L. Bugli, *La cappella di San Gennaro e la chiesa dell'Annunziata a Benevento*, in *Sannio e Barocco*, catalogo della mostra (Benevento, Museo del Sannio, aprile 2011 - giugno 2011), a cura di F. Abbate, Napoli 2011, pp. 43-54, 167-168.
127 Idem, *La chiesa dell'Annunziata a Benevento: i documenti ritrovati. Storia di artisti e artigiani napoletani attivi nel '700*, in «Rivista storica del Sannio», 2010, III serie, anno XVII (I sem.), pp. 190-191, 211-212, 214.
128 U. Di Furia, *La statua dell'Immacolata sulla guglia e nella chiesa del Gesù Nuovo*, in «Napoli Nobilissima», 68, 2011, pp. 213-240; cfr. Idem, *Nuovi documenti sulla guglia dell'Immacolata di Nardò*, in «Il delfino e la mezzaluna», a cura di Fondazione Terra d'Otranto, anno II, n° 1, 2013, pp. 89-96.
129 F. Liuzzi, *Manufatti napoletani*…cit., pp. 31-44.
130 M. Pasculli Ferrara, *L'arte dei marmorari in Italia meridionale. Tipologie e tecniche in età barocca*, Roma 2013, pp. 18-19, 22, 24, 37, 41, 46, 59, 70, 105, 134, 171, 185, 198, 238, 246, 255, 278, 279, 284, 305, 308, 334, 340, 341, 391, 394, 397, 408, 411, 417, 418, 452, 457, 460, 513, 515, 516, 519, 520, 521, 523, 524.

del Bottigliero, rintracciato attraverso inediti documenti di pagamento, raffigurante il *Monsignore Cornelio Musso*, vescovo di Bitonto, collocato presso l'omonima Cattedrale[131].

Le ultime novità sull'operato del Bottigliero sono state rese note da chi scrive in due contributi pubblicati di recente (2013, 2015) e in un terzo in corso di stampa (2016). Il primo, volto a ricostruire l'attività dello scultore come autore di modelli per i maestri argentieri napoletani, prende le mosse dal recupero di una dettagliata polizza di pagamento nella quale viene precisata la commissione voluta dall'arcivescovo salernitano Perlas, per l'esecuzione di due sculture in argento[132]. Il secondo, invece, riguarda il ritrovamento di un medaglione marmoreo, attribuito allo scultore e raffigurante il canonico *Filippo Bottigliero*, parente e conterraneo dell'artista, al quale il prelato lasciò parte dei suoi beni[133]. Quest'ultimo studio, arricchito da inedite testimonianze documentarie, ha consentito anche di rintracciare il legame che lo scultore ebbe con la sua famiglia e la sua terra d'origine, nonché con la collegiata di San Michele Arcangelo a Castiglione del Genovesi. Un ultimo contributo[134] (in corso di stampa) è incentrato sulle novità relative agli interventi condotti dall'artista a Scafati e nella Certosa di San Martino. Nel primo caso si tratta di una commissione integralmente inedita, ricostruita attraverso il recupero degli atti notarili e delle relative polizze di pagamento testimonianti la decorazione dell'altare maggiore di Santa Maria delle Vergini; nel secondo, invece, è stato reso noto l'intero *corpus* documentario relativo all'esecuzione dei busti raffiguranti i *Beati Certosini*, che ha consentito di circoscriverne la cronologia e le modalità di realizzazione.

131 C. De Letteriis, *Settecento Napoletano in Puglia. Documenti inediti sulla chiesa di Santa Maria della Pietà a San Severo e altre storie di marmi*, Foggia 2013, p. 107.

132 M. D'Angelo, *Modelli del Bottigliero per «due statuette d'argento»*, in *Cinquantacinque racconti per i dieci anni. Scritti di storia dell'arte*, a cura di F. Abbate, Soveria Mannelli 2013, pp. 401-408.

133 Ead., *Alcune novità sul Bottigliero ritrattista*, in «Rassegna storica salernitana», 63, 2015, pp. 169-193.

134 Ead., *Novità su Matteo Bottigliero a Scafati e a San Martino*, in «Quaderni dell'Archivio Storico», a cura dell'Istituto Banco di Napoli Fondazione, 2016 (in corso di stampa).

## 2. Dal discepolato nella bottega dei Vaccaro all'attività autonoma

Dall'atto di battesimo, ritrovato dal Cioffi presso l'Archivio Diocesano di Salerno[1], risulta che Matteo Bottigliero era nato a Castiglione del Genovesi il 21 Novembre 1680, da Mattia e Antonia della Calce. Questa nuova indicazione cronologica è intervenuta a chiarire la data di nascita in precedenza segnalata erroneamente come 1685, a partire dal Borrelli[2].

Le origini dello scultore hanno radici nell'antica e illustre famiglia Bottigliero di Castiglione, alla quale appartennero, nei vari secoli, distinte personalità legate alle più prestigiose cerchie: dal clero alla magistratura, dai ceti militari alle professioni liberali. Il ramo del casato, di estrazione borghese, era imparentato anche con famiglie aventi interessi e domicilio nella città di Napoli sin dal Cinquecento.

Molteplici documenti, inoltre, testimoniano l'adesione del nucleo familiare dello scultore al Monte Laicale di famiglia, istituito da Oriente Bottigliero e di cui si possiedono tracce a partire dal 1694. Tale dato risulta interessante poiché non solo comprova l'inserimento della famiglia in un contesto sociale signorile, ma anche il legame che veniva stabilendosi con il principale maestro del tempo: lo scultore Lorenzo Vaccaro, titolare di una delle più prestigiose botteghe di Napoli, dove il Bottigliero svolse la sua prima formazione. Nelle polizze documentarie relative al Monte di famiglia viene sempre specificato che: «[…] Lorenzo Vaccaro come Procuratore del Monte Laicale del quondam Oriente Bottigliero, […] è procuratore di Mattia Bottigliero, Majore et amministratore del detto Monte Laicale istituito dal quondam Oriente Bottigliero […]»[3]. Dallo studio dei documenti si evince, dunque, che Mattia Bottigliero, padre dello scultore Matteo, amministrava dal punto di vista economico-finanziario il Monte di famiglia, mentre Lorenzo Vaccaro ricopriva il ruolo di Procuratore nella città di Napoli.

La pratica di fondare un Monte era al tempo molto diffusa tra le famiglie appartenenti ad un gruppo di più elevata estrazione sociale, in quanto rappresentava «un istituto di risparmio» che aveva la funzione di provvedere a tutte le eventualità possibili del destino dei figli: monacazione, nubilato o matrimonio per le donne, prelatura, carriera a corte o militare per gli uomini. Ma è altresì importante sottolineare la concezione corale della famiglia che il

[1] M. Cioffi, *Una gloria di Castiglione. Lo scultore Matteo Bottiglieri* (I), in «Civiltà Picentina», Salerno 1977, p. 10.
[2] G. Borrelli, *Il presepe napoletano*, Roma 1970, p. 185.
[3] V. Rizzo, *Scultura della seconda metà del Seicento*, in *Seicento napoletano,* a cura di R. Pane, Milano 1984, p. 402; cfr. Idem, *Sculture inedite di D. A. Vaccaro, Bottigliero, Pagano e Sanmartino* (I), in «Napoli Nobilissima», XVIII, 1979, p. 54, doc. 3. (Entrambi i documenti sono stati riesaminati e trascritti in maniera corretta in appendice). Appendice documentaria, n. 3, pp. 385-386.

Monte esprimeva, intrecciando destini maschili e femminili, misurando e dosando, però, in un'attenta e significativa gerarchia di priorità, la distribuzione della ricchezza tra doti matrimoniali e doti monastiche per le sorelle, vitalizi per consentire ai fratelli le differenti carriere e, infine, sussidi per il sostentamento decoroso e onorato di nobili poveri.

Il De Dominici[4], nel tracciare un profilo dello scultore, non menziona le origini castiglionesi dell'artista, considerato a tutti gli effetti un cittadino partenopeo, probabilmente in quanto nel Settecento la cittadinanza napoletana veniva acquisita da chi risultava residente o contraeva matrimonio in tale località. Lo scultore, infatti, era giunto a Napoli all'età di sedici anni, così come risulta dal Processetto matrimoniale[5] nel quale Matteo, con la conferma del fratello Pietro dichiarava: «doppo che mi partii dalla terra di Castiglione mia Patria che fu nell'anno 1696 e mi portai in questa città di Napoli, non mi sono mai più partito ed habito sotto la Parrocchia di Ave Gratia Plena di Fonseca». Il fratello minore, inoltre, aggiunge di avere ventisei anni e di essere venuto a Napoli con Matteo, con il quale era stato accolto nella casa di un frate di nome Domenico al momento dell'arrivo[6]. Andrà inoltre ricordata la presenza in città anche del fratello Tommaso Bottigliero, (sposatosi a Napoli nel 1705) e del canonico Don Giovan Felice Bottigliero[7], che costituirono uno stabile riferimento per l'artista. Pertanto, dal 1696 Napoli divenne il centro della sua attività, dalla fase di apprendistato fino ai contatti con le botteghe dei Maestri più accreditati del tempo[8]. Nel 1714, all'età di trentaquattro anni, sposando Cecilia Coccorese, ebbe modo di consolidare la propria posizione di cittadino napoletano. La moglie era nata nel 1691, figlia di Leonardo e di Santa Palomella e residente presso Santa Maria la Nova. Da questa donna, Matteo Bottigliero, avrà un figlio di nome Felice[9], anch'egli artista e ingegnere camerale[10]. Al 1717 risale un inedito documento di

---

4 B. De Dominici, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani,* tomo III, Napoli 1742, pp. 477-478.

5 G. Borrelli, *Il presepe*…cit., p. 185: A.S.D.N., Processetto matrimoniale n. 2209, anno 1714, fogli 10-11 (qui viene indicata la numerazione corretta dei fogli inerenti alle deposizioni dei due fratelli); cfr. T. Fittipaldi, *Sculture di Matteo Bottigliero in Campania*, in «Campania Sacra: studi e documenti», 1973, p. 243, nota 3.

6 G. Borrelli, *Il presepe*…cit., p. 185.

7 M. Cioffi, *Una gloria di Castiglione*…cit., p. 11.

8 Ivi, p. 10.

9 Alcune notizie su Felice Bottigliero si leggono in: M. Errichetti, *La chiesa del Gesù Nuovo in Napoli*, in «Campania sacra», 1974, pp. 34 e sgg.; F. Strazzullo, *Documenti del Settecento per la storia dell'edilizia e dell'urbanistica nel regno di Napoli*, in «Napoli Nobilissima», IX, 1985, p. 79; M. Pasculli Ferrara, *Arte napoletana in Puglia dal XVI al XIX secolo*, Fasano 1983, p. 32, nota 9; Idem, *L'arte dei marmorari in Italia meridionale*, Roma 2013, pp. 251, 255, 391, 400, 493, 494, 515, 522.

10 Differenti le fonti in cui viene menzionato un fratello di Matteo, di nome Felice Bottigliero, ma nella ricostruzione genealogica del Cioffi l'unico Felice citato risulta il figlio. Tale dato viene sostenuto anche in questa sede. Cfr. M. Cioffi, *Una gloria di Castiglione*…cit., p. 11. Al riguardo il Napoli Signorelli scriveva: «Due pregevoli scultori napoletani portarono il cognome di Bottiglieri, Matteo e Felice, i quali cominciarono a scolpire nell'epoca carolina, e terminarono nella minorità di Ferdinando […] e che Felice ha il vanto di essere stato maestro del celebre vivente Sanmartino […]». Strazzullo, nelle note al manoscritto del Napoli Signorelli, si limita a riportare la notizia ripresa già precedentemente dal Ceci, circa il rapporto di fratellanza tra i due: cfr. G. Ceci, *Gli artisti napoletani della seconda metà del secolo XVIII,* in «Napoli Nobilissima», VI, 1897, p. 118; F. Strazzullo, *Tradizioni sacre popolari e scultura del '700 a Napoli. Da un manoscritto di P. Napoli Signorelli,* Napoli 1968, pp. 21, 43, nota 18. Il Napoli

pagamento rintracciato nel corso della presente ricerca, circa un versamento di 16 ducati che lo scultore effettua al Diacono Don Pietro Morvillo «per la causa del pigione della casa dove al presente habita»[11]. La polizza, purtroppo, non precisa l'ubicazione esatta dell'abitazione, ma si presuppone - per una questione cronologica - fosse quella dove si era trasferito con la moglie Cecilia.

Un'ulteriore e inedita traccia documentaria, relativa all'ambito familiare dell'artista, è costituita dal recupero sia di un atto notarile, sia di una polizza di pagamento inerenti la riscossione del contributo agli oneri di maritaggio spettanti al Bottigliero, solo se «Donna Cecilia» non fosse morta «senza figli legittimi e naturali»[12]. La cifra, di venti ducati, venne versata dal tesoriere Don Tommaso Giannattasio, Padre superiore della «Venerabile Congregazione dei Recitanti il SS. Rosario» istituita all'interno del Monastero di San Pietro Martire di Napoli. Nell'atto notarile il Bottigliero rilasciò un'autodichiarazione che aveva la validità di un mandato di procura in favore del signore Don Liborio Celeste, incaricato di «esiggere, conseguire, et avere […] li docati venti per il maritaggio da detta Congregazione a beneficio di predetta Donna Cecilia Coccorese, come figlia del fu Leonardo Coccorese […]»[13], fratello religioso della menzionata Congregazione. L'atto, stipulato nel 1756, venne in tal modo rogato per attestare l'avvenuto versamento «di simil suma di maritaggio» con l'intervento del Procuratore, e non per pattuire l'accordo di cui presumibilmente esisteva già un contratto stipulato al tempo del matrimonio.

Il Bottigliero trascorse gli anni iniziali della sua formazione presso la bottega di Lorenzo (1655-1706) e Domenico Antonio Vaccaro (1678-1745), considerati tra i maggiori esponenti della scultura barocca e rococò napoletana. Se per l'ubicazione relativa all'abitazione o alla bottega del Bottigliero non si posseggono riferimenti sufficienti e tali da comprendere dove fosse situata, per la sede operativa dei Vaccaro, un unico documento di pagamento testimonia

---

Signorelli risulta l'unico autore a menzionare Felice Bottigliero come maestro del Sanmartino. Affermazione che andrà considerata con molte riserve, poiché Felice fu coetaneo o addirittura più giovane del Sanmartino. Ciò viene dimostrato anche dal fatto che conseguirà la patente di ingegnere camerale solo nel 1756 e che quando Matteo morirà, nel 1757, egli risulterà ancora attivo nell'ultimo quarto del secolo. Secondo il Galanti, invece, Giuseppe Sanmartino svolse la sua formazione presso la bottega di Matteo: ipotesi decisamente più plausibile se consideriamo le evidenti affinità stilistiche con l'opera del Bottigliero, riscontrabili nella produzione del Sanmartino. Cfr. G. M. Galanti, *Breve descrizione della città di Napoli e del suo contorno*, Napoli 1792, p. 258; T. Fittipaldi, *La scultura napoletana del '700*, Napoli 1980, p. 136; E. Catello, *Sanmartino*, Napoli 1988, p.14.

[11] Appendice documentaria. *Documenti inediti*, n. IX, p. 434.

[12] Appendice documentaria. *Documenti inediti*, n. XXIV, p. 447: A.N.D.N., Notai del '700, Francesco Maria Castellano, 1756, ff. 116v-118r; cfr. A.S.B.N., Banco del Salvatore, giornale copiapolizze, 14 Agosto 1756, matr. 1353, pp. 16-16; A.S.B.N., Volumi di polizze, Banco del Salvatore, 14 Agosto 1756, matr. 11848.

[13] Appendice documentaria. *Documenti inediti*, n. XXIV, p. 447: A.N.D.N., Notai del '700, Francesco Maria Castellano, 1756, ff. 116v-118r.

la collocazione di «due camere e due bassi siti sotto la grata di S. Potito»[14], per i quali Pietro Vaccaro, figlio del *quondam* Lorenzo Vaccaro, pagava undici ducati per gli ambienti locati già in precedenza dal padre. Si ricorda, peraltro, che nella medesima zona il Solimena fece costruire il suo palazzo[15], nonché sede dell'Accademia dove diede vita ai più proficui interscambi con le diverse maestranze dell'epoca. Tali considerazioni lasciano supporre la possibile esistenza di una sede operativa del Bottigliero, costituita a seguito dell'emancipazione dalla bottega dei Vaccaro, ubicata nei pressi del medesimo comparto urbano, senz'altro luogo di interrelazioni tra i molteplici artisti che vi operarono.

Quanto al vantaggioso apprendistato svolto dal Bottigliero presso il Vaccaro, andrà opportunamente ricordata la relazione di parentela esistente tra lo scultore e il suo maestro. Tale legame aprì all'artista un canale senz'altro privilegiato, se si considera che Lorenzo Vaccaro, nel 1677, aveva sposato Caterina Bottigliero[16], probabilmente zia di Matteo. Tracce documentarie dimostrano che lo scultore lavorò già nei primi anni del '700 ad importanti lavori commissionati ai Vaccaro, ricavandone un guadagno in termini economici e superando la fase del giovane apprendista. Fino all'attuale ricerca il Bottigliero risultava documentato a partire dall'anno 1715, termine senz'altro indicativo per stabilire il momento in cui ebbe inizio la sua produzione artistica. Nel corso del presente studio sono poi emerse nuove tracce documentarie che hanno offerto la possibilità di anticipare l'attività dello scultore anche prima del suddetto anno, tanto da considerare il biennio 1713-1715 come l'inizio della fase di affermazione e notorietà nel panorama artistico napoletano e, dunque, il momento in cui si verificò una vera e propria emancipazione dalla bottega dei Vaccaro.

Le inedite note di spese, rinvenute presso l'Archivio di Stato di Napoli nel fondo "Corporazioni religiose soppresse", consentono di dimostrare la partecipazione attiva dell'artista alle opere di ammodernamento della cappella di San Giovanni Battista, nella Certosa di San Martino a Napoli. All'interno del cartiglio documentario, nella nota «Lista dei marmorari e lavoranti»[17], appuntata da Lorenzo Vaccaro e datata al 1705, troviamo frequentemente nella dicitura «per fare il pezzo della croce di San Giovanni Battista», il nome di Matteo in relazione alle giornate di lavoro effettuate dall'artista e, in un caso isolato, anche la sostituzione del nome stesso con quello di Domenico. È chiaro come la collaborazione tra i due artisti, sotto la

14 D.A. D'Alessandro, *Sant'Andrea Avellino e i Teatini nella Napoli del Viceregno Spagnolo,* Napoli 2011-2012: A.S.B.N., Banco dello Spirito Santo, giornale copiapolizze, 5 Gennaio 1707.

15 V. Rizzo, *Documenti su Solimena, Sanfelice, Sanmartino e i maestri cartapistari*, in «Napoli Nobilissima», XX, 1981, p. 232.

16 R. Mormone, *La Scultura (1734-1800)*, in *Storia di Napoli*, vol. VIII, Napoli 1971, p. 564; cfr. V. Rizzo, *Lorenzo e Domenico Antonio Vaccaro. Apoteosi di un binomio*, Napoli 2001, p. 218, doc. 22.

17 A.S.N., Monasteri Soppressi, vol. 2255, ff. 46-49, 52-53. Appendice documentaria. *Documenti inediti*, n. I, pp. 430-431.

supervisione del maestro Lorenzo Vaccaro, fosse consueta ma non sempre vantaggiosa per il Bottigliero. Nel caso preso in esame andrà osservato come, subentrando il Vaccaro nella fase finale dell'esecuzione dell'opera, gli venisse riconosciuta anche la paternità della stessa. A tal proposito risulta interessante la commissione per la realizzazione di due delle quattro sculture decorative, raffiguranti le *Virtù* (*Fama* e *Eloquenza*), rivolta inizialmente a Lorenzo Vaccaro e destinate alla medesima cappella[18]. È questo il caso in cui l'allievo, ancora non pienamente affermato, collabora all'opera del maestro senza ottenere a conclusione dell'operato un vero riconoscimento, poiché ancora inquadrato nel ruolo di apprendista. Il riesame dei documenti editi ha permesso di stabilire che Lorenzo Vaccaro, dal 1705, iniziava a lavorare contemporaneamente a quattro sculture, destinate rispettivamente alla cappella di San Giovanni Battista e a quella di San Bruno[19] e che almeno fino al 3 maggio 1706 lo scultore riceveva per esse pagamenti bimestrali. Tutte le opere vennero lasciate incompiute a causa della morte improvvisa dell'artista, avvenuta il 10 agosto 1706. Domenico Antonio Vaccaro subentrò al padre dopo quasi tre mesi dalla morte di Lorenzo, precisamente a partire dal 7 novembre[20]. L'esistenza di un documento di pagamento[21], edito da diversi anni e mai connesso alla vicenda di questo incarico, risulta utile ai fini della nostra esposizione. Nello stesso mese di novembre, per conto di Domenico Antonio Vaccaro, viene dato un anticipo al Bottigliero per l'esecuzione «…di una statua di marmo di palmi 7 in circa, rappresentante una Virtù che detto Matteo a suo conto dovrà principiare nello stato che quella si trova sino alla determinazione della medesima compiuta di tutto punto, e perfettione di scalpello, sotto la direzione però di detto Domenico Antonio…»[22]. È evidente si tratti di una delle sculture collocate all'interno delle cappelle, soprattutto se si prendono in considerazione tre aspetti importanti emersi dal documento: l'opera era già stata iniziata, l'anno risulta quello relativo alla commissione rivolta a Lorenzo Vaccaro e, infine, l'esecuzione della scultura doveva avvenire sotto la direzione di Domenico Antonio, «…sino alla determinazione della medesima»[23]. Questa è l'unica traccia documentaria destinata allo scultore in merito alla realizzazione di una *Virtù*. Infatti, i pagamenti riprenderanno l'anno successivo, precisamente dal mese di gennaio, nei quali però si leggerà solo il nome di Domenico Antonio Vaccaro, sempre in relazione ad una delle quattro statue raffiguranti le *Virtù*, intrapresa inizialmente da Lorenzo e mai terminata

[18] G.G. Borrelli, *Domenico Antonio Vaccaro scultore (1678-1745) - Appendice documentaria*, Tesi di dottorato in Discipline Storiche dell'Arte Medioevale, Moderna e Contemporanea. Storia e Critica delle Arti Figurative nell'Italia Meridionale, Università di Napoli "Federico II", a.a. 1996-1997, pp. 61-65.
[19] G.G. Borrelli, *Domenico Antonio Vaccaro*…cit., p. 12, doc. 17B.
[20] Ivi, p. 13, doc. 17C.
[21] V. Rizzo, *Lorenzo e Domenico Antonio Vaccaro*…cit., p. 232, doc. 189.
[22] *Ibid.*
[23] *Ibid.*

a causa della sopraggiunta morte. Al 13 maggio 1707, infine, risale l'inedito saldo del pagamento[24] intestato a Domenico Antonio, nel quale viene citata sia la statua della *Virtù* (ancora incompleta), questa volta precisata nel documento quale l'allegoria della *Fama* - verosimilmente la medesima opera a cui aveva iniziato a lavorare il Bottigliero, coadiuvato dall'intervento di Domenico Antonio - sia la croce apposta sulla cornice della cappella (citata nei documenti riportati in precedenza).

Le brevi tracce archivistiche, analizzate attraverso una linea cronologica, hanno offerto la possibilità di risalire a quella fase, di cui si posseggono sintetiche notizie, in cui lo scultore andava acquisendo competenze specifiche nell'ambito della bottega dei Vaccaro, che gli consentirono di conquistare la successiva autonomia artistica. Inoltre, in merito al periodo di formazione di un artista risulta opportuno sottolineare l'esistenza delle regole statutarie imposte dalla Corporazione degli scultori e marmorari (a cominciare da quella istituitasi a Napoli nel 1618, fino a quelle successive del 1693 e 1729), che aveva introdotto precise norme per garantire il livello tecnico degli artisti e la qualità delle opere, attraverso le quali nessun apprendista poteva divenire maestro senza essere stato prima esaminato dai consoli dell'arte e quindi immatricolato[25]. La commissione, infatti, era tenuta ad assicurarsi che il candidato avesse svolto un soddisfacente tirocinio, sperimentandone direttamente le capacità[26].

Si devono al Cioffi le prime notizie sui genitori e sulla ricostruzione del nucleo familiare dello scultore, attraverso la schematizzazione di un albero genealogico che aiuta a chiarire i numerosi documenti in cui vengono menzionati frequentemente i nomi di Matteo (nonno dello scultore, nasce nel 1598) e Mattia (figlio di Matteo Bottigliero senior e padre di Matteo Bottigliero junior, nasce nel 1633)[27]. Degno di nota è l'atto notarile del notaio Stefano Corvino di Castiglione, in cui si legge dell'approvazione dei genitori di Matteo al matrimonio del fratello maggiore Tommaso, con la signora Anna Maria De Turris, «da contrarsi nella città di Napoli». Allo stesso tempo, i medesimi, concedevano ampie facoltà a Matteo Bottigliero - anch'egli residente a Napoli - di effettuare le loro veci e intervenire alla cerimonia nuziale, nel rispetto delle «Regie Prammatiche e secondo il Rito di Santa Romana Chiesa»[28].

---

[24] Appendice Documentaria. *Documenti inediti*, n. II, p. 431: A.S.B.N., Banco della Pietà, giornale copiapolizze di cassa, matr. 1203, 7 gennaio 1707.

[25] F. Strazzullo, *Statuti della Corporazione degli Scultori e Marmorari napoletani*, in «Atti dell'Accademia Pontaniana», 5, XI, 1962, pp. 2-10; cfr. G. Fiengo, *Organizzazione e produzione edilizia a Napoli all'avvento di Carlo di Borbone*, Napoli 1983, p. 25; M. D'Angelo, *Interventi di bottega tra «centro e periferia»: l'altare maggiore dell'Assunta a Castel di Sangro*, in *Atelier d'Artista. Gli spazi di creazione dell'arte dall'età moderna al presente*, a cura di S. Zuliani, Milano 2013, pp. 61-72.

[26] A tal proposito, per meglio comprendere la pratica che precedeva la successiva autonomia e indipendenza di un artista, andrà menzionato anche l'atto di emancipazione di Domenico Antonio Vaccaro dalla bottega del padre, avvenuto nel 1699 e individuato nel corso della presente ricerca: A.S.Na., Notai del '600, 516/40.

[27] M. Cioffi, *Una gloria di Castiglione*…cit., pp. 11-13.

[28] Ivi, p. 13.

Ulteriori riferimenti circa l'ambito familiare dello scultore e l'esistenza di una cappella di famiglia sono emersi dal «Fondo Benefici e Cappelle» dell'Archivio Diocesano di Salerno, documenti che hanno contribuito ad attestare il legame esistente anche con la Collegiata di San Michele Arcangelo, la principale chiesa di Castiglione del Genovesi. Nel carteggio «Visite pastorali e arcivescovi salernitani»[29] vengono elencate le cappelle della «Ecclesia collegiata Castileonis» e tra queste è possibile leggere dell'esistenza, nell'anno 1730, di una cappella dedicata alla «S.ma Annunciata» e di un altare intitolato a «Santa Maria de Monte Carmelo», entrambi legati al diritto di patronato esercitato dalla famiglia Bottigliero. L'anno 1730 non fa altro che confermare la presenza di una cappella di famiglia[30], già esistente in precedenza, così come si legge all'interno dell'«Inventaria Carte Castileonis», nel carteggio delle «Visite pastorali dell'Arcivescovo Bonaventura Poerio. Collegiata Ecclesia Sancti Michaelii Arcangeli. 1712». In tale inventario appare frequente il legame tra la cappella e la famiglia Bottigliero, che risulta non solo proprietaria del bene, ma anche di alcuni locali per i quali proprio il padre di Matteo pagava una cifra annuale. Nelle brevi tracce documentarie si legge che: «La cappella della SS.ma Annunciata del quondam Matteo Bottigliero[31], ave annui ducati sei delli quali ne paga annui ducati quattro Mattia Bottigliero herede discendente è possessore della sala è due camere come appare dallo istromento rogato per mano di notar Ascanio Ventura di ducati 50 sopra i detti beni a casa Bottigliero e si ne celebrano messe dalli canonici»[32]. Non vi è più traccia purtroppo del citato testamento e del notaio Ascanio Ventura, certamente originario di Castiglione per la numerosa presenza, nell'area picentina, di notai aventi lo stesso cognome e confluiti nei registri notarili dell'Archivio di Stato di Salerno, mentre presso l'Archivio Notarile di Napoli questa antica famiglia di notai non è mai menzionata.

Dalla medesima ricerca documentaria si è potuto stabilire anche la relazione di parentela che lo scultore ebbe con il canonico Don Filippo Bottigliero[33], anch'egli originario di Castiglione del Genovesi, ma «dimorante in Napoli d'anni 40, ora Rettore del Venerabile Conservatorio de Poveri Jesu Christi»[34]. Tale indagine ha consentito di recuperare la memoria storica di una figura poco indagata e strettamente connessa a quella dello scultore. Quest'ultimo, infatti,

---

[29] Appendice documentaria. *Documenti inediti*, n. XVIII, p. 444: A.S.D.S., Fondo visite pastorali e arcivescovi salernitani, fasc. 82., f.1.

[30] Ad oggi si conserva solo l'antica struttura della collegiata di San Michele Arcangelo di Castiglione del Genovesi, mentre il ricco corredo e gli originari apparati marmorei sono andati totalmente perduti. Cfr. G. Crisci, *Salerno sacra*, Salerno 2001, pp. 54-57.

[31] Nonno dello scultore.

[32] Appendice documentaria. *Documenti inediti*, n. XVIII, p. 444: A.S.D.S., Fondo visite pastorali e arcivescovi salernitani, fasc. 61, f. 3v.

[33] M. D'Angelo, *Alcune novità sul Bottigliero ritrattista*, in «Rassegna storica salernitana», 63, 2015, pp. 169-193.

[34] Appendice documentaria. *Documenti inediti*, n. XVIII, p. 444: A.S.D.S., Fondo visite pastorali e arcivescovi salernitani, fasc. I, fasc. 82, f. 2r.

risulta erede dei benefici ecclesiastici del prelato, il quale, attraverso la fondazione di un nuovo canonicato nella collegiata di San Michele Arcangelo, riservava il diritto di patronato in favore del «[…] Magnifico Matteo Bottigliero suo Congionto, e de suoi figli, e loro figli, nipoti, a descendenti in infinitum di linea mascolina […]»[35].

Lo scultore, dunque, conterraneo e parente del canonico, riceveva in eredità (nel 1742) il diritto di patronato nella chiesa di San Michele Arcangelo, da tramandare, a sua volta, ai propri discendenti[36]. È questo un dato importante che ha consentito di rafforzare, insieme all'opportuna analisi stilistica, l'ipotesi di attribuzione avanzata allo scultore del ritratto marmoreo di Filippo Bottigliero, rinvenuto presso l'atrio dell'attuale Centro Studi "Antonio Genovesi" a Castiglione del Genovesi (*vedi* Opere di recente attribuzione. Scheda n. 16).

Alla fine del primo decennio del Settecento, quando Matteo Bottigliero andava affermandosi, Domenico Antonio Vaccaro già svolgeva un ruolo primario nell'ambito dell'arte scultorea a Napoli. Nonostante il discepolato del Bottigliero presso i Vaccaro, l'artista, pur seguendone l'insegnamento, riuscì nel corso della sua intera produzione a rielaborare la lezione ricevuta dai due maestri, fino a maturare una propria e personale identità stilistica. La sua brillante attività, che si aprì ai rapporti con i principali marmorari e architetti del tempo (Colombo, Ragozzino, Gentile, Sanfelice), impegnati nella trasformazione del linguaggio dal tardo barocco al rococò, gli consentì anche l'approdo in sedi periferiche, dove ebbe modo di far apprezzare il suo originale linguaggio, come in Abruzzo, Basilicata, Calabria e Puglia. Risultano pertanto numerosi gli interventi dello scultore documentati nelle province vicereali, a partire dal 1738, in Abruzzo, quando venne istaurandosi la prima delle molteplici collaborazioni con il marmoraro napoletano Aniello Gentile per l'esecuzione dell'altare maggiore della Basilica di Santa Maria Assunta a Castel di Sangro[37]. Successivamente, in più di un'occasione, risulta attivo in Puglia con incarichi differenti che lo videro impegnato sia nella realizzazione di sculture decorative per gli altari maggiori, come è testimoniato dal caso della chiesa di San Bartolomeo a Lucera (1739)[38], sia in quella di pregevoli statue o ritratti, come si riscontra dalle opere della *Santa Teofista* e i gemelli *Teofisto* ed *Agapio* per Acquaviva delle Fonti

---

35 Appendice documentaria. *Documenti inediti*, n. XVIII, p. 444: A.S.D.S., Fondo benefici e cappelle, fasc. 329, f. 51r.

36 Il diritto di patronato consisteva anche nell'obbligo di provvedere alla conservazione dei beni ecclesiastici.

37 V. Casale, *Perfezionare tutti li colori delle pietre. Il commesso marmoreo in Abruzzo e Molise*, in *Cosimo Fanzago e il marmo commesso fra Abruzzo e Campania nell'età barocca*, atti del Convegno (Pescocostanzo e Sulmona 25-27 settembre 1992), a cura di V. Casale, L'Aquila 1995, pp. 136-139, 164, doc. 9; M. Pasculli Ferrara, *Importazione in Abruzzo di altari marmorei napoletani: S. Maria del Ponte a Lanciano e S. Maria di Collemaggio a L'Aquila*, in *Abruzzo. Il Barocco negato*, a cura di R. Torlontano, Roma 2010, p. 306; M. D'Angelo, *Interventi di bottega*…cit., pp. 61-72.

38 M. Pasculli Ferrara, *Arte napoletana*…cit., pp. 55-56; Cfr. M. D'Angelo, *Interventi di bottega*…cit., p. 67.

(1744) [39], l'*Immacolata* collocata in cima alla guglia di Nardò (1749) [40] e, in ultimo, la rappresentazione funebre per il sepolcro del Vescovo di Bitonto nell'omonima cattedrale (1752)[41]. Dalla fine degli anni '40 del Settecento, infine, è documentato in Calabria, dapprima con un intervento decorativo per l'altare maggiore del convento di San Francesco d'Assisi a Corigliano (1747)[42], e - in seguito - con un incarico durato diversi anni per il complesso di San Domenico Soriano (1748-1753) [43]. Per la Basilicata, invece, è stato individuato un unico documento che consente di testimoniare l'operatività dello scultore anche presso il Castello di Sarconi (1739)[44], dove realizzò l'altare maggiore in collaborazione con il Gentile e l'architetto Astarita, presumibilmente su modello di quello eseguito sia per la chiesa abruzzese, sia per quella napoletana dell'Ascensione a Chiaia[45]. Risulta frequente la consuetudine di eseguire tali manufatti presso le botteghe napoletane e solo successivamente di procedere all'assemblaggio degli stessi sul posto per consentire la messa in opera della commissione, secondo gli accordi presi in precedenza e siglati dai contratti notarili[46].

Il Bottigliero, dunque, mostrerà nella sua opera di percorrere vie diverse, ancora sensibilmente legate al mondo barocco e profondamente influenzate dalla pittura di Francesco Solimena, che nei primi decenni del Settecento condizionò l'intera cultura figurativa napoletana: lo stesso Lorenzo Vaccaro, del resto, fu tra i principali collaboratori del pittore, nonché suo maestro di scultura[47]. Il rapporto Solimena-Bottigliero s'inserisce in un quadro articolato che vede al centro la bottega del pittore, intesa come luogo di creazione poliedrico di manufatti e spazio in cui condividere con gli allievi - a partire dal secondo decennio del '700 - scelte relative all'esecuzione dell'opera. Il pittore, infatti, individuava collaboratori capaci di portare a termine le soluzioni da lui ideate e, spesso, pretendeva che scultori o modellatori

---

39 V. Rizzo, *Notizie su Gaspare Traversi ed altri artisti napoletani del '700*, in «Napoli Nobilissima», XX, 1981, pp. 26-27; M. Pasculli Ferrara, *Arte napoletana*…cit., p. 123; cfr. F. Liuzzi, *Manufatti napoletani in terra di Bari. L'altare marmoreo della cappella di Sant'Eustachio nella Cattedrale di Acquaviva delle Fonti*, in «Napoli Nobilissima», V, 2014, pp. 31-44.

40 Cfr. U. Di Furia, *Nuovi documenti sulla guglia dell'Immacolata di Nardò*, in «Il delfino e la mezzaluna», a cura di Fondazione Terra d'Otranto, anno II, n° 1, 2013, pp. 89-96; U. Di Furia, *La statua dell'Immacolata sulla guglia e nella chiesa del Gesù Nuovo*, in «Napoli Nobilissima», 68, 2011, pp. 213-240;

41 C. De Letteriis, *Settecento Napoletano in Puglia. Documenti inediti sulla chiesa di Santa Maria della Pietà a San Severo e altre storie di marmi*, Foggia 2013, p. 107.

42 M. Panarello, *Il grande cantiere del Santuario di S. Domenico di Soriano*, Soveria Mannelli 2010, pp. 129-133.

43 M. Panarello, *La "Santa Casa" di San Domenico in Soriano Calabro vicende costruttive di un grande complesso barocco*, Soveria Mannelli 2001, pp. 163-164, 166-167, 169-171, 174, 188, 276, 278, 282-283; Idem, *Il Grande cantiere del Santuario*…cit., pp. 58-61, 111-119, 129-133.

44 V. Rizzo, *Lorenzo e Domenico Antonio Vaccaro*…cit., p. 260, doc. 505; cfr. M. Pasculli Ferrara, *L'arte dei marmorari in Italia*…cit., p. 246; Appendice documentaria. *Documenti inediti*, n. XXI, p. 446.

45 V. Casale, *Perfezionare tutti li colori*…cit., p. 138.

46 Cfr. M. Pasculli Ferrara, *Le botteghe a Napoli e le vie del marmo*, in *L'arte dei marmorari in Italia*…cit., pp. 8-11; M. D'Angelo, *Interventi di bottega*…cit., p. 68.

47 E. Catello, *Francesco Solimena e la scultura del suo tempo*, in «Ricerche sul '600 napoletano», 2001, p. 7.

lavorassero nella sua casa-officina per supervisionare le esecuzioni dei manufatti e intervenire ogni qual volta lo ritenesse opportuno[48]. L'attività della bottega, inoltre, risultava funzionale alla creazione di una fitta rete diramata di rapporti tra differenti maestranze specializzate, le quali cooperavano tra loro per la realizzazione di opere composite. Furono proprio tali relazioni che consentirono al Bottigliero di intraprendere la sua iniziale attività artistica, compartecipando all'esecuzione di lavori, quali rifacimenti o nuove esecuzioni di cappelle e di altari, nonché di apparati marmorei in prevalenza richiesti dalla committenza ecclesiastica. Gli insegnamenti del Solimena, dunque, influenzarono lo scultore specie durante la fase determinante di passaggio dal Barocco all'Arcadia, che portò all'introduzione di canoni classicistici e all'adesione del pittore ad un formulario accademizzante, col risultato di una dipendenza della plastica scultoria napoletana dai modi del pittore[49]. Nonostante l'evidente volontà nell'opera del Bottigliero di riallacciarsi alla chiave disegnativa del Solimena, l'artista, tuttavia, non esitò a sperimentare anche un personale linguaggio scultoreo, volto a rinnovare i canoni compositivi consolidati in precedenza.

La lezione fanzaghiana rimase il nucleo di base sul quale il Bottigliero fece ruotare le sue nuove esperienze. Il consolidamento della visione naturalistica dello scultore bergamasco costituì il punto di partenza delle sue elaborazioni, rivolte ad una ricerca stilistica che, senza mai disperdere l'apporto di solidità, rimase l'elemento caratterizzante della sua produzione. Tale aspetto s'individua in particolare nella corposità materica, spesso valorizzata insieme alla pesantezza dei panni e al loro spessore. Ciò consente di constatare che anche nell'operato del Bottigliero «l'arte del Fanzago è intesa come la matrice della scultura partenopea del Settecento da Lorenzo Vaccaro a Giuseppe Sanmartino»[50]. Scorrendo alcuni esempi cardini della produzione fanzaghiana dai *Santi Ambrogio* e *Liborio* del Gesù Nuovo, ai *Profeti* del Gesù Vecchio, ai *Santi* della cappella del Tesoro di San Gennaro è evidente come tali proposte figurative risultino idonee ad un processo di rielaborazione in chiave moderna. Soprattutto nell'ambito della ritrattistica il Bottigliero ebbe modo di accentuare gli aspetti di caratterizzazione realistica e di resa oggettiva, riservandosi di dare spazio ad una più corposa visione barocca in esiti quali il *Cristo* di Capua e nella decorazione dei *Comunichini*, accanto ad iniziative che testimoniano il recupero delle esperienze più significative del Seicento, non

[48] E. Catello, *Francesco Solimena*...cit., p. 7; cfr. M. A. Pavone, *Un metodo operativo globale: il ruolo del Solimena "accademico"*, in *Atelier d'Artista*…cit., pp. 37-48; S. Carotenuto, *Relazioni di bottega e orientamento didattico nell'ambito dell'Accademia del Solimena*, in *Atelier d'Artista*…cit., pp. 49-59.
[49] F. Bologna, *Francesco Solimena*, Napoli 1958, p. 143.
[50] M. Mormone, *Cosimo Fanzago*, in *Civiltà del Seicento*, catalogo della mostra (Napoli, Museo di Capodimonte, 24-10-1984/14-4-1985), Napoli 1984, p. 182.

mancarono episodi di conciliazione del retaggio tardo barocco con interventi di più rigorosa disciplina formale (*Cristo e la Samaritana*).

Recenti apporti documentari inoltre hanno contribuito a chiarire l'attività svolta dall'artista nell'ambito della sua bottega negli anni in cui raggiunse la sua prima notorietà, anche grazie ai contatti e alle collaborazioni avute con il Solimena (*Giosuè* e *Gedeone*, 1721; *Cristo deposto*, 1724). Per la prima volta, infatti, è menzionato il riferimento ai lavori che il Bottigliero avrebbe dovuto eseguire «in casa sua», secondo quanto stabilito dal contratto notarile[51] per i busti dei *Beati Certosini*, da collocare nella cappella di Sant'Ugo, all'interno della Certosa di San Martino di Napoli. È possibile affermare che furono questi gli anni in cui l'artista acquisì una certa indipendenza, costituendo evidentemente un proprio nucleo operativo. L'atto notarile relativo alla cappella di Sant'Ugo ha offerto inoltre sia l'occasione di risalire alla traccia attinente al luogo in cui operava l'artista e dunque alla conferma della sua attiva partecipazione come responsabile dei lavori, orientati probabilmente verso principi compositivi siglati da uno stile che identificasse la bottega, sia di accrescere il *corpus* documentario dello scultore, in merito ad una commissione che finora era stata attestata solo dal De Dominici e dalle antiche Guide di Napoli.

L'attività artistica del Bottigliero trovò sicuro inizio nella numerosa serie di incarichi provenienti da ordini religiosi e confraternite connessi alla decorazione di altari marmorei, quasi sempre sotto la guida dei valenti architetti dell'epoca. Le collaborazioni attestate spesso si riproponevano sotto forma dello stesso gruppo di lavoro, come sodalizi già collaudati. Ciò consente di affermare l'inserimento dell'artista in un circuito di maestranze specializzate, costituenti vere e proprie squadre di lavoro riproposte in più di un'occasione anche per sedi regionali differenti. Tra i principali esempi si ricorda la decorazione scultorea dell'altare maggiore nella chiesa napoletana di Santa Maria del Buonconsiglio (1716), in collaborazione con i marmorari Carlo Schisano e Filippo Ragozzino. Di poco successivo l'intervento decorativo per la Cappella Lembo nel Duomo di Salerno (1718), realizzato questa volta su progetto dell'architetto Ferdinando Sanfelice, nonché i frequenti momenti di cooperazione con il marmoraro napoletano Aniello Gentile per l'esecuzione degli altari maggiori della chiesa dell'Ascensione a Chiaia di Napoli (1738) o dell'Assunta a Castel di Sangro (1738).

Rivestì grande interesse anche l'ambito statuario, i cui modelli preparatori erano in molti casi opera di pittori contemporanei: il Bottigliero, in particolare, eseguì diverse opere

[51] Appendice documentaria. *Documenti inediti*, n. XII, p. 426: Archivio Notarile distrettuale di Napoli, Notai del '700, Giovanni Tufarelli, 9 giugno 1725, vol. 575, scheda 17, pp. 386-389. Cfr. M. D'Angelo, *Novità su Matteo Bottigliero a Scafati e a San Martino*, in «Quaderni dell'Archivio storico», a cura dell'Istituto Banco di Napoli Fondazione, 2016 (in corso di stampa).

attenendosi ai disegni elaborati dal Solimena, cui spettava il compito di dirigere e supervisionare i lavori. Si pensi alle sculture raffiguranti *Giosuè* e *Gedeone* (1721), realizzate per la chiesa del Gesù Vecchio a Napoli, nonché quella del *Cristo deposto* (1722), eseguita per la Cripta della Cattedrale di Capua.

Connessa alla committenza laica, composta dagli esponenti della vecchia nobiltà e da quelli dei ceti civili, è la tipologia scultorea dei monumenti funerari, dove prendevano spicco i ritratti che, nel corso del Settecento, acquisivano una maggiore autonomia. Fu questo uno dei campi in cui il Bottigliero riuscì meglio a manifestare la sua straordinaria capacità di conferire ai personaggi raffigurati una acuta caratterizzazione psicologica. Non fu solo nella posa o nello schema generale che le opere del Bottigliero si distinsero da quelle dei secoli precedenti. Sulle tombe, sia di più modesta dimensione che di più vasta struttura, i ritratti dei defunti subirono importanti variazioni in merito alle iconografie tradizionali. Il contributo dello scultore fu proprio quello di adeguare al gusto corrente e alla moda dell'epoca i personaggi rappresentati, conferendo ad essi un carattere profondamente introspettivo. I diversi aspetti innovativi apportati dall'artista si riscontrano nei busti marmorei collocati in varie chiese partenopee, come quelli di *Francesco Saverio* (1715) e *Flavio Gurgo* (1719), eseguiti in Santa Teresa agli Studi, di *Gaetano Ignazio Colacino* (1730), realizzato per Santa Maria delle Grazie a Caponapoli e infine, di *Cesare Bosco* (1740), collocato in Sant'Anna dei Lombardi. I caratteri espressivi adottati dall'artista, tradotti nei volti fieri e benevoli, testimoniano la sua volontà a fornire un'interpretazione realistica di gusto borghese e dunque la partecipazione al clima di rinnovamento che connota la cultura dell'epoca.

Le scelte stilistiche del Bottigliero legate all'approfondimento iconografico, alle salde impalcature strutturali, alla predilezione per lo studio di masse e volumi, modulati attraverso un attento chiaroscuro, consentono di fare il punto sulle proposte formulate dall'artista e orientate verso il superamento del ritratto celebrativo barocco. Lo scultore, infatti, introdusse i caratteri fondamentali ad anticipare la rinnovata ritrattistica napoletana, che ottenne largo seguito nelle opere di quello che fu probabilmente il suo più celebre allievo: Giuseppe Sanmartino.

Si è ritenuto necessario inserire in questa sede anche i pochi riferimenti relativi all'operato dell'artista nell'ambito della scultura lignea, di cui possediamo brevi tracce documentarie che risultano comunque utili a testimoniare quanto il Bottigliero fosse introdotto nei molteplici campi artistici. È stato proprio il rinvenimento di una polizza inedita di pagamento[52] intestata allo scultore e testimoniante la realizzazione di una scultura lignea raffigurante

[52] Appendice documentaria. *Documenti inediti*, n. V, pp. 431-432.

«…Sant'Antonio de Padua col suo bambino di legno indorato con le carnature colorite…» a consentire la possibilità di anticipare l'inizio dell'attività dell'artista, in un momento cronologico in cui si credeva ancora impegnato a ricoprire il ruolo di apprendista presso i Vaccaro. L'opera, eseguita nel 1713 su commissione del vescovo di Mileto, Domenicantonio Bernardini (1696 - 1723), era destinata alla chiesa di Santa Maria di Gesù (successivamente denominata Santa Maria la Nova) di Vibo Valentia. La statua, probabilmente andata dispersa o distrutta, non è più presente all'interno dell'edificio. Andrà sottolineato altresì come tale traccia documentaria (insieme all'inedita polizza per gli altari dell'Oratorio salernitano di Santo Stefano, rinvenuta sempre nel corso della presente ricerca[53]) risulti una testimonianza precoce delle commissioni iniziali rivolte all'artista. Secondo quanto emerso dalla documentazione archivistica, lo scultore lavorò ad altre due commissioni lignee, nel 1740 eseguì per la Marchesa della Valle Mendoza un'ulteriore statua di *Sant'Antonio da Padova* da spedire in Calabria[54] e, l'anno seguente, per la chiesa della Certosa di San Martino, un *San Francesco di Paola*[55]. Entrambe le sculture non risultano più rintracciate.

Il Bottigliero fu impegnato anche come autore di modelli per argenti, in collaborazione con i principali argentieri napoletani dell'epoca. Nel presente lavoro si è ritenuto opportuno inserire una breve sezione nella quale è stata effettuata una ricognizione dei numerosi lavori relativi alla partecipazione dell'artista in questo ambito.

Matteo Bottigliero morì tra la fine del 1756 e i primi mesi del 1757[56], come conferma un documento inerente la stima di due angeloni di marmo, realizzati da Agostino Corsini per l'altare maggiore della Cappella Palatina di Portici e affidati al giudizio dell'artista. Il Bottigliero, infatti, non eseguì mai la perizia richiesta dalla Reale Giunta di Portici e accolta anche dallo stesso Corsini, il quale si trovò - in un secondo momento - ad essere esaminato dagli scultori Francesco Pagano e Pietro d'Andrea, come testimonia la dichiarazione nella quale chiedono di «essere sodisfatti del sudetto apprezzo e fatiche da medesimi sin da tanto tempo fatte»[57].

---

53 Appendice documentaria. *Documenti inediti*, n. V, pp. 431-432.

54 G.G. Borrelli, *Sculture in legno di età barocca in Basilicata*, Napoli 2005, p. 109; cfr. G. Solferino, *Un argine di compunta devozione all'audacia intemperante del Rococò. La scultura lignea di Gennaro D'Amore tra Giacomo Colombo e i sanmartiniani*, in *La donna coronata di stelle nella città di Piedimonte Matese*, Dragoni 2013, p. 25.

55 V. Rizzo, *Sculture inedite di D. A. Vaccaro*…cit., p. 58, doc. 31.

56 Cfr. L. Avino, *s.v. Bottigliero Matteo*, in K.G. Saur, *Allgemeines Künstlerlexikon*, vol. 13, München-Leipzig, 1996, p. 266; F. Strazzullo, *Documenti per la Cappella Palatina di Portici*, Napoli 1975, pp. 51, 61.

57 F. Strazzullo, *Documenti per la Cappella Palatina*…cit., pp. 51, 61.

## 3. Le relazioni con gli artisti contemporanei

Negli studi sul Settecento napoletano, accresciutisi progressivamente alla fine degli ultimi anni del secolo scorso con la pubblicazione di monografie e cataloghi, oltre che di indagini sul collezionismo e sul mercato, si è avvertito un ridotto interesse verso quella fitta rete di relazioni tra gli artisti, che intervennero positivamente a rafforzare il ruolo delle diverse maestranze nelle botteghe e contribuirono a definire i rapporti tra scultori, pittori e marmorari[1].

Sulla scorta dei contributi documentari finora emersi[2], è possibile riscontrare come i legami professionali tra gli artisti diventavano anche occasioni di interscambio per l'esecuzione della medesima opera e non soltanto semplice traduzione di un modello. Matteo Bottigliero ebbe in tal senso numerose occasioni di collaborazione con gli artisti del suo tempo, sia con quanti provenivano, come lui, dalla bottega dei Vaccaro (specie scultori e marmorari), sia con personalità artistiche di spicco, come Francesco Solimena, Ferdinando Sanfelice, Domenico Antonio Vaccaro e Giacomo Colombo.

L'interazione tra i diversi ambiti artistici offrì occasione per un progressivo passaggio dal lavoro individuale ad una più articolata collaborazione, che consentì di avviare un processo di innovazione, basato sul consolidamento dei legami tra la scultura, la decorazione ornamentale e le nuove proposte di architettura. Infatti, in merito all'attività del Bottigliero, le collaborazioni attestate nella sua produzione iniziarono proprio con le commissioni relative all'esecuzioni di altari e di apparati marmorei, il più delle volte sotto la guida di architetti con i quali spesso si riproponeva la partecipazione ad un medesimo gruppo di lavoro, specie in vista di incarichi esterni all'ambito partenopeo.

Significative risultano le commissioni svolte dallo scultore in compartecipazione con architetti e marmorari per la realizzazione di altari, destinati alle diverse chiese partenopee.

---

[1] In merito si segnalano alcuni studi recenti sull'argomento: E. Catello, *Francesco Solimena e la scultura del suo tempo*, in «Ricerche sul '600 Napoletano», 2000, pp.7-15; M.A. Pavone, *Un metodo operativo globale: il ruolo del Solimena "Accademico"*, in *Atelier d'artista. Gli spazi di creazione dell'arte dall'età moderna al presente*, a cura di S. Zuliani, Milano 2013, pp. 37-48; S. Carotenuto, *Relazioni di bottega e orientamento didattico nell'ambito dell'Accademia del Solimena*, in *Atelier d'artista*…cit., pp. 49-60.

[2] Cfr. G.B. D'Addosio, *Documenti inediti di artisti napoletani*, in «Archivio Storico per le Province Napoletane», 38, 1913; G. Borrelli, *Il presepe napoletano*, Roma 1970; F. Strazzullo, *Settecento napoletano. Documenti* I, Napoli 1982-84; E. Nappi, *Catalogo delle pubblicazioni edite dal 1883 al 1990, riguardanti le opere di architetti, pittori, scultori, marmorari ed intagliatori per i secoli XVI e XVII, pagate tramite gli antichi banchi pubblici napoletani*, in «Ricerche sul Seicento napoletano», 1992; R. Ruotolo, in *Le arti figurative a Napoli nel Settecento. Documenti e ricerche*, Napoli 1979; V. Rizzo, *Lorenzo e Domenico Antonio Vaccaro. Apoteosi di un binomio*, Napoli 2001, G. Fiengo, *Organizzazione e produzione edilizia a Napoli all'avvento di Carlo di Borbone*, Napoli 1983; U. Di Furia, *Mario Gioffredo e la sua squadra nella costruzione del Palazzo dell'Ecc.mo Cardinal Nicolò, sito fuori la Porta di Chiaja*, in «Quaderni dell'Archivio Storico», a cura dell'Istituto Banco di Napoli Fondazione, Napoli 2009.

Primo esempio fra tutti è quello relativo all'altare del cappellone di San Domenico, in Santa Caterina a Formiello (1715)[3], eseguito su disegno dell'architetto Carlo Schisano, con la supervisione di Giacomo Colombo, autore, insieme al Bottigliero, delle parti di carattere scultoreo, nonché in collaborazione con i marmorari Lorenzo Fontana e Giovanni Raguzzino impegnati invece nell'impianto strutturale. A distanza di un anno, lo scultore affiancò nuovamente Schisano, autore del progetto dell'altare maggiore di Santa Maria del Buonconsiglio di Napoli (già San Nicola alla Dogana)[4], in collaborazione questa volta con il marmoraro Filippo Raguzzino, coinvolto nella realizzazione della configurazione strutturale dell'opera, decorata con le *teste di cherubini* a capoaltare eseguite dal Bottigliero. Le successive commissioni consentirono allo scultore di acquisire una prima notorietà in ambito salernitano, quando si occupò sia della decorazione relativa alla cappella Lembo (1718)[5] con il marmoraro Virgilio Ogna, sotto la guida del Sanfelice, sia dell'altare maggiore dell' Annunziata, in collaborazione con Filippo e Giovanni Raguzzino (1717-1727)[6].

Frequenti risultano i casi in cui il Bottigliero entrò a far parte della squadra operativa attraverso le maestranze che ricevettero l'appalto, come nel caso del marmoraro Giuseppe Picci, incaricato di eseguire l'altare maggiore di Santa Maria delle Vergini di Scafati (1728)[7] o di Aniello Gentile, in relazione alla commissione per la Basilica di Santa Maria Assunta a Castel di Sangro (1738)[8]. Proprio con il Gentile, lo scultore risulterà impegnato in un sodalizio, sancito per la prima volta nell'intervento abruzzese, che si riproporrà in diverse sedi operative per le realizzazioni degli altari maggiori dell'Ascensione a Chiaia di Napoli (1738), di San Bartolomeo a Lucera (1739), della Madonna di Casaluce ad Aversa e del Castello di Sarconi (1740), a

---

[3] Cfr. A.S.Na., Notai del '600, Domenico Aniello de Conciliis, scheda 591, prot. 25: G.G. Borrelli, *Domenico Antonio Vaccaro scultore (1678-1745) - Appendice documentaria*, Tesi di dottorato in Discipline Storiche dell'Arte Medioevale, Moderna e Contemporanea. Storia e Critica delle Arti Figurative nell'Italia Meridionale, Università di Napoli "Federico II", a.a. 1996-1997, p. 52, doc. 54; cfr. Idem, *Scultura lignea in Basilicata*, Napoli 2005, p. 95; E. Catello, *Carlo Schisano architetto in S. Caterina a Formello*, in «Napoli Nobilissima», IX, 2008, p. 53; A.S.B.N., Banco di Sant'Eligio, giornale copiapolizze di cassa, 13 aprile 1718, matr. 820: V. Rizzo, *Ferdinandus Sanfelicius,* Napoli 1999, p. 98, doc. 156; Idem, *Lorenzo e Domenico Antonio Vaccaro. Apoteosi di un binomio*, Napoli 2001, p. 240, doc. 278.

[4] A.S.B.N., Banco del Salvatore, giornale copiapolizze di cassa, 24 agosto 1716, matr. 630, p. 41: V. Rizzo, *Uno sconosciuto paliotto di Lorenzo Vaccaro e altri fatti coevi napoletani*, in «Storia dell'Arte», 1983, pp. 221, 227, doc. 41. Appendice documentaria. *Documenti inediti*, n. VIII, p. 433: A.S.B.N., Banco del Salvatore, giornale copiapolizze di cassa, 24 ottobre 1716, matr. 631, p. 268.

[5] L. Avino, *Scultura e decorazione a Salerno (1688-1745)*, Salerno 1991, pp. 16-19, p. 93, doc. III.

[6] Ivi, pp. 119-129, doc. XV, 130-136, doc. XVI, 136-140, doc. XIX, 140-144, doc. XX, 144-148, doc. XXI, 148-150, doc. XXII, 150-152, doc. XXIII.

[7] Appendice documentaria. *Documenti inediti*, n. XIV, p. 438. A.S.Ce., Notai del '700, Gioacchino Candela, sch. 87.10, p. 30: Conventio Joseph Picci; *Idem*, sch. 87.10, p. 37: conventio Mattheus Bottigliero; *Idem*, sch. 87.11, p. 29: Quietatio Mattheus Bottigliero, Cfr. M. D'Angelo, *Novità su Matteo Bottigliero a Scafati e a San Martino*, in «Quaderni dell'archivio», a cura dell'Istituto Banco di Napoli Fondazione, 2016 (in corso di stampa).

[8] M. D'Angelo, *Interventi di bottega tra «centro e periferia»: l'altare maggiore dell'Assunta a Castel di Sangro*, in *Atelier d'artista*…cit., pp. 61-72.

testimonianza della cooperazione tra i due maestri che si estese nelle varie province del Regno. Dall'intreccio delle molteplici competenze, inoltre, è emersa una cospicua quantità di figure subordinate, quali stuccatori, intagliatori e «lustratori» che, seppure ricoprirono un ruolo secondario, testimoniano la numerosa varietà di specializzazioni artistiche esistenti al tempo, al fianco di coloro che svolgevano i ruoli principali.

Quanto ai rapporti con Domenico Antonio Vaccaro emerge spesso dalle tracce documentarie come la collaborazione tra i due artisti fosse improntata sul rapporto maestro-allievo, anche dopo l'acquisita autonomia artistica del Bottigliero. Casi espliciti in tal senso risultano le decorazioni degli altari per le chiese napoletane di Rosario di Palazzo (1729)[9] e del Gesù Nuovo (1743)[10]. Negli esempi citati il Bottigliero operava sempre sotto la guida del Vaccaro, coinvolto nella commissione come direttore dei lavori o supervisore degli incarichi svolti dallo scultore.

Comprimario del Bottigliero fu lo scultore Francesco Pagano che in molti casi è documentato in un più stretto ruolo di dipendenza da Domenico Antonio Vaccaro. I due artisti condivisero più di una commissione, collaborando anche alle medesime opere, come nel caso delle decorazioni per la Guglia dell'Immacolata o dell'altare maggiore del convento di San Domenico di Soriano Calabro (1748-1753)[11], dove risulta complessa l'individuazione dello stile dell'uno o dell'altro artista, in merito alle diverse parti scultoree.

L'interscambio con i pittori si avverte principalmente riguardo all'esecuzione di singole statue, per le quali venivano forniti disegni e modelli preparatori. Molteplici furono le occasioni nelle quali i committenti imposero agli scultori di eseguire le opere sulla base dei disegni realizzati da pittori di fama, come nel caso del Solimena. La compartecipazione tra il pittore e il Bottigliero si verificò per la realizzazione di *Giosuè* e *Gedeone* per il Gesù Vecchio (1721)[12], il cui costo di 1200 ducati comprendeva un modello in piccolo e uno in grande «a lode del detto Signor Francesco Solimena»[13], quale responsabile del disegno preparatorio. L'anno successivo

---

9 R. Ruotolo, *Notizie inedite sulla chiesa del Rosario di Palazzo*, in «Napoli Nobilissima», XVI, 1977, pp. 60- 75.

10 R. Mormone, *La scultura (1734-1800)*, in *Storia di Napoli*, vol. VIII, Napoli 1971, pp. 556-562, 603, n. 6; E. Nappi, *I gesuiti a Napoli: nuovi documenti*, in «Ricerche sul '600 napoletano», 2003, p. 120; U. Di Furia, *La statua dell'Immacolata sulla Guglia e nella chiesa del Gesù Nuovo*, in «Napoli Nobilissima», 68, vol. II, fasc. V-VI, 2011, p. 219.

11 M. Panarello, *La "Santa Casa" di San Domenico in Soriano Calabro. Vicende costruttive di un grande complesso barocco*, Soveria Mannelli 2001, p. 275 doc. n. 14. Cfr. Idem, *Il grande cantiere del Santuario di San Domenico di Soriano*, Soveria Mannelli 2010, pp. 58-61.

12 Cfr. G.G. Borrelli, *Domenico Antonio Vaccaro scultore (1678-1745) - Appendice documentaria*, Tesi di dottorato in Discipline Storiche dell'Arte Medioevale, Moderna e Contemporanea. Storia e Critica delle Arti Figurative nell'Italia Meridionale, Università di Napoli "Federico II", a.a. 1996 - 1997, doc. 90, pp. 76-77.

13 G.G. Borrelli, *Domenico Antonio Vaccaro*…cit., pp. 76-77, doc. 90.

il connubio tra i due artisti fu determinato dalla realizzazione del *Cristo deposto* (1722)[14] di Capua, che permette di registrare non solo la continuità di un proficuo interscambio, ma anche una puntuale adesione dello scultore alla base disegnativa del Solimena, riflettendo le esperienze maturate dal pittore in chiave barocca.

Un nuovo caso di intreccio delle varie competenze è dato dalla collaborazione tra il Bottigliero e il pittore Nicola Maria Rossi, il quale eseguì i disegni per i due gruppi scultorei della cappella di Sant'Eustachio nel Duomo di Acquaviva delle Fonti (1744)[15], funzionali alla decorazione della grandiosa macchina d'altare che vide invece impegnati l'ideatore regio ingegnere Adamo Romeo e l'artefice maestro marmoraro Carlo d'Adamo. La collaborazione tra il Rossi e lo scultore proseguì, come per il *Cristo deposto*, anche a seguito dell'elaborazione del disegno, quando il Bottigliero ebbe il compito di produrre «li modelli di creta della stessa grandezza delle statue di marmo […] con starne in tutto al gusto e direzione e total piacimento del suddetto Nicola Rossi»[16].

Gli interventi del Bottigliero in cooperazione con i principali protagonisti della sua epoca confermano l'inserimento dello scultore in un circuito di maestranze e di lavori collaterali, basato su proficue relazioni coordinate spesso dal direttore del progetto e suddivise in base alle competenze professionali e alle diverse categorie di specialisti, necessarie per predisporre opere pronte per la vendita, oppure per allestire grandiosi apparati monumentali.
A fronte di queste dinamiche, la prospettiva della ricerca ha consentito di riportare l'attenzione su tali fenomeni, proponendo un taglio trasversale di lettura che ha visto le botteghe di protagonisti e comprimari a confronto. L'obiettivo è stato quello di ricucire parzialmente il tessuto operativo del contesto artistico meridionale sulla base dei rapporti di collaborazione, che determinarono il convergere delle principali botteghe, finalizzate alla codificazione di apparati decorativi, connotati da specifiche peculiarità di intervento.

---

[14] V. Rizzo, *Lorenzo e Domenico Antonio Vaccaro. Apoteosi di un binomio*, Napoli 2001, p. 244, doc. 325; Idem, *Ulteriori scoperte sulla scultura napoletana dal '600 al '700*, in «Quaderni dell'Archivio Storico», a cura dell'Istituto Banco di Napoli Fondazione, 2004, p. 205, doc. 59.

[15] V. Rizzo, *Notizie su Gaspare Traversi ed altri artisti napoletani del '700*, in «Napoli Nobilissima», XX, 1981, p. 35, doc. 25; Idem, *Uno sconosciuto paliotto*…cit., p. 229; Cfr. M. Pasculli Ferrara - E. Nappi, *Arte napoletana in Puglia dal XVI al XVIII*, Fasano 1983, p. 304.

[16] A.S.B.N., Banco dello Spirito Santo, giornale copiapolizze di cassa, 18 luglio 1744, matr. 1444: V. Rizzo, *Notizie su Gaspare Traversi*…cit., p. 35, doc. 25; Idem, *Uno sconosciuto paliotto*…cit., p. 229; Cfr. M. Pasculli Ferrara - E. Nappi, *Arte napoletana in Puglia*…cit., p. 304.

# 4. Catalogo ragionato delle opere

## 4.1. Opere documentate

### A) *Applicazioni scultoree agli altari marmorei*

## A) Applicazioni scultoree agli altari marmorei

Nella presente sezione sono state inserite le schede relative ai singoli interventi decorativi applicati agli altari marmorei eseguiti da Matteo Bottigliero in collaborazione con le differenti maestranze specializzate dell'epoca.

Fra le molteplici espressioni del commesso marmoreo, un posto di particolare rilievo è rappresentato dall'altare, che divenne il fulcro di un sistema decorativo rivolto ad inglobare una serie di complessi elementi compositivi, che testimoniano la perfetta integrazione tra scultura e architettura.

In tale panorama si inserisce la vasta produzione di altari, frutto della compartecipazione di numerose personalità, appartenenti alle più prestigiose botteghe napoletane, che contribuirono, attraverso ruoli caratterizzanti, al rinnovamento delle sedi ecclesiastiche. La crescente affermazione di questa tendenza è dovuta agli specialisti di tale settore, in prevalenza formatisi presso la bottega dei Vaccaro, i quali avevano maturato competenze diversificate e idonee a molteplici collaborazioni. Le loro proposte consentirono lo sviluppo stilistico e tipologico dell'altare, nella fase di passaggio dal barocco al rococò, attraverso l'uso del marmo in tutte le sue varietà di cromie e l'impiego della scultura a tuttotondo e a rilievo.

L'intreccio delle differenti competenze risultava così sempre più necessario e in grado di sopperire a tutte le esigenze della lavorazione, attraverso il coordinamento svolto dalle maestranze primarie (architetti, ingegneri, marmorari) e il lavoro delle numerose figure subordinate (scultori, intagliatori, stuccatori), capaci di testimoniare anche la varietà di specializzazioni esistenti al tempo.

In questa rete diramata di rapporti si registra il costante impegno del Bottigliero nell'esecuzione delle parti relative alla decorazione del ciborio, dei capoaltari e in alcuni casi del paliotto.

## 1. Napoli, Santa Caterina a Formiello
(Cappellone di San Domenico)
**1715**

*Figure allegoriche* (timpano)
*Putti* (timpano, cona)
*Teste di cherubini* (capoaltare)

Marmo Docc. 11, X

L'esecuzione del cappellone di San Domenico rappresentò l'occasione per un'attiva collaborazione del Bottigliero con i principali artisti napoletani, specializzati nei diversi settori delle applicazioni marmoree.

La vicenda relativa alla costruzione della cappella risulta piuttosto complessa sia per l'ampia documentazione rinvenuta, sia per il numero di maestranze coinvolte, nonché per i diversi incarichi affidati alle molteplici personalità che vi collaborarono. Le fonti archivistiche hanno offerto la possibilità di chiarire le differenti discordanze registrate tra gli atti notarili e la descrizione della cappella da parte del Galante[1], il quale, oltre ad assegnare l'altare al Sanfelice, non citava l'intervento del Bottigliero per le parti di carattere decorativo.

Con il primo istrumento notarile, stipulato in data 12 giugno 1715[2], i padri domenicani, rappresentati dal Procuratore del monastero Francesco Pichi, convenivano con il marmoraro Lorenzo Fontana per l'esecuzione della cappella da realizzare su disegno dell'architetto Ferdinando Sanfelice[3]. Successivamente, a poche settimane dal medesimo contratto, venne aggiunta una postilla[4] che introduceva la precisazione riguardo alla parte ornamentale, da affidare allo scultore Giacomo Colombo, il quale veniva introdotto nel gruppo di lavoro dallo stesso Sanfelice e impegnato nella realizzazione dell'*Eterno Padre* (collocato sul timpano

[1] L'autore scriveva che «il disegno è di Carlo Schisano, eseguito da Lorenzo Fontana; l'altare del Sanfelice e le statue con le altre sculture di Giacomo Colombo». Le note nell'edizione della Guida del 1985 precisano che su disegno del Sanfelice, Giacomo Colombo scolpì l'*Eterno Padre* e le due *Virtù*, Matteo Bottigliero i *putti*, Giovanni Raguzzino le *ghirlande* e Lorenzo Fontana la restante parte della ricca decorazione marmorea, in G. A. Galante, *Guida sacra della città di Napoli*, a cura di N. Spinosa, Napoli 1985, pp. 28, 39, nota 29; cfr. G. Ceci, *La chiesa e il convento di Santa Caterina a Formiello*, in «Napoli Nobilissima», X, 1901, p. 181.

[2] A.S.Na., Notai del sec. XVII, Domenico Aniello de Conciliis, scheda 591, prot. 25: G.G. Borrelli, *Domenico Antonio Vaccaro scultore (1678-1745) - Appendice documentaria*, Tesi di dottorato in Discipline Storiche dell'Arte Medioevale, Moderna e Contemporanea. Storia e Critica delle Arti Figurative nell'Italia Meridionale, Università di Napoli "Federico II", a.a. 1996-1997, p. 52, doc. 54; cfr. Idem, *Scultura lignea in Basilicata*, Napoli 2005, p. 95.

[3] Si tratta del disegno conservato presso il Museo di Capodimonte, firmato dal Priore fra' Giacinto Maria Viviani e dal Fontana. Cfr. R. Muzii Cavallo, *Disegni del Sanfelice nel Museo di Capodimonte*, in «Napoli Nobilissima», XXI, 1982, pp. 119 e sgg.

[4] G.G. Borrelli, *Domenico Antonio Vaccaro*…cit., p. 52, doc. 54; cfr. Idem, *Scultura lignea*…cit., p. 95.

dell'altare) e delle due *Allegorie* raffiguranti la *Religione* e la *Verità* (disposte nelle nicchie laterali). Gli accordi intrapresi non risultarono tuttavia definitivi se in un secondo istrumento, rogato il 19 luglio 1715[5], si pensò di assegnare la progettazione della cappella a Carlo Schisano, escludendo radicalmente sia il disegno del Sanfelice, sia l'intervento dell'architetto. Nel contratto non vengono precisate le ragioni relative alla volontà dei padri di modificare il destinatario dell'incarico e probabilmente potrebbero essere rintracciate nelle parole del De Dominici, in riferimento alle precarie condizioni di salute del Sanfelice in quegli anni, come osservato dal Catello[6].

Matteo Bottigliero subentrò nella commissione in un secondo momento, attraverso un terzo istrumento notarile, stipulato il 27 luglio 1715[7], in cui veniva specificato l'incarico assegnato allo scultore in collaborazione e sotto la guida del Colombo per l'opera di marmo consistente nella realizzazione di «…sei puttini di palmi cinque in circa o più o meno […]; due statue rappresentanti due fame con ali, […] tre altre teste di Cherubini…»[8]. L'atto, inoltre, precisa sia i motivi della scelta di Schisano, conseguente alla valutazione di più modelli presentati ai padri domenicani, sia i tempi ristretti entro i quali gli stessi avrebbero voluto vedere edificata la cappella, richiedendo così l'intervento del Bottigliero a causa della «molt'opera di scultura di marmo». Sempre la brevità dei tempi di esecuzione comportò l'estensione dei compiti, già assegnati al Fontana, anche al marmoraro Govanni Raguzzino, il quale in un ulteriore atto del 4 gennaio 1717[9], veniva incaricato di eseguire alcune delle parti strutturali relative all'altare.

I ruoli e le diverse specialità delle maestranze furono così divise per ottenere nel più breve tempo possibile un intervento di grande rilievo, conclusosi - così come testimonia l'inedita polizza di saldo[10] - solo nel 1718[11] in merito alle parti di carattere decorativo relative all'intervento del Bottigliero. Mentre quest'ultimo condivise con il Colombo l'intervento ornamentale per ciò che riguardava la decorazione della cappella, il Fontana, in cooperazione

---

5 A.S.Na., Notai del '600, Domenico Aniello de Conciliis, scheda 591, prot. 25: G.G. Borrelli, *Domenico Antonio Vaccaro*…cit., p. 54, doc. 56.

6 E. Catello, *Carlo Schisano architetto in S. Caterina a Formello*, in «Napoli Nobilissima», IX, 2008, p. 53.

7 A.S.Na., Notai del '600, Domenico Aniello de Conciliis, scheda 591, prot. 25: G.G. Borrelli, *Domenico Antonio Vaccaro*…cit., p. 55, doc. 57. Cfr. E. Catello, *Per Carlo Schisano*, in *Scritti e documenti di storia dell'arte*, Napoli 1995, pp. 367 e ss.

8 G.G. Borrelli, *Domenico Antonio Vaccaro*…cit., p. 55, doc. 57.

9 A.S.Na., Notai del '600, Domenico Aniello de Conciliis, scheda 591, prot. 26: G.G. Borrelli, *Domenico Antonio Vaccaro*…cit., pp. 57-58, doc. 64.

10 A.S.B.N., Banco di Sant'Eligio, giornale copiapolizze di cassa, 10 marzo 1718, matr. 822: Appendice documentaria. *Documenti inediti*, n. X, p. 434.

11 A.S.B.N. Banco di Sant'Eligio, giornale copiapolizze di cassa, 13 aprile 1718, matr. 820: V. Rizzo, *Ferdinandus Sanfelicius,* Napoli 1999, p. 98, doc. 156; Idem, *Lorenzo e Domenico Antonio Vaccaro. Apoteosi di un binomio*, Napoli 2001, p. 240, doc. 278.

con il Raguzzino, si occupò delle parti di carattere strutturale, costituendo così un efficiente gruppo di lavoro che operò sotto la direzione dell'architetto Schisano, autore del disegno progettuale.

L'intervento del Bottigliero in tale sede, pur essendo caratterizzato da numerosi «pezzi di scultura», viene preso in considerazione dalla critica[12] un numero limitato di volte ed è incluso raramente tra i primi impieghi dell'artista, nonostante rappresenti la principale testimonianza dell'inserimento dello scultore in un circuito artistico costituito da maestranze già affermate. In tale cerchia, basata su proficue relazioni tra le maggiori botteghe napoletane, il Bottigliero risulterà coinvolto per l'intero corso della sua attività artistica, specie per tutti i lavori relativi alle applicazioni scultoree per gli altari maggiori.

Le *Allegorie*, seppure collocabili agli esordi della carriera del Bottigliero, si presentano già caratterizzate da quella nobilitazione della forma che frequentemente contraddistinguerà le sue opere, riscontrabile anche nelle *Virtù* eseguite diversi anni più tardi per il timpano dell'altare maggiore della chiesa di San Giuseppe dei Ruffo di Napoli (1734)[13], con le quali è possibile scorgere stringenti affinità.

La serie di *putti*, sia quelli collocati in alto ai due lati dell'edicola contenente l'*Eterno Padre*, sia quelli posti nella cona d'altare, rivelano una maggiore grazia nella posa, nonché vivacità e morbidezza nel modellato: qualità che costituiranno una costante nell'operato dello scultore, in relazione a tali decorazioni marmoree. Come specificato nelle fonti documentarie, al Bottigliero spettava anche l'esecuzione della decorazione dell'altare della cappella, caratterizzata dalla realizzazione di *tre teste di cherubini* collocate a ornamento dei capoaltare e del ciborio. Questi tre elementi scultorei presentano una fattura profondamente vicina a quella dei *putti* posti sull'altare maggiore della chiesa di Santa Maria del Buonconsiglio di Napoli (già, San Nicola alla Dogana)[14], eseguiti a distanza di un anno, nel 1716, in una nuova collaborazione proprio con l'architetto Carlo Schisano, autore del progetto del manufatto e il marmoraro Filippo Ragozzino, impegnato nella configurazione strutturale dell'opera. L'incarico assegnato al medesimo ideatore giustifica sia la stessa tipologia di manufatto, contraddistinto da un evidente linearismo, sia i ripetitivi caratteri plastici relativi alle opere decorative dello scultore.

---

[12] Cfr. L. Gaeta, *Riconsiderando Giacomo Colombo*, in *Il Cilento Ritrovato. La produzione artistica nell'antica diocesi di Capaccio*, catalogo della mostra di Padula (Certosa di San Lorenzo, luglio-ottobre 1990), Napoli 1990, pp. 166-179; E. Catello, *Carlo Schisano architetto*…cit., pp. 51- 58.

[13] A.S.B.N., Banco dei Poveri, giornale copiapolizze di cassa, 27 ottobre 1733, matr. 1160: V. Rizzo, *Sculture inedite di D. A. Vaccaro, Bottigliero, Pagano e Sanmartino (I)*, in «Napoli Nobilissima», XVIII, 1979, p. 55, doc. 9; cfr. Idem, *Scultori napoletani tra Sei e Settecento. Documenti e personalità inedite*, in «Antologia di Belle Arti», 1985, p. 29, doc. 8.

[14] A.S.B.N., Banco del Salvatore, giornale copiapolizze, 24 agosto 1716, matr. 630, p. 41; cfr. V. Rizzo, *Uno sconosciuto paliotto di Lorenzo Vaccaro e altri fatti coevi napoletani*, in «Storia dell'Arte», 1983, pp. 221, 227, doc. 41; A.S.B.N., Banco del Salvatore, 24 ottobre 1716, giornale copiapolizze di cassa, matr. 631, p. 268: Appendice documentaria. *Documenti inediti*, n. VIII, p. 433.



Figura 1. G. Colombo, M. Bottigliero. *Timpano* (part.). Napoli, Santa Caterina a Formiello. Cappella di San Domenico (1715).





Figure 2-3. M. Bottigliero. *Figure allegoriche* (part.). Napoli, Santa Caterina a Formiello (1715).



Figure 4-5. M. Bottigliero, *Putti* (part. timpano). Napoli, Santa Caterina a Formiello (1715).



Figura 6. M. Bottigliero, *Putto* (part.). Napoli, Santa Caterina a Formiello (1715).





Figure 7-8. M. Bottigliero. *Putti* (part. cona). Napoli, Santa Caterina a Formiello (1715)



Figura 9. L. Fontana, G. Raguzzino, M. Bottigliero. *Altare*. Napoli, Santa Caterina a Formiello. Cappella di San Domenico (1715).



Figura 10. M. Bottigliero. *Testa di cherubino* (part. ciborio). Napoli, Santa Caterina a Formiello (1715).





Figure 11-12. M. Bottigliero. *Teste di cherubini* (part. capoaltare). Napoli, Santa Caterina a Formiello (1715).

## 2. Napoli, Santa Maria del Buonconsiglio
(già Napoli, San Nicola alla Dogana)
**1716**

*Teste di cherubini* (capoaltare)
(Altare maggiore)

Marmo — Docc. 9, VIII

Le due *teste di cherubini*, poste a capoaltare, furono commissionate al Bottigliero nel 1716[1] per la decorazione dell'altare maggiore della chiesa di San Nicola alla Dogana, demolita per la colmata del Mandracchio e l'apertura di via Marina.
L'incarico per la decorazione risulta tra i primi lavori di collaborazione dello scultore, coinvolto in un proficuo rapporto di interscambio con due maestranze napoletane: l'architetto Carlo Schisano, autore della progettazione del manufatto e il marmoraro Filippo Ragozzino impegnato nella configurazione strutturale dell'opera[2].

Con la distruzione della chiesa furono molte le opere[3] che andarono disperse o destinate alla Basilica di Santa Maria del Buonconsiglio di Napoli, dove tuttora è possibile rintracciare l'altare, collocato nel presbiterio[4].

Due le polizze di pagamento intestate al Bottigliero (di cui una inedita[5]), testimonianti l'intervento dell'artista per l'edificio ecclesiastico napoletano, entrambe risalenti al 1716, anno in cui risulta documentato un pagamento, per il medesimo incarico, anche al Raguzzino. Dalla lettura dei documenti risulta verosimile che il Bottigliero si occupò della sola esecuzione delle teste di cherubini, anche se nella traccia si specifica «…per la scoltura [che] doverà fare nel nuovo altare maggiore…», lasciando intendere potesse trattarsi anche delle parti decorative relative al ciborio. Queste ultime, invece, vennero realizzate dal Ragozzino, unico destinatario di seicento ducati per avere «…fatto l'altare maggiore di detta Real Chiesa, di marmo lavorato […] così per la lunghezza che per larghezza di Gradini, come per la Predella fatta nel detto Altare, e per haver fatta la Custodia in altra forma di quella che stava nel Modello, per esserli

[1] A.S.B.N., Banco del Salvatore, giornale copiapolizze di cassa, 24 agosto 1716, matr. 630, p. 41; cfr. V. Rizzo, *Uno sconosciuto paliotto di Lorenzo Vaccaro e altri fatti coevi napoletani*, in «Storia dell'Arte», 1983, pp. 221, 227, doc. 41. Appendice documentaria. *Documenti inediti*, n. VIII, p. 433.
[2] V. Rizzo, *Un capolavoro del gusto rococò a Napoli. La chiesa della Nunziatella a Pizzofalcone*, Napoli 1989, p. 15.
[3] G.A. Galante, *Guida Sacra della città di Napoli*, a cura di N. Spinosa, Napoli 1985, p. 211.
[4] V. Rizzo, *Un capolavoro del gusto rococò*…cit., p. 211.
[5] A.S.B.N., Banco del Salvatore, 24 ottobre 1716, giornale copiapolizze di cassa, matr. 631, p. 268: Appendice documentaria. *Documenti inediti*, n. VIII, p. 437.

così stato ordinato dalli Governatori [...] inclusovi le due Portelle di rame fatte e riposte nella medesima Chiesa per una Custodia ad Oglio Santo, per uso delli Infermi del suddetto Ospidale […] piú una Custodia per la Santa Manna ed anco la lapide di marmo fatta […] a guarnizione di essa…»[6].

Andrà precisato inoltre che per le diverse maestranze artigiane del tempo, così come per il Bottigliero, l'attività artistica iniziava proprio con la decorazione degli altari marmorei, quasi sempre sotto la guida dei valenti architetti dell'epoca, in molti casi responsabili dei lavori con il compito di selezionare e coordinare gli artisti, orientandoli verso un approdo comune. Se tali collaborazioni risultavano sempre più frequenti lo si doveva all'affermazione di un luogo di creazione poliedrico per eccellenza: la bottega, che nella fase di passaggio tra Sei e Settecento si configurava come uno spazio dove stabilire una rete diramata di rapporti tra le diverse figure specializzate, impegnate insieme nell'esecuzione di una medesima opera[7]. L'intreccio tra le varie competenze consentiva così di dare vita ad un gruppo di lavoro, che spesso si riproponeva sotto forma di sodalizio già collaudato, anche per commissioni e sedi regionali differenti.

L'esempio dell'altare di San Nicola alla Dogana, nelle *teste di cherubini* paragonabile a quelle coeve realizzate sia dal Bottigliero per l'altare del cappellone di San Domenico, nella chiesa di Santa Caterina a Formiello (1715)[8], sia dal Vaccaro nella chiesa napoletana di Santa Maria della Pace (1717)[9], rappresenta uno dei primi modelli (nella produzione dello scultore) legati alla fase di trasformazione stilistica dell'altare marmoreo, coincidente proprio con l'inizio del Settecento[10]. Si fa presente, inoltre, che nel medesimo anno in cui fu commissionato l'altare di San Nicola alla Dogana, gli artisti Raguzzino e Bottigliero intrapresero una nuova collaborazione in occasione dell'esecuzione dell'altare maggiore della chiesa salernitana dell'Annunziata (1716-1727)[11].

---

[6] V. Rizzo, *Uno sconosciuto paliotto*…cit., p. 227, doc. 40.

[7] M. A. Pavone, *Un metodo operativo globale: il ruolo del Solimena "accademico",* in *Atelier d'Artista. Gli spazi di creazione dell'arte dall'età moderna al presente*, a cura di S. Zuliani, Milano 2013, pp. 37-48; cfr. S. Carotenuto, *Relazioni di bottega e orientamento didattico nell'ambito dell'Accademia del Solimena*, in *Atelier d'Artista*…cit., pp. 49-59; M. D'Angelo, *Interventi di bottega tra «centro e periferia»: l'altare maggiore dell'Assunta a Castel di Sangro*, in *Atelier d'Artista*…cit., pp. 61-72.

[8] A.S.Na., Notai del '600, Domenico Aniello de Conciliis, scheda 591, prot. 25, in G.G. Borrelli, *Domenico Antonio Vaccaro scultore (1678-1745) - Appendice documentaria*, Tesi di dottorato in Discipline Storiche dell'Arte Medioevale, Moderna e Contemporanea. Storia e Critica delle Arti Figurative nell'Italia Meridionale, Università di Napoli "Federico II", a.a. 1996-1997, pp. 55, doc. 57; cfr. G.G. Borrelli, *Scultura lignea in Basilicata*, Napoli 2005, p. 95; A.S.B.N., Banco di S. Eligio, giornale copiapolizze di cassa, 13 aprile 1718, matr. 820, in V. Rizzo, *Ferdinandus Sanfelicius, architectus neapolitanus*, Napoli 1999, p. 98, doc. 156.

[9] V. Rizzo, *Notizie su Gaspare Traversi ed altri artisti napoletani del '700*, in «Napoli Nobilissima», XX, 1981, p. 32, figg. 16-17.

[10] T. Mancini, *La scultura negli altari settecenteschi in commesso marmoreo. Esempi a Salerno e nel suo territorio,* in *Ottant'anni di un maestro (omaggio a Ferdinando Bologna),* a cura di F. Abbate, Napoli 2006, p. 575.

[11] L. Avino, *Scultura e decorazione a Salerno (1688-1745)*, Salerno 1991, pp. 119-129, doc. XV, 130-136, doc. XVI, 136-140, doc. XIX, 140-144, doc. XX, 144-148, doc. XXI, 148-150, doc. XXII, 150-152, doc. XXIII. Cfr. G.G. Borrelli, *Sculture a Salerno in età barocca*, in *Il barocco a Salerno*, a cura di M. C. Cioffi, Salerno 1998, p. 130, nota 10:

Da questo momento in poi tali manufatti divennero strutture sempre più articolate e ricche di dettagli decorativi.

qui l'autore ricorda l'altare della Basilica di S. Maria del Buonconsiglio quale opera proveniente dalla chiesa di San Nicola alla Dogana, tuttavia sostiene che esso debba datarsi al tardo Settecento.




Figure 1-2. M. Bottigliero, *Teste di cherubini* (part.). Napoli, Santa Maria del Buonconsiglio (1716).

## 3. Salerno, Cattedrale di San Matteo
(Cappella Lembo)
**1718**

*Putti, Aquile* (timpano)
*Angeli con cornucopia* (capoaltare)
*Teste di cherubini* (cona)
*Ritratto di Nicola Lembo* (parete destra)

Marmo — Docc. 14, XI

L'intervento decorativo condotto dal Bottigliero nel Duomo di Salerno rappresenta una delle prime occasioni offerte allo scultore attraverso la quale riuscì ad ottenere un'iniziale notorietà nel contesto artistico salernitano, che gli consentì di operare anche in momenti successivi.

Ricordato dal De Dominici quale autore di «molte opere nella cattedrale di Salerno»[1], il primo e tuttora fondamentale contributo, in relazione a tale commissione, resta lo studio condotto dall'Avino[2], in cui vengono ricostruiti, mediante il rinvenimento degli inediti atti notarili, l'intero rifacimento decorativo della cappella e i ruoli differenti ricoperti dalle molteplici maestranze che ne furono coinvolte.

Già il Rizzo, nel 1979, aveva reso noto l'incarico assegnato al Bottigliero attraverso il recupero di una polizza di pagamento di cinquanta ducati (a conto di quattrocento), datata al 1720 e che attestava lo svolgimento dei lavori «in conformità dell'istromento stipulato a 11 gennaio 1718»[3].

Nel 1717 la cappella venne concessa dall'arcivescovo Poerio alla salernitana famiglia Lembo. L'anno seguente (1718), Nicola Lembo, primicerio della cattedrale, commissiona il progetto per l'intervento decorativo all'architetto Ferdinando Sanfelice, impegnato nei lavori del Duomo fino al 1730[4] e autore anche dell'edificazione della cappella Mazza, iniziata a partire dal 1724[5].

---

1 B. De Dominici, *Vite de' pittori, scultori e architetti napoletani*, III, Napoli 1742, pp. 477-478.
2 L. Avino, *Scultura e decorazione a Salerno*, Salerno 1991, pp. 16-19, p. 93, doc. III.
3 V. Rizzo, *Sculture inedite di D. A. Vaccaro, Bottigliero, Pagano e Sanmartino (I)*, in «Napoli Nobilissima», XVIII, 1979, p. 55, doc. 4. Due inedite polizze di pagamento datate al 1720 e al 1722 sono state rese note nell'Appendice documentaria. *Documenti inediti*, n. XI, p. 434.
4 A. Capone, *Il duomo di Salerno*, I, Salerno 1929, pp. 261-266.
5 Cfr. L. Avino, *Scultura e decorazione*…cit., pp.101-103; M.G. Pesone, in B. De Dominici, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, a cura di S. Sricchia Santoro e A. Zezza, III/2, Napoli 2008, p. 1253, n. 130.
La consacrazione della cappella avvenne nell'anno 1729, secondo quanto attestato dall'iscrizione sulla lapide collocata al di sopra della pala d'altare: cfr. A. Capone, *Il Duomo di*…cit., pp.132-133; L. Avino, *La cappella della*

Il Sanfelice, nel ruolo di supervisore, svolse il compito di coordinare le due maestranze coinvolte nel gruppo di lavoro, entrambe con ruoli diversificati. Mentre il marmoraro Virgilio Ogna fu occupato nella realizzazione dell'altare e delle parti di carattere strutturale, il Bottigliero s'impegnò nell'esecuzione della decorazione, costituita dalla scultura a tuttotondo e a rilievo. Il disegno, «…visto, osservato, riconosciuto et firmato tanto da detto signor primigerio, quanto dal detto Magnifico Matteo et concedendo quello ponere in effetto…»[6], prevedeva l'inserimento di «…un altare di marmo […] con strottura di marmo bianco et mischio…»[7] e di una ricca «opera di scolture et ornamenti d'intaglio […] quale consiste nelli seguenti pezzi cioè: due statue laterali di marmo con li loro cornocopij, due aquile anco di marmo, tre pottini sopra il titolo della cappella, due teste di cherubini nel mezzo dell'architrave, due capitelli intagliati, due piedistalli delle dette due statue laterali, due imprese e due medaglioni sotto la mensa dell'altare […] »[8]. Nelle due convenzioni stipulate con il primicerio e rivolte rispettivamente allo scultore e al marmoraro veniva specificato come tutto il lavoro eseguito dai due artisti doveva essere «…guidato […] con intelligenza di detto Signor don Ferdinando…»[9], al quale il Bottigliero sottopose «…antecedentemente li modelli…» , mentre l'Ogna ebbe il compito di procedere «…con ogni maggior perfettione et diligenza et a [sua] lode…»[10].

La commissione Lembo costituisce il primo caso in cui il Bottigliero si trovò a collaborare con l'architetto napoletano, responsabile - in più di un'occasione - dei lavori assegnati allo scultore. Di poco successivo, infatti, risulta l'intervento decorativo per l'altare maggiore della chiesa di Santa Patrizia di Napoli (1724)[11], in cooperazione anche con il marmoraro napoletano Gaetano Sacco[12].

---

*Purificazione. Lavori in marmo nella cattedrale di Salerno*, in «Rassegna Storica Salernitana», 22, 1994, pp. 185-202; A. Braca, *Il Duomo di Salerno*, Salerno 2003, pp. 249-256, M. C. Gallo, *Tipi e forme degli ammodernamenti barocchi nel salernitano*, Salerno 2004, p. 35; cfr. P. Franchomme, *Artisti napoletani nell'orbita del Sanfelice*, Salerno 2007, p. 38. Per il disegno eseguito dal Sanfelice e identificato da Blunt: cfr. A. Blunt, *Neapolitan Baroque and Rococò Architecture*, Londra 1975, p. 190; R. Muzii Cavallo, *Disegni del Sanfelice al Museo di Capodimonte*, in «Napoli Nobilissima», XVIII, 1982, pp. 219-230.

6 L. Avino, *Scultura e decorazione*…cit., p. 93, doc. III.

7 Ivi, p. 95, doc. IV.

8 *Ibid.*

9 L. Avino, *Scultura e decorazione*…cit., p. 95, doc. IV.

10 *Ibid.*

11 V. Rizzo, *Notizie su Gaspare Traversi ed altri artisti napoletani del '700*, in «Napoli Nobilissima», XX, 1981, p. 33, doc. 11; cfr. Idem, *Ferdinandus*…cit., p. 108, doc. 204.

12 V. Rizzo, *Lorenzo e Domenico Antonio Vaccaro. Apoteosi di un binomio*, Napoli 2001, p. 207.

Ferdinando Sanfelice, che si era impegnato a dare continuità alla trasformazione settecentesca della cattedrale, svolse un ruolo di coordinamento, contribuendo a riaffermare il processo di collaborazione tra le botteghe napoletane, già in atto da tempo[13].

L'intero complesso testimonia l'intreccio delle diverse competenze (tra le quali spicca la partecipazione dell'esordiente Francesco De Mura, con la sua prima pala d'altare[14]) e - secondo quanto osservato dal Rizzo - presenta evidenti rimandi agli ideali tardo seicenteschi, che lasciano appena trapelare «una certa levità settecentesca»[15]. Lo studioso individua un parallelo con la precedente scultura barocca, ponendo in relazione i *putti* del Bottigliero con quelli eseguiti dai fratelli Ghetti e collocati sia sulla tomba di *Innico Caracciolo*, situata nel Duomo di Napoli, sia sull'altare Milano, nella sacrestia di San Domenico Maggiore. Un rimando più diretto, infine, si individua nei *putti* che decorano il monumento di *Anna Maria Arduino* (1702), collocato presso la chiesa di San Diego all'Ospedaletto di Napoli, eseguito in collaborazione tra il Sacco e Giacomo Colombo, su disegno del Solimena[16]. A quest'ultimo sepolcro guarderà senz'altro il Bottigliero, soprattutto se si pongono in relazione le parti decorative con quelle del monumento funebre di *Emanuela Visilio* (1721)[17], eseguito dallo scultore successivamente e collocato nel convento di San Francesco a Caggiano. Un ulteriore confronto va indicato con i *putti* che ornano la sommità della *Guglia* di San Gennaro, eseguiti con una spiccata sensibilità dal Fanzago, che saranno ripresi successivamente dal Bottigliero per la decorazione della *Guglia* dell'Immacolata (1748)[18].

In un successivo contributo del Rizzo[19], volto alla ricognizione della produzione del Sanfelice, lo studioso ha posto in evidenza anche la connessione tra la coppia di *aquile* in marmo bardiglio, collocate sul timpano dell'altare della cappella Lembo, e quelle raffigurate nell'incisione[20] (1735) dove è ritratto l'architetto napoletano, ispirate ai modi del Bottigliero.

---

13 G. Ceci, *La corporazione degli scultori e marmorari*, in «Napoli Nobilissima», VI, 5, 1897, pp. 124-126; cfr. F. Strazzullo, *Statuti della corporazione degli scultori e marmorari napoletani,* in «Atti dell'Accademia Pontaniana», XI, 1962, pp. 221-240.

14 Cfr. M.A. Pavone, *Pittori napoletani del primo Settecento. Fonti e documenti*, Napoli 1997, pp. 179-180.

15 . Rizzo, *Sculture inedite di D. A. Vaccaro*…cit., p. 45.

16 *Ibid.*

17 V. Rizzo, *Uno sconosciuto paliotto di Lorenzo Vaccaro e altri fatti coevi napoletani*, in «Storia dell'arte», 1983, p. 224. Cfr. G. G. Borrelli, *Sculture a Salerno in età barocca*, in *Il Barocco a Salerno*, a cura di M. C. Cioffi, Salerno 1998, p. 132; M.R. Voccia, *Il marmoraro Gaetano Sacco durante il barocco e il rococò a Napoli*, in «Rassegna Storica Salernitana», 35, 2000, pp. 165, 171; M. D'Angelo, *Modelli del Bottigliero per due «statuette d'argento»*, in *Cinquantacinque racconti per i dieci anni. Scritti di storia dell'arte,* a cura del Centro Studi sulla civiltà artistica dell'Italia Meridionale 'Giovanni Previtali', Soveria Mannelli 2013, p. 404.

18 Rizzo, *Sculture inedite di D. A. Vaccaro*…cit., p. 45.

19 V. Rizzo, *Ferdinandus Sanfelicius, architectus neapolitanus*, Napoli 1999, p. 30.

20 L'incisione è stata rinvenuta da Gino Doria, ed è attualmente conservata presso la collezione di stampe della Certosa di San Martino di Napoli. Non è stato individuato se rappresenti un autoritratto o un ritratto eseguito dal Solimena.

La Gallo ha definito le opere dello scultore come gli unici «capricci» della imponente cappella. La studiosa, nell'analizzare l'intervento dell'artista, ha proposto un confronto tra gli angeli *reggi cornucopia*, posti sui piedistalli laterali e quelli realizzati dal Sanfelice, collocati presso la cappella Argento in San Giovanni a Carbonara (1716-1730), peraltro, giù utilizzati precedentemente da Dioniso Lazzari nella chiesa napoletana di Santa Maria Egiziaca a Forcella[21]. In linea con le osservazioni del Rizzo, anche la Gallo conferma il parallelo tra le *aquile* eseguite dallo scultore e quelle riprodotte nell'incisione raffigurante il Sanfelice, ponendo in evidenza la medesima affinità.

Nel 2003 il Braca, nel volume sul Duomo di Salerno, riferendosi alle trasformazioni del XVIII secolo ha sottolineato il legame con il Vaccaro, proponendo il confronto con gli *Angeli* realizzati da Domenico Antonio per il cappellone dell'Immacolata, nella chiesa di San Ferdinando di Napoli. [22]

Il gruppo dei tre *putti*, sovrastanti il timpano curvilineo dell'altare, forma un insieme coeso, caratterizzato da una soffusa morbidezza del modellato, al cui interno prende spicco quello centrale, raffigurato in piedi, in atto di reggere la croce astile. Le tre figure, insieme ai due angeli collocati ai lati dell'altare, riprendono quelli coevi del cappellone di San Domenico nella chiesa di Santa Caterina a Formiello (1715)[23], con i quali condividono i tratti fisiognomici, la tenerezza delle carni, oltre che le capigliature e la definizione delle ali.

Nella medesima commissione era inclusa, insieme alle parti decorative dell'altare, anche l'esecuzione del *medaglione portaritratto*, raffigurante il canonico Lembo, attualmente presente sulla parete laterale destra della cappella. L'ovale di marmo bianco, inscritto in una cornice di marmo rosso cipollino, presenta il busto del primicerio, scolpito di tre quarti e vestito della mozzetta canonicale. L'opera, nel modo di elaborare il panneggio, l'espressione del volto e il libero andamento dei capelli, mostra evidenti analogie con i successivi ritratti attribuiti all'artista, come quelli di *Paolo de Vilana Perlas* (1729)[24], collocato presso la cattedrale e quello di *Pietro Paolo Vecchi,* realizzato nel 1747[25], per la chiesa di San Bartolomeo a Cassano Irpino. In queste ultime opere si riscontrano analogie soprattutto nella soluzione di stringere al petto

---

21 M. C. Gallo, *Tipi e forme*…cit., p. 37.

22 A. Braca, *Il Duomo di*…cit., pp. 284-285.

23 A.S.Na., Notai del '600, Domenico Aniello de Conciliis, scheda 591, prot. 25, in G.G. Borrelli, *Domenico Antonio Vaccaro scultore (1678-1745) - Appendice documentaria*, Tesi di dottorato in Discipline Storiche dell'Arte Medioevale, Moderna e Contemporanea. Storia e Critica delle Arti Figurative nell'Italia Meridionale, Università di Napoli "Federico II", a.a. 1996-1997, pp. 55, doc. 57; cfr. G.G. Borrelli, *Scultura lignea in Basilicata*, Napoli 2005, p. 95; A.S.B.N., Banco di Sant'Eligio, giornale copiapolizze di cassa, 13 aprile 1718, matr. 820: V. Rizzo, *Ferdinandus*…cit., p. 98, doc. 156.

24 R. Lattuada, *Il barocco a Napoli*, Napoli 1988, p. 167. Cfr. G.G. Borrelli, *Sculture a Salerno*…cit., p. 131; M. C. Gallo, *Tipi e forme*…cit., p. 33; M. D'Angelo, *Modelli del Bottigliero*…cit., pp. 401-411.

25 V. de Martini, in *San Francesco a Folloni. Il Convento e il Museo*, Salerno 1983, p. 47.

un oggetto, come la berretta o il libro: dettagli adeguatamente rilevati che conferiscono alle figure rappresentate un aspetto incisivo ed efficace.

Nel corso della presente ricerca sono emerse altre due polizze[26], testimonianti la suddivisione in più pagamenti della cifra di quattrocento ducati da destinare allo scultore, quale prezzo totale dell'intera commissione. Una delle due si riferisce al saldo definitivo avvenuto nel 1722, in cui il Bottigliero «…resta […] intieramente sodisfatto del prezzo della sodetta opera, e solo rimane egli obligato a farla trasportare à sue spese sino all'imbarco di questa marina di Napoli ed ad assicurarla ancora da ogni pericolo sino alla marina di Salerno restando solamente a lui l'obligo di dargli le casse per riponervi la detta opera, e pagare il nolo della barca da questa città di Napoli sino a Salerno…»[27], così come veniva già precisamente stabilito nell'atto notarile[28], risalente all'inizio della convenzione. Di solito l'approdo era nei pressi della zona di Portanova, area di notevole rilevanza per le attività commerciali[29], ma è ampiamente documentato come le imbarcazioni attraccassero anche a Porta di Mare[30].

La cappella Lembo, per la ricchezza nella varietà di marmi utilizzati di diverse cromie e l'articolato impianto decorativo, divenne anche il punto di riferimento per i lavori da condurre nella chiesa parrocchiale di Antessano, nei pressi di Baronissi. Nel contratto stipulato per l'esecuzione dell'altare maggiore viene espressamente specificata dalla committenza la richiesta di un'opera caratterizzata da elementi compositivi e decorativi simili a quelli della cappella del primicerio salernitano[31]. Una simile volontà non si presenta come un caso isolato: i lavori compiuti nelle chiese delle principali città diventavano, sempre più spesso, modelli da imitare nelle zone periferiche, mediante gli incarichi affidati alla compartecipazione di diverse maestranze, come è testimoniato dalla diffusione nelle sedi periferiche del Viceregno di moduli compositivi sviluppati nel centro partenopeo, al fine di contribuire al rinnovamento delle aree interne[32].

---

[26] A.S.B.N., Banco del Salvatore, giornale copiapolizze di cassa, 29 gennaio 1720, matr. 690; A.S.B.N., Banco dello Spirito Santo, giornale copiapolizze di cassa, 15 gennaio 1722, matr. 1098. Appendice Documentaria. *Documenti Inediti*, n. XI, p. 434.

[27] A.S.B.N., Banco dello Spirito Santo, giornale copiapolizze di cassa, 15 gennaio 1722, matr. 1098.

[28] L. Avino, *Scultura e decorazione*…cit., p. 94, doc. III.

[29] Cfr. A. R. Amarotta, *Salerno in un ignoto disegno del Cinquecento: conferme e smentite*, in «Rassegna Storica Salernitana», 17, 1992, pp. 89-123.

[30] Cfr. L. Avino, *Marmi colorati per l'altare maggiore dell'Annunziata a Salerno (1716-1774)*, Salerno 1993, p. 11; M. A. Del Grosso, *Il commercio per mare a Salerno nella prima metà del sec. XVI*, in «Bollettino Storico di Salerno e Principato Citra», 1, 1993, pp. 27-36.

[31] L. Avino, *Maestri del marmo e dello stucco nel Settecento*, in *Per la storia delle Arti nel Mezzogiorno*, Salerno 2003, p. 64.

[32] M. D'Angelo, *Novità su Matteo Bottigliero a Scafati e a San Martino*, in «Quaderno dell'Archivio Storico», a cura dell'Istituto Banco di Napoli Fondazione (in corso di stampa).



Figura 1. F. Sanfelice, M. Bottigliero, V. Ogna. Salerno, Cattedrale di San Matteo. Cappella Lembo (1718).



Figura 2. M. Bottigliero. *Putti, aquile e teste di cherubini* (part.). Salerno, Cattedrale di San Matteo, cappella Lembo (1718).



Figure 3-4. M. Bottigliero. *Putti reggi cornucopia* (part.). Salerno Cattedrale di San Matteo, cappella Lembo (1718).



Figura 5. M. Bottigliero. *Ritratto funebre di Nicola Lembo*. Salerno, Cattedrale di San Matteo, cappella Lembo (1718).

## 4. Salerno, SS. Annunziata (1716-1727)

*Angeli reggifiaccola* (capoaltare)
*Putti reggicartiglio* (mensa)
*Testa di cherubino* (paliotto)
(Altare maggiore)

Marmo — Docc. 15, XIII

Per l'esecuzione dell'altare maggiore dell'Annunziata di Salerno, realizzato in collaborazione con i marmorari napoletani Giovanni e Filippo Ragozzino (rispettivamente padre e figlio), il Bottigliero risulta attivo a partire dal 1716.

La lunga e ricca documentazione d'archivio[1] ha consentito di ricostruire l'intervento commissionato agli artisti mediante un primo atto notarile, stipulato nel 1716, che definì i termini dell'incarico per i lavori conclusisi nel 1727.
Come per la cappella Lembo, che risulta coeva, anche in relazione a questa nuova commissione salernitana le ricerche dell'Avino sono state fondamentali.

Il carteggio documentario è costituito da tre atti notarili, stipulati in anni diversi e da notai differenti, intervenuti a modificare e precisare di volta in volta le varie clausole precedenti, in merito ai tempi di esecuzione e le modalità di pagamento agli artisti. Il primo contratto notarile viene rogato dal notaio Giovanni Battista Vallo, il 14 gennaio 1716[2]. In esso si legge dell'accordo tra i primi due governatori della chiesa, Giuseppe Lauro e Domenico de Vicariis (ai quali subentreranno i successori nei relativi contratti consecutivi) e i tre artisti. L'altare marmoreo, «…consistente in gradini con custodia ed ostensorio, palliotto, mensa, grada, pradella, piedi stalli, membretti a sordi, con cartelle e mediglioni di marmo e tutto foderato di marmo bianco da dietro, con angeloni e puttini tutti di marmo, con scoltura, intagli, scorniciati e commesse…»[3], viene valutato al prezzo di tremila ducati, ma costò ai governatori la cifra effettiva di 2.550, grazie alla concessione offerta dagli artisti di scontare al quindici per cento la somma iniziale, per opera di devozione a beneficio della chiesa. Era prassi ricorrente commissionare il disegno[4] dell'opera al «mastro marmoraro», il quale aveva spesso il compito di progettare il manufatto, come si verificò in tale circostanza anche per i Ragozzino. Esso

[1] L. Avino, *Scultura e decorazione a Salerno (1688-1745)*, Salerno 1991, pp. 119-129, doc. XV, 130-136, doc. XVI, 136-140, doc. XIX, 140-144, doc. XX, 144-148, doc. XXI, 148-150, doc. XXII, 150-152, doc. XXIII.
[2] A.S.S. Notaio Francesco Pecillo, b. 5214, ff. 13r-24v, in L. Avino, *Scultura e decorazione*…cit., p. 119, doc. XV.
[3] Ivi, p. 123.
[4] Ivi, p. 126.

doveva essere «firmato e sottoscritto d'ambe parti» e sottoposto al controllo «…di detto signor Don Domenico o d'altri signori Governatori pro tempore della medesima chiesa», ogni qual volta lo richiedessero. Risulta di estremo interesse anche la clausola del contratto che prevedeva l'esecuzione di un modello in stucco «prima di dar principio a dett'opera», da realizzare nella città di Salerno, «a proporzione del luogo ed osservare col detto disegno se vi fusse qualche cosa d'aggiungere, mettere o moderare»[5]. I tre artisti, dunque, si recarono sul posto per eseguire il prototipo, provvedendo al proprio mantenimento per ciò che riguardava i viaggi e le giornate di lavoro, mentre realizzarono il manufatto definitivo a Napoli, come di consueto.

L'altare doveva essere portato a termine l'anno successivo alla stipula del primo atto, in occasione della festività del Natale. Nel secondo contratto notarile, rogato dal notaio Carlo Stefano de Vino nel 1717, viene dichiarato «…che per alcune cause giuste non si è principiato a pagare a conto di dett'altare summa veruna a detti maestri, né tampoco li detti maestri avevano quello principiato a fare […] infatti essendosi portato il detto signore don Domenico Maria de Vicariis in detta città di Napoli li giorni passati, dal quale fu di nuovo stipulato stromento…», in cui vennero mantenute uguali le modalità di pagamento agli artisti e prorogati invece i termini di scadenza della commissione, questa volta da concludersi in occasione della festività della SS. Annunziata, celebrata il 25 marzo 1718. A questa data l'altare doveva essere «complito sino al piano della mensa dove si celebra, eccetto il palliotto e grade»[6].

L'intervento del terzo notaio, Francesco Pecillo di Salerno, occorse per avere «relatione et copia» dei due istrumenti precedenti, nonché per rettificare ed accettare «de verbo ad verbum» l'accordo. Particolare rilevanza venne data anche all'accordo di una «stima e un apprezzo» dell'opera, attraverso la nomina di due esperti esterni, rispettivamente «una per parte di detti Bottigliero e Rauzzino e l'altra da detti signori governatori»[7] pronti a giudicare il manufatto a Napoli, non appena quest'ultimo fosse concluso. Come stabilito in precedenza, nel 1718 l'altare era stato assemblato sino alla mensa «…per la qual causa se diede facoltà al signor don Diego Maza patrizio salernitano residente in detta città di Napoli, che per parte di detta chiesa avesse eletto la persona esperta per detto apprezzo…»[8]. Venne, pertanto, nominato il marmoraro napoletano Pietro Ghetti, incaricato per la perizia da parte dei governatori della chiesa, mentre fu eletto il marmoraro Nicola Tammaro per conto del Bottigliero e dei Ragozzino. Una prima stima[9], relativa alla parte strutturale dell'altare, venne compiuta solo nel 1721. Esso doveva essere «…commesto di pietre delle migliori che si

[5] A.S.S. Notaio Francesco Pecillo, b. 5214, ff. 13r-24v in L. Avino, *Scultura e decorazione*…cit., p. 123.
[6] Ivi, p. 120.
[7] Ivi, p. 124.
[8] Ivi, p. 130.
[9] Ivi, pp. 135-136.

ritrovano, come sono rosso antichi, gialli antichi, verdi antichi, preccioloni e marmi bianchi fini…». L'anno seguente, fu effettuata una seconda perizia[10], nella quale furono incluse anche gli elementi decorativi scultorei, giudicati «…ben portati e rinettati e lustri con buona osservazione, tutti uniti assieme sono valutati in ducati trecentocinquanta». Quest'ultimi, eseguiti dal Bottigliero, consistevano in due *angeloni* da collocare a capoaltare, due *putti adoranti* da inserire ai lati della custodia «che par che adorano il Sacramento» (ad oggi non più presenti, poiché trafugati) e, infine, altri due *putti reggicartiglio* posti ai lati della mensa e una *testa di cherubino* che sormonta l'urna del paliotto.

L'ultimo atto[11], stipulato nel 1727, precisa lo stato dell'altare e i motivi per i quali quest'ultimo non era stato ancora completato definitivamente. La rettifica del contratto fu causata sia dal non avere rispettato gli accordi precedenti circa le modalità di pagamento, sia dalla sopraggiunta morte di Giovanni Ragozzino. L'opera, che era stata già trasportata presso la città di Salerno, risultava ancora priva dei due *angeloni* capoaltare, situazione che comportò la nomina dell'incarico «come principale obligato» al Bottigliero, anche a causa del recente impegno assunto da Filippo Ragozzino, trasferitosi «a posti maggiori de primi ingegnieri della camera Apostolica nella città di Roma»[12], nel ruolo di 'architetto pontificio' sotto il papato di Benedetto XIII. Così, i nuovi signori governatori si recarono nella città di Napoli, dove il Bottigliero s'impegnò a terminare il suo lavoro entro la fine della carica triennale dei medesimi amministratori della chiesa.

Due polizze inedite di pagamento[13], ciascuna di venti ducati, precisano che nell'anno 1726 il Bottigliero stava lavorando ai due *Angeli*, con l'impegno di terminarli e collocarli «uno di essi avanti la festa dell'Annunziata del mese di marzo 1727 e l'altro nella fine del mese di luglio 1727»[14].

Lo scultore, che con «puntualità ha fatigato in lavorare detti due angeloni», eseguì le opere in un tempo ridotto, se si considera che nello stesso anno le due sculture furono trasportate nella città di Salerno e giudicate di «tutta perfettione», sì da produrre «un gran vagheggiamento nel medesimo altare»[15]. Pertanto, tutte le spese di cui il Bottigliero si fece carico per la loro realizzazione, «così per le grappe di ferro, piombo, fune, legnami, bastasi, com'ancora galesse per il viaggio in andare e ritornare al presente dalla città di Napoli», furono, invece, coperte dai

[10] L. Avino, *Scultura e decorazione*…cit., pp. 138-139.
[11] A.S.S. Notaio Francesco Pecillo, b. 5214, ff. 13r-24v in L. Avino, *Scultura e decorazione*…cit., pp. 144-148.
[12] Ivi, p. 146.
[13] A.S.B.N., Banco del Salvatore, giornale copiapolizze di cassa, 18 luglio 1726, matr. 791; A.S.B.N., Banco del Salvatore, giornale copiapolizze di cassa, 18 novembre 1726, matr. 798, in Appendice documentaria. *Documenti inediti*, n. XIII, p. 437.
[14] Ivi, 18 luglio 1726, matr. 791.
[15] A.S.S. Notaio Francesco Pecillo, b. 5214, ff. 13r-24v in L. Avino, *Scultura e decorazione*…cit., p. 147.

signori governatori, i quali, ampiamente soddisfatti dell'intervento, decisero di non rispettare l'accordo precedentemente stabilito e di riservare, in segno di riconoscimento, un omaggio all'artista[16].

La Pasculli[17], intervenendo in merito alla struttura dell'altare, dal punto di vista compositivo, pone in evidenza l'originalità dello schema. Il manufatto presenta delle proporzioni diverse dalle opere coeve, in quanto alla mensa, sorretta da due pilastrini, corrisponde il postergale costituito da due gradini che, allungandosi notevolmente, si proietta nello spazio ai lati dell'altare.

Nel medesimo anno Avino ha integrato il precedente contributo con un nuovo documento, che testimonia l'esecuzione della cona, con la quale l'altare maggiore acquisì la sua completezza[18]. La Cona venne realizzata dai marmorari napoletani Giuseppe Di Bernardo e Antonio Pelliccia, secondo il disegno progettato dall'ingegnere Carlo Sessa di Salerno, nel 1772. Nel documento viene precisato, inoltre, come le statue raffiguranti la *Verginità* e l'*Umiltà*, dovessero essere rimosse dalle nicchie della facciata e collocate, invece, ai lati della cona. Quest'ultime, eseguite nel 1741, erano state già attribuite a Francesco Ragozzino[19] e il documento in questione, ha consentito di confermarne la paternità.

La Mancini[20], nel descrivere la trasformazione della tipologia degli altari, legata al cambiamento del gusto, nel passaggio tra Sei e Settecento, individua nell'opera dell'Annunziata (per ciò che concerne gli esempi salernitani) un modello esemplare. L'accentuazione delle volute, la decorazione marmorea policroma con motivi decorativi floreali, nonché l'inserimento della scultura a tuttotondo e a bassorilievo rappresentano alcuni degli elementi innovativi, che consentono di riscontrare il mutamento stilistico anche nell'opera salernitana.

In linea con la Pasculli, il Borrelli[21] sottolinea l'originalità del complesso marmoreo, soprattutto per la sua configurazione strutturale leggermente concava che, insieme ai *putti reggicartiglio* della mensa e alla *testa di cherubino* collocata all'altezza del paliotto, rendono l'opera, dal punto di vista ornamentale, fortemente singolare nel suo genere. Lo studioso, tuttavia, considera gli *angeli reggifiaccola*, collocati a capoaltare, un intervento da ascriversi alla bottega del Bottigliero e non connessi esclusivamente alla sua opera. Sebbene, quest'ultimi, presentino una

16 L. Avino, *Scultura e decorazione*…cit., p. 148.
17 M. Pasculli Ferrara, *L'arte dei marmorari*, in *Storia del Mezzogiorno*, vol. XI, 4, Napoli 1993, p. 634.
18 L. Avino, *Marmi colorati per l'altare maggiore dell'Annunziata a Salerno (1716-1774)*, Salerno 1993, pp. 10-11.
19 L. Avino, *Scultura e decorazione*…cit., pp. 31, 164-172.
20 T. Mancini, *Gli altari barocchi*, in *Il barocco a Salerno*, a cura di M. C. Cioffi, Salerno 1998, pp. 116-117. Cfr. M. Pasca, *Chiesa della SS. Annunziata*, in *Il centro storico di Salerno. Chiese, conventi, palazzi, musei e fontane pubbliche*, a cura della Soprintendenza per i Beni Ambientali, Architettonici, Artistici e Storici per le Province di Salerno e Avellino, Salerno 2000, pp. 13-20.
21 G.G. Borrelli, *Sculture a Salerno in età barocca*, in *Il barocco a Salerno*, Salerno 1998, p. 130.

diversa morbidezza nella qualità del modellato rispetto ai *putti reggicartiglio*, si ravvisano evidenti elementi di affinità, sia nell'esecuzione della fisionomia e sia nel modo di rendere la capigliatura, con l'*angelone* coevo attribuito all'artista e collocato sull'altare del Rosario nella chiesa di San Domenico di Lucera (fig. 6, 1726)[22]. Gli *angeloni* salernitani, peraltro, nella loro rigida volumetria, appaiono caratterizzati dalla medesima solidità e robustezza riscontrabile anche negli *angeli* laterali dell'altare della cappella Lembo (1718). Quest'ultimi, raffigurati sempre nell'atto di reggere la cornucopia - scolpita allo stesso modo - presentano una staticità individuabile anche in quelli dell'Annunziata, evidente nella compostezza della posa e compattezza del panneggio, che lascia avvertire una profonda differenza rispetto al più tardo *angelone* scolpito dall'artista per l'altare maggiore del Gesù Nuovo (1743)[23].

Gli *angeli reggifiaccola* sono rappresentati seduti su un basamento dal quale fuoriescono le gambe sospese, mentre i busti ruotano leggermente verso l'esterno, in direzioni opposte rispetto alla frontalità dei loro volti. La grande fiaccola, a forma di cornucopia, è sollevata da entrambe le mani e poggia su di una gamba che sembra svolgere la funzione di attenuare lo sforzo compiuto. I caratteri del gusto tardo barocco si riscontrano nel maggiore classicismo che li contraddistingue, contrapponendosi ad un gusto di stretta marca rococò che si concretizza, invece, nelle mensolette, nei triglifi e nelle volute che decorano l'altare.

Nei motivi floreali dell'altare, realizzati mediante l'uso di una vivace policromia nella scelta dei marmi, è stato individuato un richiamo al repertorio fanzaghiano[24] dalla Gallo, la quale, allineandosi alle considerazioni già svolte dalla Pasculli e dal Borrelli sulla particolare struttura architettonica dell'opera ha segnalato che la tipologia del ciborio, si ravvisano elementi simili a quelli introdotti da Domenico Antonio Vaccaro nell'altare dell'Annunziata o nel tempietto della Madonna dell'Arco a Sant'Anastasia, realizzato da Bartolomeo Picchiatti[25].

I *putti reggicartiglio* presentano un maggiore naturalismo, mentre la più esplicita plasticità e vitalità nelle forme li avvicina alla ricercatezza rococò di Domenico Antonio Vaccaro. Per le caratteristiche stilistiche affini, nonché per la posa frontale in cui sono atteggiati, appaiono vicini a quelli eseguiti dal Bottigliero per la cappella di San Domenico, nella chiesa di Santa Caterina a Formiello (1715)[26] di Napoli. Ulteriori esempi che richiamano le sculture salernitane

---

[22] V. Rizzo, *Significativi ma non conosciuti episodi artistici napoletani tra fine Seicento ed inizio Settecento*, in «Quaderni dell'Archivio Storico», a cura dell'Istituto Banco di Napoli Fondazione, 2011-2013, pp. 286-287, 301.

[23] R. Mormone, *La scultura (1734-1800)*, in *Storia di Napoli*, VIII, Napoli 1971, p. 562.

[24] M.C. Gallo, *Tipi e forme degli ammodernamenti barocchi nel salernitano*, Salerno 2004, p. 224. Cfr. T. Mancini, *La scultura negli altari settecenteschi in commesso marmoreo. Esempi a Salerno e nel suo territorio*, in *Ottant'anni di un maestro (omaggio a Ferdinando Bologna)*, a cura di F. Abbate, Napoli 2006, p. 576; F. Abbate, *Il Mezzogiorno austriaco e borbonico*, Roma 2009, p. 482.

[25] M.C. Gallo, *Tipi e forme*… cit., p. 224.

[26] G.G. Borrelli, *Domenico Antonio Vaccaro scultore (1678-1745) - Appendice documentaria*, Tesi di dottorato in Discipline Storiche dell'Arte Medioevale, Moderna e Contemporanea. Storia e Critica delle Arti Figurative

si rintracciano nei *putti* dell'altare della cappella di San Gennaro, nella chiesa dell'Annunziata di Benevento (1748)[27], nel *putto* che affianca il sopracitato angelo adulto collocato sull'altare maggiore della chiesa del Gesù Nuovo e, infine, anche in quelli che decorano la Guglia dell'Immacolata (1743-1752)[28], nella piazza napoletana del Gesù.

La *testa di cherubino*, collocata al centro del paliotto, riprende nella tipologia decorativa quella sormontante il ciborio del citato altare della cappella di Santa Caterina a Formiello e dell'altare di Lucera[29], nonché quella collocata sulla parete (al di sopra della porta) del cappellone della Madia, nella cattedrale di Monopoli (1751)[30].

Nel 1744 il Bottigliero tornerà a collaborare per il cantiere dell'Annunziata, questa volta nel ruolo di esperto esterno, richiesto da Francesco Ragozzino per effettuare l'apprezzo del bassorilievo raffigurante l'*Annunciazione*, eseguito dallo scultore Francesco Pagano. L'opera fu collocata sulla facciata della chiesa a seguito del giudizio effettuato dall'artista, il quale considerò il lavoro dotato di una «…struttura ch'è d'ottimo disegno e scalpello»[31].

L'altare maggiore dell'Annunziata è il frutto di un valido rapporto di continuità instauratosi tra il governo municipale, che esercitava il diritto di patronato sull'edificio ecclesiastico, e gli artisti napoletani. L'attenzione degli amministratori per il risultato finale emerge con evidenza dai contratti notarili, rivolti a sottolineare l'esigenza di una straordinaria capacità tecnica nella lavorazione del marmo da parte delle diverse maestranze. Pertanto l'opera rappresenta uno dei momenti chiave del rapporto tra committenza e artisti impegnati nella realizzazione di un modello alternativo di altare.

---

nell'Italia Meridionale, Università di Napoli "Federico II", a.a. 1996-1997, pp. 55, doc. 57; cfr. Idem, *Scultura lignea in Basilicata*, Napoli 2005, p. 95; V. Rizzo, *Ferdinandus Sanfelicius* 1999, p. 98, doc. 156; V. Rizzo, *Lorenzo e Domenico Antonio Vaccaro. Apoteosi di un binomio*, Napoli 2001, p. 240, doc. 278; A.S.B.N., Banco di Sant'Eligio, giornale copiapolizze di cassa, 10 marzo 1718, matr. 822, in Appendice documentaria. *Documenti inediti*, n. X, p. 434.

27 M. Bugli, *La cappella di San Gennaro e la chiesa dell'Annunziata a Benevento*, in *Sannio e Barocco*, catalogo della mostra, (Benevento, Museo del Sannio, aprile 2011 - giugno 2011), a cura di F. Abbate, Napoli 2011, pp. 43-53.

28 E. Nappi, *I gesuiti a Napoli: nuovi documenti*, in «Ricerche sul '600 napoletano», 2003, p.123; V. Rizzo, *Lorenzo e Domenico Antonio*…cit., pp. 264, doc. 546, 267, doc. 587.

29 V. Rizzo, *Significativi ma non conosciuti* …cit., pp. 286-287, 301.

30 M. Pirrelli, *La cappella della Madonna della Madia in Monopoli. L'organismo settecentesco*, Fasano 1997, pp. 76-77, 139; cfr. M. Pasculli Ferrara, *L'arte dei marmorari in Italia meridionale*, Roma 2013, pp. 391, 394, 408-409.

31 L. Avino, *Scultura e decorazione*…cit., p. 170.



Figura 1. F. e G. Raguzzino, M. Bottigliero. *Altare maggiore*. Salerno, SS. Annunziata (1717-1727).



Figura 2. G. Raguzzino, M. Bottigliero. *Ciborio* (part.). Salerno, SS. Annunziata (1717-1727).



Figure 3-4. M. Bottigliero. *Angeli con cornucopia*. Salerno, SS. Annunziata (1727).




Figure 5-6. M. Bottigliero. *Putti reggicartiglio*. Salerno, SS. Annunziata (1717-1727).



Figura 7. M. Bottigliero. *Testa di cherubino* (part.). Salerno, SS. Annunziata (1717-1727).



Figura 8. M. Bottigliero. *Angelo capoaltare*. Lucera, San Domenico, altare del Rosario (1726).

## 5. Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte
(già Napoli, Trinità delle Monache)
**1726/1735**

*Paliotto* (altare maggiore)
*Comunichini* (appartamenti storici, sala 60)

Marmo — Docc. 28, XV

La prima polizza di pagamento che testimonia l'intervento del Bottigliero presso il Monastero della Trinità delle Monache risale al 1726, in relazione alla commissione che vide impegnato l'artista «…come modellatore [dell'opera] avanti l'altare…»[1].

La decorazione del complesso ecclesiastico è scomparsa pressoché integralmente alla fine dell'Ottocento, a seguito della soppressione monastica e della relativa trasformazione dell'edificio in ospedale militare.

In merito all'incarico svolto dal Bottigliero, che andrà considerato nell'ottica di un intervento più ampio, comprendente l'intero ammodernamento settecentesco, costituito dalla realizzazione ex novo di altari e apparati marmorei da parte di diverse maestranze specializzate, è opportuno specificare come l'artista sia documentato in due momenti diversi presso il Monastero, risultando impegnato anche in una seconda fase per l'esecuzione dei *Comunichini*[2] (1735).

Le tracce bancarie, relative al primo stadio dei lavori (di cui due inedite rese note per la prima volta in tale sede), riportano pagamenti per la sola «opera del paliotto»[3], presentandosi prive di notizie più dettagliate circa l'esecuzione dell'altare. Le fonti, peraltro, non menzionano questa fase d'intervento e le sole informazioni relative alla decorazione del paliotto eseguito dallo scultore si ricavano dai documenti. Infatti, la presenza del Bottigliero è attestata solamente per ciò che concerne la realizzazione del *comunicatorio*, definito dal De Dominici «…una dell'opere più belle [con] il bel panneggio di marmo colorito […] con alcuni puttini, e

1 A.S.B.N., Banco dello Spirito Santo, giornale copiapolizze di cassa, 21 ottobre 1726, matr. 1161, in V. Rizzo, *Sculture inedite di D. A. Vaccaro, Bottigliero, Pagano e Sanmartino (I)*, in «Napoli Nobilissima» 1979, p. 55, doc. 6. Appendice documentaria. *Documenti Inediti*, n. XV, p. 443.

2 Con l'espressione *comunicatorio* delle monache s'intende l'ambiente presente all'interno dei Monasteri di clausura femminili, destinato esclusivamente alle religiose e adibito a funzione eucaristica. Si tratta di un luogo separato dallo spazio liturgico principale che consentiva alle religiose di partecipare all'officio, attraverso una grata dalla quale ricevevano la comunione, senza avere contatti con laici e presbiteri. I *comunichini*, erano decorati allo stesso modo dei complessi monastici, rivestiti di stucchi, marmi e affreschi.

3 A.S.B.N., Banco del Salvatore, giornale copiapolizze di cassa, 16 ottobre 1728, matr. 837; Idem, Banco del Salvatore, giornale copiapolizze di cassa, 7 gennaio 1728, matr. 829: Appendice documentaria. *Documenti inediti*, n. XV, p. 443.

teste di marmo bianco egregiamente scolpiti»[4]. Il manufatto, oggi parzialmente conservato presso il Museo Nazionale di Capodimonte, viene menzionato nelle fonti antiche solo dal Galante[5], ma è oggetto di trattazione da parte del Fiordelisi[6] nello studio dedicato alla storia e agli ammodernamenti settecenteschi della chiesa.

Lo studioso ha reso noti i termini della commissione, che vide impegnati il Bottigliero nell'esecuzione di «quattro puttini, sei angioletti, due corone traforate e intagliate, due palombe attaccate con le nuvole, e otto teste» e i marmorari Gennaro Cimafonte[7] e Giuseppe Bastelli[8], «che pel lavoro e spese ebbe[ro] ducati 1278.2.15», con il compito invece di assemblare e porre le due opere in chiesa[9]. In merito al *paliotto*, il Fiordelisi riporta la notizia dell'impegno assunto nel 1725 dal pittore Giacomo del Po, esecutore non «del solito disegno», ma di un quadro, «il quale piacque tanto alle monache, che ne ordinarono all'artista il piccolo modello in cera rossa»[10], affidandogli così la commissione. L'opera, che doveva essere decorata con l'uso di pietre dure, rame ed argento dorato, venne prodotta dal Del Po sino «all'ossatura di legname» e alla lavorazione dei lapislazzuli, ma non fu portata a termine a causa della sopraggiunta morte dell'artista. Alla medesima commissione subentrò l'ingegnere Filippo Marinelli, affiancato dal pittore Paolo de Matteis, con conseguente trasformazione del progetto originario e proposta di «un altro modello in grande dipinto ad imitazione ai posti delle pietre dure, e dorate ed inargentate dove rame dorato ed argento doveva porsi», sicché del lavoro del Del Po non rimase altro che la «Cacciata dell'Eresia e le figure semplicemente delle Virtù»[11]. Secondo quanto analizzato nello studio del Fiordelisi, il paliotto fu completato nel 1735, con un compenso al Marinelli di duemila ducati, senza alcun riferimento al coinvolgimento del Bottigliero, menzionato solo nelle polizze di pagamento sopracitate e rinvenute molti anni più tardi.

Attraverso il contributo del Fiordelisi si viene anche a conoscenza della iniziale collocazione dei *Comunichini* presso il Museo di San Martino di Napoli, quando, nel 1897, la chiesa - oramai già divenuta Ospedale - crollò a causa della scarsa manutenzione.

Ulteriori dettagli in merito all'intervento del Bottigliero sono rintracciati da *Don Fastidio*[12] attraverso l'individuazione del documento di saldo, dal quale è possibile ricavare

---

4 B. De Dominici, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, tomo III, Napoli 1742, p. 477.
5 G. A. Galante, *Guida sacra della città di Napoli*, Napoli 1872, p. 364.
6 A. Fiordelisi, *La Trinità delle Monache (documenti inediti)*, in «Napoli Nobilissima», VII-IX, 1899, pp. 181-187.
7 M. Pasculli Ferrara, *L'arte dei marmorari in Italia meridionale*, Roma 2013, p. 514.
8 V. Rizzo, *Lorenzo e Domenico Antonio Vaccaro. Apoteosi di un binomio*, Napoli 2001, p. 205; cfr. M. Pasculli Ferrara, *L'arte dei marmorari*…cit., p. 513.
9 A. Fiordelisi, *La Trinità*…cit., p.186.
10 Ivi, p. 184, nota 3.
11 *Ibid.*
12 B. Croce, *La Trinità delle Monache: i comunichini*, in «Napoli Nobilissima», XI, 1902, p. 175.

alcuni particolari relativi all'intera composizione dell'opera. La polizza, che completava il cospicuo pagamento di mille ducati all'artista, elencava con maggiore precisione le parti ornamentali del suo intervento, costituite da «quattro puttini seu angioletti di marmo in masso con loro panni attaccati con i medesimi anche di marmo in masso impellicciati di broccato di Spagna. Due corone anche di marmo traforate et intagliate dove terminano i panni suddetti. Due teste con pennacchi intagliati fatte da sopra le portelle di essi comunichini, due palombe attaccate colle nuvole anche di marmo e otto teste»[13]. Al Bottigliero, nella cifra dei mille ducati ricevuti, vennero addebitate anche tutte le spese di «li marmi, broccato di Spagna, segatura, lavoratura, lustratura, portatura e ponitura in opera»[14].

Solo in occasione dello studio condotto dal Rizzo[15] sull'architetto Tagliacozzi Canale[16] è stato possibile integrare i dati relativi alla commissione dei due *Comunichini* con un'ulteriore notizia connessa proprio all'intervento dell'ingegnere, coinvolto nel medesimo gruppo di lavoro con il compito di eseguire il disegno dei manufatti. L'autore, infatti, non riporta le notizie tramandateci dal Fiordelisi circa i modelli del Del Po e del Marinelli, ma, mediante il rinvenimento di un'ulteriore polizza di pagamento[17], assegna la progettazione del modello al Tagliacozzi Canale e a Filippo Falciatore l'esecuzione degli ornati pittorici.

I *Comunichini* sono stati inoltre esaminati anche dal Fittipaldi[18] nel suo studio ricognitivo sulle opere del Bottigliero in Campania, dove l'autore si mostra in linea con la testimonianza del De Dominici relativa alla monumentale decorazione. A parere dello studioso quest'opera risulta «uno degli esempi più preziosi di quel particolare barocchetto napoletano che trovava i suoi campioni negli altari, nelle balaustre o nelle decorazioni agili e nervose che l'estro senza posa di un Domenico Antonio Vaccaro o di un Sanfelice veniva inventando nelle chiese e nei monumenti civili»[19]. Tale giudizio risulta trova un parallelo in quello espresso per la *Guglia* dell'Immacolata (1748), collocata nella piazza del Gesù di Napoli, che il Bottigliero, insieme alla collaborazione di Francesco Pagano e sotto la supervisione di Domenico Antonio Vaccaro, s'impegnò ad eseguire quasi un decennio più tardi.

---

[13] A.S.Na., Monasteri Soppressi, vol. 3188, num. 852: è trascritto il pagamento con i seguenti riferimenti archivistici Banco del Salvatore, giornale copiapolizze di cassa, 10 dicembre 1737, in B. Croce, *La Trinità delle Monache*…cit., p. 176.

[14] *Ibid.*

[15] V. Rizzo, *Niccolò Tagliacozzi Canale o il trionfo dell'ornato nel Settecento napoletano*, in *Settecento napoletano. Documenti* (I), a cura di F. Strazzullo, Napoli 1982, pp. 105-106; cfr. G. A. Galante, *Guida Sacra della Città di Napoli*, a cura di N. Spinosa, Napoli 1985, p. 242, nota 59.

[16] Per uno studio recente sulla figura del Tagliacozzi Canale, cfr. S. Bisogno, *Nicolò Tagliacozzi Canale Architettura, decorazione, scenografia dell'ultimo rococò napoletano*, Napoli 2014.

[17] A.S.B.N., Banco del Salvatore, giornale copiapolizze di cassa, 19 dicembre 1737, matr. 1000, in V. Rizzo, *Niccolò Tagliacozzi Canale*…cit., p. 106, nota 29.

[18] T. Fittipaldi, *Sculture di Matteo Bottigliero in Campania*, in «Campania Sacra», IV, 1973, pp. 261-262.

[19] Ivi, p. 262.

Il complesso monumentale si contraddistingue per il forte impatto scenografico e per la presenza dei due *putti* che sorreggono in alto un ampio panneggio scolpito a mo' di sipario, secondo un'impostazione tipica del Guglielmelli [20], che trovò piena affermazione nel rinnovamento dell'altare maggiore di Santa Restituta a Napoli. Un primo riferimento andrà rintracciato nei *cherubini* eseguiti da Lorenzo Vaccaro per la cona dell'altare maggiore della chiesa di Santa Maria Donnaromita di Napoli[21]. Le opere del Bottigliero, scolpite secondo un movimento ascensionale, mostrano le medesime caratteristiche delle sculture del suo maestro. La morbidezza del modellato dei corpi nudi trova riscontro in altre opere dell'artista, quali i *putti* dell'altare della cappella di San Domenico in Santa Caterina a Formiello (1715), quelli della cappella di Sant'Ugo nella Certosa di San Martino (1725), della cona d'altare nella sagrestia della chiesa del Carmine Maggiore (1736) e dell'altare della cappella di San Gennaro nella chiesa dell'Annunziata di Benevento (1751).

Nella zona inferiore dei *Comunichini* sono invece collocate le acquasantiere rivestite di marmi colorati ad intarsio e ornate secondo un repertorio plastico-decorativo di stampo fanzaghiano, che testimonia la continuità di tale linguaggio, in termini di barocchetto, all'interno della scultura napoletana del primo trentennio del Settecento.

[20] G. Amirante, *Architettura napoletana tra Seicento e Settecento. L'opera di Arcangelo Guglielmelli*, Napoli 1990, pp. 184-189.

[21] V. Rizzo, *Lorenzo e Domenico Antonio*…cit., p. 49, figg. 28-29.



Figura 1. Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte. *Comunichini* (1735).



Figure 2-3. G. Cimafonte, G. Bastelli, M. Bottigliero. *Comunichini*. Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte (1735).

## 6. Scafati, Santa Maria delle Vergini
## 1726

*Putti capoaltare*
*Ciborio*
*Paliotto*
(Altare maggiore)

Marmo Doc. XIV

La presente ricerca ha consentito di rinvenire un ricco carteggio documentario inedito testimoniante la collaborazione instauratasi tra il marmoraro Giuseppe Picci e lo scultore Matteo Bottigliero, in relazione all'esecuzione dell'altare maggiore collocato nella chiesa di Santa Maria delle Vergini di Scafati, per il quale erano state avanzate in precedenza mere ipotesi attributive.

Risulta fondamentale sottolineare come, a Napoli, l'arte del commesso marmoreo raggiunse piena autonomia tra Sei e Settecento, svincolandosi dalle influenze esterne e trovando affermazione anche nei territori delle province. Tale produzione si diffuse soprattutto grazie alla cospicua serie di incarichi da parte della committenza locale, in prevalenza ecclesiastica, interessata a coinvolgere le principali botteghe dei maestri marmorari della Capitale. In tale panorama si inserisce la vasta produzione di altari, frutto della compartecipazione di diverse maestranze, appartenenti alle più prestigiose botteghe napoletane, che contribuirono, attraverso ruoli caratterizzanti, al rinnovamento delle aree interne.

In quest'ottica andrà considerato l'altare maggiore della chiesa di Santa Maria delle Vergini di Scafati, che vide impegnate maestranze specializzate nell'ambito strutturale e ornamentale del manufatto.

Gli atti notarili[1], analizzati in relazione ai documenti di pagamento[2] - rinvenuti presso l'Archivio di Stato di Caserta e l'Archivio Storico del Banco di Napoli - hanno consentito di chiarire definitivamente i termini di un incarico che vide protagonisti e collaboratori il marmoraro

[1] A.S.Ce., Notai del '700, Gioacchino Candela, sch. 87.10, p. 30: Conventio Joseph Picci; *Idem*, sch. 87.10, p. 37: conventio Mattheus Bottigliero; *Idem*, sch. 87.11, p. 29: Quietatio Mattheus Bottigliero. Cfr. M. D'Angelo, *Novità su Matteo Bottigliero a Scafati e a San Martino*, in «Quaderni dell'Archivio Storico», a cura dell'Istituto Banco di Napoli Fondazione, 2016 (in corso di stampa).

[2] A.S.B.N., Banco del Salvatore, giornale copiapolizze di cassa, 19 aprile 1726, matr. 790: pagamento di ducati 360.1.12 a G. Picci; *Idem*, 16 ottobre 1726, matr. 801, p. 265: pagamento di ducati 13.3.12 a M. Bottigliero; *Idem*, 12 aprile 1727, matr. 807, p. 387: pagamento di ducati 10 a M. Bottigliero; *Idem*, 10 maggio 1727, matr. 808, pp. 507-508: pagamento di 10 ducati a G. Picci.

Giuseppe Picci[3] e lo scultore Bottigliero. La documentazione archivistica ha offerto la possibilità di ricostruire interamente la vicenda legata all'opera, consentendo di confutare pertanto le precedenti ipotesi attributive e cronologiche.

Giuseppe Picci, maestro marmoraro attivo dal 1710 al 1740, aveva operato già in precedenza con il Bottigliero, in occasione della realizzazione dei «…fregi e commessi di diaspro di Sicilia e di fiore di Persia…»[4] per il busto di *Francesco Saverio Gurgo* (1715)[5], collocato nella chiesa di Santa Teresa agli Studi di Napoli.

Non sono numerose le polizze documentarie che consentono di conoscere e ricostruire l'attività produttiva del Picci, legato a lavori di bottega condotti attraverso la cooperazione di diverse maestranze con funzioni diversificate. Il marmoraro, attivo nel 1715 nella chiesa del Gesù Nuovo a Napoli per alcuni «lavori di marmo»[6], tra il 1722 e il 1724 realizzò la decorazione marmorea della cappella di Sant'Oronzo nella chiesa napoletana di San Pietro a Maiella[7], mentre nel 1727 eseguì l'altare maggiore per la cattedrale di Foggia[8]. L'anno seguente (1728) pagava a Francesco Pagano, «lavorante scultore», ducati dieci a compimento di trenta, per «due ritratti di marmo uno di Huomo et altro di Donna»[9]. Un'ulteriore polizza di pagamento lo documenta impegnato in un intervento strutturale per la chiesa napoletana di Santo Spirito di Palazzo[10].

L'altare maggiore della chiesa di Santa Maria delle Vergini rientra tra questi momenti di collaborazione, rivolti a rinnovare sedi ecclesiastiche di aree esterne a Napoli, quale la chiesa parrocchiale di Scafati, sotto il titolo di Collegiata, che apparteneva alla diocesi di Nola, così come trascritto all'interno dei documenti[11].

Focalizzando adesso l'attenzione sui dati archivistici, dalla lettura del primo contratto[12], stipulato in data 16 aprile 1726, veniamo a conoscenza degli accordi intrapresi inizialmente tra il «Venerabili Monasterio Collegii Virginus» rappresentato dalla Reverenda Abadessa e dalla

---

[3] V. Rizzo, *Lorenzo e Domenico Antonio Vaccaro. Apoteosi di un binomio*, Napoli 2001, p. 207.

[4] V. Rizzo, *Uno sconosciuto paliotto di Lorenzo Vaccaro e altri fatti coevi napoletani*, in «Storia dell'arte», n. 49, 1983, p. 226.

[5] G. Borrelli, *Il presepe napoletano*, Roma 1970, pp. 185-186; R. Mormone, *La scultura (1734-1800)*, in *Storia di Napoli*, vol. VIII, Napoli 1971, p. 598; T. Fittipaldi, *Sculture di Matteo*…cit., p. 251.

[6] E. Nappi, *I gesuiti a Napoli*, in «Ricerche sul '600 napoletano», 2003, p.116.

[7] V. Rizzo, *Lorenzo e Domenico Antonio*…cit., p. 207.

[8] M. Di Gioia, *Il Duomo di Foggia*, Foggia 1975, p. 121. Cfr. C. De Letteriis, *Settecento napoletano in Puglia*, Foggia 2013, p.30.

[9] A.S.B.N., Banco dello Spirito Santo, giornale copiapolizze di cassa, matr. 1177, in V. Rizzo, *Sculture inedite di D.A. Vaccaro*…cit., p.58; Cfr. V. Rizzo, *Lorenzo e Domenico Antonio*…cit., p. 117, nota 3: i ritratti in questione rappresentano *Irene Marescalli* e *Pompeo Colonna.*

[10] G. Fiengo, *Organizzazione e produzione edilizia a Napoli all'avvento di Carlo di Borbone*, Napoli 1983, p.116; C. De Letteriis, *Settecento napoletano*…cit., p.30.

[11] G. De Riggi, A. Pesce, *Maria Scafati è tua*, Salerno 2006, p. 23, nota 6; Cfr. V. Rioles, *Cenni storici su Scafati: nella gradita occasione di un appello al popolo per i restauri della parrocchia di santa Maria delle Vergini,* Pompei 1923, pp. 48-50.

[12] A.S.Ce., Notai del '700, Gioacchino Candela, vol. 87.10, p. 30.

Monaca Vicaria Donna Anna Maria Albertino, peraltro intestataria del conto, e il marmoraro «Magnificus Joseph Picci». Secondo l'atto notarile, rogato dal notaio Gioacchino Candela di Scafati, apprendiamo che il «…Signore Giuseppe per conventione havuta con detta Signora Abbadessa Vicaria, e Monache […] ha promesso e si è obligato di fare un altare di marmo a sue proprie spese nella Chiesa di detto Monastero […] secondo il disegno sottoscritto così da esso Signore Giuseppe come dalla detta Signora Abadessa e Signora Donna Anna Maria Albertini, che tiene il pensiero di detta opera…». Nel medesimo documento il Picci «si è obligato […] di farlo di tutta confezzione e ponerlo nella chiesa suddetta per tutto il mese di Febraro primo venturo dell'entrante anno 1727» mentre il Monastero gli accorda la cifra di ducati 1163 «…faciendo eccettione solamente per li due bottini che doveranno essere situati in punto alli due gradini di detto altare, quali restano a peso di detto Monastero…». Il Picci, dunque, risulta il destinatario «per l'appaldo et opera»[13] così come viene definito nella prima polizza di pagamento con cui il Monastero gli riserva un iniziale anticipo.

Nell'ambito delle botteghe napoletane, durante il passaggio dal Sei al Settecento, era costante il rapporto tra le diverse sedi operative volte all'elaborazione di manufatti artistici, sulla base delle richieste dei committenti. Tale prassi comprovava l' interscambio tra maestranze specializzate nei diversi settori di intervento.

Nel caso qui analizzato, il Picci, nel ruolo di appaltatore, ebbe con grande probabilità il compito di scegliere il collaboratore capace di portare a definizione le soluzioni da lui ideate. Il Bottigliero, dunque, nella funzione di scultore e decoratore dell'altare commissionato al Picci, figura sia nelle polizze di pagamento, sia in un secondo atto notarile stipulato il mese seguente, esclusivamente tra l'artista e il Monastero, in data 3 maggio 1726. In esso si legge dell'impegno assunto dal Bottigliero, il quale «…s'è obligato […] di farli a sue proprie spese due Bottini di marmo bianco a proportione dell'altare di marmo faciendo nella chiesa di detto loro Monastero attaccati con loro sedile o cartellone […] detto Magnifico Matteo promette e s'obliga quelli fare di tutta perfettione e qualità à Lode de Periti e farli trovare finiti per tutta la fine di Gennario primo venturo dell'entrant'anno 1727…»[14].

L'altare della chiesa di Santa Maria delle Vergini è caratterizzato da una struttura che prevede l'inserimento delle tipiche soluzioni dei manufatti in marmo commesso, come il paliotto, i capialtare e le mensole, che consentono di attestare l'intreccio delle diverse competenze. Ne risulta un esempio il *paliotto*, realizzato con un motivo a sarcofago stilizzato e terminante nella parte alta con il tipico espediente della conchiglia marina. Nella zona centrale,

[13] A.S.B.N., Banco del Salvatore, giornale copiapolizze di cassa, 19 aprile 1726, matr. 790.

[14] A.S.Ce., Notai del '700, Notaio Gioacchino Candela, n. 87.10, p. 37.

invece, è presente un clipeo in cui è scolpita ad altorilievo l'icona della Madonna che copre con il suo manto le due vergini poste in ginocchio ai suoi piedi, in atto di preghiera e di affidamento. È possibile individuare simili soluzioni anche in opere presenti nei territori periferici del viceregno, come ad esempio gli altari della *Madonna* e di *San Francesco* della chiesa di Gesù e Maria a Foggia[15], dove, sebbene in ambito vaccariano, ricorre il motivo del medaglione centrale decorato ad altorilievo.

Foglie e volute, infine, completano la decorazione del paliotto, mentre due ghirlande, in posizione speculare, sono poste nei laterali.

I due *putti* con cornucopia, collocati a capoaltare, sono parzialmente avvolti in un piccolo drappo e poggiano sulle membrature dell'opera, «con loro sedili», così come risulta dalle condizioni espressamente dettate all'interno dei documenti. Una variante viene invece introdotta dalla cornucopia, elemento sostitutivo ai «cartelloni», probabilmente ideata nel corso dell'esecuzione dell'opera. In tali commissioni, infatti, simili modifiche, rispetto al progetto iniziale, erano spesso contemplate[16].

Le sculture del Bottigliero s'inscrivono in un registro stilistico-tipologico già sperimentato dall'artista in occasione delle decorazioni scultoree eseguite a Salerno, sia per l'altare della cappella Lembo (1718)[17], sia per quello della SS. Annunziata (1727)[18]. Negli esempi menzionati, risulta evidente però un maggiore richiamo alla precedente scultura barocca, poiché i *putti* di Salerno non appaiono particolarmente contraddistinti da quella spiccata vivacità settecentesca, prodotta in seguito dalle opere dello scultore. Elementi di affinità si riscontrano in particolar modo con i *putti* coevi realizzati dall'artista per la cappella di Sant'Ugo, nella chiesa della Certosa di San Martino (1725)[19], con quelli che adornano le opere dei *Comunichini* (1736)[20], conservati presso il Museo Nazionale di Capodimonte (*già* Napoli, Trinità delle Monache) e infine, anche con i *putti* eseguiti per la *Guglia dell'Immacolata* (1748)[21], realizzata per la piazza del Gesù di Napoli. Nella serie di esempi menzionati è possibile individuare un linguaggio comune soprattutto per quanto riguarda la resa fisiognomica e espressiva con cui

---

15 M. Pasculli Ferrara, *L'arte dei marmorari in Italia meridionale: tipologie e tecniche in età barocca*, Roma 2013, p. 28, figg. 13-14.

16 R. Ruotolo, *Il commesso napoletano: qualche nota tecnica*, in *Cosimo Fanzago e il marmo commesso in Abruzzo e Campania nell'età barocca*, a cura di V. Casale, L'Aquila 1995, p. 88.

17 L. Avino, *Scultura e decorazione*…cit., pp. 93-94.

18 Ivi, pp. 119-125; L. Avino, *Marmi colorati per l'altare*…cit., pp. 7-11; cfr. M. Pasca, *Chiesa della SS. Annunziata*…cit., pp. 13-20; A. Braca, *Il Duomo di*…cit., pp. 286-287.

19 B. De Dominici, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, Tomo III, Napoli 1742, p. 477-478. Cfr. R. Mormone, *La scultura*...cit., p. 566; T. Fittipaldi, *Sculture di*…cit., p. 255.

20 A. Fiordelisi, *La Trinità delle monache (documenti inediti)*, in «Napoli Nobilissima», VII-IX, 1899, p. 186.

21 Cfr. R. Mormone, *La scultura*…cit., p. 556; G. Salvatori, C. Menzione, *Le guglie di Napoli: storia e restauro*, Napoli 1985, p. 91; U. Di Furia, *La statua dell'Immacolata sulla guglia e nella chiesa del Gesù Nuovo*, in «Napoli Nobilissima», I-II, 2011, pp. 213-240.

sono state eseguite le opere. Il volto tondo e paffuto, il mento pronunciato, le labbra dischiuse e il profilo delicato risultano i tratti che accomunano i confronti proposti.

Un accostamento più diretto con i *putti* di Scafati è quello con l'altare successivo della chiesa della Madonna di Casaluce ad Aversa (1740)[22], realizzato da Aniello Gentile, che si avvalse della collaborazione del Bottigliero, autore delle parti decorative scultoree. Nell'esempio appena citato, i *putti capoaltare* conservano il medesimo impianto strutturale già sperimentato dallo scultore a Scafati: essi, infatti, sono rappresentati seduti, in atto di reggere la cornucopia, ma, tuttavia, la loro corporatura risulta più robusta e le loro carni più morbide.

Evidenti punti di contatto con le opere di Scafati sono offerti anche dai *putti* che l'artista eseguì per l'altare maggiore della chiesa di Santa Maria di Costantinopoli (1750)[23] di Napoli. Quest'ultimi, come quelli di Aversa, seppure collocabili alla fase finale di attività dello scultore, risultano vicini a quelli di Santa Maria delle Vergini, per la maniera adottata dal Bottigliero di scolpire le membra in modo più sodo e definito. Essi, infine, appaiono influenzati dallo stile di Domenico Antonio Vaccaro, soprattutto per quanto riguarda la scelta di eseguire la capigliatura, contraddistinta da un evidente moto ondoso, con boccoli profondamente accentuati.

Confrontando poi l'altare di Scafati con una serie di manufatti, frutto della collaborazione tra Aniello Gentile e Matteo Bottigliero, è possibile scorgere modalità affini nella realizzazione del *ciborio*. Tale elemento fu eseguito rispettando una tipologia molto simile riscontrabile, sia nell'altare maggiore della Basilica di Santa Maria Assunta a Castel di Sangro (1738)[24], sia in quelli del Duomo di Lecce (1739)[25] e della chiesa di San Bartolomeo a Lucera (1739)[26], nonché nell'altare maggiore della Madonna di Casaluce ad Aversa. Nelle opere elencate si ritrova il medesimo impianto compositivo, al cui interno è presente il gruppo costituito dalla *colomba* e da due teste di *cherubini*, che sovrastano la custodia. Il ciborio dell'altare di Scafati, cronologicamente primo tra gli esempi citati, si presenta con una piccola variante, legata ad una decorazione arricchita dall'aggiunta di altre due teste di *cherubini*, che, questa volta, fiancheggiano lo sportellino metallico. Pertanto ritroviamo il gruppo con gli inserti scultorei, collocato in alto, al posto del baldacchino con i bordi smerlati e impreziositi dall'uso di pietre dure, mentre in basso, i *cherubini* riprendono i tratti espressivi e fisiognomici dei *putti* collocati

---

[22] V. Rizzo, *Lorenzo e Domenico Antonio*…cit., p. 260, doc. 505.

[23] E. Catello, *La cona e l'altare maggiore nel rinnovamento settecentesco di S. Maria di Costantinopoli*, in «Napoli Nobilissima», XXV, 1986, pp. 13-14.

[24] V. Casale, *Perfezionare tutti li colori delle pietre. Il commesso marmoreo in Abruzzo e Molise*, in *Cosimo Fanzago*…cit., pp. 117-174, p. 164, doc. 9; Cfr. M. D'Angelo, *Interventi di bottega*…cit., pp. 61-72.

[25] M. Pasculli Ferrara, *Arte napoletana in Puglia dal XVI al XVIII secolo*, in *Documenti dell'Archivio Storico del Banco di Napoli*, a cura di E. Nappi, Fasano 1983, pp. 234-235.

[26] Ivi, pp. 55-56.

a capoaltare. Fatta eccezione per quest'ultimi, all'interno dei documenti relativi alla commissione di Scafati, non vengono trascritti i dettagli circa l'esecuzione delle parti scultoree, come il paliotto e il ciborio. È da ritenersi indiscusso che ad occuparsi interamente degli interventi decorativi era senz'altro lo scultore, figura alla quale competevano tali incarichi. Il marmoraro, seppure poteva verificarsi, difficilmente si interessava anche a compiti non spettanti la realizzazione dell'impianto strutturale del manufatto e dunque, propri della sua specializzazione.

Nell'atto notarile relativo all'appalto ottenuto dal Picci si leggono solo alcune modifiche da applicare in corso di esecuzione, strettamente connesse alle misure stabilite nel progetto iniziale e minuziosamente segnalate, come per la «…Mensa di detto Altare se bene nelle dette minute sia espressa per palmi dieci, tuttavolta si è convenuto che debbia essere palmi dieci e mezzo. Come altresì per la costodia, mentre doverà situarsi nel detto Altare l'antica costodia di detto Monastero sia convenuto restar similmente à peso di detto Signore Giuseppe d'accomodare la detta antica costodia di quella maniera propria, che ricercherà il detto Altare, acciò facci buona vista, secondo le regole dell'Arte, et alla moda presente, et non altrimente, ne d'altro modo»[27]. Bisogna comunque tenere in considerazione che spettava alla committenza decidere, spesso in corso d'opera o, in ogni caso, in una fase successiva al primo disegno[28], essendo gli elementi decorativi del manufatto affidati anche ad una serie di pareri esterni, come nel caso qui analizzato, dove viene propriamente specificato «…che in caso che detto Magnifico Matteo non ritrovasse finiti e consignati suddetti due Bottini per detto tempo come sopra o' puria non fusserio di perfettione o qualità a' lode da detti Periti si è convenuto […] di farli fare detti due bottini dà altri…»[29].

Considerando, invece, alcuni esempi di manufatti in marmo commesso presenti nell'area dell'agro nocerino sarnese, andrà certamente proposto il confronto tra l'altare maggiore di Scafati e quello della chiesa di Santa Maria Incoronata di Pagani (conosciuta come la Madonna delle galline), dove ritorna una tipologia affine, sia nell'impianto strutturale, sia in quello compositivo. Anche in questo caso, la ricchezza nell'impiego di varie specie di marmo produce pregevoli effetti cromatici, che insieme ai motivi decorativi realizzati con fogliame, volute e cartigli attestano la produzione di manufatti caratterizzati da simili forme e modelli, largamente diffusi anche nei territori limitrofi[30]. Studi precedenti collocano i due altari citati alla seconda metà del Settecento, a seguito di due riferimenti cronologici certamente legati ad

[27] A.S.Ce., Notai del '700, Gioacchino Candela, vol. 87.10, p. 34.
[28] R. Ruotolo, *Il commesso napoletano*…cit., p. 87.
[29] A.S.Ce., Notai del '700, Notaio Gioacchino Candela, n. 87.10, p. 37v.
[30] Cfr. A. Caffaro, *Intarsi marmorei nel salernitano: presentazione di una ricerca*, in *Cosimo Fanzago*…cit., pp. 95-100.

interventi marmorei connessi alle due opere, ma non necessariamente dipendenti dalla medesima commissione. L'altare di Santa Maria Incoronata di Pagani, ad esempio, viene datato 1776 conseguentemente all'individuazione dell'iscrizione cronologica sul retro di un pilastro laterale, che ha consentito di avanzare l'ipotesi di tale datazione, estendendola così anche all'intero complesso marmoreo[31]. In quest'ottica andrà pertanto considerata anche la possibilità che si sia potuto trattare di un secondo intervento, legato ad un'operazione strettamente strutturale, avvenuta in un momento successivo all'esecuzione dell'altare. L'eventualità che una simile condizione potette al tempo verificarsi trova effettivo riscontro anche nell'esempio dell'altare di Scafati, datato - nelle precedenti indagini - alla seconda metà del Settecento e attribuito al marmoraro Crescenzo Trinchese, mentre gli angeli a capoaltare sono ricondotti ai modelli eseguiti da Francesco Pagano o dal Sanmartino[32]. L'ipotesi di una cronologia tanto avanzata, rispetto alla documentazione emersa e appartenente alla prima metà del secolo, è legata senz'altro all'esecuzione delle opere (presenti in chiesa) quali la balaustra, il lavabo e il fonte battesimale, di cui si possiede l'atto notarile che attesta la cronologia al 1769, nonché la paternità al marmoraro Giuseppe Cimafonte[33]. Per tale ragione è stato attribuito al medesimo periodo anche l'altare maggiore[34].

All'interno della chiesa di Santa Maria delle Vergini di Scafati è presente un secondo altare collocato nell'ambiente dedicato alla confraternita laicale omonima, che ebbe riconoscimento giuridico nel 1768, ma istituitasi già precedentemente, come riporta il registro di una visita pastorale risalente al 1561[35]. Lo scopo di tale fondazione fu quello di offrire una maggiore formazione cristiana attraverso la partecipazione attiva dei laici ai sacramenti e alla vita caritativa. Sulla base della medesima documentazione emersa è possibile sostenere che anche questo secondo altare fu opera del Picci, come viene definito sia nell'atto notarile che in una delle polizze di pagamento a lui destinate, dove si legge che: «l'altri ducati 400 […] con altri ducati 763 […] se li devono per compimento dell'altri opera di marmo fatta, e facienda […] per detta Chiesa»[36]. Si tratta sempre di un manufatto in marmo commesso, anche se dalle dimensioni più modeste e dall'aspetto più sobrio. Nel paliotto è rappresentata in argento la

---

31 T. Mancini, *Il marmo commesso: alcuni esempi negli altari barocchi dell'agro nocerino sarnese*, in *Bollettino della Soprintendenza per i BAPPSAE di Salerno e Avellino, Soprintendenza per i Beni Architettonici e per il Paesaggio, per il Patrimonio Storico, Artistico ed Etnoantropologico per le Province di Salerno e Avellino*, Napoli 2005, pp. 105-106.

32 T. Mancini, *Il marmo commesso*…cit., pp. 104-105; cfr. V. Rioles, *Cenni storici su*…cit., p. 50-51, dove nella sezione dedicata alle opere d'arte presenti in parrocchia, nel commentare i lavori in marmo, l'autore propone l'attribuzione a Ferdinando Sanfelice.

33 A. Pesce, *Santa Maria delle Vergini*, Scafati 1992, pp. 17-18; Cfr. A.S.S., Notai del '700, Salvatore Borrelli, b. 6634, 1769, ff. 67-71, in A. Amabile, *I commessi marmorei dell'agro nocerino sarnese: da S. Egidio a S. Valentino*, tesi di laurea, Università degli Studi di Salerno, relatore prof. Vittorio Casale, a.a. 1992/1993.

34 T. Mancini, *Il marmo commesso*…cit., pp. 104-105.

35 G. De Riggi, A. Pesce, *Maria Scafati*…cit., p. 41.

36 A.S.B.N., Banco del Salvatore, giornale copiapolizze di cassa, 19 aprile 1726, matr. 790.

corona di Maria, due teste di cherubini sono collocate a capoaltare, mentre putti reggifiaccola, scolpiti a tuttotondo, decorano i lati della cona. Non abbiamo riferimenti circa le parti scultoree che ornano l'altare e una mera analisi stilistica induce ad escludere possa trattarsi sempre di un intervento del Bottigliero.

Il reperimento delle fonti documentarie qui analizzate riveste una notevole importanza se considerato, sia come aggiunta alla produzione artistica dei maestri protagonisti, sia nell'ottica della conoscenza di una nuova commissione, che consentì l'esecuzione di opere caratterizzate da grande raffinatezza formale, con una studiata ricercatezza del commesso marmoreo, in grado di assegnare ai manufatti qualità e pregevolezza.



Figura 1. G. Picci, M. Bottigliero. *Altare maggiore*. Scafati, Santa Maria delle Vergini (1726).





Figure 2-3. G. Picci, M. Bottigliero. *Ciborio e paliotto* (part.). Scafati, Santa Maria delle Vergini (1726).





Figure 4-5. M. Bottigliero. *Putti con cornucopia*. Scafati, Santa Maria delle Vergini (1726).

## 7. Napoli, Rosario di Palazzo
## 1729

*Putti capoaltare*
*Ghirlanda di cherubini* (ciborio)
(Altare maggiore)

Marmo Doc. 29

L'altare maggiore della chiesa napoletana del Rosario di Palazzo si colloca tra i numerosi esempi di manufatti compositi, frutto della collaborazione tra le diverse maestranze specializzate con le quali il Bottigliero fu a contatto nel corso della sua proficua attività.

A ricostruire l'intera vicenda legata ai restauri settecenteschi dell'edificio è stato il Ruotolo[1]. Lo studioso ha reso nota la ricca documentazione archivistica che testimonia le varie fasi dei lavori, nonché i molteplici interventi degli artisti che vi presero parte.

L'altare, realizzato nel 1729, venne progettato da Domenico Antonio Vaccaro, direttore della seconda fase di ammodernamento della chiesa, ed eseguito dal marmoraro napoletano Giovan Battista Massotti[2], con la partecipazione del Bottigliero che, come già in altre occasioni, realizzò la decorazione scultorea, consistente in due *putti capoaltare* e una ghirlanda di *teste di cherubini*, posta intorno al ciborio.

La cooperazione di questi tre artisti è scarsamente attestata dalle fonti. L'unico riferimento all'altare risulta nelle *Vite* del De Dominici[3], dove il biografo assegna al Vaccaro anche l'esecuzione delle parti di carattere ornamentale, senza intervenire sulla cronologia.

Nei volumi d'esito vengono interamente trascritte le modalità osservate per la realizzazione dei «Restauri della chiesa e del convento del 1729-30»[4]. Viene precisato, da parte dei padri Domenicani, la volontà di commissionare l'esecuzione di un nuovo altare maggiore con un aspetto definito «alla moderna», essendo quello preesistente «di forma all'antica» e, dunque, non più adatto alla veste settecentesca, che l'edificio stava assumendo, a partire dal 1708. In questa prima fase del restauro i lavori, che interessarono esclusivamente le strutture della navata, delle cappelle e del chiostro, furono diretti dall'ingegnere Giovan Battista Nauclerio, che risultò direttore del cantiere fino al 1712-1713. Per le parti architettoniche, relative al transetto e all'abside, bisogna attendere l'anno 1725, quando viene prima incaricato

[1] R. Ruotolo, *Notizie inedite sulla chiesa del Rosario di Palazzo*, in «Napoli Nobilissima», XVI, 1977, pp. 60- 75; cfr. T. Fittipaldi, *La scultura napoletana del '700*, Napoli 1980, p. 100.
[2] V. Rizzo, *Lorenzo e Domenico Antonio Vaccaro. Apoteosi di un binomio*, Napoli 2001, p. 206.
[3] B. De Dominici, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, Napoli 1742, Tomo III, p. 489.
[4] R. Ruotolo, *Notizie inedite sulla chiesa*…cit., p. 70.

Bartolomeo Granucci, il quale, non mostrando abbastanza cura nell'impegno assuntosi, è sostituito nel 1729 dal Vaccaro. Quest'ultimo «si compiacque di fare il nuovo disegno dell'altare nella conformità che in oggi si vede», coordinando l'intervento del Massotti con il Bottigliero.

Il progetto prevedeva l'esecuzione di un altare di marmo bianco chiaro con l'inserimento di «…cornici, intagli, piani: e la scoltura di marmo statuario. Il gradino maggiore commesso di verde antico, con listello di giallo antico, e la foglia ricacciata nel piede di esso gradino fosse di intaglio. Il gradino piccolo commesso di fiore di persico, come ancora li laterali de' pilastri, et ornamenti della mensa: il tutto con listello nero…»[5] .

La cifra stabilita fu di quattrocentotrenta ducati e al Massotti furono concessi anche tutti i marmi del vecchio altare maggiore, qualora questi fossero serviti come materiale da reimpiego per la nuova opera. Le sculture del Bottigliero, invece, furono pagate all'artista otto ducati e 27 carlini, cifra che comprese anche due giornate di lavoro in convento, effettuate allo scopo di «ritoccarle dopo poste in opera», con l'aiuto di un suo giovane discepolo. Una quarta maestranza coinvolta nel completamento del manufatto può essere individuata nell'orefice Nicola Pirozzi, impegnato nell'esecuzione della porticina metallica della custodia, «intagliata, scolpita e indorata con oro di zecchini»[6].

Seppure, attualmente, l'unità stilistica della chiesa appare decisamente alterata a causa degli eventi bellici, dei mediocri restauri e dei numerosi trafugamenti, andrà comunque considerato il carattere di novità rocaille che, tuttora, traspare dalle sue forme. Le peculiari espressioni del gusto rococò si evincono anche negli stessi *putti* del Bottigliero, realizzati secondo una posa originale e contraddistinti da un atteggiamento più spigliato, segno dell'incidenza che Domenico Antonio Vaccaro esercitò sullo scultore in tale occasione. Essi rappresentano un esempio singolare nella produzione dell'artista, vicini soltanto a quelli collocati sul timpano della cona d'altare della chiesa di San Giuseppe dei Ruffo (1733)[7], soprattutto per il modo di eseguire la capigliatura, contraddistinta da un evidente moto ondoso, con boccoli profondamente accentuati. Nella maniera in cui sono atteggiati, invece, richiamano i *putti* dell'altare maggiore della chiesa dell'Assunta a Castel di Sangro (1738)[8]. In entrambi i casi essi appaiono sospesi, mentre nell'esempio abruzzese sembrano reggere e assecondare

5 R. Ruotolo, *Notizie inedite sulla chiesa*…cit., p. 70.
6 Ivi, p. 71.
7 V. Rizzo, *Sculture inedite di D. A. Vaccaro, Bottigliero, Pagano e Sanmartino (I)*, in «Napoli Nobilissima», XVIII, 1979, pp. 46, 55, doc. 9; cfr. Idem, *Scultori napoletani tra Sei e Settecento. Documenti e personalità inedite*, in «Antologia di Belle Arti», 1985, p. 29, doc. 8.
8 V. Casale, *Perfezionare tutti li colori delle pietre. Il commesso marmoreo in Abruzzo e Molise*, in *Cosimo Fanzago e il marmo commesso fra Abruzzo e Campania nell'età barocca*, atti del Convegno (Pescocostanzo e Sulmona 25-27 settembre 1992), a cura di V. Casale, L'Aquila 1995, p. 164, doc. 9; cfr. M. D'Angelo, *Interventi di bottega tra «centro e periferia»: l'altare maggiore dell'Assunta a Castel di Sangro,* in *Atelier d'artista. Gli spazi di produzione dell'arte dall'età moderna al presente,* a cura di S. Zuliani, Sesto San Giovanni 2013, pp. 61-72.

l'andamento delle volute, ai due estremi del postergale. Nel Rosario di Palazzo i *putti* sono rappresentati aggrappati in una posa più articolata, in linea con le membrature dell'altare.





Figure 1-2. M. Bottigliero. *Putti capoaltare*. Napoli, Rosario di Palazzo (1729).



Figura 3. M. Bottigliero. *Ghirlanda di cherubini*. Napoli, Rosario di Palazzo (1729).

## 8. Napoli, Cattedrale di Santa Maria Assunta
(cappella del SS. Crocifisso)
**1733**

*Cristo deposto* e *cherubini* (paliotto)

Marmo Doc. 33

Il paliotto marmoreo, raffigurante *Cristo deposto*, venne eseguito dal Bottigliero nel 1733 per la cappella intitolata al SS. Crocifisso nella cattedrale di Napoli, di patronato della famiglia Caracciolo del Sole e dei Conti Sant'Angelo.

All'opera non è stata rivolta adeguata attenzione da parte degli studiosi, ad eccezione del Catello[1] e del Rizzo i quali hanno riscontrato una particolare resa realistica del modellato e una buona capacità nella lavorazione dello stiacciato da parte dell'artista. Il Catello, nel ripercorrere la produzione dello scultore, menziona per primo l'opera, che viene presa prevalentemente in considerazione per le strette connessioni stilistiche registrate con il *Cristo deposto* di Capua (1722)[2], che dovette essere riconsiderato dall'artista in occasione dell'esecuzione del paliotto. Inizialmente, seppure con alcune riserve, il Catello aveva attribuito l'opera a Domenico Antonio Vaccaro. Tale ipotesi che venne successivamente messa da parte, a seguito del recupero di due polizze di pagamento[3], in grado di ascrivere definitivamente il *Cristo* al Bottigliero.

La proposta dello studioso, di assegnare il bassorilievo al Vaccaro non risulta priva di fondamento, specie se considerata in relazione al *Cristo deposto* (1707)[4] eseguito dall'artista per la chiesa di San Giacomo degli Spagnoli di Napoli, che rappresenta un chiaro modello anticipatore del successivo sviluppo di tale tema iconografico, rielaborato in seguito, in due diverse occasioni, dal Bottigliero.

---

1 E. Catello, *La Scultura*, in *Storia e Civiltà della Campania. Il Settecento*, vol. IV, a cura di G. Pugliese Carratelli, Napoli 1994, p. 246.

2 A.S.B.N., Banco della Pietà, giornale copiapolizze di cassa, 27 giugno 1722, matr. 1742: V. Rizzo, *Lorenzo e Domenico Antonio Vaccaro. Apoteosi di un binomio*, Napoli 2001, p. 244, doc. 325; Idem, *Ulteriori scoperte sulla scultura napoletana dal '600 al '700*, in «Quaderni dell'Archivio Storico», a cura dell'Istituto Banco di Napoli Fondazione, 2004, p. 205, doc. 59.

3 A.S.B.N., Banco della Pietà, giornale copiapolizze di cassa, 27 settembre 1733, matr. 1677; Idem, 22 dicembre 1733, matr. 1680: V. Rizzo, *Lorenzo e Domenico Antonio vaccaro. Apoteosi di un binomio,* Napoli 2001, p. 254, doc. 433; Idem, *Ulteriori scoperte sulla scultura*…cit., p. 206, doc. 62.

4 G. G. Borrelli, *Domenico Antonio Vaccaro scultore (1678-1745) - Appendice documentaria*, Tesi di dottorato in Discipline Storiche dell'Arte Medioevale, Moderna e Contemporanea. Storia e Critica delle Arti Figurative nell'Italia Meridionale, Università di Napoli "Federico II", a.a. 1996-1997, p. 20, doc. n. 22.

Il Rizzo[5], nel ritrovare le polizze, che testimoniano l'incarico commissionato allo scultore dai «governatori del collegio della famiglia dei Caracciolo del Sole dei conti di Sant'Angelo», amministratori dell'eredità, considera l'opera sempre a seguito del confronto con il *Cristo* di Capua, definendo la figura di «eguale spiritualità, ma non di eguale tasso di sensualità»[6]. Lo studioso interviene anche in merito all'utilizzo della tecnica dello stiacciato, assimilata dallo scultore attraverso la lezione vaccariana, desunta dal modello di San Giacomo degli Spagnoli, con cui il Bottigliero è in grado di misurarsi efficacemente.

Il *Cristo deposto* è disteso in posizione supina su di una coltrice. Il capo reclino sulla spalla, poggia completamente abbandonato su una delle gambe del cherubino posto a sinistra, il quale è rappresentato mentre avvicina una mano in prossimità della fronte del *Cristo* e con l'altra stringe il sudario con cui asciuga le lacrime. Al *putto* sulla sinistra, caratterizzato da un tratto particolarmente accentuato e da una maggiore volumetria, corrisponde un *putto* ai piedi di Cristo rappresentato in atto di piangere. Quest'ultimo appare eseguito in base ad un disegno che consente di percepire i graduali passaggi di piano, ulteriormente variati nella rappresentazione delle *teste di cherubini* poste sul fondo e siglate da profili appena accennati.

Il *Cristo deposto* del Vaccaro costituì il modello di riferimento per il Bottigliero, soprattutto per la ripresa di uno schema rettangolare che fa da cornice alla figura del Cristo disteso contornato dagli angeli.

L'iconografia del *Cristo deposto*, collocato nel paliotto di un altare, risulta particolarmente diffusa in ambito napoletano. Il Borrelli, indica come precedenti dell'opera del Vaccaro alcuni modelli primo cinquecenteschi, come quello realizzato da Diego De Siloe per la chiesa di San Giovanni a Carbonara (1516) e quello della chiesa di Santa Caterina a Formiello[7].

Il tema del *Cristo morto*, rappresentato in bassorilievo nei paliotti d'altare, è impiegato anche in quello della chiesa di Santa Maria delle Grazie a Vietri sul Mare (Raito)[8], in cui sono ripresi gli esempi del Vaccaro e del Bottigliero. Ulteriori esemplari si rintracciano sia nello scalone della chiesa dei Servi di Maria di Sorrento, circoscrivibile alla seconda metà del Settecento, ma che non è possibile assegnare al Sanmartino, sia nel paliotto dell'altare maggiore della chiesa di Santa Trofimena a Minori (1794)[9], realizzato da Gennaro Ragozzino.

---

[5] V. Rizzo, *Lorenzo e Domenico Antonio*…cit., p. 244, doc. 325; cfr. Idem, *Ulteriori scoperte sulla scultura*…cit., p. 205, doc. 59.

[6] V. Rizzo, *Ulteriori scoperte sulla scultura*…cit., p. 181.

[7] G.G. Borrelli, *Domenico Antonio Vaccaro*…cit., p. 53; cfr. F. Abbate, *La scultura napoletana del Cinquecento*, Roma 1992, p. 122 e ss., fig. 105. Sul *Cristo deposto* del Fanzago (1644) collocato presso l'altare della chiesa di Santa Maria degli Angeli alle Croci di Napoli, *si veda* P. D'Agostino, *Cosimo Fanzago scultore*, Napoli 2011, pp. 228, 384/B10, fig. 178.

[8] M.C. Gallo, *Tipi e forme degli ammodernamenti barocchi nel salernitano*, Salerno 2004, pp. 233-234.

[9] *Ibid.*

Nel naturale abbandono della figura e nel panneggio, «la cui scansione intricata dei piani determina un irrequieto scorrimento della luce», la Tucci[10] osserva alcune affinità con il *Cristo* di Capua e con quello di San Gregorio Armeno (1733) e in particolare la similitudine della tipologia del volto. Per quanto concerne il confronto con il paliotto del Vaccaro, la studiosa pone l'accento sulla capacità del Bottigliero di filtrare la lezione vaccariana, trasformando «attraverso il proprio lessico scultoreo […] i giochi di superfici di quello in giochi di volume più congeniali alla sua forte vocazione dei valori plastici»[11].

Rimane evidente all'interno dell'opera l'approfondimento della ricerca chiaroscurale, ottenuta con graduali passaggi di luce nell'uso del bassorilievo e pertanto non limitata al semplice recupero dello schema compositivo.

[10] A. Tucci, *L'universo pittorico di Francesco Solimena nella scultura di Matteo Bottigliero*, in *Studi di Storia dell'Arte*, Todi 1999, p.183.
[11] *Ibid.*



Figura 1. M. Bottigliero. *Cristo deposto e pianto dai cherubini*. Napoli, Cattedrale di Santa Maria Assunta, cappella del SS. Crocifisso (1733).

## 9. Napoli, San Giuseppe dei Ruffo
## 1734

*Virtù* (timpano)
*Putti* (timpano)

Marmo Doc. 32

La decorazione marmorea collocata sul timpano dell'altare maggiore della chiesa napoletana di San Giuseppe dei Ruffo venne eseguita dal Bottigliero nel 1734, a seguito dell'impegno che lo vide coinvolto nel proficuo rapporto di collaborazione instaurato con il marmoraro Giuseppe Bastelli e l'architetto Marcello Guglielmelli.
L'esempio di San Giuseppe dei Ruffo s'inserisce, ancora una volta, in quel processo di collaborazione tra botteghe napoletane, frutto della compartecipazione delle diverse maestranze.

In occasione del rinnovamento settecentesco della ricca abside della chiesa, le monache agostiniane incaricarono il Guglielmelli per l'esecuzione «…del disegno in piccolo […] che doverà fare [anche] quello in grande colorito…»[1] e il Bastelli «…per tutti li lavori di marmi bianchi lisci e scorniciati e commessi di vari mischi e tintegli e scolture…»[2], il quale avrebbe dovuto attenersi al progetto portato a termine dall'architetto. Il marmoraro, nel ruolo di appaltatore, ebbe con grande probabilità anche il compito di scegliere il collaboratore capace di portare a definizione le soluzioni da lui ideate, «…impegnandosi anche detto maestro Giuseppe di far lavorare e scolpire le due Figure seu Virtudi, che posano sopra li frontespizi dallo scultore Matteo Bottigliero in modo tale che la detta scoltura così delle dette due figure come anche delli due puttini ai lati, che stanno nel finimento, e sostengono il detto pignato, li debba fare, lavorare e scolpire il detto Matteo, una rappresentante la Speranza l'altra la Carità…»[3].

I due *putti* sono raffigurati in maniera speculare e collocati al centro del timpano dell'altare maggiore, atteggiati in una posa che sembra seguire l'andamento delle volute decorative. In mano «sostengono il pignato» realizzato a forma di cornucopia, che si allunga

[1] A.S.B.N., Banco dei Poveri, giornale copiapolizze di cassa, 27 ottobre 1733, matr. 1160: V. Rizzo, *Sculture inedite di D. A. Vaccaro, Bottigliero, Pagano e Sanmartino (I)*, in «Napoli Nobilissima», XVIII, 1979, p. 55, doc. 9; cfr. Idem, *Scultori napoletani tra Sei e Settecento. Documenti e personalità inedite*, in «Antologia di Belle Arti», 1985, p. 29, doc. 8.
[2] *Ibid.*
[3] *Ibid.*

come un arco sui loro capi, mentre un drappo svolazza intorno ai corpi paffuti. Le sculture del Bottigliero s'inscrivono in un registro stilistico-tipologico già sperimentato dall'artista in occasione delle decorazioni scultoree eseguite a Salerno, sia per l'altare della cappella Lembo (1718)[4], in particolare nel gruppo di *putti* collocato al centro del timpano, sia per le sculture che decorano il monumento funebre dell'arcivescovo *Paolo de Vilana Perlas* (1729), collocato sempre all'interno del Duomo salernitano.

Elementi di affinità si riscontrano, infine, anche con i *putti* collocati dallo scultore sul timpano dell'altare della sagrestia del Carmine Maggiore di Napoli (1742)[5], mentre si rintraccia un parallelo con quelli realizzati molti anni prima dai fratelli Ghetti, sia per il cappellone di sinistra della cattedrale di Salerno, sia per l'altare e l'abside di Santa Maria Donnaromita di Napoli[6].

Nella serie di confronti avanzati, s'individuano alcuni elementi comuni soprattutto nella resa fisiognomica ed espressiva con cui sono state eseguite le opere, nella scelta di realizzare la capigliatura con un moto ondoso accentuato e, infine, nella volontà di riproporre il medesimo impianto strutturale.

Le sculture delle due *Virtù*, raffiguranti la *Carità* e la *Speranza*, sono collocate ai due estremi del timpano, entrambe ne seguono la curvatura e sono rappresentate distese sul fianco. La *Carità*, sul lato sinistro, stringe con la mano un lembo della veste, mentre con la destra regge il tipico attributo della fiaccola. La *Speranza*, sul lato opposto, è rappresentata con la simbolica àncora, mentre i panneggi ampi e ricchi di fitte pieghe lasciano intravedere le membra carnose. Il Rizzo nel descriverle «alquanto manierate, ma di bella qualità», propone il confronto con le opere del romano Paolo Benaglia, collocate sul timpano dell'altare maggiore della chiesa napoletana della Sapienza (1720)[7]. Un confronto più stringente, trova corrispondenza nelle due *Fame alate* realizzate sempre dal Bottigliero per l'altare della cappella di San Domenico di Santa Caterina a Formiello (1715) [8]. L'impianto strutturale delle due figure e il modo di elaborare le vesti si riscontra con evidenza proprio nelle opere più tarde di San Giuseppe dei Ruffo. La Tucci[9], infine, nell'osservare gli elementi caratterizzanti delle due sculture, ha inteso richiamare

---

4 L. Avino, *Scultura e decorazione a Salerno: 1688-1745*, Salerno 1991, pp. 93-94.

5 F. Strazzullo, *Settecento napoletano. Documenti* I, Napoli 1982, p. 163.

6 V. Rizzo, *Sculture inedite di D. A. Vaccaro*…cit., p. 46.

7 *Ibid.*

8 A.S.Na., Notai del '600, Domenico Aniello de Conciliis, scheda 591, prot. 25, in G.G. Borrelli, *Domenico Antonio Vaccaro scultore (1678-1745) - Appendice documentaria*, Tesi di dottorato in Discipline Storiche dell'Arte Medioevale, Moderna e Contemporanea. Storia e Critica delle Arti Figurative nell'Italia Meridionale, Università di Napoli "Federico II", a.a. 1996-1997, pp. 55, doc. 57; cfr. G.G. Borrelli, *Scultura lignea in Basilicata*, Napoli 2005, p. 95; A.S.B.N., Banco di S. Eligio, giornale copiapolizze di cassa, 13 aprile 1718, matr. 820, in V. Rizzo, *Ferdinandus Sanfelicius, architectus neapolitanus*, Napoli 1999, p. 98, doc. 156.

9 A. Tucci, *L'universo pittorico di Francesco Solimena nella scultura di Matteo Bottigliero*, in *Studi di Storia dell'Arte*, Todi 1999, p. 182.

le figure allegoriche affrescate dal Solimena nella sagrestia della chiesa di San Paolo Maggiore di Napoli.



Figura 1. M. Guglielmelli, G. Bastelli, M. Bottigliero. *Virtù e putti* (part.). Napoli, San Giuseppe dei Ruffo (1734).





Figure 2-3. M. Bottigliero. *Carità e Speranza*. Napoli, San Giuseppe dei Ruffo (1734).



Figure 4-5. M. Bottigliero. *Putti*. Napoli, San Giuseppe dei Ruffo (1734).

## 10. Moschiano (AV), SS. Corpo di Cristo
## 1735

*Altare maggiore*

Marmo Doc. 36

Si è ritenuto opportuno porre in relazione l'intervento del Bottigliero condotto per la chiesa di Santa Maria delle Vergini di Scafati (1728)[1] con l'altare maggiore realizzato dall'artista nel 1735 e destinato - come il precedente - all'ambito della diocesi di Nola, presso la chiesa del SS. Corpo di Cristo di Moschiano, in provincia di Avellino. Quest'ultima commissione, qui resa nota per la prima volta, andrà segnalata poiché lascia intendere una continuità dello scultore nel medesimo circuito ecclesiastico, nel quale ebbe modo di affermarsi già nel 1726.

Il caso di Moschiano si pone come esempio del tutto singolare nella produzione del Bottigliero, dal momento che, attraverso l'unica traccia documentaria[2] (rappresentata da una dettagliata polizza di pagamento), si viene a conoscenza del ruolo esclusivo ricoperto dall'artista nell'esecuzione dell'altare come «mastro marmoraro», così come testimonia l'impianto strutturale del manufatto, totalmente privo delle parti decorative scultoree.

Si può ipotizzare che il Bottigliero, in quella che può essere definita la fase matura della sua attività, avesse acquisito anche competenze specifiche relative all'esecuzione dell'aspetto strutturale e compositivo dell'opera. Era, tuttavia, piuttosto raro l'impiego di un'unica maestranza, che sopperisse a tutte le esigenze della lavorazione, soprattutto nel caso specifico di uno scultore incaricato di svolgere il compito di un marmoraro, tanto più se pensiamo al Bottigliero documentato per la prima volta, nell'intero arco della sua attività, in questa nuova veste.

Andrà, in ultimo, constatato come l'altare di Moschiano sia contraddistinto da un aspetto sobrio e contenuto, privo di quella ricchezza nell'impiego di varie specie di marmo, nonché di articolati motivi decorativi.

[1] M. D'Angelo, *Novità su Matteo Bottigliero a Scafati e a San Martino*, in «Quaderni dell'Archivio Storico», a cura di Istituto Banco di Napoli Fondazione (in corso di stampa).

[2] Il documento è schedato sotto la voce dell'ingegnere Giovanni Francesco Porro, colui che stabilì la cifra da pagare (dodici ducati) al Bottigliero: A.S.B.N., Banco di San Giacomo, giornale copiapolizze di cassa, 26 febbraio 1735, matr. 834, in G. Fiengo, *Organizzazione e produzione edilizia a Napoli all'avvento di Carlo di Borbone,* Napoli 1983, pp. 186-187.

Il caso di Moschiano, inoltre, offre occasione di proporre un parallelo con l'altare dell'Oratorio di Santo Stefano di Salerno[3], eseguito dal Bottigliero nel 1714. Un'inedita traccia documentaria[4] descrive il manufatto «tutto di marmo di più sorte di pietre colorate secondo il modello fatto da detto Matteo», senza accennare ad alcun elemento decorativo scultoreo, quasi sempre precisato nei documenti quando presente. Il complesso dell'Oratorio, ad oggi inaccessibile, non consente di constatare né l'effettiva presenza dell'altare, né il modello sul quale fu eseguito, in tal caso attenendoci solo alla polizza bancaria è possibile ipotizzare una prima esperienza del Bottigliero, nel ruolo di "marmoraro", già nell'esempio salernitano.

.

[3] V. Rizzo, *Sculture inedite di D. A. Vaccaro, Bottigliero, Pagano e Sanmartino (I)*, in «Napoli Nobilissima», XVIII, 1979, p. 145, doc. 8; Cfr. E. Catello, *La Scultura*, in *Storia e Civiltà della Campania. Il Settecento,* a cura di G. Pugliese Carratelli, Napoli 1994, p. 245.

[4] A.S.B.N., Banco del Salvatore, giornale copiapolizze di cassa, 19 febbraio 1714, matr. 590: Appendice documentaria. *Documenti inediti*, n. VI, p. 432.



Figura 1. M. Bottigliero. *Altare maggiore*. Moschiano (AV), SS. Corpo di Cristo (1735).

## 11. Castel di Sangro, Santa Maria Assunta
## 1738

*Putti capoaltare* (altare maggiore)
*Paliotto* (altare maggiore)
*Fonte battesimale* (navata sinistra)

Marmo Docc. 39, XIX

Nella prima metà del Settecento alla volontà di rinnovamento degli interni delle sedi ecclesiastiche corrisponde un ampliamento delle specialità dei marmorari attivi nelle principali botteghe, nonché la diffusione dei moduli compositivi sviluppati nel centro partenopeo in direzione delle aree periferiche del Viceregno. Si registra così un fenomeno di integrazione e diramazione dell'operato di tali maestranze rivolto a connotare di caratteri innovativi le strutture primarie, favorendo la circolazione dei più moderni linguaggi anche nei territori di confine.

Nel caso dell'Abruzzo, l'affermazione di gruppi di artisti impegnati nei diversi settori della lavorazione del marmo continua una tradizione che trova le sue origini nel percorso segnato dal Fanzago, il quale aveva favorito l'introduzione di un repertorio stilistico legato al commesso marmoreo in occasione degli interventi decorativi svolti a Pescocostanzo[1], dove è stato possibile riscontrare un fenomeno di emulazione, maturato in sede locale[2].

Alla radice del processo di innovazione c'è principalmente il consolidamento di un serrato e peculiare rapporto tra la scultura, la decorazione ornamentale e la nuova architettura.

Ad assicurare il livello tecnico degli artisti e la qualità delle opere erano intervenute regole statutarie, imposte dalla Corporazione degli scultori e marmorari (a cominciare da quella istituitasi a Napoli nel 1618, fino a quelle successive del 1693 e 1729), che avevano introdotto precise norme secondo le quali nessun apprendista poteva divenire maestro senza essere stato prima esaminato dai consoli dell'arte e quindi immatricolato[3]. Ciò garantiva la qualità del prodotto richiesto dalla committenza, sia pubblica che privata, relativa alle differenti regioni del Regno. Le commissioni partivano prevalentemente da Napoli e coinvolgevano botteghe

1 V. Casale, *Fervore d'invenzione e varietà di tecniche nell'età barocca*, in *Pescocostanzo. Città d'arte sugli Appennini*, a cura di F. Sabatini, Pescara 1992, p. 166; M. Pasculli Ferrara, *L'evoluzione della tipologia dell'altare da Fanzago a Sanmartino*, in *Cosimo Fanzago e il marmo commesso fra Abruzzo e Campania nell'età barocca*, a cura di V. Casale, L'Aquila 1995, pp. 35-62.

2 V. Casale, *Fervore d'invenzione* cit., pp. 166-195. Cfr. L. Avino, *La cappella della Purificazione. Lavori in marmo nella cattedrale di Salerno*, in «Rassegna Storica Salernitana», 22, 1994, pp. 187, 188.

3 F. Strazzullo, *Statuti della Corporazione degli Scultori e Marmorari napoletani*, in «Atti dell'Accademia Pontaniana», n. 5, XI, 1962, pp. 2-10.

caratterizzate da nuclei familiari che spesso si ampliavano attraverso legami di parentela con membri appartenenti allo stesso settore[4]. Ciò consente di constatare l'inserimento degli scultori in un circuito di maestranze specializzate, coordinate tra loro e impegnate in più di un'occasione anche in sedi regionali differenti.

L'esempio dell'Assunta di Castel di Sangro rappresenta un caso non isolato nel territorio abruzzese, dove si registra la presenza di artisti di alcune delle più prestigiose botteghe napoletane, i quali, nel momento in cui compartecipano ad un'operazione di rinnovamento delle diverse aree interne, intervengono a formulare proposte nettamente alternative al metro fanzaghiano.

Un documento di pagamento[5] della «Congregazione e Confraternita del Santissimo Sacramento della terra di Castel di Sangro», del 19 luglio 1738, offre occasione per approfondire e integrare l'analisi sulla decorazione marmorea della Basilica abruzzese[6]. Tale testimonianza consente di convalidare i termini della commissione che vide all'opera una serie di maestranze, impegnate con funzioni diversificate, sia in merito alla struttura che alla decorazione, al fine di garantire un ruolo caratterizzante all'area di intervento.

Dalla lettura della polizza emerge il riferimento alla funzione primaria svolta dal marmoraro napoletano Aniello Gentile, incaricato di realizzare l'altare maggiore «di marmo bianco di carrara di buona qualità e senza macchia alcuna» in collaborazione con lo scultore Matteo Bottigliero, il quale ebbe il compito di eseguirne l'intera decorazione, coadiuvato dall'intervento dell'intagliatore Domenico Astarita.

Impegnati in veri e propri lavori di bottega, Aniello Gentile (documentato dal 1738 al 1753)[7] e Matteo Bottigliero, entrambi allievi di Lorenzo e Domenico Antonio Vaccaro[8], lavorarono, in più di una circostanza, alla realizzazione di una serie di notevoli altari. Tra gli esempi di collaborazione, l'altare di Castel di Sangro rappresenta l'opera più impegnativa che consente, anche attraverso la lettura della polizza citata, di attestare l'intreccio delle diverse competenze, finalizzato ad una proposta alternativa in tale ambito territoriale. La

---

[4] M. Pasculli Ferrara, *Importazione in Abruzzo di altari marmorei napoletani: S. Maria del Ponte a Lanciano e S. Maria di Collemaggio a L'Aquila*, in *Abruzzo. Il Barocco negato*, a cura di Rossana Torlontano, Roma, 2010, p. 295.

[5] A.S.B.N., Banco dei Poveri, giornale copiapolizze di cassa, 19 luglio 1738, matr. 1223: M. D'Angelo, *Interventi di bottega tra «centro e periferia»: l'altare maggiore dell'Assunta a Castel di Sangro*, in *Atelier d'artista. Gli spazi di produzione dell'arte dall'età moderna al presente,* a cura di S. Zuliani, Sesto San Giovanni 2013, pp. 61-72. Appendice documentaria. *Documenti inediti*, n. XIX, pp. 434-435.

[6] V. Casale, *Perfezionare tutti li colori delle pietre. Il commesso marmoreo in Abruzzo e Molise*, in *Cosimo Fanzago* cit., pp. 117-174, p. 164, doc. 9.

[7] V. Cazzato, M. Fagiolo, M. Pasculli Ferrara, *Atlante del Barocco in Italia. Terra di Bari e Capitanata*, Roma, 1996, p. 603; nonché M. Pasculli Ferrara, *Arte napoletana in Puglia dal XVI al XVIII secolo,* in *Documenti dell'Archivio Storico del Banco di Napoli*, a cura di E. Nappi, Fasano 1983, pp. 55-56, 115-116, 175-176, 181-186, 192-193, 243-244, 210, 218-219, 234.

[8] V. Rizzo, *Lorenzo e Domenico Antonio Vaccaro. Apoteosi di un binomio,* Napoli, 2001, p. 200.

configurazione tipologica e strutturale dell'altare, soprattutto per l'inserimento di soluzioni originali progettate dal Gentile riguardo ai gradini, al paliotto, ai capialtare, alle mensole, finalizzati ad ottenere una "macchina" scenica di grande efficacia, rivela l'inserimento di marmi pregiati e di pietre dure (madreperla e lapislazzuli). Un gusto che sottolinea la ripresa del marmo policromo, rivolto all'intreccio di diverse componenti cromatiche in funzione di elementi floreali e naturalistici, che si uniscono ai motivi mistilinei dei gradini. Il piedistallo presenta una struttura compatta, dotata di parti aggettanti con superficie decorata da motivi ornamentali, come fogliame e volute. Originale è anche la scelta di realizzare i gradini dell'altare con altezze di misure difformi: il primo, infatti, più basso, appare come una base del secondo, notevolmente più alto. Ciò consente di produrre, così, nell'impianto compositivo, un maggiore slancio verticale[9]. La tecnica è quella del commesso marmoreo, che aveva avuto grande diffusione in tale area grazie all'operato del Fanzago, al quale il Gentile si riferisce nel rielaborare il proprio linguaggio artistico. La più antica testimonianza dell'attività del maestro nella regione risale al 1736, quando per la Basilica di Santa Maria di Collemaggio a l'Aquila realizza l'altare datato e firmato per la cappella del Beato Bernardo da Bessa[10]. L'opera segna l'esordio del Gentile nella produzione del marmo commesso e testimonia la volontà dell'artista di reinterpretare la lezione fanzaghiana attraverso la realizzazione di un prototipo che diverrà successivamente ricorrente durante la sua attività[11].

A Castel di Sangro la decorazione scultorea, interamente eseguita dal Bottigliero, si alterna tra elementi a tutto tondo e bassorilievi: espedienti che contribuiscono ad animare la struttura, fondendosi organicamente con essa. I due *putti,* collocati a capoaltare, sono caratterizzati dalla plastica corposità degli angeli dell'artista. Essi sembrano reggere e assecondare l'andamento delle volute ai due estremi del postergale, inserendosi, mediante una soluzione originale, in uno spazio aperto: non siedono sulle membrature dell'altare ma, avvolti in un drappo dai bordi sfioccati, sono sospesi nel vuoto e, attraverso i vigorosi volumi tridimensionali, partecipano allo spazio reale dell'ambiente. Una caratteristica simile si nota anche in occasione dell'esecuzione dei putti che il Bottigliero realizzò, nel 1729, per l'altare maggiore della chiesa napoletana di Rosario di Palazzo[12].

Gli inserti scultorei risaltano sullo sfondo policromo e sulle parti in bronzo dorato, mostrando la raffinata esecuzione dell'artista, soprattutto nella zona centrale corrispondente al *paliotto*, dove risulta efficace la collocazione dei due putti laterali alla grata che custodisce le reliquie di

[9] V. Casale, *Perfezionare tutti li colori*…cit., p. 137.
[10] Ivi, p. 135; nonché M. Pasculli Ferrara, *Importazione in Abruzzo*…cit., pp. 301-302.
[11] V. Casale, *Perfezionare tutti li colori*…cit., p. 135.
[12] R. Ruotolo, *Notizie inedite sulla chiesa del Rosario di Palazzo*, in «Napoli Nobilissima», XVI, 1977, pp. 64, 70, 71.

Santa Concordia, e in quella del *ciborio*, caratterizzato da volute e da teste di cherubini. Una possibile affinità, soprattutto nell'impianto compositivo, si riscontra anche nel paliotto che decora l'altare dell'Abbazia di San Vito di Polignano[13], eseguito dal Gentile nel 1750, dove, nell'elaborata esecuzione dei putti scolpiti ad altorilievo, è possibile ipotizzare ancora la collaborazione con il Bottigliero, proprio per gli elementi di contiguità rilevati con quello abruzzese.

L'altare dell'Assunta rappresenta un caso esemplare di integrazione della bottega del Bottigliero con le maestranze affini, offrendo una delle prime testimonianze della collaborazione con il Gentile, che venne consolidandosi progressivamente, fino alla costituzione di un gruppo di lavoro attivo in diverse sedi operative[14]. Soluzioni molto vicine a quelle di Castel di Sangro si individuano in primo luogo nell'altare maggiore della chiesa napoletana dell'Ascensione a Chiaia (1739)[15] eseguito dal Gentile con l'intervento del Bottigliero riguardo alle parti decorative. I *putti capoaltare* risultano inoltre affini a quelli che lo scultore ebbe modo di eseguire nel 1750 per l'altare della chiesa di Santa Maria di Costantinopoli a Napoli[16].

Confrontando poi l'altare abruzzese con quello della cappella dell'Immacolata del Duomo di Lecce[17] (fig. 5), è possibile cogliere l'intervento di Aniello Gentile nella struttura principale, caratterizzata dall'uso dei lapislazzuli e da modalità affini nella realizzazione del ciborio, oltre che da una vivace cromia dei materiali, mentre la raffinata esecuzione dei putti capoaltare rimanda ancora una volta alla produzione del Bottigliero. Di qui l'ipotesi di una collocazione cronologica[18] di poco successiva a quella abruzzese, essendo i riferimenti all'attività pugliese noti solo a partire dal 1739[19]. L'attribuzione dell'opera leccese trova riscontro nelle evidenti analogie con l'altare maggiore di San Bartolomeo a Lucera, datato 1739 e realizzato in un nuovo e successivo momento di collaborazione tra i due artisti[20]. Anche in questo caso l'opera si rivela impreziosita dall'uso dei marmi pregiati e delle pietre dure: una caratteristica introdotta dal Gentile al fine di far risaltare il marmo bianco delle sculture del Bottigliero. Nell'opera di Lucera[21] ritorna la stessa tipologia del baldacchino, che sovrasta il

[13] M. Pasculli Ferrara, *Arte napoletana*…cit., pp. 192-194, p. 312, doc. 131.
[14] Ivi, p. 234.
[15] V. Casale, *Perfezionare tutti li colori*…cit., p. 138.
[16] E. Catello, *La cona e l'altare maggiore nel rinnovamento settecentesco di S. Maria di Costantinopoli*, in «Napoli Nobilissima», XXV, 1986, pp. 13, 14.
[17] M. Pasculli Ferrara, *Arte napoletana*…cit., pp. 234-235.
[18] V. Casale, *Perfezionare tutti li colori*…cit., p. 164, doc. 9.
[19] Ivi, p. 139.
[20] M. Pasculli Ferrara, *Arte napoletana*…cit., pp. 55-56. Cfr. Ead., *L'arte dei marmorari in Italia meridionale*, Roma 2013, pp. 305-307.
[21] M. Pasculli Ferrara, *Arte napoletana*…cit., p. 55.

gruppo della colomba e delle due teste di cherubini, posti al di sopra dello sportellino metallico, fiancheggiato da cartaglorie a forma di ali.

Un'importante polizza di pagamento, del 1739[22], permette di precisare i termini della collaborazione tra le botteghe del Gentile e del Bottigliero in merito alla realizzazione degli altari dell'Ascensione a Chiaia a Napoli, della Madonna di Casaluce ad Aversa (figg. 6-8), di San Bartolomeo a Lucera (fig. 9), e del Castello di Sarconi (Potenza), consentendo di far luce sulla cooperazione tra i due maestri che si estese nelle varie province del Regno.

In merito alle opere in questione va inoltre considerato il ruolo svolto dai Padri Celestini, quali committenti dei due artisti, essendo gli altari dell'Ascensione a Chiaia, dell'Assunta e di Lucera collocati in chiese dello stesso ordine, principale tramite per la committenza dei lavori in marmo ai due maestri. Si sottolinea altresì che tra le prime commissioni al Gentile risulta quella per la Basilica dei padri celestini di Santa Maria di Collemaggio, dove l'artista eseguì la sua prima opera documentata[23].

È il caso dello stesso altare di Castel di Sangro, dove, peraltro, nella polizza citata precedentemente, si specifica anche l'obbligo del Gentile di «portarsi in detta terra suoi discepoli e porre in opra il suddetto altare», secondo una consuetudine che richiedeva la cura dell'esecutore nella messa in opera sul posto del manufatto, secondo gli accordi presi in precedenza e siglati attraverso l'atto notarile.

Sempre nella Basilica dell'Assunta è presente anche un *fonte battesimale*[24] collocato sulla sinistra del portale d'ingresso e delimitato da una balaustra marmorea, datato 1728, secondo l'iscrizione posta sulla lastra anteriore. Il fonte è composto da una vasca a forma ottagonale, sormontata da un ciborio decorato sui quattro lati da bassorilievi raffiguranti gli *Evangelisti*, tre dei quali sono stati eseguiti su marmo bianco, mentre il quarto, posto sul retro, è realizzato su un supporto di legno e ha funzione di sportello.

Sebbene anteriore all'altare, anche quest'opera merita di essere posta in relazione ad una fase di collaborazione tra i due artisti[25], data la presenza di modalità compositive che rimandano a momenti di integrazione tra diverse maestranze attive nell'elaborazione di marmi intarsiati e di lastre marmoree inserite negli scomparti. Gli *Evangelisti* trovano adeguato confronto con opere realizzate dall'artista tra il terzo e il quarto decennio del secolo, come il *Ritratto* dell'arcivescovo Perlas (1729) del Duomo di Salerno o il bassorilievo raffigurante il *Cristo deposto* per la cappella Caracciolo Del Sole nella cattedrale di Napoli (1733), connotate dalla medesima tecnica

22 V. Rizzo, *Lorenzo e Domenico Antonio Vaccaro*…cit., p. 260, doc. 505.
23 M. Pasculli Ferrara, *Importazione in Abruzzo* cit., p. 306.
24 V. Casale, *Perfezionare tutti li colori*…cit., p. 138, nota 34.
25 Ivi, p. 138, nota 34.

esecutiva sviluppata in chiave disegnativa. Nello stesso tempo va osservato come tali risultati presentino un livello qualitativo che lascia supporre un possibile intervento di aiuti, soprattutto in relazione all'appiattimento e alla fissità delle immagini.

Un tale rigore compositivo, inoltre, non può prescindere dall'influenza che il Solimena, specie durante la sua fase accademica, esercitò sulla scultura napoletana del primo Settecento e in particolare sulla produzione del Bottigliero[26]. Si noti, infatti, nel bassorilievo raffigurante il *San Matteo*, come la figura retrostante dell'angelo possa essere accostata a quelle del pittore, se posta a confronto sia con quello collocato al centro della tela raffigurante la *Madonna con Sant'Agostino e Santa Monica* in Santa Maria Egiziaca a Napoli (1690)[27], che con quello rappresentato in basso a sinistra nell'opera dell'*Assunzione della Vergine* (Roma, collezione privata)[28]. Considerevole è infatti la documentazione che testimonia proprio l'appartenenza del Bottigliero all'ambito del Solimena, essendo lo scultore, già agli inizi della sua attività, coinvolto in importanti lavori di collaborazione al fianco di artisti formatisi sempre presso la bottega del pittore.

[26] Cfr. A. Tucci, *L'universo pittorico di Francesco Solimena nella scultura di Matteo Bottigliero*, in "Studi di Storia dell'Arte", Todi 1999, 10, pp. 179-199.
[27] Cfr. M.A. Pavone, *Pittori napoletani della prima metà del Settecento*, Napoli 2008, p.126.
[28] M.A. Pavone, *Francesco Solimena, Armida e Rinaldo*, in *Quaderni del Barocco*, 13, Ariccia 24 giugno 2011, p. 12, fig. 14.



Figura 1. A. Gentile, M. Bottigliero. *Altare maggiore*. Castel di Sangro, Basilica di Santa Maria Assunta (1738).



Figura 2. M. Bottigliero. *Ciborio* (part.). Castel di Sangro, Basilica di Santa Maria Assunta (1738).





Figure 3-4. M. Bottigliero. *Putti capoaltare*. Castel di Sangro, Basilica di Santa Maria Assunta (1738).



Figura 5. M. Bottigliero. *Paliotto* (part.). Castel di Sangro, Basilica di Santa Maria Assunta (1738).



Figura 6. A. Gentile, M. Bottigliero. *Altare maggiore*. Lecce, Cattedrale di Santa Maria Assunta (1739-1740?).



Figura 7. A. Gentile, M. Bottigliero. *Altare maggiore*. Aversa, Madonna di Casaluce (1740).





Figure 8-9. M. Bottigliero. *Putti capoaltare*. Aversa, Madonna di Casaluce (1739).



Figura 10. A. Gentile, M. Bottigliero. *Ciborio* (part.). Aversa, Madonna di Casaluce (1739).



Figura 11. A. Gentile, M. Bottigliero. *Ciborio* (part.). Lucera, San Bartolomeo (1739).

## 12. Napoli, Ascensione a Chiaia
## 1739

*Putti capoaltare* (altare maggiore)
*Ciborio*

Marmo — Docc. 41, XXI, XXII

L'intervento condotto dal Bottigliero per la decorazione scultorea dell'altare maggiore nella chiesa dell'Ascensione a Chiaia si colloca in un circuito di commissioni che lo videro comprimario al fianco del marmoraro napoletano Aniello Gentile, con il quale progressivamente costituì un sodalizio collaudato in occasione della prima collaborazione svolta nella Basilica di Castel di Sangro (1738)[1].

La prima polizza di pagamento[2], testimoniante la frequente interrelazione tra i due artisti, nonché l'impegno assunto per Chiaia, è quella relativa alle commissioni volute dai Padri Celestini per diverse sedi operative in aree regionali differenti. Infatti, nel documento in questione vengono elencati gli altari che il Gentile e il Bottigliero avrebbero dovuto realizzare, mediante l'incarico di Fra' Guglielmo Andreozzi, anche per il Castello di Sarconi a Potenza, la Madonna di Casaluce ad Aversa e San Bartolomeo a Lucera: tutti da eseguire «nella conformità delli disegni fatti per mano dell'architetto Giuseppe Astarita»[3]. Tale testimonianza non solo risulta interessante al fine di considerare il ruolo svolto dai Padri Celestini, quali committenti dei due artisti e principale ordine religioso per gli incarichi dei lavori in marmo ai maestri, ma anche come prova evidente della proficua attività svolta dal Bottigliero in un contesto di relazioni tra botteghe caratterizzate da specialità affini, nonché attive in maniera simultanea per incarichi differenti.

Sebbene la commissione risalga al 1739, due inedite polizze di pagamento consentono di scandire i tempi di esecuzione degli altari, in relazione a quelli da eseguirsi per Sarconi[4] e per Chiaia. Dalla prima testimonianza del 1741 si viene a conoscenza dell'incompiutezza dei due altari, lavorati -peraltro - anche da Domenico Astarita (spesso documentato nel ruolo di

[1] A.S.B.N., Banco dei Poveri, giornale copiapolizze di cassa, 19 luglio 1738, matr. 1223: M. D'Angelo, *Interventi di bottega tra «centro e periferia»: l'altare maggiore dell'Assunta a Castel di Sangro*, in *Atelier d'artista. Gli spazi di produzione dell'arte dall'età moderna al presente,* a cura di S. Zuliani, Sesto San Giovanni 2013, pp. 61-72. Appendice Documentaria. *Documenti Inediti*, n. XIX, pp. 434-435.

[2] A.S.B.N., Banco di San Giacomo, giornale copiapolizze di cassa, 12 novembre 1739, matr. 920: V. Rizzo, *Lorenzo e Domenico Antonio Vaccaro. Apoteosi di un binomio*, Napoli 2001, p. 260, doc. 505.

[3] *Ibid.*

[4] L'inaccessibilità al Castello di Sarconi non ha consentito di riscontrare l'effettiva presenza del manufatto in loco.

intagliatore)[5] sulla base dei disegni eseguiti dal figlio architetto Giuseppe, col patto di rispettare «tutti li pezzi dove sta li imbagli e a fuori li bottini e le teste della custodia e le palomme»[6]. L'altare del Castello di Sarconi doveva svilupparsi su un modello improntato già dai medesimi artisti in occasione del primo lavoro di squadra condotto per Santa Maria Assunta a Castel di Sangro, soprattutto se si considera che le singole opere citate nel documento iniziale si presentano con lo stesso impianto strutturale e compositivo, caratterizzate da un registro stilistico tipologico comune, specie in merito alle decorazioni plastiche relative ai capoaltare e al ciborio.

Il secondo pagamento, datato 1742, documenta l'esecuzione ancora in corso dell'altare di Chiaia in relazione alla «scultura di due bottini di marmo che lavora per il capo altare»[7] Matteo Bottigliero, «per il convenuto prezzo di ducati 50 = a qual era più di ducati 50 valessero s'intendono donati a rilasciati a beneficio di detto Monastero»[8].

L'esempio della commissione di Chiaia testimonia il secondo caso in cui a svolgere una funzione primaria fu il Gentile, nel ruolo di coordinatore delle diverse maestranze, il quale si avvalse del medesimo gruppo di lavoro, in grado di portare a compimento le soluzioni originali progettate dall'Astarita.

Modelli molto vicini a quelli di Chiaia si individuano in merito ai *putti capoaltare* del Bottigliero, affini a quelli che lo scultore ebbe modo di eseguire nel 1750 per l'altare della chiesa di Santa Maria di Costantinopoli a Napoli[9].

Confrontando poi l'altare dell'Ascensione con quello maggiore di San Bartolomeo a Lucera, datato 1739 e realizzato in un nuovo e successivo momento di collaborazione tra i due artisti[10], è possibile riscontrare evidenti analogie nell'uso dei marmi pregiati e delle pietre dure: una caratteristica introdotta dal Gentile al fine di far risaltare il marmo bianco delle sculture del Bottigliero. Nell'opera di Lucera[11] ritorna la stessa tipologia di baldacchino, che sovrasta il gruppo della colomba e delle due teste di cherubini, posti al di sopra dello sportellino metallico, fiancheggiato da cartaglorie a forma di ali. Elementi, peraltro, comuni anche al successivo altare

---

[5] Per un profilo si veda: V. Rizzo, *Lorenzo e Domenico Antonio*…cit., p. 205.

[6] A.S.B.N., Banco di San Giacomo, giornale copiapolizze di cassa, 14 giugno 1741, matr. 944: Appendice documentaria. *Documenti inediti*, n. XXI, p. 446.

[7] A.S.B.N., Banco di San Giacomo, giornale copiapolizze di cassa, 9 gennaio 1742, matr. 961: Appendice documentaria. *Documenti inediti*, n. XXI, p. 446.

[8] *Ibid.*

[9] E. Catello, *La cona e l'altare maggiore nel rinnovamento settecentesco di S. Maria di Costantinopoli*, in «Napoli Nobilissima», XXV, 1986, pp. 13, 14.

[10] M. Pasculli Ferrara, *Arte napoletana* cit., pp. 55-56. Cfr. Ead., *L'arte dei marmorari in Italia meridionale*, Roma 2013, pp. 305-307.

[11] M. Pasculli Ferrara, *Arte napoletana*…cit., p. 55.

di Aversa, eseguito dai due artisti per la Madonna di Casaluce (1740)[12], nel quale si differenziano solo i *putti*, scolpiti con cornucopie e seduti sulle membrature delle volute d'altare, a differenza dei casi precedenti in cui sono raffigurati sospesi.

L'esempio di Chiaia, insieme agli altari citati nella polizza del 1739, che racchiudeva tutte le commissioni in un'unica traccia di pagamento, consente di registrare la presenza di artisti appartenenti ad alcune delle più prestigiose botteghe napoletane[13], i quali, nel momento in cui comparteciparono ad un'operazione di rinnovamento delle diverse aree territoriali, intervennero a formulare proposte nettamente alternative all'ormai superato metro fanzaghiano.

[12] V. Rizzo, *Lorenzo e Domenico Antonio*…cit., p. 260, doc. 505; cfr. M. D'Angelo, *Interventi di bottega*…cit., p. 67; Ead. *Novità su Matteo Bottigliero a Scafati e a San Martino*, in «Quaderni dell'Archivio Storico», a cura di Istituto Banco di Napoli Fondazione, 2016 (in corso di stampa).

[13] Si tratta di artisti provenienti dalla bottega di Domenico Antonio Vaccaro. Cfr. V. Rizzo, *Lorenzo e Domenico Antonio*…cit., p. 200; V. Cazzato, M. Fagiolo, M. Pasculli Ferrara, *Atlante del Barocco in Italia. Terra di Bari e Capitanata*, Roma 1996, p. 603. Per un profilo sull'attività di Aniello Gentile si veda: M. Pasculli Ferrara, *Arte napoletana in Puglia dal XVI al XVIII secolo*, in *Documenti dell'Archivio Storico del Banco di Napoli*, a cura di E. Nappi, Fasano 1983, pp. 55-56, 115-116, 175-176, 181-186, 192-193, 243-244, 210, 218-219, 234.



Figura 1. A. Gentile, M. Bottigliero, G. Astarita. *Altare maggiore*. Napoli, Ascensione a Chiaia (1739).



Figura 2. M. Bottigliero. *Ciborio* (part.). Napoli, Ascensione a Chiaia (1739).



Figure 3-4. M. Bottigliero. *Putti capoaltare*. Napoli, Ascensione a Chiaia (1739).

## 13. Napoli, Santa Maria del Carmine Maggiore

(Sagrestia)

**1742**

*Putti reggicartiglio* (timpano)
*Teste di cherubini* (cona)
*Putti capoaltare*

Marmo Doc. 45

L'intervento decorativo del Bottigliero per l'altare della sagrestia del Carmine Maggiore a Napoli si colloca nell'ambito delle applicazioni scultoree agli altari e degli interscambi tra le diverse maestranze coinvolte.

L'intreccio delle differenti competenze è attestato dall'inserimento delle tipiche soluzioni dei manufatti in marmo commesso, come il paliotto, i capialtare e le mensole, eseguite mediante la partecipazione dei marmorari napoletani Giuseppe De Martino e Gennaro Cimafonte[1], per le parti relative all'aspetto strutturale e compositivo dell'altare. Ne risulta un esempio il paliotto, che recupera il motivo del sarcofago stilizzato, decorato con foglie e volute poste nei laterali. Il tono cromatico è dato dall'accostamento dei marmi mischi, mentre nel postergale a due gradini trovano riscontro le *teste di cherubini* poste a capoaltare.

Come specificato nella polizza di pagamento, datata 1742, al Bottigliero furono commissionate le parti ornamentali, consistenti in «cinque Teste di Cherubini che si stanno dal medesimo facendo»[2], tre delle quali poste nella cona d'altare. Queste ultime, nell'insieme coeso, ricordano i modelli eseguiti dallo scultore per le decorazioni dei cibori, come negli esemplari dell'Assunta a Castel di Sangro (1738)[3], di San Bartolomeo a Lucera (1739)[4] e di San Michele Arcangelo a Napoli (1753)[5].

I due *putti reggicartiglio*, collocati ai lati delle volute del timpano dell'altare, presentano caratteri già sperimentati dall'artista in occasione delle decorazioni scultoree eseguite sia per il

1 Cfr. M. Pasculli Ferrara, *L'arte dei marmorari in Italia meridionale,* Roma 2013, p. 514.

2 A.S.B.N., Banco di Santa Maria del Popolo, giornale copiapolizze di cassa, 23 ottobre 1742, matr. 1191, p. 465: V. Rizzo, *Niccolò Tagliacozzi Canale o il trionfo dell'ornato nel Settecento Napoletano*, in *Settecento Napoletano. Documenti* (I), a cura di F. Strazzullo, Napoli 1982, p. 163.

3 Cfr. M. D'Angelo, *Interventi di bottega tra «centro e periferia»: l'altare maggiore dell'Assunta a Castel di Sangro*, in *Atelier d'artista. Gli spazi di produzione dell'arte dall'età moderna al presente,* a cura di S. Zuliani, Sesto San Giovanni 2013, pp. 61-72.

4 M. Pasculli Ferrara, *Arte napoletana in Puglia dal XVI al XVIII secolo,* in *Documenti dell'Archivio Storico del Banco di Napoli*, a cura di E. Nappi, Fasano 1983, p. 55.

5 A.S.B.N., Banco del Salvatore, giornale copiapolizze di cassa, 11 dicembre 1753, matr. 1292: V. Rizzo, *Ulteriori scoperte sulla scultura napoletana dal '600 al '700*, in «Quaderni dell'Archivio Storico», a cura di Istituto Banco di Napoli Fondazione, 2004, p. 208, doc. 67.

monumento funebre dell'arcivescovo *Paolo de Vilana Perlas* (1729)[6] del Duomo di Salerno, sia per il timpano dell'altare maggiore della chiesa napoletana di San Giuseppe dei Ruffo (1734)[7]. Elementi di affinità, inoltre, si riscontrano anche negli inserti scultorei che realizzerà dopo pochi anni per la cappella di San Gennaro nella chiesa dell'Annunziata di Benevento (1748)[8].

[6] Cfr. R. Lattuada, *Il barocco a Napoli*, Napoli 1988, p. 167; G.G. Borrelli, *Sculture a Salerno in età Barocca*, in *Il Barocco a Salerno*, a cura di M. C. Cioffi, Salerno 1998, p. 131; M. D'Angelo, *Modelli del Bottigliero per due «statuette d'argento»*, in *Cinquantacinque racconti per i dieci anni. Scritti di storia dell'arte*, a cura del Centro Studi sulla civiltà artistica dell'Italia Meridionale "Giovanni Previtali", Soveria Mannelli (CZ) 2013, pp. 401-412.

[7] A.S.B.N., Banco dei Poveri, giornale copiapolizze di cassa, 27 ottobre 1733, matr. 1160: V. Rizzo, *Sculture inedite di D. A. Vaccaro, Bottigliero, Pagano e Sanmartino (I)*, in «Napoli Nobilissima», XVIII, 1979, p. 55, doc. 9; cfr. V. Rizzo, *Scultori napoletani tra Sei e Settecento. Documenti e personalità inedite*, in *Antologia di Belle Arti*, 1985, p. 29, doc. 8.

[8] M. Bugli, *La cappella di San Gennaro e la chiesa dell'Annunziata a Benevento*, in *Sannio e Barocco*, catalogo della mostra (Benevento, Museo del Sannio, 7 aprile 2011 - 15 giugno 2011), a cura di F. Abbate, Napoli 2011, p. 46.



Figura 1. G. De Martino, G. Cimafonte, M. Bottigliero. Napoli, Santa Maria del Carmine Maggiore, sagrestia (1742).

## 14. Napoli, Gesù Nuovo
## 1742

*Angelo con putto* (cona)

Marmo Doc. 46

Il De Dominici, in riferimento alla direzione di Domenico Antonio Vaccaro circa i lavori del Bottigliero, con una tempestività che consente di registrarne l'esecuzione *in fieri*, ci informa che «ha ultimamente Matteo scolpito in marmo un de' due angeloni di 12 palmi con un puttino di cinque palmi che devono collocarsi nella Cona della magnifica Chiesa del Giesù Nuovo»[1].

Mentre il Borrelli[2] riporta quanto asserito dal biografo settecentesco, il Mormone[3] rende nota una serie di documenti di pagamento, che consentono di assegnare al Bottigliero la scultura posta sul lato destro della cona d'altare. Quest'ultima, commissionata dal Padre Pepe nel 1742, doveva essere ornata «da due angeloni con due puttini laterali annessi di marmo bianco con loro base e pedagna»[4] dai maestri «scultori e statuari» Bottigliero e Francesco Pagano[5]. Le statue, che attualmente fanno da cornice all'ottocentesca *Immacolata* del Busciolano[6], furono eseguite «a tenore del modello fattone dal Regio Ingegnere Signor Domenico Antonio Vaccaro che si conserva presso detto Reverendo Padre Francesco Pepe»[7]. Nello stesso anno il Pagano fu incaricato di realizzare «la palla e la pedagna di marmo quanto contiene sotto i piedi della statua dell'Immacolata Concezione di Maria Vergine», avente la

1 B. De Dominici, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, vol. III, Napoli 1744, p. 478.
2 G. Borrelli, *Il presepe napoletano*, Roma 1970, p. 187.
3 R. Mormone, *La scultura (1734-1800)*, in *Storia di Napoli*, vol. VIII, Napoli 1971, pp. 556-562, 603, n. 6. Mentre il Mormone riferisce il documento al fascicolo del notaio Gregorio Servillo, padre di Nicola, il Di Furia indica l'esatto riferimento a quest'ultimo (*La statua dell'Immacolata sulla Guglia e nella chiesa del Gesù Nuovo*, in «Napoli Nobilissima», 68, vol. II, fasc. V-VI, 2011, p. 219).
4 *Ibid.*
5 D. Artusi, *Pagano, Francesco*, in Dizionario Biografico degli Italiani (online), vol 80, Roma 2014, [*ad vocem*].
6 Il Mormone ci informa della collocazione di una statua argentea eseguita da Domenico Antonio Vaccaro e l'argentiere Antonio Guariniello nel 1742, da collocare sull'altare maggiore. Quest'ultima trasferita nel presbiterio di Santa Chiara dopo l'espulsione dei Gesuiti (1767), venne definitivamente rimossa in ottemperanza al decreto reale per la requisizione di oggetti argentei presso civili e collettività religiose nell'aprile del 1798: in R. Mormone, *La scultura*…cit., pp. 563-564. Cfr. G. Borrelli, *Il santuario di Santa Maria della Stella*, Napoli 1984, pp. 133 e ss.: dove è pubblicato il documento relativo alla commissione di un'altra *Immacolata* in argento; G. A. Galante, *Guida Sacra della Città di Napoli*, a cura di N. Spinosa, Napoli 1985, p. 93, nota 40. La commissione, legata alle vicende dell'*Immacolata* del Gesù Nuovo, viene dettagliatamente ricostruita da U. Di Furia, *La statua dell'Immacolata*…cit., pp. 213-240.
7 A.S.B.N., Banco dello Spirito Santo, giornale copiapolizze di cassa, 10 giugno 1743, matr. 1428: R. Mormone, *La scultura*…cit., p. 562; Idem, 11 febbraio 1743, matr. 1431. Nel testo la data del 10 giugno è erroneamente riportata al 6 gennaio: riscontrato da U. Di Furia, in *La statua dell'Immacolata*…cit., p. 219.

funzione di base per la scultura, sempre «tutto a tenore del disegno fattone dal regio Ingegnere don Domenico Antonio»[8]. Il globo terrestre[9], che comprendeva anche le nuvole e i *cherubini*, doveva essere consegnato insieme ai due *angeloni* in occasione della festa dell'Immacolata Concezione dell'anno successivo.

Le polizze di pagamento, relative all'incarico svolto dal Bottigliero, consentono di ricostruire l'impegno assunto dall'artista, nonché il ruolo subordinato condotto alle strette dipendenze del Vaccaro per l'esplicita dichiarazione della somma versata al maestro relativa «…all'assistenza speciale fatta alla statua di marmo che lavora Matteo Bottigliero […] e di questi fino a ducati cento di parte del medesimo Buttiglieri, che li deve per tale assistenza onde non può detto Matteo pretenderli per se, secondo l'accordo fatto col medesimo Buttiglieri, dichiarando nulla qualunque sua pretensione»[10]. Un simile rapporto di assoggettamento al Vaccaro si verificò anche diversi anni dopo con i medesimi artisti e per volontà dello stesso committente, in occasione della realizzazione delle sculture decorative ornanti la *Guglia dell'Immacolata* (1748-1752)[11], presso la piazza del Gesù di Napoli.

I due angeli del Bottigliero, collocati sulla voluta destra della cona d'altare, sono definiti secondo un rapporto strutturale che segna la continuità dell'esecuzione. Il piccolo angelo, nella resa delle membra paffute e nella posa disinvolta, ricorda quello collocato a sinistra sul timpano dell'altare della cappella Lembo (1718)[12], nonché quelli coevi eseguiti per l'altare della sagrestia del Carmine Maggiore (1742)[13]. L'*Angelo* di maggiori dimensioni, invece, è rappresentato con le braccia raccolte e portate al petto, in atteggiamento estatico. L'elaborazione del panneggio rimanda ai modi solimeniani, anche se il Bottigliero in questa occasione «s'afferma per una sua autonoma visione, imprimendo una spiccata vigoria all'impostazione dell'immagine ed un vivo risentimento anatomico»[14].

---

[8] A.S.B.N., Banco dello Spirito Santo, giornale copiapolizze di cassa, 10 giugno 1743, matr. 1428: R. Mormone, *La scultura*…cit., p. 562; Idem, 11 febbraio 1743, matr. 1431. Nel testo la data del 10 giugno è erroneamente riportata al 6 gennaio: riscontrato da U. Di Furia, in *La statua dell'Immacolata*…cit., p. 219.

[9] Al Bottigliero sono assegnati il putto in basso a sinistra e alcune teste di cherubini collocate sul medesimo lato. (Attribuzione qui condivisa). Cfr. T. Fittipaldi, *La scultura napoletana del Settecento*, Napoli 1980, p. 103.

[10] A.S.B.N., Banco dello Spirito Santo, giornale copiapolizze di cassa, 17 luglio 1743, matr. 1430: R. Mormone, *La scultura*…cit., p. 562. Nel testo la data del 17 luglio è erroneamente riportata come 7 gennaio. Riscontrato da U. Di Furia, in *La statua dell'Immacolata*…cit., p. 219.

[11] A.N.D.N., Notai del '700, Giuseppe de Palma, vol. a. 1748, ff. 58v-60v: U. Di Furia, in *La statua dell'Immacolata*…cit., p. 229, doc. 6; A.S.Na., Notai del '700, Nicola Servillo, 1752, ff. 154v-157r: R. Mormone, *La scultura*…cit., p. 556.

[12] L. Avino, *Scultura e decorazione a Salerno*, Salerno 1991, pp. 16-19, p. 93, doc. III.

[13] A.S.B.N., Banco di Santa Maria del Popolo, giornale copiapolizze di cassa, 23 ottobre 1742, matr. 1191, p. 465: V. Rizzo, *Niccolò Tagliacozzi Canale o il trionfo dell'ornato nel Settecento Napoletano*, in *Settecento Napoletano. Documenti* (I), a cura di F. Strazzullo, Napoli 1982, p. 163.

[14] T. Fittipaldi, *Sculture di Matteo Bottigliero in Campania*, in «Campania Sacra», Napoli 1973, p. 262. Cfr. V. Rizzo, *Sculture inedite di D. A. Vaccaro, Bottigliero, Pagano e Sanmartino (II)*, in «Napoli Nobilissima», XVIII, 1979, p. 133; F. Abbate, *Storia dell'arte nell'Italia meridionale. Il mezzogiorno austriaco e borbonico*, Roma 2009, p. 82.

Le sculture furono eseguite dal Bottigliero in connessione agli esiti del Pagano e pertanto giocano un ruolo di confronto e di dialogo, data la loro collocazione sui due lati dell'altare. Mentre il Bottigliero sembra voler rilanciare formule di stampo solimenesco, improntate ad un maggiore accademismo nel ritmo delle figure, il Pagano appare orientato a dare seguito a modelli vaccariani e ad aprirsi ad una maggiore intensità naturalistica.



Figura 1. M. Bottigliero. *Angelo con putto*. Napoli, Gesù Nuovo (1743).



Figura 2. F. Pagano, M. Bottigliero. *Globo con teste di cherubini*. Napoli, Gesù Nuovo (1743).

## 15. Benevento, SS. Annunziata
(Cappella di San Gennaro)
**1748**

*Putti* (timpano, volta, mensole)
*Teste di cherubini* (cona)

Marmo Doc. 54

La cappella di San Gennaro, all'interno della chiesa dell'Annunziata di Benevento, costituisce un ulteriore esempio di interazione tra le diverse maestranze specializzate, che operarono in maniera collettiva per l'esecuzione del raffinato complesso marmoreo settecentesco.

La storia del rifacimento della cappella inizia con il cardinale Vincenzo Maria Orsini, il quale - a seguito dei terremoti del 1688 e del 1702 - si occupò dell'intera opera di ripristino della chiesa, giungendo a consacrare l'edificio nel 1711[1].

Un primo tentativo di ricostruzione della storia relativa al cantiere attivo presso la chiesa, a partire dalla prima fase dei lavori, era stato già condotto dal Rotili[2] grazie al quale erano state rese note brevi tracce documentarie relative ad alcuni singoli interventi svolti all'interno della cappella.

L'intero *corpus* documentario, custodito presso la chiesa stessa, viene rintracciato fortuitamente solo nel 2010 a seguito del restauro della cappella, che ha offerto l'occasione di esplorare alcuni ambienti chiusi nei quali vi erano conservati i mandati di pagamento relativi al rifacimento settecentesco dell'intera chiesa.

Seppure i primi documenti connessi ai lavori della cappella risalgono al 1710, data in cui risultava completata dal punto di vista strutturale[3], bisognerà attendere la metà degli anni '40 del Settecento per l'avvio di un nuovo cantiere che conferì alla stessa l'aspetto attuale. Completamente rivestita di marmi policromi e a commesso, la cappella di San Gennaro rappresenta il frutto delle relazioni tra la bottega della famiglia napoletana Addario e i maestri segatori artigiani, «allustratori di marmi e mastri ferrari», impegnati nella lavorazione dei materiali e degli elementi strutturali. Nonostante l'esistenza del ricco carteggio documentario rinvenuto, non è stato possibile risalire all'autore del progetto dell'impianto scenografico della

[1] M. Bugli, *La cappella di San Gennaro e la chiesa dell'Annunziata a Benevento*, in *Sannio e Barocco*, catalogo della mostra (Benevento, Museo del Sannio, 7 aprile 2011 - 15 giugno 2011), Napoli 2011, p. 43.
[2] Cfr. M. Rotili, *Filippo Raguzzini e il Rococò romano*, Napoli 1951, p. 25, nota 23; Idem, *Filippo Raguzzini nel terzo centenario della nascita. Precisazioni e aggiunte e prospettive di studio*, Napoli 1982, pp. 16-17, nota 16.
[3] M. Bugli, *La cappella di San Gennaro*…cit., p. 184, nota 6.

cappella. Il Rotili, sulla base dei rapporti tra il cardinale Orsini e Filippo Raguzzini, ipotizza l'intervento dell'architetto già entro il 1710[4], precisando che in una seconda fase fosse stata eseguita la decorazione della cappella, presumibilmente entro il 1752, come indica sia il documento rinvenuto dall'autore, relativo alla commissione rivolta al Bottigliero, sia la dedica da parte della comunità beneventana posta all'ingresso[5]. Gli studi successivi hanno invece offerto occasione di chiarire che l'intero lavoro di rivestimento marmoreo, sia interno che esterno, fu svolto in una sola fase a partire dalla metà degli anni '40. È possibile prendere in considerazione l'ipotesi che il Raguzzini abbia fornito i modelli dell'impianto scenografico dal suo nuovo domicilio romano[6], convalidando la tesi del Rotili basata sul confronto tra la cappella di San Gennaro e quella di San Domenico, collocata presso la chiesa di Santa Maria Sopra Minerva a Roma, dove il pontefice volle essere sepolto (1730)[7].

Il primo documento testimoniante l'attività del Bottigliero presso la cappella risale al 1748, quando lo scultore riceveva un primo anticipo delle sue spettanze, conclusesi con il pagamento di saldo solo nel 1750, per «4 buttini di palmi 4 di marmo statuario di Massa Carrara e di 5 teste anche di buttini da servire per la Cappella di San Gennaro»[8]. Si tratta sia dei *putti* collocati sui timpani spezzati dell'altare della cappella, dove nella cona si trovano anche le *teste di cherubini*[9], sia di quelli posti sulle colonne esterne ai lati dell'ingresso. I *putti* posizionati all'interno presentano una tipologia sperimentata più volte dal Bottigliero, sia in quelli che corredano il ritratto funebre del *Perlas* (1729)[10], collocato presso il Duomo di Salerno, sia in quelli dell'altare maggiore della chiesa di San Giuseppe dei Ruffo di Napoli (1734)[11], soprattutto nella plasticità della posa che sembra riprendere la curvatura del timpano. All'esterno della cappella siedono sulle colonne laterali altri due *putti* che per atteggiamento e resa fisiognomica

---

4 M. Bugli, *La cappella di San Gennaro*…cit., p. 184, nota 6.
5 Ivi, p. 184.
6 Ivi, p. 185, nota 9.
7 *Ibid.*
8 M. Bugli, *La chiesa dell'Annunziata a Benevento: i documenti ritrovati. Storia di artisti ed artigiani napoletani attivi nel '700*, in «Rivista storica del Sannio», 3° serie, anno XVII, I sem. Napoli, 2010, p. 211, doc. 1.
9 La Bugli riscontra una somiglianza tra le *teste di cherubini* della cona e quelle eseguite per la decorazione del ciborio dell'altare maggiore, nonché tra il *putto capoaltare* destro con quelli scolpiti per la cappella di San Gennaro. Tale comunanza induce la studiosa a ritenere possibile l'intervento del Bottigliero anche per le parti di carattere decorativo applicate all'altare maggiore. Cfr. M. Bugli, *La cappella di San Gennaro*…cit., p. 46.
10 Cfr. R. Lattuada, *Il barocco a Napoli*, Napoli 1988, p. 167; G.G. Borrelli, *Sculture a Salerno in età Barocca*, in *Il Barocco a Salerno*, a cura di M. C. Cioffi, Salerno 1998, p. 130; M. D'Angelo, *Modelli del Bottigliero per due «statuette d'argento»*, in *Cinquantacinque racconti per i dieci anni. Scritti di storia dell'arte*, a cura del Centro Studi sulla civiltà artistica dell'Italia Meridionale "Giovanni Previtali", Soveria Mannelli (CZ) 2013, p. 403.
11 A.S.B.N., Banco dei Poveri, giornale copiapolizze di cassa, 27 ottobre 1733, matr. 1160: V. Rizzo, *Sculture inedite di D. A. Vaccaro, Bottigliero, Pagano e Sanmartino (I)*, in «Napoli Nobilissima», XVIII, 1979, p. 55, doc. 9; cfr. Idem, *Scultori napoletani tra Sei e Settecento. Documenti e personalità inedite*, in «Antologia di Belle Arti», 1985, p. 29, doc. 8.

riprendono quelli eseguiti dall'artista per l'altare della sagrestia del Carmine Maggiore (1742)[12] di Napoli.

Un ulteriore documento, testimoniante la seconda fase di intervento del Bottigliero, risulta quello in cui compare la specifica del corrispettivo da pagare allo scultore per aver eseguito «di due puttini laterali del busto *Orsini* e suo Triregno di marmo»[13]. Essi sono posizionati ai lati della nicchia dove è collocato il ritratto del pontefice, raffigurati mentre sollevano, con l'ausilio di un'unica mano, la tiara papale. Un drappo svolazza intorno ai corpicini paffuti mostrando la volontà di superare le pose statiche e convenzionali delle sculture meramente decorative.

Le polizze di pagamento non menzionano l'autore della realizzazione del busto *Orsini,* tuttavia, per trovare tratti stilistici affini, è necessario volgere lo sguardo alle opere romane della prima metà del XVIII secolo. La Bugli pone l'accento sul confronto con il *ritratto Orsini* di Pietro Bracci, collocato sulla tomba romana presso la chiesa di Santa Maria sopra Minerva. Proprio la qualità del marmo, la fisionomia e la scelta di raffigurare il pontefice nella medesima posa consentono di avanzare il nome dello stesso artista anche per la cappella di San Gennaro[14].

L'impianto scenografico e compositivo della cappella beneventana offre occasione di proporre un confronto diretto con quella della Madia, collocata presso la cattedrale di Monopoli ed eseguita attraverso la collaborazione di molteplici artisti napoletani. Quest'ultima, realizzata su disegno di Domenico Antonio Vaccaro, risalente al 1738, venne edificata dai marmorari Nicola Lamberti e Gennaro Cimafonte, mentre intervenne per le parti scultoree decorative proprio il Bottigliero (1751)[15], impegnato nell'esecuzione dei *putti* collocati sul timpano dell'altare e nella decorazione scultorea delle pareti, su disegno dell'ingegnere napoletano Martino Bonocore, peraltro anche autore del progetto dell'altare. L'apparato monumentale e la pregevole decorazione a tarsia marmorea, nonché l'impiego delle colonne di verde antico rimandano nella sua grandiosità al modello compositivo costituito diversi anni prima a Benevento.

Un ulteriore confronto è quello proposto tra l'altare maggiore di Benevento e quello della chiesa della Santissima Annunziata di Salerno (1717-1727)[16], eseguito attraverso la

---

[12] A.S.B.N., Banco di Santa Maria del Popolo, giornale copiapolizze di cassa, 23 ottobre 1742, matr. 1191, p. 465: V. Rizzo, *Niccolò Tagliacozzi Canale o il trionfo dell'ornato nel Settecento Napoletano*, in *Settecento Napoletano. Documenti* (I), a cura di F. Strazzullo, Napoli 1982, p. 163.

[13] M. Bugli, *La chiesa dell'Annunziata a Benevento*…cit., p. 214.

[14] Idem, *La cappella di San Gennaro*…cit., p. 48.

[15] M Pirrelli, *La cappella della Madonna della Madia in Monopoli. L'organismo settecentesco*, Fasano 1997, p. 76. Cfr. M. Pasculli Ferrara, *L'arte dei marmorari in Italia meridionale*, Roma 2013, p. 392 e ss.

[16] L. Avino, *Scultura e decorazione a Salerno (1688-1745)*, Salerno 1991, pp. 119-129, doc. XV, 130-136, doc. XVI, 136-140, doc. XIX, 140-144, doc. XX, 144-148, doc. XXI, 148-150, doc. XXII, 150-152, doc. XXIII.

collaborazione dei Raguzzino e del Bottigliero. Se nei capoaltari di Benevento si è già avuto modo di precisare gli elementi di affinità rintracciabili con i *putti* della cappella di San Gennaro, è possibile riscontrare una comunanza stilistica anche tra le parti strutturali e decorative dell'altare maggiore della chiesa di Benevento con quelle dell'altare maggiore della chiesa salernitana, tanto da avanzare l'ipotesi - in assenza di documenti - di una medesima collaborazione tra le maestranze. I due altari presentano interessanti elementi di contatto, «oltre alla scelta delle pietre dure e dei disegni per i commessi marmorei, va considerata la qualità plastica conferita alle sculture»[17].

[17] M. Bugli, *La cappella di San Gennaro*…cit., p. 50.



Figura 1. F. Ragozzino (?), M. Bottigliero. Benevento, SS. Annunziata, cappella di San Gennaro (1745)




Figura 2. M. Bottigliero. *Putti* (part.). Benevento, SS. Annunziata, cappella di San Gennaro (1752).



Figura 3. M. Bottigliero. *Putto* (part.). Benevento, SS. Annunziata (1748).



Figura 4. M. Bottigliero. *Putto* (part.). Benevento SS. Annunziata (1748).

## 16. Soriano Calabro, San Domenico
## 1748-1753

*Applicazioni marmoree* (altare maggiore)
*Sculture* (cona)

Marmo Doc. 55

Come attestato dalle fonti documentarie[1], dal 1745 Matteo Bottigliero è coinvolto nel progetto di ricostruzione dell'altare maggiore della chiesa di San Domenico in Soriano Calabro. Dei numerosi marmi lavorati dallo scultore, anche in quest'occasione in collaborazione con Francesco Pagano, oggi non rimangono che frammenti, a causa del violento terremoto del 1783, che colpì l'intera regione e rase al suolo molti centri abitati.

Il Panarello[2], attraverso un'attenta indagine, ha esaminato quanto resta del gran cumulo di rovine dell'edificio, riferendosi ad un folto carteggio documentario, che gli ha consentito di ricostruire uno dei più importanti complessi della plastica barocca del Meridione.

La lettura di un primo contratto notarile[3] stabilisce inizialmente l'affidamento della commissione ai fratelli mastri marmorari catanesi Francesco e Domenico Battaglia, i quali si impegnarono ad eseguire i lavori relativi ad un nuovo altare entro un anno, utilizzando i materiali di reimpiego sia del vecchio altare maggiore, sia di una cappella laterale. Non è stato possibile risalire alle ragioni del mancato adempimento dei due marmorari alla convenzione stipulata, per cui i domenicani mostrarono interesse a coinvolgere nei lavori di decorazione, artisti napoletani, "per un più ardito e radicale programma di rinnovamento del cappellone"[4]. Nel 1745, venne stipulato un nuovo contratto a Napoli con Domenico Antonio Vaccaro, il quale, in collaborazione con il marmoraro Francesco Raguzzino, s'impegnava nell'esecuzione del disegno e del modello del nuovo manufatto. La sopraggiunta morte del Vaccaro, nel medesimo anno, costrinse i padri domenicani a nominare un nuovo regio ingegnere che coordinasse gli interventi di tutte le maestranze coinvolte e dello stesso Raguzzino. Quest'ultimo, si obbligava ad eseguire la cona e l'altare maggiore «nella conformità appunto, che appare nel modello, e disegno fatto dal fu' regio ingegnero d. Domenico Antonio Vaccaro

[1] M. Panarello, *La "Santa Casa" di San Domenico in Soriano Calabro. Vicende costruttive di un grande complesso barocco*, Soveria Mannelli 2001, p. 275, doc. n. 14. Cfr. Idem, *Il grande cantiere del Santuario di San Domenico di Soriano*, Soveria Mannelli 2010, pp. 58-61.
[2] M. Panarello, *La "Santa Casa" di San Domenico*…cit., pp. 161-174; 188, 276, 278, 282, 283. Cfr. Idem, *Il grande cantiere*…cit., pp. 37-62; M. Pasculli Ferrara, *L'arte dei marmorari in Italia meridionale*, Roma 2013, pp. 337-344.
[3] A.S.Na., Notaio Gennaro Pisarani, 25 novembre 1745, foll. 561v-573v: M. Panarello, *La "Santa Casa" di San Domenico*…cit., p. 275, doc. 14.
[4] Ivi, p. 161.

e secondo la misura, e scala de' palmi, fatta in detto disegno, e modello»[5]. L'altare in commesso marmoreo, dalla struttura fortemente articolata, poiché ricco di elementi decorativi scultorei, venne lavorato a Napoli - come di consueto - e trasportato sino all'Angitola via mare. La decorazione plastica fu affidata alla competenza dei due artisti Matteo Bottigliero e Francesco Pagano, «come fra i più esperti scultori della città di Napoli»[6].

Gli accordi non furono definitivi se nel 1748, il Raguzzino s'impegnava con un nuovo contratto ad eseguire l'altare maggiore e la cona della chiesa secondo accordi differenti che avrebbero stravolto quelli precedenti, con la sostituzione del progetto del Vaccaro «nella conformità appunto del modello fatto dal fù regio ingegnero d. Antonio dell'Elmo»[7]. Nella nuova stipula, l'altare assunse una conformazione molto più articolata, specie dal punto di vista degli ornamenti scultorei, eseguiti a tuttotondo e a bassorilievo, quali «…molte statue di marmo, puttini angeloni, teste di cherubini, bassi rilievi, Spirito Santo, nuvole, festoni, ed ogn'altra cosa, attinente alla scoltura…», inoltre «fu convenuto e stabilito, in detto istro, che la scultura sudetta, si fusse formata, e lavorata dalli scultori, cioè ò dal sig.e Matteo Bottigliero, ò dal sig.e Francesco Pagano…» [8]. Non fu, tuttavia, quest'ultimo istrumento a sancire definitivamente quanto concordato in esso, poiché un nuovo cambio di intenzioni dei padri domenicani giustificò la scelta di soppiantare nel febbraio del '50[9] gli scultori Bottigliero e Pagano con il veneziano Antonio Corradini. Quest'ultimo, in collaborazione con il Raguzzino, s'impegnò ad eseguire i brani scultorei previsti nel disegno dell'altare[10]. Nel dicembre dello stesso anno, tuttavia, per problemi insorti con il Raguzzino, il Corradini manifestò l'intenzione di svincolarsi dagli impegni presi, avviando una causa contro il marmoraro. Nel corso della durata del suo incarico lo scultore aveva eseguito solo uno dei due *angeloni* da collocarsi sopra l'altare maggiore. Pertanto, «…non avendono potuto fra di loro concordare, circa il prezzo del sudetto angelone, si sono convenuti […] che il detto angelone si debbia stimare, ed apprezzare da due professori […] il sig. d. Matteo Bottigliero […] ed il sig. d. Francesco Pagano, li quali detti scultori debbiano riconoscere, ed apprezzare in suddetto angelone, riguardo soltanto al magistero di esso…»[11]. I due scultori, però, furono nuovamente nominati - oltre che per la stima dell'opera del Corradini - anche come gli artefici dell'incarico. Dalla ricerca d'archivio sono emersi numerosi pagamenti a favore del Bottigliero e del Pagano, i quali s'impegnarono

5 M. Panarello, *La "Santa Casa" di San Domenico*…cit., p. 161.
6 Ivi, p. 163.
7 Ivi, p. 164.
8 *Ibid.*
9 A.N.N., Notaio Gennaro Pisarani, 19 febbraio 1750, foll. 117r-125v: M. Panarello, *La "Santa Casa" di San Domenico*…cit., p. 278, doc. n. 16.
10 Ivi, p. 164.
11 Ivi, pp. 166; A.S.Na., Notaio Gennaro Pisarani, 7 dicembre 1751, foll. 642r-647v: Idem, p. 282, doc. n. 21.

per tre anni, precisamente dal 1751 al 1754, alla realizzazione delle diverse parti scultoree dell'altare. Le polizze, tuttavia, non descrivono dettagliatamente i soggetti delle opere, che presumibilmente si trovano menzionati nei relativi atti notarili non rinvenuti[12]. Non si può stabilire con certezza se il Corradini, prima di abbandonare l'incarico, eseguì anche i bozzetti delle altre statue, citati nell'atto del febbraio del '50. Conseguentemente non può essere accertato se essi furono eventualmente tenuti in considerazione dal Bottigliero e dal Pagano. Le applicazioni scultoree all'altare furono eseguite dai due artisti sull'impronta classicista dell'*angelo* del Corradini, che condizionò, se non l'intero complesso decorativo, «la statua che le avrebbe fatto da *pendant*»[13].

Un ulteriore istrumento notarile, datato 1751, testimonia l'incarico relativo all'esecuzione delle statue che ornavano la cona dell'altare maggiore, affidato sempre dal Raguzzino ai due medesimi scultori. Essi devono eseguire «…quattro statue, cioè due ne frontespizi intitolate una la Fede, e l'altra la Carità e due altre nel mezzo l'interlunario una di S. Vincenzo Ferreri, e l'altra di S. Tommaso […] un angiolone sopra le porte secondo dal modello di legno nella maniera che si vede l'altro già fatto dal sig. Corradini […] due statue una S. Caterina, e l'altra S. Maria Maddalena […]. due altri angioloni […] due puttini piccoli […] una mezza figura della Madonna sopra il quadro […] le teste dei cherubini e nuvole attorno […] lo Spirito Santo e nuvole […] li due bassirilievi […] tre puttini con li festoni attaccati in mano e festoni che vanno al quadro dell'affacciata di dietro […] altri quattro puttini più piccoli […] e per ultimo il finimento di sopra sotto la croce…»[14]. Dell'insieme di tutte le opere decorative oggi rimangono solo pochi frammenti, di cui molti sono scarsamente identificabili, mentre si conservano, sebbene acefale e molto rovinate, le due statue di *San Vincenzo Ferrer* e *San Tommaso*, collocate, un tempo, negli intercolumni della cona[15].

Sulla base di un attento studio stilistico il Panarello assegna la statua raffigurante il *San Vincenzo Ferrer* (fig. 2) al Bottigliero, in relazione alle strette concordanze individuate con il *San Francesco Regis* (1752)[16], eseguito per la Guglia dell'Immacolata di Napoli, mentre quella raffigurante *San Tommaso d'Aquino* al Pagano, per le affinità individuate con la statua di *San Francesco Saverio* (1752)[17], realizzata dall'artista per il medesimo monumento napoletano. Lo

[12] M. Panarello, *La "Santa Casa" di San Domenico*…cit., p. 167.
[13] Ivi, p. 166.
[14] Ivi, p. 169; A.S.Na., Notaio Francesco Viscardi, 1 dicembre 1751, foll. 297r-301v: Idem, p. 282, doc. n. 22; p. 283, doc. n. 23
[15] Ivi, p. 169.
[16] Cfr. R. Mormone, *La scultura (1734-1800)*, in *Storia di Napoli*, VIII, Napoli 1971, p. 556; E. Nappi, *I Gesuiti a Napoli. Nuovi documenti*, in «Ricerche sul '600 napoletano», 10, 2003, p. 123, doc. 155; U. Di Furia, *La statua dell'Immacolata sulla Guglia e nella chiesa del Gesù Nuovo*, in «Napoli Nobilissima», 68, 2011, p. 222.
[17] Cfr. R. Mormone, *La scultura*…cit., p. 556; E. Nappi, *I Gesuiti a Napoli*…cit., p. 123, doc. 155; U. Di Furia, *La statua dell'Immacolata*…cit., p. 222.

stato qualitativo in cui sono sopravvissute le opere rende senz'altro più complicata la questione dell'assegnazione all'uno o all'altro artista. In tale circostanza il Bottigliero manifesta un orientamento «verso un barocchismo più intenso nel moto delle vesti, nel loro sfaccettamento»[18], rispetto alla plastica del Pagano. Pertanto si riscontra un modellato differente, specie nell'elaborazione delle pieghe del panneggio, puntualmente più lineare nell'opera del Pagano e meno statico in quella del Bottigliero, che avvalora in tal senso i confronti proposti.

Tra gli ulteriori elementi scultorei menzionati all'interno dell'istrumento notarile vi sono le allegorie della *Fede* e della *Carità* che, secondo lo studioso, potrebbero essere identificate con le due uniche teste femminili rinvenute. Sebbene entrambe si presentino in cattive condizioni, una delle due[19] (fig. 3), che in un secondo momento è stata attribuita dal Panarello all'intervento di un anonimo scultore siciliano[20], consente di proporre più di un confronto con le opere del Bottigliero. Come già proposto dallo studioso, le concordanze più stringenti si evidenziano con la fisionomia della *Samaritana* al pozzo, collocata presso il chiostro di San Gregorio Armeno di Napoli (1733)[21], mentre un ulteriore parallelo può essere individuato con la *Santa Teofista* (1744)[22], eseguita dallo scultore per il Duomo di Acquaviva delle Fonti (BA), specie per il modo di rappresentare la capigliatura raccolta.

Numerosi i frammenti relativi ai brani scultorei che ornavano l'altare, come il possibile *ciborio*[23] (fig. 4), decorato con lo Spirito Santo e le teste di cherubini, sul quale emergono ancora i fori eseguiti per l'inserimento dei raggi in bronzo dorato. Gli *angeloni*, invece, pur presentandosi in frammenti costituiti dalla sola testa, mostrano i caratteri stilistici dell'uno e dell'altro artista, tanto da poter attribuire al Bottigliero il volto con la bocca semiaperta e una delle ciocche dei boccoli che ricade sulla fronte (fig. 9), simile a quello degli *angeli* della SS.

---

18 M. Panarello, *La "Santa Casa" di San Domenico*…cit., p. 169.
19 Ivi, p. 180, fig. 41.
20 Cfr. M. Panarello, *Il grande cantiere*…cit., p. 55, fig. 6.
21 T. Fittipaldi, *Sculture di Matteo Bottigliero in Campania*, in «Campania Sacra», Napoli 1973, p. 259.
22 A.S.B.N., Banco dello Spirito Santo, giornale copiapolizze di cassa, 18 luglio 1744, matr. 1444: V. Rizzo, *Notizie su Gaspare Traversi ed altri artisti napoletani del '700*, in «Napoli Nobilissima», XX, 1981, p. 35, doc. 25; Idem, *Uno sconosciuto paliotto di Lorenzo Vaccaro e altri fatti coevi napoletani*, in «Storia dell'Arte», 1983, p. 229; Cfr. M. Pasculli Ferrara - E. Nappi, *Arte napoletana in Puglia dal XVI al XVIII*, Fasano 1983, p. 304; M. Pasculli Ferrara, *L'arte dei marmorari in Italia meridionale*, Roma 2013, p. 515; Cfr. F. Liuzzi, *Manufatti napoletani in terra di bari. L'altare marmoreo della cappella di Sant'Eustachio nella Cattedrale di Acquaviva delle Fonti*, in «Napoli Nobilissima», V, 2014, pp. 31-44.
23 M. Panarello, *La "Santa Casa" di San Domenico*…cit., pp. 169, 176, figg. 27, 28. Cfr. M. Panarello, *Il grande cantiere*…cit., pp. 48, figg. 25, 26, p. 51, fig. 2.

Annunziata di Salerno (1717-1727)[24] e dell'altare del Rosario della chiesa di San Domenico a Lucera (1726)[25].

Difficoltà maggiori pongono i due bassorilievi menzionati nel contratto. Uno di essi è forse identificabile nel busto, oggi acefalo, rappresentante *San Giuseppe con il Bambino*[26] (fig. 10). A parere del Panarello, «in questo pezzo appaiono stringenti le analogie con un'opera napoletana del Bottigliero già menzionata, come il Cristo e la Samaritana al pozzo nel chiostro del monastero di S. Gregorio Armeno; in particolare il volto di S. Giuseppe, trafugato da qualche anno e documentato da una fotografia di archivio, appare esemplato sulla stessa fisionomia del Cristo, e simile appare anche la maniera di trattare il panneggio e le parti anatomiche»[27]. Lo studioso non trova riferimenti circa la collocazione di tali ovali, e non sa con esattezza se si tratti di quelli menzionati dai documenti. È possibile che ornassero le superfici laterali della cona[28].

I pochi frammenti rimasti ci descrivono il pregio e la ricchezza delle numerose decorazioni ornamentali, seppure quest'ultime non possono più restituirci l'integrità e il fasto che caratterizzava l'intero complesso scultoreo dell'altare settecentesco.

[24] L. Avino, *Scultura e decorazione a Salerno (1688-1745)*, Salerno 1991, pp. 119-129, doc. XV, 130-136, doc. XVI, 136-140, doc. XIX, 140-144, doc. XX, 144-148, doc. XXI, 148-150, doc. XXII, 150-152, doc. XXIII.
[25] V. Rizzo, *Significativi ma non conosciuti episodi artistici napoletani tra fine Seicento ed inizio Settecento*, in «Quaderni dell'Archivio Storico», a cura dell'Istituto Banco di Napoli Fondazione, 2011-2013, pp. 286-287, 301.
[26] M. Panarello, *La "Santa Casa" di San Domenico*…cit., p. 171.
[27] *Ibid.*
[28] *Ibid.*



Figura 1. F. Pagano, M. Bottigliero, *San Tommaso d'Aquino* (lato sinistro), *San Vincenzo Ferrer* (lato destro). Soriano Calabro, Museo dei Marmi (1751).



Figura 2. M. Bottigliero. *San Vincenzo Ferrer*. Soriano Calabro, Museo dei Marmi (1751).

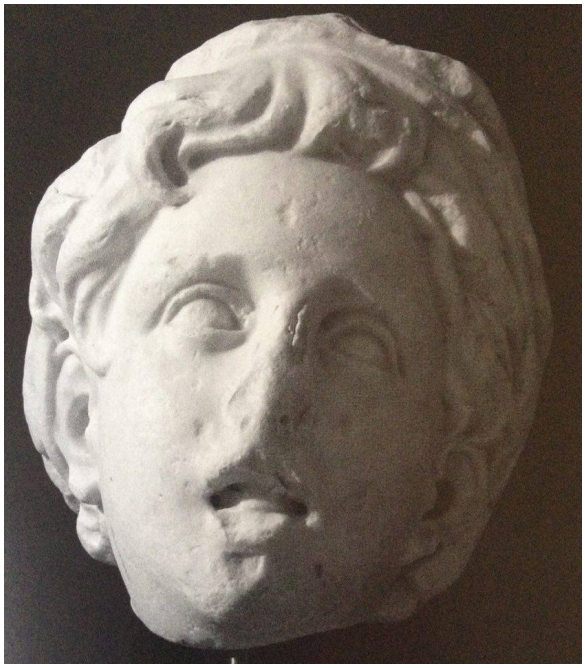

Figura 3. M. Bottigliero, *Testa di una allegoria*. Soriano Calabro. Museo dei Marmi (1751).



Figura 4. M. Bottigliero. *Ciborio* (part.). Soriano Calabro, Museo dei Marmi (1751).



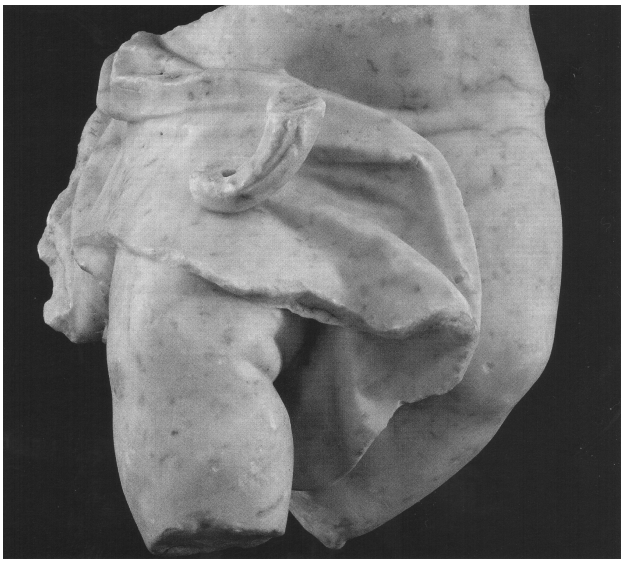

Figure 5-6. M. Bottigliero o F. Pagano. *Angeli reggitorcia*. Soriano Calabro, Musei dei Marmi (1751).



Figura 7. M. Bottigliero o F. Pagano, *Putto con ghirlanda*. Soriano Calabro, Musei dei Marmi (1751).



Figura 8. M. Bottigliero o F. Pagano, *Putto con cortina*. Soriano Calabro, Musei dei Marmi (1751).



Figura 9. M. Bottigliero. *Testa d'angelo*. Soriano Calabro, Museo dei Marmi (1751).



Figura 10. M. Bottigliero o F. Pagano, *Busto di San Giuseppe con bambino*. Soriano Calabro, Museo dei Marmi (1751).

## 17. Napoli, Santa Maria di Costantinopoli
## 1750

*Putti capoaltare* (altare maggiore)

Marmo Doc. 57

Il progetto di rinnovamento dell'altare maggiore della chiesa di Santa Maria di Costantinopoli rappresenta un nuovo caso di collaborazione, sviluppato attraverso la suddivisione dei ruoli di progettisti ed esecutori, ai quali vennero assegnati precisi compiti per l'esecuzione di una vera e propria opera composita.

Il gruppo di lavoro, formato dai principali artisti del panorama scultoreo del Settecento, prevedeva l'affidamento del progetto all'ingegnere Niccolò Tagliacozzi Canale[1], il quale, nel ruolo di supervisore dell'intervento, coordinò l'opera del marmoraro Antonio di Lucca[2] - impegnato nella realizzazione della struttura dell'altare - e di Matteo Bottigliero - autore delle parti scultoree di carattere decorativo. La pratica di interscambio tra diverse maestranze portava frequentemente alla formazione di veri e propri sodalizi tra i medesimi artisti, i quali si riproponevano, in più di un'occasione, anche per commissioni e sedi differenti. La dipendenza del Bottigliero alle direttive del Tagliacozzi Canale si era già verificata a Napoli in occasione della commissione dei ritratti funebri dei *Beati certosini* (1725)[3] per la cappella di Sant'Ugo, nella chiesa della Certosa di San Martino e per l'esecuzione dei *Comunichini* per la chiesa della Trinità delle Monache (1726)[4].

Complessa e articolata fu l'ideazione del progetto del Tagliacozzi Canale, il quale dovette incorporare l'altare maggiore nella precedente cona marmorea seicentesca eseguita dal Fanzago. Fu così che nel 1749, il Real Governo della Casa Santa di Santa Maria di Costantinopoli affidò al Di Lucca i lavori di smembramento e di nuova ricollocazione dell'intera cona, secondo quanto «li verrà ordinato da Regio Ingegnere Signor D. Niccolò

1 V. Rizzo, *Niccolò Tagliacozzi Canale o il Trionfo dell'ornato nel Settecento napoletano*, in *Settecento napoletano. Documenti* (I), a cura di F. Strazzullo, Napoli 1982, pp. 89-186.

2 Cfr. V. Rizzo, *Di Lucca, Antonio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani* (on line), vol. 40, Roma 1991, [*ad vocem*]; M. Pasculli Ferrara, *L'arte dei marmorari in Italia meridionale*, Roma 2013, p. 516; C. De Letteriis, *Nuove acquisizioni documentarie sull'attività pugliese dell'architetto Mario Gioffredo e del marmoraro Antonio Di Lucca*, in «Quaderni dell'Archivio Storico», a cura di Istituto Banco di Napoli Fondazione, 2009-2010, pp. 99-127.

3 A.N.D.N., Notai del '700, Giovanni Tufarelli, vol. 575, sch. 17, 9 giugno 1725, pp. 386 - 389.

4 Cfr. A.S.B.N., Banco dello Spirito Santo, giornale copiapolizze di cassa, 21 ottobre 1726, matr. 1161: V. Rizzo, *Sculture inedite di D. A. Vaccaro, Bottigliero, Pagano e Sanmartino* (I), in «Napoli Nobilissima», 1979, p. 55, doc. 6; A.S.B.N. Banco del Salvatore, giornale copiapolizze di cassa, 16 ottobre 1728, matr. 837; *Idem*, Banco del Salvatore, giornale copiapolizze di cassa, 7 gennaio 1728, matr. 829; A. Fiordelisi, *La Trinità delle Monache (documenti inediti)*, in «Napoli Nobilissima», VII, 1899, pp. 181-187.

Tagliacozzi Canale in virtù dei disegni in grande, e sua ordinazione»[5]. Una volta stabilita la proporzione tra il verticalismo della cona fanzaghiana rispetto alla posizione avanzata del nuovo altare si procedette alla sua esecuzione in collaborazione con il Bottigliero, il quale, nel 1750, s'impegnava a realizzare «in un sol pezzo di sua propria mano, da ottimo professore»[6] i *putti capoaltare*. La scelta di collocare i *putti* al di sotto delle volute dell'altare e non al di sopra, con il rischio di coprire quasi interamente le incorniciature fanzaghiane che corredano le porte di ingresso al coro, corrispose ad un'idea progettuale dello stesso Tagliacozzi Canale, il quale cercò di preservare la preesistente struttura seicentesca. Infatti, come osservato dal Pane[7], la visibilità orizzontale del complesso, rispetto all'innalzamento verticale della cona, sarebbe stata compromessa da modelli di *angeloni* con ali, drappi e cornucopie seduti sulle mensole a capoaltare, così come è possibile ammirarli in molteplici altari coevi, collocati all'interno delle chiese partenopee.

I *putti* sono caratterizzati dal tipico modellato e dalla carnosità che contraddistingue la produzione del Bottigliero. Sono raffigurati seduti su di una mensola sporgente, ricoperta da un drappo dai bordi sfrangiati, in atto di sollevare il braccio che rientra all'interno della voluta. Tale soluzione innovativa viene individuata in un ulteriore esempio dalla Pasculli[8], nei *putti* eseguiti per l'altare della cappella del Sacramento nella cattedrale di Monopoli, attribuiti dalla studiosa ad un intervento del Bottigliero. Il confronto proposto presenta una medesima scelta in relazione alla soluzione compositiva, tuttavia nei caratteri stilistici le opere di Monopoli non mostrano evidenti elementi di affinità con la produzione dell'artista, specie in connessione all'esecuzione delle applicazioni decorative agli altari.

Maggiori punti di affinità, per l'uso di un medesimo registro stilistico-tipologico, con i *putti* di Santa Maria di Costantinopoli, andranno individuati piuttosto in quelli eseguiti per l'altare

[5] A.S.Na., Notai del '700, Giuseppe Sancilla, sch. 338, prot. 7, foll. 68-71: E. Catello, *La cona e l'altar maggiore nel rinnovamento settecentesco di S. Maria di Costantinopoli*, in «Napoli Nobilissima», XXV, 1986, p. 11.

[6] A.S.Na., Notai del '700, Giuseppe Sancilla, sch. 338, prot. 7, foll. 68-71: E. Catello, *La cona e l'altar maggiore*…cit. p. 13.

[7] R. Pane, *Fanzago in Santa Maria di Costantinopoli, Gesù Vecchio e Gesù Nuovo*, in *Seicento napoletano*, a cura di R. Pane, Milano 1984, p. 122.

[8] M. Pasculli Ferrara, *Arte napoletana in Puglia dal XVI al XVIII secolo*, Fasano 1983, pp. 30 e ss.

maggiore del Rosario di Palazzo (1729)[9] a Napoli, della Basilica di Santa Maria Assunta a Castel di Sangro (1738)[10] e della chiesa napoletana dell'Ascensione a Chiaia (1738)[11].

[9] R. Ruotolo, *Notizie inedite sulla chiesa del Rosario di Palazzo*, in «Napoli Nobilissima», XVI, 1977, pp. 60- 75.
[10] Cfr. V. Casale, *Perfezionare tutti li colori delle pietre. Il commesso marmoreo in Abruzzo e Molise*, in *Cosimo Fanzago e il marmo commesso fra Abruzzo e Campania nell'età barocca*, atti del Convegno (Pescocostanzo e Sulmona 25-27 settembre 1992), a cura di V. Casale, L'Aquila 1995, pp. 117-174, 164, doc. 9; M. Pasculli Ferrara, *Importazione in Abruzzo di altari marmorei napoletani: S. Maria del Ponte a Lanciano e S. Maria di Collemaggio a L'Aquila*, in *Abruzzo. Il Barocco negato*, a cura di Rossana Torlontano, Roma, 2010, p. 295; A.S.B.N., Banco dei Poveri, giornale copiapolizze di cassa, 19 luglio 1738, matr. 1223: M. D'Angelo, *Interventi di bottega tra «centro e periferia»: l'altare maggiore dell'Assunta a Castel di Sangro*, in *Atelier d'artista. Gli spazi di produzione dell'arte dall'età moderna al presente,* a cura di S. Zuliani, Sesto San Giovanni 2013, pp. 61-72. Appendice documentaria. *Documenti inediti*, n. XIX, pp. 434-435.
[11] V. Casale, *Perfezionare tutti li colori* cit., p. 138; V. Rizzo, *Lorenzo e Domenico Antonio Vaccaro. Apoteosi di un binomio*, Napoli 2001, p. 260, doc. 505; cfr. A.S.B.N., Banco di San Giacomo, giornale copiapolizze di cassa, 14 giugno 1741, matr. 944; Idem, 9 gennaio 1742, matr. 961. Appendice Documentaria. *Documenti inediti*, n. XXI, p. 446.



Figura 1. N. Tagliacozzi Canale, A. Di Lucca, M. Bottigliero. *Altare maggiore*. Napoli, Santa Maria di Costantinopoli (1750).



Figura 2. M. Bottigliero. *Ciborio* (part.). Napoli, Santa Maria di Costantinopoli (1750).



Figure 3-4. M. Bottigliero. *Putti capoaltare*. Napoli, Santa Maria di Costantinopoli (1750).

## 18. Monopoli, Cattedrale di Maria SS. Della Madia
(Cappella della Madia)
**1751**

*Putti* (timpano)
*Padre eterno* (timpano)
*Testa di cherubino* (parete della cappella)

Marmo Doc. 52

L'altare maggiore della cappella della Madia nel Duomo di Monopoli rappresenta uno degli ultimi interventi di collaborazione condotto dal Bottigliero in Puglia. A ricoprire il ruolo di «marmoraro appaltatore», impegnato nella responsabilità di realizzazione del manufatto e nella distribuzione dei compiti esecutivi, fu Nicolò Lamberti, con il quale il Bottigliero instaurerà una seconda collaborazione in occasione dell'esecuzione delle otto sculture domenicane, per il monastero dei SS. Pietro e Paolo di Napoli (1754)[1].

La vicenda relativa alla costruzione dell'altare maggiore della cappella è legata alla volontà da parte del canonico della cattedrale, Giuseppe Termine, di commissionare due modelli, uno eseguito a Roma, su progetto del Regio architetto Colella e l'altro realizzato a Napoli dal Lamberti, su disegno dell'ingegnere Martino Buonocore. Tali prototipi furono esposti per diversi giorni «in publico in questa nostra Sacristia, acciocchè da tutti fossero osservati. Ora si propone […] quali delli due modelli più li gradisce per formarsi detto Altare»[2]. A seguito di lunghe valutazioni fu scelto il modello napoletano, approvato concordemente da tutti i capitolari.

Nel 1748 il notaio Mario de Alessio fu incaricato di rogare l'atto tra Giuseppe Termine, il Procuratore generale ed economo della Cattedrale, Giambattista de Paula, ed il marmoraro napoletano Nicolò Lamberti. Il contratto, che descrive dettagliatamente la tipologia dell'altare e rispetta precisamente il progetto del Buonocore, stabilisce «che tutta la scoltura, che ricerca il lavoro di detto Altare debba farsi, o da Mastro Matteo Bottigliero, o da mastro Francesco Pagano»[3]. Si viene a conoscenza della scelta in direzione del Bottigliero attraverso una lettera del Lamberti del 1751, inviata da Napoli al Termine per ringraziarlo della cifra ricevuta in

[1] G. Filangieri, *Documenti per la storia, le arti e le industrie delle province napoletane*, Tomo III, Napoli 1855, p. 78.
[2] Cappella della Madia, 1 -11, fasc. 11, a. 1751: M. Pirrelli, *La cappella della Madonna della Madia in Monopoli. L'organismo settecentesco*, Fasano 1997, p. 75; cfr. M. Pasculli Ferrara, *L'arte dei marmorari in Italia meridionale*, Roma 2013, pp. 391, 394, 408-409.
[3] Cappella della Madia, 1 -11, fasc. 11, a. 1751, p. 139: M. Pirrelli, *La cappella della Madonna*…cit., p. 77.

acconto, relativa all'esecuzione della balaustra. In tale corrispondenza il marmoraro precisava di assegnare la valutazione delle opere raffiguranti *San Michele* e *San Giuseppe*, eseguite dal Sanmartino, al Bottigliero «…quello che aveva fatto la scultura alla detta Cappella accò vengano di tutta bontà e perfezione…»[4]. Infatti, le due statue furono scolpite dal Sanmartino coadiuvato dall'intervento del marmoraro Giovanni Cimafonte[5] con l'assistenza proprio del Bottigliero e del Pagano[6]. Si viene con certezza a conoscenza della supervisione dello scultore per la statua di *San Giuseppe*, per la cui prestazione aveva ricevuto tre ducati[7].

Andrà osservata la stima che il Termine maturò nei confronti del Bottigliero, se dopo l'esecuzione della decorazione scultorea all'altare e la perizia alle statue del Sanmartino, il canonico assegnò allo scultore anche il prototipo della *Madonna col bambino* (1755)[8] eseguita poi in argento dal napoletano Gaetano Manzone, per la medesima chiesa.

L'impianto scenografico della cappella di Monopoli offre occasione di proporre un confronto diretto con quella di San Gennaro nella chiesa dell'Annunziata di Benevento (1748), eseguita attraverso la collaborazione del marmoraro Francesco Raguzzino, impegnato nelle parti di carattere strutturale e compositivo, con il Bottigliero, intervenuto per gli elementi scultorei decorativi dell'altare. L'apparato monumentale e la pregevole decorazione a tarsia marmorea, nonché l'impiego delle colonne di verde antico della cappella della Madia rimandano nella sua grandiosità al modello compositivo costituito diversi anni prima a Benevento. Un ulteriore riferimento alla produzione del Bottigliero si evince dalla tipologia della *testa di cherubino* scolpita per la parete (al di sopra della porta) del cappellone della Madia[9] che, per le sue caratteristiche, riprende quella sormontante il ciborio dell'altare della cappella di San Domenico a Santa Caterina a Formiello (1715)[10], quella collocata al centro del paliotto dell'altare maggiore della SS. Annunziata di Salerno, nonché dell'altare di Lucera[11].

---

4 M. Pirrelli, *La cappella della Madonna*…cit., p. 77.

5 M. Pasculli Ferrara, in *Confraternite arte e devozione in puglia dal Quattrocento al Settecento*, a cura di C. Gelao, Napoli 1994, pp. 163-166.

6 D. Artusi, *Pagano*, *Francesco*, in *Dizionario biografico degli Italiani* (on line), vol. 80, Roma 2014, [*ad vocem*].

7 M. Pirrelli, *La cappella della Madonna*…cit., p. 80.

8 E. Catello, *Scultura in argento nel Sei e nel Settecento a Napoli*, Sorrento 2000, p. 117.

9 M. Pirrelli, *La cappella della Madonna*…cit., pp. 76-77, 139; cfr. M. Pasculli Ferrara, *L'arte dei marmorari*…cit., pp. 391, 394, 408-409.

10 A.S.Na., Notai del '600, Domenico Aniello de Conciliis, scheda 591, prot. 25, in G.G. Borrelli, *Domenico Antonio Vaccaro scultore (1678-1745) - Appendice documentaria*, Tesi di dottorato in Discipline Storiche dell'Arte Medioevale, Moderna e Contemporanea. Storia e Critica delle Arti Figurative nell'Italia Meridionale, Università di Napoli "Federico II", a.a. 1996-1997, pp. 55, doc. 57; cfr. Idem, *Scultura lignea in Basilicata*, Napoli 2005, p. 95; A.S.B.N., Banco di Sant'Eligio, giornale copiapolizze di cassa, 13 aprile 1718, matr. 820: V. Rizzo, *Ferdinandus Sanfelicius, architectus neapolitanus*, Napoli 1999, p. 98, doc. 156.

11 A.S.B.N., Banco di Santa Maria del Popolo, giornale copiapolizze di cassa, 29 marzo 1730, matr. 1004: V. Rizzo, *Significativi ma non conosciuti episodi artistici napoletani tra fine Seicento ed inizio Settecento (Stucchi bianchi, marmi arabescati e ritratti sulla scia di Bernini e degli Schor)*, in «Quaderni dell'Archivio Storico», a cura di Istituto Banco di Napoli Fondazione, 2011-2013, p. 302, doc. 16.



Figura 1. Monopoli, Cattedrale di Maria SS. della Madia. Cappellone della Madia (1751).



Figura 2. M. Bottigliero. *Testa di cherubino*. Monopoli, Cattedrale di Maria SS. della Madia. Cappellone della Madia (1751).

## 19. Salerno, Cattedrale di San Matteo

(Cripta)

**1752**

*Putti capoaltare*

(Altare Santi Martiri)

Marmo Doc. 64

L'altare dei Santi Martiri[1] della cripta del Duomo di Salerno si colloca tra le ultime collaborazioni del Bottigliero in relazione agli interventi decorativi eseguiti in gruppi di lavoro formati da più maestranze specializzate.

L'opera, che fu realizzata dai napoletani Antonio Pagano e Giuseppe Venuti nel 1752, venne commissionata dal Collegio della Scuola Medica Salernitana e si presenta caratterizzata da «…due imprese di detto Almo Collegio che vengono situate alli due piedistalli di detto altare […] coll'effige di San Matteo in mezzo di basso rilievo e colle sbarre di sotto commesso e con di sopra la corona di rilievo risaltata…»[2]. In merito all'esecuzione dei due *putti capoaltare,* invece, nel contratto notarile si precisa che «debbono situarsi alli due corni seu estremi di detto altare debban farsi fare, a spese e carico di esso signor Antonio, o dal signor Bottigliero o dal signor Pagano, celebri statuari napoletani»[3].

Le sculture, che mostrano evidenti analogie con i numerosi *putti capoaltare* realizzati dal Bottigliero nell'arco della sua produzione, vengono definiti dal Braca come opere di modesta qualità e, per tale motivo, non ritenute né intervento del Bottigliero, né del Pagano. Lo studioso, sulla base della cifra pattuita di 450 ducati, comprensivi non solo dell'altare, ma anche delle statue argentee dei Santi Martiri, poste ai lati del postergale e sul ciborio, ha sostenuto che il prezzo accordato per l'intera commissione, fosse estremamente contenuto per far sì che uno dei due scultori potesse accettare l'incarico.

Sebbene tale ipotesi possa essere condivisibile, le sculture andranno comunque considerate in funzione di un confronto con le opere del Bottigliero, quali i *putti* collocati ai lati della mensa dell'Annunziata di Salerno (1718-1727)[4], quelli che corredano il monumento

[1] B. Olivieri, *Lo Studio e il Collegio medico di Salerno attraverso i protocolli notarili (1514-1785)*, Salerno 1999, p. 333, nonché A. Braca, *Il Duomo di Salerno: architettura e culture artistiche del Medioevo e dell'età moderna*, Salerno 2003, p. 237.
[2] A. Braca, *Il Duomo di Salerno*…cit., p. 237.
[3] *Ibid.*
[4] L. Avino, *Scultura e decorazione a Salerno (1688-1745)*, Salerno 1991, pp. 119-129, doc. XV, 130-136, doc. XVI, 136-140, doc. XIX, 140-144, doc. XX, 144-148, doc. XXI, 148-150, doc. XXII, 150-152, doc. XXIII.

funebre dell'Arcivescovo Paolo de Vilana Perlas del Duomo di Salerno (1729)[5] e infine, quelli dell'altare maggiore della Madonna di Casaluce ad Aversa (1740)[6].

[5] R. Lattuada, *Il barocco a Napoli*, Napoli 1988, p. 167.
[6] V. Rizzo, *Lorenzo e Domenico Antonio Vaccaro. Apoteosi di un binomio*. Napoli 2001, p. 260, doc. 505



Figura 1. A. Pagano, M. Bottigliero. *Altare Santi Martiri*. Salerno, Cattedrale di San Matteo, cripta (1752).



Figure 2-3. M. Bottigliero. *Putti capoaltare*. Salerno, Cattedrale di San Matteo, cripta (1752).

# 4. Catalogo ragionato delle opere

## 4.1. Opere documentate

### B) *Le sculture*

## B) Le sculture

In questa seconda sezione sono presenti le schede relative alle opere statuarie eseguite da Matteo Bottigliero attraverso un intervento individuale o in collaborazione con i principali pittori e scultori del suo tempo.

Come per la progettazione ed esecuzione degli altari marmorei anche in tale campo è nota la partecipazione delle diverse maestranze artistiche a lavori di gruppo, maturati non solo all'interno della propria bottega, ma anche nei confronti delle botteghe caratterizzate da specialità affini. Frequenti risultano le compartecipazioni con Francesco Solimena, capace di individuare nel Bottigliero un collaboratore in grado di portare a definizione le soluzioni da lui ideate sulla base dei modelli preparatori. Le opere statuarie, tuttavia, venivano spesso eseguite anche attraverso un lavoro di divisione dei compiti e condivisione della medesima commissione tra due scultori con eguali competenze. Tale pratica trova effettivo riscontro anche nella produzione scultorea del Bottigliero quando l'artista, in più di un'occasione, si trovò a collaborare per incarichi differenti con gli scultori Domenico Antonio Vaccaro, Francesco Pagano e Nicola Lamberti.

L'ambito statuario risulta il campo in cui il Bottigliero fu meno operativo rispetto agli interventi decorativi condotti per gli altari o all'esecuzione dei ritratti funebri da collocare nelle cappelle o sui monumenti sepolcrali, tuttavia, non mancano nella sua produzione opere di grande pregio qualitativo, come il *Cristo deposto*, le statue di *Giosuè* e *Gedeone* e il *Cristo* e la *Samaritana*.

## 1. Napoli, Gesù Vecchio
(Cappella di Sant'Ignazio di Loyola)
**1721**

*Giosuè*
*Gedeone*

Marmo Doc. 20

La coppia formata dalle sculture raffiguranti *Giosuè* e *Gedeone* - considerata tra le opere più note del Bottigliero - venne eseguita dall'artista nel 1721, per la cappella di Sant'Ignazio nella chiesa del Gesù Vecchio, sulla scorta dei disegni fornitigli da Francesco Solimena.

Nelle fonti settecentesche viene fatto riferimento alle due opere, sia nelle *Vite* del De Dominici[1], che nelle testimonianze del Napoli Signorelli[2], il quale si limita ad accennare anche alla connessione stilistica che le due sculture mostrano con le statue del Fanzago, raffiguranti *Isaia* e *Geremia*, collocate sulla parete opposta della medesima chiesa.

A partire dalle indicazioni cronologiche del Ceci[3], riprese dal Borrelli[4] e successivamente dal Ferrari[5], è stata proposta una collocazione nella fase matura dell'artista, con una datazione al 1737 e comunque anteriore al 1742, probabilmente determinata dal collegamento alla fase tarda del Solimena, quando all'interno dell'impostazione accademica ripresero vigore le tendenze tardo barocche. Il distacco dal gusto naturalistico, che era stato espresso in sculture coeve, come i busti *Gurgo* (1715-1720), consente agli studiosi di avanzare l'ipotesi di una cronologia legata ad un momento più tardo dell'attività del Bottigliero, quando si mostrò maggiormente orientato ad imprimere alle sue opere uno stile di tendenza classicista. Va ricordato che nella prima aggiunta al Celano[6] vengono forniti elementi utili ai fini dell'individuazione cronologica delle due opere: «…il quadro d'altare [Sant'Ignazio di Loyola] è opera del nostro Francesco Solimena, col disegno e modello del quale si stanno lavorando le due statue in marmo che mancano al detto Cappellone, da Matteo Bottigliero…». La citazione delle opere nel 1724 già di per sé costituiva una testimonianza fondamentale, che ha trovato

[1] B. De Dominici, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, Tomo III, 1742, pp. 477-478.
[2] P. Napoli Signorelli, *Tradizione sacre e popolari e scultura del '700 a Napoli. Da un manoscritto di P. Napoli Signorelli*, a cura di F. Strazzullo, Napoli 1968, p. 22.
[3] G. Ceci, *Gli artisti napoletani della seconda metà del secolo XVIII (dall'opera inedita di P. Napoli Signorelli sul Regno di Ferdinando IV)*, in «Napoli Nobilissima», XVIII, 1922, pp. 118-119.
[4] G. Borrelli, *Il presepe napoletano*, Roma 1970, p. 187.
[5] O. Ferrari, *Le arti figurative*, in *Storia di Napoli*, VI, Napoli 1970, p. 1338.
[6] C. Celano, *Delle notizie del Bello, dell'Antico, e del Curioso della città di Napoli per gli signori forastieri, raccolte dal canonico Carlo Celano napoletano*, giornata III, Napoli 1724, p. 143.

conferma nel documento notarile del 1721[7], dove è precisato che lo scultore s'impegnò con i padri gesuiti ad eseguire le statue nel tempo massimo di due anni, sotto la direzione del Solimena.

Riguardo alle soluzioni adottate in tale circostanza dallo scultore, il Mormone, in linea con il giudizio del Ferrari, sottolinea quanto l'artista avesse recuperato dalla tradizione fanzaghiana, ritornando «ai suoi ideali tardo seicenteschi […] dimentico dei tentativi di aprire verso nuovi orientamenti rococò, esperiti non senza timidezza […] nel chiostro di San Gregorio Armeno»[8].

Un'analisi più attenta sulle statue di *Giosuè* e *Gedeone* viene condotta dal Fittipaldi[9] nel suo scritto sullo scultore, dove - nel tentativo di motivare il repentino cambio di stile che contraddistingue le opere - si apre ad amari giudizi critici sul risultato finale delle stesse. I volumi pieni, i panneggi rigonfiati e le pose retoriche inducono lo studioso a sostenere si tratti di un'esperienza poco riuscita, soprattutto per la mancata partecipazione al tema. Nella sezione dedicata alla schedatura delle opere del Bottigliero, all'interno del volume sulla *Scultura napoletana del Settecento*, il medesimo autore ripropone la stessa lettura critica, precisando quanto l'influenza dei modelli preparatori del Solimena condizionò a tal punto lo scultore, tanto da eseguire per lo studioso i maggiori esempi di involuzione di un accademismo tardo barocco[10]. È evidente lo sforzo di una «monumentalità ad effetto» non riscattata dal valore morale dei due eroi biblici, prodotta dall'errore di aver seguito il processo interpretativo del Solimena, che ha condotto il Bottigliero ad accentuare l'idea di un mondo magniloquente e altisonante, lontano dal gusto naturalistico ed espressivo che caratterizzò la sua intera produzione[11]. Lo studioso, inoltre, rende noto quanto il suo giudizio critico fosse allineato a quello espresso dallo storico Giannone già nel Settecento, nel breve profilo dedicato alla biografia di Bartolomeo Ranucci, in cui traspare il poco apprezzamento per le due opere, le quali «…sarebbero venute migliori se il Bottiglieri l'avessero lasciato alla sua libertà, in tal modo costorno più e furon peggiori»[12].

Anche nello scritto della Tucci - sull'influenza della pittura del Solimena in merito alla produzione artistica del Bottigliero - la studiosa pone in risalto le suggestioni dello scultore

---

[7] A.S.Na., Notai del secolo XVII, Gregorio Servillo, scheda 665, prot. 32, ff. 127v - 129, cfr. G.G. Borrelli, *Domenico Antonio Vaccaro scultore (1678-1745) - Appendice documentaria*, Tesi di dottorato in Discipline Storiche dell'Arte Medioevale, Moderna e Contemporanea. Storia e Critica delle Arti Figurative nell'Italia Meridionale, Università di Napoli "Federico II", a. a. 1996 - 1997, doc. 90, pp. 76-77.

[8] R. Mormone, *La scultura (1734-1800)*, in *Storia di Napoli*, VI, Napoli 1971, p. 564.

[9] T. Fittipaldi*, Sculture di Matteo Bottigliero in Campania*, in «Campania Sacra», 1973, p. 248.

[10] Idem, *Matteo Bottigliero*, in *Scultura napoletana del Settecento*, Napoli 1980, p. 99.

[11] Idem, *Sculture di Matteo Bottigliero*…cit., pp. 248-249.

[12] Idem, *Matteo Bottigliero*…cit., p. 99.

all'accademismo tardo barocco di stretta marca solimeniana. Il condizionamento appare ancora più immediato a seguito del confronto proposto tra *Giosuè* e *Gedeone* e l'affresco del pittore raffigurante la *Cacciata di Eliodoro dal tempio* (1725), collocato nella chiesa napoletana del Gesù Nuovo. Qui il particolare della vigorosa figura a cavallo condivide con le due sculture «la fisicità e l'evidenza plastica della zona epigastrica: le figure sono infatti sottese da un analogo disegno, accademico e impeccabile»[13]. Sempre in merito alle due statue accenna anche al confronto con la tela, posta proprio tra i due profeti, raffigurante il *Trionfo di Sant'Ignazio di Loyola* (1697) del Solimena, dove - secondo la studiosa - è possibile riscontrare la precisa ripresa da parte del Bottigliero della posa con la quale è raffigurata la figura femminile alla destra della scena dipinta e riprodotta nelle due opere.

Il Catello[14], nel contributo sul *Solimena e la scultura del suo tempo*, formula un giudizio sfavorevole sulla resa dei profeti, soprattutto se confrontati con quelli del Fanzago, collocati presso la medesima chiesa nel cappellone di San Francesco. In linea con i pareri critici degli studiosi finora citati, l'autore lamenta la scarsa tensione emotiva delle opere e gli evidenti limiti di staticità, ancorandole ad una fase infelice dell'attività del Bottigliero, soprattutto se si pensa agli esiti raggiunti con opere contemporanee come i ritratti *Gurgo* o i busti dei *santi certosini* (1725), collocati presso la chiesa della Certosa di San Martino (cappella di Sant'Ugo). Secondo lo studioso, tale circostanza andò verificandosi a causa della schiacciante personalità artistica del Solimena, che con la sua incombente vigilanza, frenò la personale ispirazione dello scultore.

A ribadire questa totale dipendenza della plastica dello scultore dalla produzione figurativa del Solimena, manifestata soprattutto nei primi decenni del '700, è anche il Rizzo quando accenna a quel gusto berniniano assimilato apertamente dalla produzione del pittore, che aveva studiato le opere del Bernini direttamente a Roma, individuabile, secondo lo studioso, proprio nella raffigurazione di *Giosuè* e di *Gedeone*[15].

I due personaggi si presentano con vesti militari aventi la funzione di rimarcare il ruolo che svolsero come guerrieri e comandanti delle tribù ebraiche. La struttura delle due figure appare solida e statica, rappresentate in pose inalterate, quasi ad evocare un'immagine di sospensione. Scelto da Mosè prima della morte come suo successore, *Giosuè* viene ritratto in un gesto saldo e teatrale, mentre guarda fissamente il sole e con un ampio movimento del braccio sinistro accompagna il suo sguardo in alto.

---

[13] A. Tucci, *L'universo pittorico di Francesco Solimena nella scultura di Matteo Bottigliero*, in *Studi di Storia dell'Arte*, Todi 1999, p. 181.

[14] E. Catello, *Francesco Solimena e la scultura del suo tempo*, in «Ricerche sul '600 napoletano», 2000, p. 8.

[15] V. Rizzo, *Ulteriori scoperte sulla scultura napoletana del Seicento e del Settecento: da Pietro ghetti a Gaetano Salomone*, in «Quaderni dell'Archivio Storico», a cura dell'Istituto Banco di Napoli Fondazione, Napoli 2002-2003, p. 182.

Più distesa appare la figura di *Gedeone*, rappresentato con lo sguardo frontale mentre stringe nella mano destra la cornucopia, in tale iconografia, simbolo di provvidenza. L'espressione è fiera e la muscolatura possente, tanto da risultare quasi compressa dai limiti della ristretta nicchia.

A seguito dei concordi pareri da parte della critica e qui riportati, si è ritenuto opportuno ricordare il fondamentale rapporto Solimena-Bottigliero, che venne costituendosi per la prima volta proprio in questa occasione. La traduzione scultorea dei termini del linguaggio solimeniano da parte del Bottigliero costituì infatti una prassi ricorrente, dal momento che i due artisti collaborarono, secondo quanto attestato dalle fonti, sia alla realizzazione dell'altare maggiore della cappella del Tesoro di San Gennaro nel Duomo di Napoli, dove il Bottigliero - su modello del Solimena - eseguì i *putti* (1721) a capoaltare, sia per la realizzazione del *Cristo deposto* (1722), collocato nel Succorpo del Duomo di Capua, per il quale il pittore fornì ancora una volta il bozzetto.

Proprio nella bottega del Vaccaro, infatti, il Solimena individuava i suoi collaboratori, capaci di portare a definizione le soluzioni da lui ideate nei diversi campi della scultura e, nel caso della commissione sopracitata per la cappella del Tesoro, il Bottigliero lavorò addirittura sotto lo stretto controllo del pittore «in casa dell'abate Francesco»[16].

Tali impegni comuni permettono di registrare la continuità di un proficuo rapporto di interscambio tra i due artisti[17], non potendo prescindere dall'influenza che il Solimena, specie durante la sua fase accademica, esercitò sulla scultura napoletana del primo Settecento[18].

[16] A.S.B.N., Banco della Pietà, giornale copiapolizze di cassa, 16 ottobre 1721, matr. 1460; cfr. V. Rizzo, *Lorenzo e Domenico Antonio Vaccaro. Apoteosi di un binomio*, Napoli 2002, p. 244, doc. 317.

[17] A. Tucci, *L'universo pittorico*…cit., pp. 179-199.

[18] M.A. Pavone, *Un metodo operativo globale: il ruolo del Solimena "accademico"*, in *Atelier d'artista. Gli spazi di creazione dell'arte dall'età moderna al presente,* a cura di S. Zuliani, Milano 2013, pp. 37-48; cfr. S. Carotenuto, *Relazioni di bottega e orientamento didattico nell'ambito dell'Accademia del Solimena*, in *Atelier d'artista*…cit., pp. 49-59.



Figura 1. M. Bottigliero. *Gedeone*. Napoli, Gesù Vecchio (1721).



Figura 2. M. Bottigliero. *Giosuè*. Napoli, Gesù Vecchio (1721).

## 2. Capua, Cattedrale di Santa Maria Assunta

(Cripta)

**1722**

*Cristo deposto*

Marmo Doc. 21

Nel 1722 Matteo Bottigliero riceve l'ultimo pagamento per aver eseguito «una statua di marmo rappresentante Christo Nostro Signore morto che deve servire per il Soccorpo dell'Arcivescovale chiesa di Capua»[1], realizzata su «grandezza e modello pattuito» dal pittore Francesco Solimena.

Il primo autore che associa il nome dell'artista all'opera, commissionata dal cardinale Caracciolo (arcivescovo di Capua), è il Monsignore Granata[2], il quale, nel tracciare la storia sacra della cattedrale, descrive il «Santo Sepolcro della stessa proporzione e misura, che oggi si vede in Gerusalemme, e nel medesimo si osserva la statua di marmo, che rappresenta Gesù Cristo morto, opera assai stimata dello scultore Napolitano Bottigliero»[3].

Un primo e significativo approfondimento viene successivamente fornito dal Mattej[4], il quale, nel sottolineare la paternità all'artista, esclude ogni precedente riferimento al Bernini e a Domenico Antonio Vaccaro, così come era riportato tradizionalmente sulla scorta delle affermazioni di un «dotto viaggiatore»[5] settecentesco e del Galanti[6]. Lo stesso autore, nel tentativo di assegnare una datazione alla statua del *Cristo*, motiva l'impossibilità della paternità al Bernini, con la constatazione che quest'ultimo era scomparso nel 1680 e che l'opera era stata inaugurata nel 1727 dal Cardinale Orsini (papa Benedetto XIII), il quale «proprio allora fu di passaggio per Capua»[7]. Nel contributo del Mattej colpisce il suo particolare commento dell'opera: «…un trepidare involontario ti assalirà, per un dramma che ti si spiega davanti, e tale da farti ritrocedere per la sorpresa…Pallido il colorito di cui son soffuse quelle membra

[1] A.S.B.N., Banco della Pietà, giornale copiapolizze, 27 giugno 1722, matr. 1742; cfr. V. Rizzo, *Lorenzo e Domenico Antonio Vaccaro. Apoteosi di un binomio*, Napoli 2001, p. 244, doc. 325; Idem, *Ulteriori scoperte sulla scultura napoletana dal '600 al '700*, in «Quaderni dell'Archivio Storico», a cura dell'Istituto Banco di Napoli Fondazione, 2004, p. 205, doc. 59.

[2] F. Granata, *Storia sacra della chiesa metropolitana di Capua*, vol. I, Napoli 1766, pp. 53-54.

[3] *Ibid.*

[4] P. Mattej, *Il Cristo della Cattedrale di Capua*, in «Poliorama Pittoresco», n. 42, 1855-56, pp. 329-331.

[5] Ivi, p. 330. Il Mattej si riferisce allo scritto di J. Lalande, *Voyage d'un Français en Italie fait dans les années 1765 et 1766*, Yverdon 1769.

[6] G.M. Galanti, *Breve descrizione della città di Napoli e del suo contorno,* Napoli 1792, p. 258, 264.

[7] Tale notizia viene riportata dal Mattej attraverso «una pregevole nota manoscritta, che ci venne per le mani» di cui non specifica i riferimenti. Cfr. P. Mattej, *Il Cristo della*…cit., p. 330; F. Granata, *Storia sacra*…cit., p. 54.

farebbe dubitare che il gelo del sepolcro non ancora le avesse infreddate, siccome l'espressione di tutti i lineamenti ti dà a credere, che la morte in esse membra è meno un rigido torpore che un sonno intenso e profondo»[8]. Risultano ben poche le notizie sul Bottigliero reperite dal Mattej, che lo definisce «affermato artefico di quel lavoro singolare» e rivela di essere a conoscenza della formazione dello scultore presso i Vaccaro: «non gruppi, non allegorie, molto meno artificii studiava…Il cimento egli affrontava limitandosi alle più semplici o rigorose proporzioni del nudo»[9].

A parere del Ceci[10], che riprende opportunamente una precedente citazione del Bertaux[11], sono proprio le spiccate capacità dello scultore nel rendere «l'eleganza della modellazione» e «l'intensità dell'espressione», a conferire al *Cristo* l'alto livello di notorietà.

In seguito l'Elia[12] ha collegato il linguaggio del Bottigliero alla lezione del Bernini, rimarcando la preferenza dell'artista per le linee forti ed espressive, a scapito della «rappresentazione di futili immagini leziose»[13]. La «potenza berniniana» si evince dalla dinamica caratterizzazione del *Cristo*, dall'elaborazione del marmo «incassato, ritorto, stanco, esuberante»[14], in parte rivolto a far emergere il sostrato naturalistico, in parte a sollecitare il trasporto estatico in chiave barocca.

Il Bologna[15] ha negato i riferimenti berniniani, per avvalorare la dipendenza dello scultore dagli esempi del Solimena.

Lo studio dell'Alparone[16] si presenta decisamente interessante per l'individuazione nell'opera del Bottigliero e nella statua lignea del *Cristo deposto* (1728) di Carmine Lantriceni[17](Procida, chiesa dell'Immacolata), due eccezionali prototipi per il *Cristo velato* (1752) di Giuseppe Sanmartino, che dovette tenere presenti i due risultati, giungendo ad una sintesi innovativa. In linea con l'Elia, l'autore sosteneva che l'opera del Bottigliero rivelava elementi berniniani che consentivano di porla in relazione alla *Beata Ludovica Albertoni* (1674) di San

[8] Cfr. P. Mattej, *Il Cristo della*…cit., p. 330: dove l'autore esprime come l'osservatore sia portato a «palpare incredulo quelle stesse membra per dileguare i dubbii del pensiero e le illusioni de' sensi!», per poi constatare che «quel frale che ti sta dinanzi è gelido marmo, orbo di vita».
[9] *Ibid.*
[10] G. Ceci, *Gli artisti napoletani della seconda metà del secolo XVIII*, in «Napoli Nobilissima», XVIII, 1922, p. 119, nota 1.
[11] E. Bertaux, *L'art dans l'Italie méridionale, vol. I, Parigi 1903, p. 606.*
[12] G. Elia, *Matteo Bottiglieri*, in *G. L. Bernini e il berninianesimo nella scultura napoletana del Sei e Settecento*, Napoli 1942, p. 119.
[13] Ivi, p.120
[14] *Ibid.*
[15] F. Bologna, *Francesco Solimena*, Napoli 1958, p. 143.
[16] G. Alparone, *Note sul Cristo velato nella cappella Sansevero a Napoli*, in «Bollettino d'Arte», 1957, pp. 179-185.
[17] Ivi, p. 185.

Francesco a Ripa, per il «perizoma dalle pieghe agitate, i capelli scompigliati, la testa arrovesciata all'indietro»[18].

Il Borrelli ci informa non solo circa l'originaria collocazione dell'opera, posta «in una cella esternamente decorata dai resti marmorei degli antichi amboni medievali»[19], visibile da una grata e da alcune feritoie laterali, ma anche dell'esistenza di due bozzetti, di collezione privata. Il primo modello, realizzato in terracotta policroma (cm. 30 x 50), privo dei simboli del martirio, risulta nella collezione di Guido Donatone[20]. Il secondo, invece, eseguito in marmo (cm. 40 x 65), in collezione privata a Napoli, è ritenuto il «bozzettone definitivo»[21].

Il Ferrari, stranamente, definisce l'opera «un prototipo, ma quanto flebile, di una idea devozionale che si concretò a ben altri livelli artistici con il Corradini e il Sanmartino»[22].

Analoghe considerazioni sviluppa il Mormone[23], sostenendo che se da un lato lo scultore, nell'eseguire l'opera, trovò «occasione per esaltare il modellato, mirando al realismo nella vigoria dell'impianto anatomico e nella sottolineatura degli accenti drammatici», dall'altro finisce per mostrare un vero e proprio limite in relazione alla «ricerca di un equilibrio formale estraneo alla vivacità vaccariana»[24]. Secondo lo studioso, si sarebbe dovuto attendere il *Cristo velato* del Sanmartino «per un serio sviluppo dei temi vaccariani», meramente anticipati dal *Cristo deposto* (1707) dello stesso Domenico Antonio Vaccaro, eseguito per la chiesa di San Giacomo degli Spagnoli di Napoli, in cui si ravvisano «certi coloriti stilemi di tradizione iberica, dei quali è antefatto cospicuo il Cristo di Juan de Junì, collocato presso la cattedrale di Segovia fin dal 1571»[25]. L'aspetto contenuto e la solida consistenza del *Cristo* di Capua inducono infine il Mormone a proporre un parallelo con gli scultori carraresi del secolo XVIII, attivi nelle principali città italiane e soprattutto a Napoli.

Il Fittipaldi si mostra in linea con le osservazioni del Mormone in merito ai nessi del *Cristo* con la grande tradizione iberica, soprattutto per la scelta del tema raffigurato[26]. L'analisi dello studioso risulta interessante anche per i molteplici confronti proposti: primo fra tutti il *San Sebastiano* (1671) del Giorgetti[27], segnalato come un riferimento significativo, anche se considerevolmente precedente, il *Cristo* del Lantriceni - già individuato dall'Alparone -

18 G. Alparone, *Note sul Cristo velato*…cit., p. 184.
19 G. Borrelli, *Il presepe napoletano*, Roma 1970, p. 186.
20 *Ibid.* Non è stato possibile rintracciare l'opera presso il collezionista.
21 *Ibid.*
22 O. Ferrari, *Le arti figurative*, in *Storia di Napoli*, VI, Napoli 1970, p. 1338.
23 R. Mormone, *La scultura (1734-1800)*, in *Storia di Napoli*, VIII, Napoli 1971, p.567.
24 *Ibid.*
25 *Ibid.*
26 T. Fittipaldi, *Sculture di Matteo Bottigliero in Campania*, in «Campania Sacra», Napoli 1973, p. 257.
27 Ivi, pp. 256-257.

caratterizzato da una marcata resa naturalistica, fino al *Cristo deposto* (1812) attribuito a Michele Trillocco, eseguito in legno policromo e collocato presso la chiesa parrocchiale di Trecase[28].

Il Catello[29], nel contributo monografico sul Sanmartino, sottolinea quanto il *Cristo* di Capua rappresenti già un'indicazione convincente sul discepolato dello scultore presso la bottega del Bottigliero, non essendovi materiale documentario che possa testimoniare, in maniera inconfutabile, una simile notizia.

Sulla questione particolarmente controversa, in merito al disegno preparatorio fornito dal Solimena allo scultore, è ritornata la Tucci[30], per sottolineare inoltre il carattere berniniano dell'opera e per ricordare la discorde posizione della critica, diffidente nel riconoscere alla scultura, decisamente anti-accademica, una stretta dipendenza del Bottigliero dal Solimena.

Il dubbio circa l'intervento disegnativo Solimena riguardo al Cristo di Capua è stato sciolto dal Rizzo[31], che ha reso nota la polizza bancaria della commissione, pagata trecentoquaranta ducati attraverso il Solimena. Anche per lo studioso l'opera appare «investita di innegabili ascendenze berniniane», tanto da richiamare la *Beata Ludovica Albertoni*[32].

In merito al metodo operativo utilizzato dal Solimena con i propri collaboratori all'interno della sua Accademia è intervenuto il Pavone[33], ricordando - tra i diversi esempi di cooperazione tra il pittore e le maestranze del suo tempo - anche l'impegno per la realizzazione del *Cristo* di Capua. Quest'ultimo «permette di registrare non solo la continuità di un proficuo interscambio, ma soprattutto un'apertura verso una sensibilizzazione materica, che rivela l'adesione ad una base disegnativa ancora memore delle esperienze maturate dal Solimena in chiave barocca»[34]. Infatti tale collaborazione si pone in successione rispetto a quella per la realizzazione delle statue del Gesù Vecchio, raffiguranti *Giosuè* e *Gedeone*.

Dal punto di vista compositivo il *Cristo,* con il capo reclinato, è disteso su di una coltrice, mentre un drappo cinge i suoi fianchi, ricadendo sui due lati delle gambe. Le braccia rigide mostrano ancora i muscoli contratti nella tensione dei nervi: un dettaglio che pone in risalto la grande capacità dell'artista di rendere le anatomie. Il volto è segnato dalle sofferenze patite.

---

[28] T. Fittipaldi, *La scultura napoletana del '700*, Napoli 1980, p. 100; Idem, *Civiltà del Settecento a Napoli*, catalogo della mostra (Napoli, dicembre 1979 - ottobre 1980), a cura di T. Fittipaldi, Firenze 1980, p. 48.
[29] E. Catello, *Sanmartino*, Napoli 1988, p. 14.
[30] A. Tucci, *L'universo pittorico di Francesco Solimena nella scultura di Matteo Bottigliero*, in «Studi di Storia dell'Arte», 1999, p. 181.
[31] V. Rizzo, *Lorenzo e Domenico*…cit., p. 244, doc. 325.
[32] Idem, *Ulteriori scoperte sulla scultura*…cit., p. 205, doc. 59.
[33] M. A. Pavone, *Un metodo operativo globale: il ruolo del Solimena "accademico"*, in *Atelier d'Artista. Gli spazi di creazione dell'arte dall'età moderna al presente*, a cura di S. Zuliani, Milano 2013, pp. 37-48.
[34] Ivi, p. 39.

La scultura, realizzata dall'artista nel primo decennio della sua attività, offre occasione di positivi confronti con alcune sue opere successive, come il *Cristo con la Samaritana* (1733), del Monastero napoletano di San Gregorio Armeno e quello presente nel paliotto dell'altare (1733) della cappella del Crocifisso del Duomo di Napoli. Mentre nella prima opera ritroviamo la medesima fisionomia, nonché il ripetersi dello stesso modo di eseguire la capigliatura con una evidente morbidezza della resa plastica, nel *Cristo* eseguito con la tecnica dello stiacciato, invece, il Bottigliero ripropone una simile posa nel naturale abbandono della figura e nelle pieghe aggrovigliate del panneggio, ma con una ridimensionata sensualità.



Figura 1. M. Bottigliero. *Cristo deposto*. Capua, Cattedrale di Santa Maria Assunta, cripta (1722).



Figura 2. M. Bottigliero, *Cristo deposto* (part.). Capua, Cattedrale di Santa Maria Assunta (1722).





Figure 3-4. M. Bottigliero. *Cristo deposto* (part.). Capua, Cattedrale di Santa Maria Assunta (1722).

## 3. Salerno, Museo Diocesano. Deposito
(già Salerno, Cattedrale di San Matteo. Cappella Lembo)
**1728**

*Evangelisti*

Marmo Doc. XVII

Le piccole statue raffiguranti i quattro *Evangelisti* sono state oggetto di analisi in relazione alla discussa paternità da assegnare esclusivamente al Bottigliero o ad una possibile collaborazione con la sua bottega. Alte circa 55 centimetri, sono custodite presso il deposito del Museo Diocesano di Salerno.

Gli *Evangelisti*, negli studi in cui vengono brevemente menzionati, risultano sempre associati ad una seconda serie di quattro piccole statue, raffiguranti i *Santi martiri*, 'compagni' di San Gennaro, realizzati nello stesso formato e collocati attualmente nel medesimo luogo. Questi ultimi, in assenza di fonti documentarie, sono trattati all'interno della sezione delle "Opere di recente attribuzione".

Nel corso della presente ricerca, mediante il recupero delle inedite polizze di pagamento[1], è stato possibile ricostruire uno dei diversi interventi condotti dall'artista presso la cattedrale salernitana. I dati documentari hanno consentito di assegnare definitivamente le opere allo scultore, circoscrivere la data di esecuzione e risalire all'esatta e originaria collocazione.

Il primo studioso a ravvisare nelle piccole statue elementi affini ai modi del Bottigliero è stato il Borrelli[2]. Nella breve ricognizione sugli interventi salernitani dell'artista, lo studioso menziona le otto sculture, nonché la destinazione delle stesse, avanzando così l'ipotesi di realizzazione in concomitanza dei lavori eseguiti per la cappella Lembo[3]. Su quest'ultima osservazione si orientano anche gli studi successivi, collocandone la realizzazione tra il 1718 e il 1722.

Il Pavone[4], nel considerare le due serie scultoree, osserva come gli *Evangelisti*, rispetto ai *Santi martiri*, presentino una maggiore vivacità nel movimento, individuando nel cherubino

[1] A.S.B.N., Banco dello Spirito Santo, 21 giugno 1728, giornale copiapolizze di cassa, matr. 1180; *Idem*, 13 settembre 1728, giornale copiapolizze di cassa, matr. 1190. Appendice documentaria. *Documenti Inediti*, n. XVII, pp. 433-434.
[2] G.G. Borrelli, *Sculture a Salerno in età Barocca*, in *Il Barocco a Salerno*, a cura di M.C. Cioffi, pp. 130-131.
[3] L. Avino, *Scultura e decorazione a Salerno*, Salerno 1991, pp. 16-19, p. 93, doc. III.
[4] M.A. Pavone, *La produzione artistica tra Seicento e Settecento*, in *Storia di Salerno*, vol. II, Salerno 2001, pp. 254-255.

raffigurato nell'opera del *San Matteo* una stringente affinità con la testa dell'angelo, collocata al centro della mensa dell'altare maggiore della SS. Annunziata (1722)[5] di Salerno.

I pagamenti rinvenuti ci informano, invece, della commissione da parte del primicerio Nicola Lembo al Bottigliero nel 1727, in occasione della stipula della «…convenzione fattane mediante biglietto firmato da esso Matteo…» e la data effettiva di esecuzione delle opere al 1728. L'artista, nel mese di giugno, riceveva un penultimo acconto di quarantaquattro ducati, mentre nel mese di settembre il saldo dell'intero pagamento, ammontante al prezzo di cento ducati per «…4 statuette di marmo bianco statuario di tutta perfetione rappresentantino li 4 Evangelisti di altezza di palmi 2 l'una incluso il piedistallo seù base…»[6]. Sulla scorta della nuova documentazione emersa è possibile avanzare l'ipotesi che le opere siano state realizzate dallo scultore in una nuova fase di intervento al fine di potenziare l'effetto scenico della cappella già realizzata e pertanto in un momento successivo al primo incarico. Gli *Evangelisti* commissionati dal Lembo risultano «cavati per il gradino dell'altare della sua cappella nella detta chiesa» dove rimasero fino al 1941[7], quando vennero trasferiti in luogo più sicuro.

Se le opere furono eseguite in una seconda occasione, che vide il Bottigliero coinvolto in un nuovo incarico voluto dalla medesima committenza, andrà però segnalata la concomitanza, nello stesso anno, con la realizzazione dei modelli per i due argenti raffiguranti *San Paolo* e *San Giovanni Battista*[8], eseguiti in collaborazione con l'argentiere Felice Cioffi, sempre per il Duomo di Salerno. Infatti, nel luglio del 1728 il Bottigliero lavorava contemporaneamente anche ai due prototipi, risultando pienamente inserito nel circuito della committenza ecclesiastica salernitana, se si considera che questo secondo incarico venne commissionato all'artista da una nuova personalità: l'arcivescovo Don Paolo de Vilana Perlas[9]. Per quest'ultimo, inoltre, l'anno seguente (1729) lo scultore eseguì, in collaborazione con il marmoraro Francesco Raguzzino, le decorazioni principali che corredano il suo monumento funerario, sempre collocato presso la cattedrale.

Le quattro sculture sono state pubblicate per la prima volta da Mario D'Elia[10], il quale si è limitato, tuttavia, a riaffermare le osservazioni degli studiosi precedenti e a ripercorrere la vicenda inerente la decorazione della cappella.

---

5 A.S.S. Notaio Francesco Pecillo, b. 5214, ff. 13r-24v in L. Avino, *Scultura e decorazione*…cit., pp. 138-139.

6 A.S.B.N., Banco dello Spirito Santo, 21 giugno 1728, giornale copiapolizze, matr. 1180. Appendice documentaria. *Documenti Inediti*, n. XVII, pp. 433-434.

7 Scheda di catalogo Soprintendenza BSAE di Salerno e Avellino, *Bottigliero*, *Matteo* [*ad vocem*].

8 M. D'Angelo, *Modelli del Bottigliero per due «statuette d'argento»*, in *Cinquantacinque racconti per i dieci anni. Scritti di storia dell'arte*, a cura del Centro Studi sulla civiltà artistica dell'Italia meridionale "Giovanni Previtali", pp. 401-411.

9 R. Lattuada, *Il Barocco a Napoli*, Napoli 1988, p. 167; cfr. G.G. Borrelli, *Sculture a Salerno*…cit., p. 131; M. C. Gallo, *Tipi e forme degli ammodernamenti barocchi nel Salernitano*, Salerno 2004, p. 33.

10 M. D'Elia, *Museo Diocesano "San Matteo di Salerno". Uno scrigno sotto il moggio*, Salerno 2011, p. 205.

Gli *Evangelisti* sono avvolti in panneggi pesanti, contraddistinti dal movimento delle pieghe leggermente rigonfie dei manti. I volti non sono raffigurati frontalmente e assecondano la torsione del capo, risultando colti in un'espressione concentrata e attenta. Ognuno regge un libro aperto con l'ausilio di entrambe le mani e tutti appaiono contraddistinti dai tradizionali attributi iconografici, posti ai piedi delle figure, ad eccezione del *San Matteo*, dove l'angelo è sostituito da una testa di cherubino collocata in funzione di sostegno del Vangelo.

Mentre la ritrattistica del Bottigliero è sempre diretta ad una rappresentazione oggettiva del modello considerato, quando l'attenzione dello scultore si sposta sulle raffigurazioni dei santi, si avverte un processo di idealizzazione, che trova un parallelo nel passaggio di nobilitazione formale sviluppato dal Solimena fin dagli inizi del '700. Una simile scelta compositivo si avverte anche negli *Evangelisti* (1728)[11] del fonte battesimale della Basilica di Castel di Sangro, realizzati nel medesimo anno. Infatti, l'impostazione iconografica di stampo solimeniano viene anche qui reinterpretata secondo precise modalità accademiche.

[11] V. Casale, *Perfezionare tutti li colori delle pietre. Il commesso marmoreo in Abruzzo e Molise*, in *Cosimo Fanzago e il marmo commesso fra Abruzzo e Campania nell'età barocca*, a cura di V. Casale, L'Aquila 1995, p. 138, nota 34; cfr. M. D'Angelo, *Interventi di bottega tra «centro e periferia»: l'altare maggiore dell'Assunta a Castel di Sangro*, in *Atelier d'artista. Gli spazi di creazione dell'arte dall'età moderna al presente*, a cura di S. Zuliani, Milano 2013, pp. 68-69, 72, fig. 4; cfr. Ead. *Alcune novità sul Bottigliero ritrattista*, in «Rassegna Storica Salernitana», 63, 2015, pp. 185-189.



Figura 1. M. Bottigliero. *San Giovanni*. Salerno, Museo Diocesano. Deposito (1728).



Figura 2. M. Bottigliero. *San Matteo*. Salerno, Museo Diocesano. Deposito (1728).



Figura 3. M. Bottigliero. *San Luca*. Salerno, Museo Diocesano. Deposito (1728).



Figura 4. M. Bottigliero. *San Marco*. Salerno, Museo Diocesano. Deposito (1728).

## 4. Napoli, Santa Maria alla Pietrasanta
## 1731

*David*
*San Simone*
(Transetto destro)

Stucco Doc. 31

Le sculture raffiguranti *David* e *San Simone* sono eseguite dal Bottigliero nel 1731 e collocate in due nicchie poste nel transetto destro della chiesa napoletana di Santa Maria alla Pietrasanta.

Le opere, che non hanno goduto di adeguata fortuna critica, trovano riscontro nella polizza di saldo che tistimonia il pagamento «…a Matteo Bottigliero scultore a compimento di dieci ducati per l'intera ricognizione fatta da detto Matteo per il disegno et assistenza fatta da lui per le due statue di stucco fatte nell'altare maggiore di detta chiesa»[1]. Nella produzione dell'artista esse risultano le uniche sculture ad essere realizzate in stucco, una scelta che fu senz'altro condizionata dalle richieste della committenza ecclesiastica, la quale, come di consueto, interveniva con preferenze specifiche nella realizzazione dell'opera. Nel documento di pagamento viene altresì precisata l'originaria collocazione delle statue, da destinare alla decorazione della cona d'altare, da cui dovettero essere successivamente spostate.

Le due sculture presentano elementi affini alle opere di *Giosuè* e *Gedeone*, eseguite dal Bottigliero su disegno del Solimena nel 1721, per la chiesa napoletana del Gesù Vecchio[2]. Queste ultime sono contraddistinte da un evidente accademismo tardo barocco, che tende a ridurre la forza espressiva e il vigore dei personaggi. Le statue di Santa Maria alla Pietrasanta, invece, appaiono meno accademiche, pur presentando una derivazione dalle opere del Gesù Vecchio, soprattutto per ciò che concerne l'impostazione monumentale delle figure[3].
Il *David* è scolpito in una posa salda ed equilibrata. La corona, posta sul capo, ha la funzione di sottolineare il suo ruolo di Re d'Israele, mentre l'arpa rimanda alla volontà di lenire, con il

[1] A.S.B.N., Banco dello Spirito Santo, giornale copiapolizze di cassa, matr. 1237, 22 settembre 1731, p. 261v, in V. Rizzo, *Sculture inedite di D. A. Vaccaro, Bottigliero, Pagano e Sanmartino* (I), in «Napoli Nobilissima», XVIII, 1979, p. 59, doc. 37.
[2] A.S.N., Notai del '600, Gregorio Servillo, scheda 665, prot. 32, ff. 127v - 129, cfr. G.G. Borrelli, *Domenico Antonio Vaccaro scultore (1678-1745) - Appendice documentaria*, Tesi di dottorato in Discipline Storiche dell'Arte Medioevale, Moderna e Contemporanea. Storia e Critica delle Arti Figurative nell'Italia Meridionale, Università di Napoli "Federico II", a. a. 1996 - 1997, doc. 90, pp. 76-77.
[3] V. Rizzo, *Notizie su Gaspare Traversi ed altri artisti napoletani del '700*, in «Napoli Nobilissima», XX, 1981, p. 27; cfr. Idem, *Uno sconosciuto paliotto di Lorenzo Vaccaro e altri fatti coevi napoletani*, in *Storia dell'arte*, Roma 1983.

suo suono armonioso, le sofferenze di Saul. La figura è avvolta in un manto pesante, che ricade con ampie pieghe fino ai suoi piedi. In esso è riconoscibile il recupero di elementi ancora seicenteschi o tardo barocchi di impronta solimeniana. Il *San Simone*, come per la figura di *David*, viene rappresentato con precisi attributi iconografici che inducono a rettificare la precedente identificazione con il *Sant'Andrea*[4], il quale avrebbe dovuto essere raffigurato con la tipica croce a X, utilizzata per la sua condanna. *San Simone*, invece, medita sullo strumento del martirio, rappresentato da una sega con la quale fu cruentamente ucciso. Abbigliato con un lungo manto dalle dure pieghe, che lascia intravedere le membra poderose e massicce, appare in una posa più dinamica grazie alla maggiore torsione del capo e all'avanzare della gamba destra. La barba fluente e rigogliosa ricopre interamente il collo, mentre le profonde rughe gli solcano la fronte. In questi precisi elementi il Bottigliero si mostra meno legato alle convenzioni accademiche, orientandosi verso una maggiore cura del dettaglio naturalistico, unito a una compostezza di atteggiamento di ascendenza tardo barocca. Mentre i particolari fisionomici e fisici presentano tratti realistici, le figure non assecondano eccessivamente pose o movimenti barocchi, in particolare se si osserva la scultura del *David*. Il *San Simone,* invece, nella posa maggiormente articolata lascia avvertire un
evidente slancio da parte dello scultore verso un maggiore virtuosismo.

[4] V. Rizzo, *Notizie su Gaspare Traversi*…cit., p. 27.



Figure 1-2. M. Bottigliero. *David*, *San Simone*. Napoli, Santa Maria alla Pietrasanta (1731).

## 5. Salerno, Cattedrale di San Matteo
## 1737-1738

*San Matteo*
*San Bonosio*
*San Grammazio*
(Balaustra del quadriportico)

Marmo Doc. 37

Le tre sculture raffiguranti i santi *Matteo*, *Bonosio* e *Grammazio* costituiscono l'ultimo intervento noto del Bottigliero nel Duomo di Salerno.

Già il Capone[1] aveva segnalato come al di sopra dei portici, in precedenza, vi fossero alcune stanze destinate alle abitazioni dei sagrestani, obbligati a pernottare *in situ* per garantire il servizio di custodia della chiesa. L'Arcivescovo De Capua decise di eliminare le celle collocate sul nartece, sostituendole con una «grande Loggia» dotata di balaustra, al cui centro ed in corrispondenza della sottostante porta di bronzo «…fece innalzare, nel 1733[2], una grande Statua marmorea di San Matteo opera dello scultore napoletano Matteo Bottiglieri, come si rileva dall'iscrizione, che leggesi alla sua base. Ai fianchi di detta Statua, e dall'una e dall'altra parte, il munifico Presule, aveva fatto collocare altre sei basi marmoree, sulle quali dovevano sorgere altrettante Statue di Santi Vescovi Salernitani. Però, a causa della sua morte immatura, quel disegno non potè avere completa esecuzione; e di quelle Statue, se ne apposero solamente due, cioè quella a destra di San Matteo, rappresentante il vescovo San Bonosio; e l'altra, a sinistra, il Vescovo San Grammazio. Tali Statue vennero costruite in Napoli con danaro lasciato dal lodato Arcivescovo, ed inaugurate otto anni dopo il suo decesso, cioè nel 1746»[3]. La cronologia dell'avvenuta inaugurazione si ricava da due documenti[4] che attestano il trasporto delle sculture nella città di Salerno, ma solo studi relativamente recenti hanno consentito di risalire all'esatta datazione delle opere con nuove polizze documentarie, di cui si dirà nel prosieguo.

Il *San Matteo* è raffigurato mentre regge il Vangelo insieme all'angelo che siede sulla spalla sinistra del santo. Quest'ultimo è scolpito con una mano che indica il testo sacro e con un'altra rivolta al cielo. Il volto del santo ha forma allungata con la barba profondamente

[1] A. Capone, *Il Duomo di Salerno*, Salerno 1927, p. 279; cfr. M. De Angelis, *Il Duomo di Salerno nella sua storia, nelle sue vicende e nei suoi monumenti*, Salerno 1936, p. 26.
[2] A. Capone, *Il Duomo di*…cit., p. 279: la datazione è infondata.
[3] *Ibid.*
[4] *Ibid.* Cfr. A.S.D.S., Fondo Lasciti Testamentari, b. X 147, Eredità De Capua, vol. II, fol. 2, in A. Braca, *Il Duomo di Salerno: architettura e culture artistiche del Medioevo e dell'età moderna*, Salerno 2003, p. 269.

delineata, mentre il panneggio ricade ampio e ricco di mosse pieghe, i cui lembi svolazzano animando la scultura. La figura, per l'impianto strutturale e il tratto enfatico del modellato, risulta vicina al *Cristo* di San Gregorio Armeno (1733) [5]. Il *San Bonosio*, alla destra dell'Evangelista, è raffigurato in abiti vescovili con la mitra, mentre con una mano regge il libro che poggia sul fianco. Il braccio destro è portato all'altezza della spalla sinistra in atteggiamento devozionale. A differenza del *San Matteo*, il panneggio cade dritto, in modo più statico, ma sempre fitto di pieghe, mentre lo sguardo è rivolto in basso con un'espressione più severa. Il santo è il primo vescovo di Salerno e il suo culto diventa particolarmente sentito presso il collegio della Scuola Medica Salernitana. *San Grammazio*, ritenuto il successore di *San Bonosio*, è raffigurato invece mentre volge lo sguardo al cielo.

Le due sculture laterali, a differenza del *San Matteo*, si presentano in atteggiamento più solenne, con una maggiore immobilità. Il modellato morbido e il «sobrio pittoricismo» avvicinano le due figure, almeno per tipologia, ai *Santi vescovi* del Cappellone di San Francesco Saverio del Gesù Nuovo di Napoli e al San Martino del Fanzago sulla balaustra del chiostro grande della Certosa di San Martino[6].

Questa nuova commissione per il Duomo di Salerno conferma l'apprezzamento dello scultore nell'ambiente salernitano, dove l'artista, diversi anni prima, aveva già avuto modo di eseguire - in collaborazione con l'architetto Ferdinando Sanfelice e il marmoraro Virgilio Ogna - le sculture decorative per la cappella Lembo (1718) e il ritratto funebre dell'arcivescovo *Paolo de Vilana Perlas* (1729), insieme al marmoraro Francesco Raguzzino.

Dei maggiori contributi, relativo alla vicenda di tale commissione, resta lo studio condotto dal Braca[7], il quale - mediante il rinvenimento del contratto notarile[8] - ricostruisce dettagliatamente il progetto esecutivo, assegnando anche una precisa datazione alle opere. La stipula dell'atto avvenne tra lo scultore e il delegato dell'arcivescovo Fabrizio de Capua, nel 1737, a cura del notaio Feliceantonio Casale. In quell'anno «il predetto signor Matteo […] promette e si obliga a fare a sua spesa […] di detta statua di marmo […] cioè una del Glorioso Apostolo ed evangelista San Matteo […] di docati trecento […] la detta statua se debbia ritrovare collocata esposta nel luogo situata dentro l'atrio della cattedrale chiesa di questa città di Salerno per tutto lo dodici del mese di settembre del corrente anno 1737…»[9]. I dettagli del

[5] T. Fittipaldi, *Sculture di Matteo Bottigliero in Campania*, in «Campania Sacra», Napoli 1973, p. 259.
[6] Ivi, p. 261.
[7] A. Braca, *Il Duomo di Salerno*…cit., pp. 267-269.
[8] A.S.S., Fondo Protocolli Notarili, notaio Felice Antonio Casale, b. 5195, 1737-1738, ff. 2v-5-v, in A. Braca, *Il Duomo di Salerno*…cit., pp. 267-268.
[9] *Ibid.*

documento rivelano che nel 1737 e non nel 1733, come tramandatoci dal Capone[10], il Bottigliero doveva eseguire come prima scultura quella del patrono salernitano, per poi dedicarsi alle «…altre sei delli santi, cioè la prima di santo Bonosio, la seconda di santo Gramazio, la terza di santo Eustorcio, la quarta di santo Cono, la quinta di santo Gaudioso e la sesta ed ultima di santo Valentiniano, tutti santi vescovi della predetta cattedrale chiesa […] al convenuto prezzo di duecento ducati l'uno […] quale opera lo stesso Matteo s'obliga e promette compirla e terminarla fra lo spazio e termine di anni tre […]»[11]. Secondo quanto precisato precedentemente, il progetto fu temporaneamente sospeso e lasciato incompleto a causa della sopravvenuta morte dell'arcivescovo di Capua nel 1738 e, per tale motivo, il numero di sculture si ridusse notevolmente. Nel volume dell'Eredità di Capua si riscontrano diversi pagamenti al Bottigliero, il primo dei quali è relativo ad una dichiarazione dello scultore in cui afferma di aver ricevuto nel 1738, attraverso una polizza di saldo da parte del Canonico Reverendo Saverio Alfano, cento ducati a compimento di duecento per aver eseguito la statua di *San Grammazio*[12]. Un documento[13] posteriore specifica come non ci fosse più possibilità di rispettare gli accordi del contratto, poiché non vi erano abbastanza fondi disponibili dell'Eredità. Infatti, i canonici furono costretti a chiedere al nuovo arcivescovo salernitano, Casimiro Rossi, la somma per pagare un'ulteriore statua già compiuta, sempre del valore di duecento ducati. In questa seconda dichiarazione il Bottigliero precisa «…che da un anno e più a questa parte ha chiesto per soddisfare il restante del prezzo che sia da dare a lui la libertà di vendersi le suddette statue secondo poter riuscirli di aver dovuto pagare da tanto tempo l'affitto di un magazzino per tratenere dette statue ed inoltre ha sofferto il dispendio di portarsi più volte in Salerno»[14]. La complicata vicenda si risolse solo a seguito dell'intervento del nuovo arcivescovo, testimoniato da un secondo allegato costituente la delega con ricevuta da parte del Bottigliero per la riscossione della somma suddetta. Ulteriore documento risulta infine il pagamento del 1746, relativo a quaranta ducati versati questa volta allo scultore per «le spese occorse per il trasporto di dette statue e collocamento di esse»[15]. Seppure eseguite in tre momenti cronologici diversi risulta comunque possibile assegnare alle opere datazioni piuttosto ravvicinate. Sulla scorta di quanto affermato dalle fonti documentarie, i tre santi risultano quasi coevi: *San Matteo* fu eseguito nel 1737, *San Bonosio* nel 1738 e *San Grammazio*

[10] A. Capone, *Il Duomo di*…cit., p. 279.
[11] A. Braca, *Il Duomo di Salerno*…cit., pp. 267-268.
[12] Ivi, p. 268.
[13] A.S.S, Fondo Protocolli Notarili, Notaio Felice Antonio Casale, b. 5195, allegato al contratto, in A. Braca, *Il Duomo di Salerno*…cit., p. 269.
[14] *Ibid.*
[15] A.S.S., Fondo Protocolli Notarili, notaio Felice Antonio Casale, b. 5195, 1737-1738, ff. 2v-5-v, in A. Braca, *Il Duomo di Salerno*…cit., p. 269.

pochi anni dopo. Infatti, quest'ultimo, così come trascritto nel pagamento, era stato già realizzato da diversi anni nel 1745, se si prende in considerazione la notizia dichiarata dal Bottigliero, il quale specifica di continuare a pagare «da tanto tempo l'affitto di un magazzino»[16] dove era collocato per la custodia.

[16] A.S.S, Fondo Protocolli Notarili, Notaio Felice Antonio Casale, b. 5195, allegato al contratto, in A. Braca, *Il Duomo di Salerno*…cit., p. 269.



Figura 1. M. Bottigliero. Salerno, Cattedrale di San Matteo, quadriportico (1737-1738).

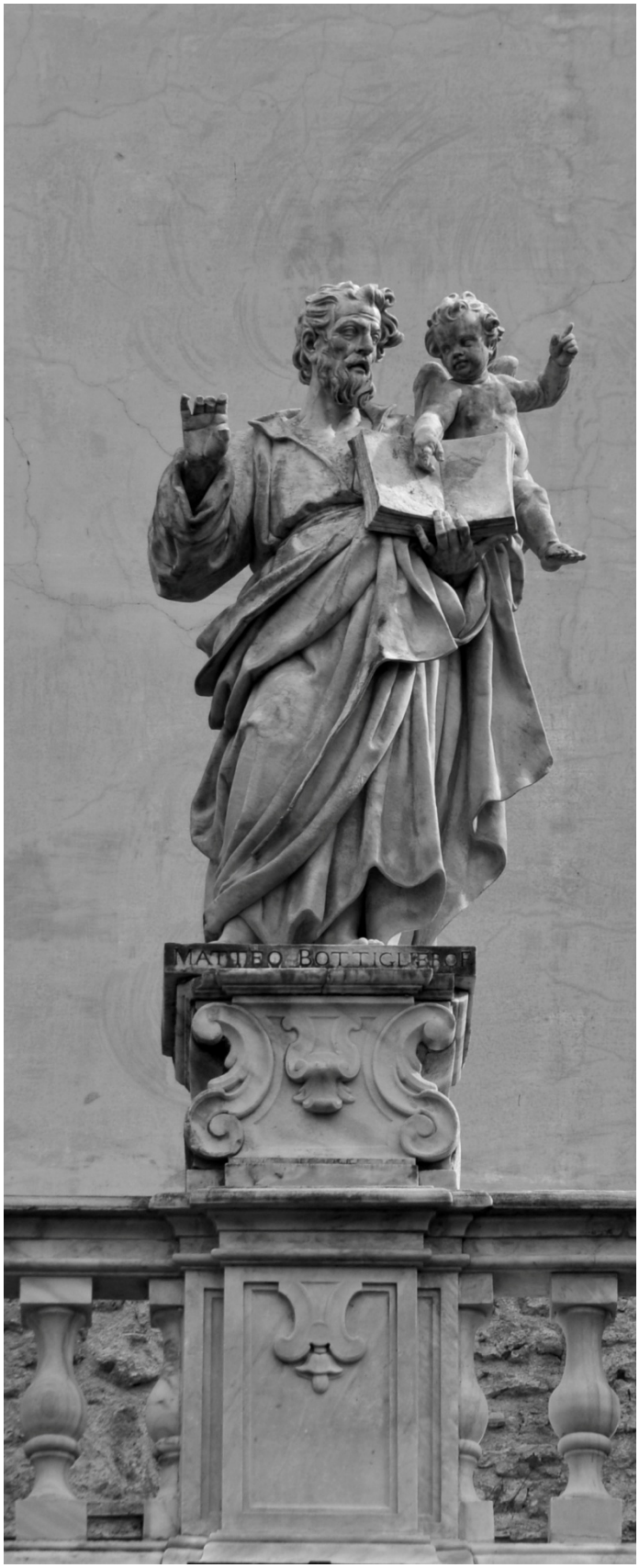

Figura 2. M. Bottigliero. *San Matteo*. Salerno, Cattedrale di San Matteo (1737).

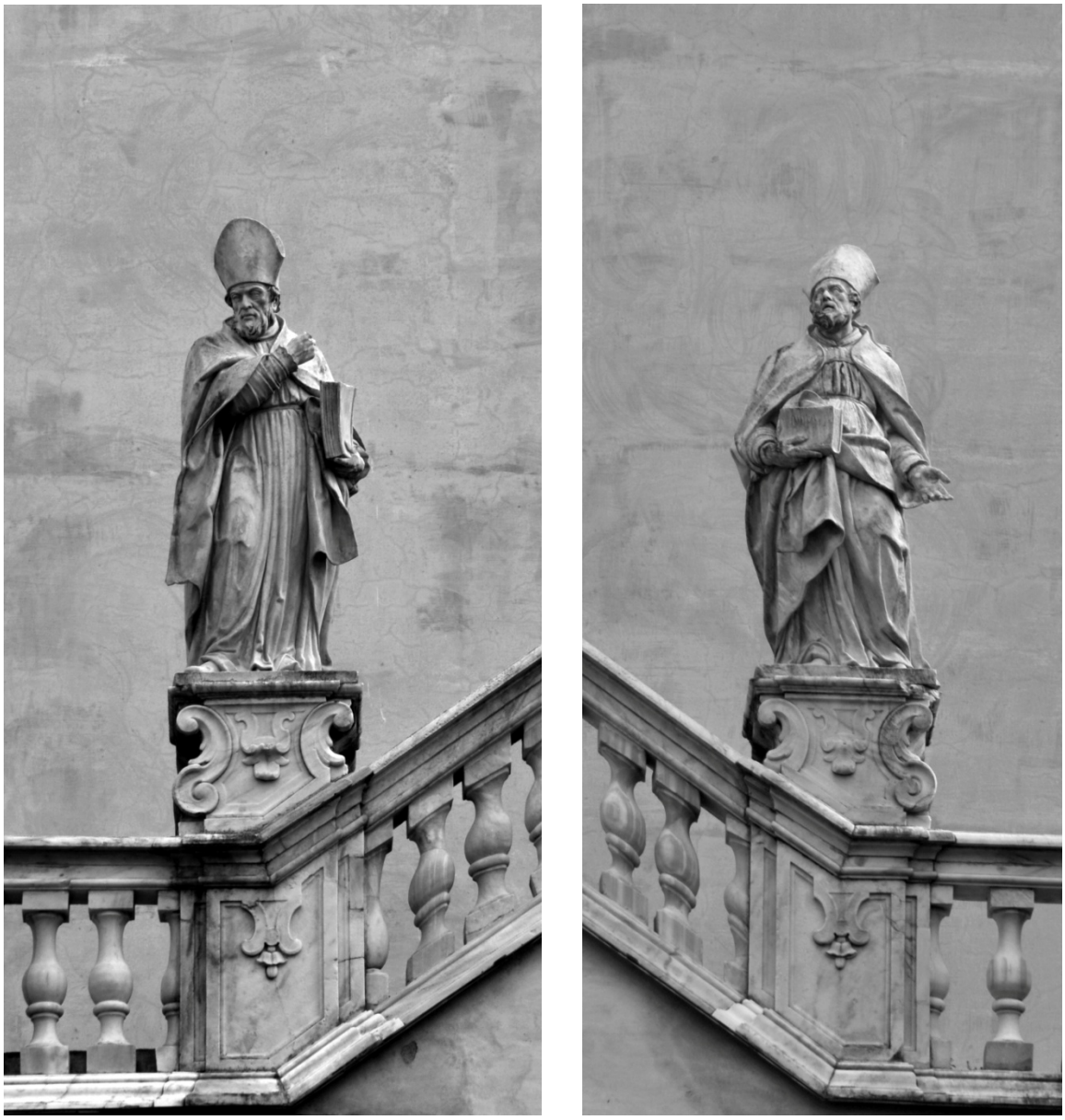

Figure 3-4. M. Bottigliero. *San Bonosio*, *San Grammazio*. Salerno, Cattedrale di San Matteo (1738).

## 6. Acquaviva delle Fonti, Cattedrale di Sant'Eustachio
(Cripta, cappella di Sant'Eustachio)
**1744**

*Santa Teofista*
*Teofisto*
*Agapio*

Marmo Docc. 48, XXIII

L'esecuzione delle sculture raffiguranti la *Santa Teofista* e i figli gemelli *Teofisto* e *Agapio* s'inserisce in un ampio contesto di compartecipazione tra diverse maestranze specializzate coinvolte nella decorazione della cappella di Sant'Eustachio, collocata presso la cripta del Duomo di Acquaviva delle Fonti.

L'ammodernamento decorativo, intrapreso a partire dal 1741 - a seguito del processo di rinnovamento che nella prima metà del Settecento interessò la cappella - prevedeva l'esecuzione di uno scenografico altare marmoreo, unito a due pilastrini laterali composti da mensole (fig. 5) sulle quali poggiano i due monumentali gruppi scultorei.

La progettazione della macchina d'altare vide impegnati l'ideatore regio ingegnere Adamo Romeo e l'artefice maestro marmoraro Carlo d'Adamo[1] (le medesime maestranze che eseguirono anche le mensole aventi funzione di piedistallo per le sculture). I due gruppi scultorei, invece, furono disegnati dal pittore Nicola Maria Rossi ed eseguiti dal Bottigliero «secondo li modelli di creta della stessa grandezza delle statue di marmo da lavorarsi, con starne in tutto al gusto e direzione e total piacimento del suddetto Nicola Rossi»[2].

I primi dati documentari[3], utili ai fini della ricostruzione connessa all'esecuzione degli apparati marmorei e delle applicazioni decorative all'altare, hanno consentito sia di risalire agli interventi condotti dal Romeo e dal D'Adamo per la realizzazione delle parti strutturali, relative ai pilastri e alle mensole della cappella, sia all'impegno svolto dal Bottigliero per ciò che concerne la *Santa Teofista* e i gemelli *Teofisto* ed *Agapio*. Recenti studi archivistici hanno offerto

[1] M. Pasculli Ferrara, *L'arte dei marmorari in Italia meridionale*, Roma 2013, p. 515; Cfr. F. Liuzzi, *Manufatti napoletani in terra di bari. L'altare marmoreo della cappella di Sant'Eustachio nella Cattedrale di Acquaviva delle Fonti*, in «Napoli Nobilissima», V, 2014, pp. 31-44.

[2] A.S.B.N., Banco dello Spirito Santo, giornale copiapolizze di cassa, 18 luglio 1744, matr. 1444: V. Rizzo, *Notizie su Gaspare Traversi ed altri artisti napoletani del '700*, in «Napoli Nobilissima», XX, 1981, p. 35, doc. 25; Idem, *Uno sconosciuto paliotto di Lorenzo Vaccaro e altri fatti coevi napoletani*, in «Storia dell'Arte», 1983, p. 229; Cfr. M. Pasculli Ferrara - E. Nappi, *Arte napoletana in Puglia dal XVI al XVIII*, Fasano 1983, p. 304.

[3] V. Rizzo, *Notizie su Gaspare Traversi*…cit., p. 35, doc. 25.

inoltre l'occasione di arricchire le notizie connesse alla vicenda costruttiva della cappella, in merito all'esecuzione dell'altare marmoreo, il cui artefice era ignoto fino al recupero di un nuovo atto notarile[4]. L'unica ipotesi di attribuzione[5] dello stesso è stata quella che ha fatto riferimento alla bottega del Bottigliero sulla base dei dati documentari che, seppure testimoniano l'intervento dello scultore relativo solo alla realizzazione delle statue, vengono riconsiderati in merito alla presenza dell'artista presso il cantiere, così da estendere il suo impegno anche alle parti di carattere strutturale.

Come di consueto al Bottigliero spettò, invece, solo il lavoro di scultore[6], mentre ad assolvere ai compiti di progettista e marmoraro furono rispettivamente il Romeo e il D'Adamo, i quali - a partire dal 1741 - predisposero l'intero ammodernamento della cappella[7]. Il Bottigliero subentrò al completamento della stessa nel 1744, svolgendo il suo compito al fianco del pittore Nicola Maria Rossi, il quale fornì allo scultore i modelli per le tre opere. Era prassi ricorrente la creazione di una rete diramata di rapporti tra le differenti botteghe napoletane[8], impegnate nell'esecuzione di un'opera comune, che - in questo caso - vide il Rossi nel ruolo di ideatore delle sculture realizzate dal Bottigliero, sulla base del disegno fornitogli dal pittore. Lo scultore una volta presentati i bozzetti, con «l'ossatura di ferro e creta […] cotti e finiti di tutto punto», avrebbe dovuto procedere all'esecuzione in marmo e «…restare a suo rischio ed interesse le casse per l'incassatura e il trasporto sino alla marina di Bari…»[9]. Certamente i documenti portano a considerare come il Rossi non solo avesse acquisito ampia notorietà fuori di Napoli, ma fosse subentrato al Solimena nell'ambito dell'accademia nella fase in cui, come è noto, la vista del maestro risultava fortemente compromessa.

L'esempio acquavivese mostra la totale compenetrazione tra pittura e scultura, in cui è possibile scorgere la sottile configurazione rococò del disegno del Rossi, unito ad un più rigido naturalismo e alla robustezza volumetrica del Bottigliero, caratteri che - peraltro - contraddistinsero l'ultima fase della sua carriera.

---

4 A.S.Ba., Notai, Acquaviva, F. della Torre, 17 marzo 1741. A tale atto è allegata copia dei due documenti rogati a Napoli dal notaio Mario Comes in data 25 febbraio 1741; cfr. A.S.Na, Notai del '700, notaio M. Comes, sch. 293, prot. 10, f. 43 e ss.: F. Liuzzi, *Manufatti napoletani*…cit., p. 42, nota 18.

5 E. Catello, *Gli altari d'argento nella cattedrale di Acquaviva delle Fonti*, in «Napoli Nobilissima», XX, 1981, p. 129.

6 Seppure l'attività di scultore fu essenzialmente la sua principale specializzazione, il presente studio ha offerto l'occasione di dimostrare le sue competenze esercitate anche nel ruolo di marmoraro, testimoniate dall'esecuzione dell'altare maggiore (1735) della chiesa del SS. Corpo di Cristo di Moschiano (*vedi* scheda n.10).

7 F. Liuzzi, *Manufatti napoletani*…cit., p. 33.

8 Cfr. M. A. Pavone, *Un metodo operativo globale: il ruolo del Solimena "Accademico"*, in *Atelier d'Artista. Gli spazi di creazione dell'arte dall'età moderna al presente*, a cura di S. Zuliani, Milano 2013, pp. 37-48; S. Carotenuto, *Relazioni di bottega e orientamento didattico nell'ambito dell'Accademia del Solimena*, in *Atelier d'Artista. Gli spazi*…cit., pp. 49-59; M. D'Angelo, *Interventi di bottega tra «centro e periferia»: l'altare maggiore dell'Assunta a Castel di Sangro*, in *Atelier d'Artista. Gli spazi*…cit., pp. 61-72.

9 V. Rizzo, *Notizie su Gaspare Traversi*…cit., p. 35, doc. 25.

La *Santa Teofista* è definita con caratteri che rimandano a quelli di una matrona romana, il volto, caratterizzato da lineamenti regolari, ricorda la statuaria antica e tende ad allontanarsi dai modelli della produzione dello scultore, proprio per il richiamo ad un più evidente classicismo. I gemelli, invece, sono scolpiti «in un solo pezzo […] uniti insieme» attraverso i fianchi sulla medesima mensola e appaiono con un'espressione più arguta attraverso la quale il Bottigliero «ha saputo caldamente delineare i sentimenti che distinguevano i personaggi»[10]. Abbigliati con vesti da ufficiali romani, entrambi reclutati dal padre Sant'Eustachio, si presentano con membra poderose e dall'aspetto giovane e vigoroso.

Le sculture hanno riscosso un certo interesse nella letteratura connessa alla produzione dell'artista, a cominciare dal Rizzo che individua la polizza di pagamento testimoniante la commissione rivolta al Bottigliero. Lo studioso riscontra nella figura della santa comunanze stilistiche con la statua della *Samaritana* al pozzo (1733), «anche se qui l'humus è più carico di valori espressivi», mentre nelle sculture di *Teofisto* ed *Agapio* un allontanamento dalla statuaria napoletana del secolo. Nell'accostare i due fratelli al mondo fisiognomico e gestuale del pittore Francesco De Mura, sottolinea anche una connessione con il teatro napoletano del Settecento. Risulta opportuno ricordare che il Rossi fu un artista colto che lavorò anche a Vienna, assorbendo lo spirito europeo del rococò[11]. Inoltre, appare indiscusso il richiamo evidente che i gemelli mostrano con le opere di *Giosuè* e *Gedeone* (1721) del Gesù Vecchio, nelle quali compariva già all'epoca, seppure eccezionalmente, il medesimo accademismo e una forte staticità delle figure.

La Pasculli[12] arricchisce le notizie documentarie rese note pochi anni prima dal Rizzo, individuando i nomi degli autori delle mensole marmoree, nonché la collettiva partecipazione instauratasi alla base di tale commissione. Le due mensole presentano i caratteri tipici del gusto del tempo, che, come è noto per altri esempi nella medesima area territoriale, si contraddistingue per l'utilizzo di moduli largamente presenti nel repertorio fanzaghiano. Le modulazioni ornamentali già sperimentate dal bergamasco venivano «opportunamente riprese dagli architetti nei decenni successivi […] modificati, modernizzati e più dinamicamente sveltiti sull'esigenza temporale dei capricci rococò»[13]. La studiosa, inoltre, pone l'accento sull'originale disposizione delle statue, collocate su basi diverse in maniera asimmetrica. La gestualità della *Santa Teofista* sembra riprendere quella del figlio e, in linea con il Rizzo, presenta caratteri vicini con la *Samaritana* nel chiostro di San Gregorio Armeno.

[10] V. Rizzo, *Notizie su Gaspare Traversi*…cit., p. 27.
[11] Ivi, p. 38, nota 37.
[12] M. Pasculli Ferrara - E. Nappi, *Arte napoletana*…cit., p. 123.
[13] Ivi, p. 124.

L'analisi della Tucci[14] pone in risalto i rimandi alle figure dei dipinti del Solimena, sottolineando altresì il discepolato del Rossi presso il pittore. Infatti, si ravvisano comunanze stilistiche sia con il bozzetto in collezione Pisani, raffigurante la *Fede*, sia con la figura femminile posta in basso nella *Caduta di Simon Mago*, collocata nella sagrestia di San Paolo Maggiore a Napoli.

In ultimo, attraverso il recupero dell'inedita polizza di saldo[15] indirizzata al Bottigliero è possibile stabilire che nel 1745 - ad un anno dall'incarico assegnatogli - lo scultore stava ultimando le opere per le quali si sarebbe, al termine delle stesse, impegnato personalmente circa il trasporto entro la fine della data suddetta.

[14] A. Tucci, *L'universo pittorico di Francesco Solimena nella scultura di Matteo Bottigliero*, in *Studi di Storia dell'Arte*, Todi 1999, p. 182.

[15] A.S.B.N., Banco del Salvatore, giornale copiapolizze di cassa, 26 febbraio 1745, matr. 1132: Appendice documentaria. *Documenti inediti*, n. XXIII, p. 447.



Figura 1. A. Romeo, C. D'Adamo, N.M. Rossi, M. Bottigliero. Acquaviva delle Fonti, Cattedrale di Sant'Eustachio. Cripta - cappella di Sant'Eustachio (1744).



Figura 2. N.M. Rossi, M. Bottigliero. *Santa Teofista*. Cattedrale di Sant'Eustachio. Cripta - cappella di Sant'Eustachio (1744).



Figura 3. N.M. Rossi, M. Bottigliero. *Teofisto ed Agapio*. Acquaviva delle Fonti, Cattedrale di Sant'Eustachio. Cripta - cappella di Sant'Eustachio (1744).



Figura 4. N. M. Rossi, M. Bottigliero. *Teofisto ed Agapio* (part.). Acquaviva delle Fonti. Cattedrale di Sant'Eustachio. Cripta - cappella di Sant'Eustachio. (1744).



Figura 5. C. D'Adamo. Acquaviva delle Fonti, Cattedrale di Sant'Eustachio. Cripta - cappella di Sant'Eustachio. Part. (1744).

## 7. Napoli, Piazza del Gesù
## Guglia dell'Immacolata
## 1748-1752

*San Francesco Borgia*
*San Francesco Regis*
*Presentazione al tempio*
*Assunzione della Vergine*
*Putti*

Marmo Doc. 53

L'esecuzione della *Guglia* dell'Immacolata rappresentò l'occasione per una nuova collaborazione tra il Bottigliero e lo scultore Francesco Pagano, maturata all'interno dei rapporti con la committenza gesuitica. Gli scultori risultano impegnati, a partire dal 1748, nel progetto decorativo del monumento centrale della piazza, antistante il Gesù Nuovo, commissionato dal padre Francesco Pepe. Sempre per volontà di quest'ultimo i due artisti erano già stati coinvolti nel 1742 nell'esecuzione degli *Angeli* capoaltare della medesima chiesa gesuitica, sotto la direzione di Domenico Antonio Vaccaro[1].

Il monumento, progettato dall'architetto Giuseppe Genoino nel 1744, fu edificato a partire dal 1746[2] fino al 1753[3], a seguito del concorso bandito per la costruzione dell'opera, al quale parteciparono alcuni fra i più celebri architetti del tempo[4]. Proprio in merito ai riferimenti cronologici andrà osservato come quest'ultimi risultino discordanti nel Napoli Signorelli[5], dove si precisa l'anno 1748 in riferimento alla prima fase dei lavori. Successivamente lo Schipa[6] riporterà la datazione corretta, confermata - attraverso le tracce documentarie - anche dal Mormone[7] e poi dal Fittipaldi[8].

Il complesso apparato decorativo eseguito dal Bottigliero e dal Pagano prevedeva l'esecuzione di «otto puttini di marmo colli loro geroglifici che tengono in mano […]; cioè

1 R. Mormone, *Il rifacimento settecentesco di S. Chiara*, in *Studi in onore di Riccardo Filangieri*, Napoli 1965, pp. 85-103.
2 Cfr. T. Fittipaldi, *Sculture di Matteo Bottigliero in Campania*, in «Campania Sacra», IV, 1973, pp. 261-264, nota 44; U. Di Furia, *La statua dell'Immacolata sulla Guglia e nella chiesa del Gesù Nuovo*, in «Napoli Nobilissima», 68, vol. II, fasc. V-VI, 2011, p. 221.
3 La lettura dei contratti notarili e delle polizze di pagamento consente di individuare l'anno 1754 come periodo conclusivo per la chiusura dei lavori. Dopo il 1753 non si hanno più tracce documentarie riconducibili ai due scultori. Cfr. U. Di Furia, *La statua dell'Immacolata*…cit., p. 213.
4 Ivi, p. 220.
5 F. Strazzullo, *Tradizioni sacre popolari e scultura del '700 a Napoli. Da un manoscritto di P. Napoli Signorelli*, Napoli 1968, p. 22.
6 M. Schipa, *Il regno di Napoli al tempo di Carlo di Borbone*, vol. II, Napoli 1923, pp. 241-242, 246, nota 2.
7 R. Mormone, *La scultura (1734-1800)*, in *Storia di Napoli*, vol. VIII, Napoli 1971, p. 556.
8 T. Fittipaldi, *Sculture di Matteo Bottigliero*…cit., pp. 261-264, nota 44.

quattro per ciascuno di detti Signori Matteo e Francesco e secondo le buone regole dell'arte medesima»[9]. I *putti*, collocati al primo livello dell'obelisco, dovevano essere dapprima realizzati sulla base di «modellucci di creta», per poi essere sottoposti al giudizio del pittore Nicola Maria Rossi, «ed in caso che qualche d'uno di essi ne volesse fare ed adempire quanto comanda il detto Signor Nicolò a tenore del modello da lui approvato, sia lecito al sopradetto R. P. Francesco stassi di licenziarli nonostante che avessero principiata l'opera sudetta […]»[10]. Ancora una volta, quindi, emerge il ruolo del Rossi, al cui giudizio il Bottigliero si era sottoposto in occasione della realizzazione delle sculture di *Santa Teofista*, *Teofisto* ed *Agapio* (1744) per il Duomo di Acquaviva delle Fonti, eseguite proprio su modello del pittore.

Al secondo livello, invece, furono collocati i quattro bassorilievi raffiguranti rispettivamente l'*Annunciazione* e la *Nascita della Vergine*, assegnati al Pagano, la *Presentazione al Tempio* e l'*Assunzione della Vergine* al Bottigliero, nonché i quattro santi gesuiti «di marmo bianco e chiaro Sant'Ignazio e San Francesco Saverio verso mezzogiorno [Pagano], San Francesco Borgia e San Francesco Regis verso settentrione [Bottigliero]»[11].

La costruzione della *Guglia* trova ragione nella devozione al culto mariano non solo da parte del Padre Pepe, ma anche del Re Carlo III di Borbone e della Regina Amalia di Sassonia. Il gesuita «dopo di aver inalzato nella chiesa della Casa Professa del Gesù una grande statua di argento dell'Immacolata, pensò di far anche lo stesso nella piazza fuori la chiesa, pensò di far anche lo stesso nella piazza fuori la Chiesa, con innalzarvi una piramide ossia Guglia; e ciò non solamente perché tutti l'avessero sempre ancor di fuori di quel tempio onorata; ma ancora, perché essendovi già in Napoli eretto un Obelisco in onor del Principal Protettore della Città e del Regno, cioè di San Gennaro, così era conveniente che vi fosse una Guglia in onore di Maria Immacolata, la quale sotto un sì specioso titolo è ancora ricordata per principale protettrice di tutto il Regno Napolitano e di tutta la Monarchia della Spagna»[12]. Pertanto, con l'erezione della *Guglia*, la *Vergine Immacolata* fu eletta a tutelare la famiglia regia, oltre che la Compagnia del Gesù, così come è testimoniato dai caratteri incisi su due delle quattro lapidi marmoree poste sul basamento del monumento. La religiosità dei regnanti, volta a coinvolgere favorevolmente il popolo napoletano, si uniformava ai messaggi diffusi dalla predicazione gesuitica, che ebbero al centro della propaganda il dogma dell'Immacolata Concezione.

Ritornando all'intervento decorativo del Bottigliero e del Pagano, si viene a conoscenza del pagamento di «docati mille e duecento, cioè docati seicento per ciascuno di essi magnifici

9 A.N.D.N., Notai del '700, Giuseppe de Palma, vol. a. 1748, ff. 58v-60v: U. Di Furia, *La statua dell'Immacolata*…cit., pp. 221, 229, doc. 6.
10 U. Di Furia, *La statua dell'Immacolata*…cit., pp. 221, 229, doc. 6.
11 A.N.D.N., Notai del '700, Nicola Servillo, vol. a. 1752, ff. 154v-157r: R. Mormone, *La scultura*…cit., p. 556.
12 G. Salvatori, C. Menzione, *Le Guglie di Napoli: storia e restauro*, Napoli 1985, p. 75.

Francesco e Matteo» per l'esecuzione delle sculture raffiguranti i quattro santi gesuiti. Nel contratto viene altresì precisato dell'aiuto che i due artisti avrebbero dovuto offrirsi non appena «chi di essi magnifici compirà [per prima] le suddette statue […] senza per tal aiuto sia tenuto a cosa alcuna»[13]. Andrà dunque sottolineato il ruolo di subordinazione che i due scultori ricoprirono rispetto al committente dell'opera, il quale si riservava anche il diritto di nominare, una volta ultimate le statue, una «persona esperta a sua elezione a cui debbiano essi Magnifici Francesco e Matteo ubidire»[14], nonché la possibilità di mostrare le opere ad «altri qualsisiano esperti da lui eligendi e conoscendo e, giudicando li medesimi essere necessario aggiungere o mutare qualche cosa che non facesse bene all'occhio, debbano essi Magnifici Francesco e Matteo subito eseguirlo senza replica o eccezione alcuna»[15].

Il modellato del Pagano, seppure contraddistinto da tocchi raffinati, è caratterizzato da tratti meno vigorosi rispetto al maggiore dinamismo riscontrabile nelle opere del Bottigliero, specie in riferimento alla veste del *San Francesco Regis*. Anche il *San Francesco Borgia* è rappresentato attraverso un'attenta cura del panneggio, seppure caratterizzato da una minore predilezione per i giochi di volumi e per lo studio delle masse. I quattro santi gesuiti, tuttavia, se da un lato appaiono scolpiti in un atteggiamento "convenzionale", legato all'iconografia devozionale, dall'altro si mostrano caratterizzati da tratti pienamente umanizzati e realistici.

I quattro bassorilievi, invece, si presentano contraddistinti dall'influenza della tradizione pittorica e plastica tardobarocca, oltre che da elementi desunti dai modelli presepiali settecenteschi. Andrà tuttavia considerato come le attribuzioni delle opere all'uno e all'altro artista siano da ritenersi problematiche, dato il rapporto di stretta collaborazione tra i due scultori, nonché l'evidente affinità stilistica relativa ad alcuni dei particolari riscontrabili nei rilievi. Ciò porta a non escludere l'ipotesi di un'esecuzione comune, soprattutto per le opere assegnate al Bottigliero, raffiguranti l'*Assunzione della Vergine* e la *Presentazione al Tempio*. Le altre due, invece, attribuite al Pagano, raffigurano la *Nascita della Vergine* e l'*Annunciazione*[16].

Nei bassorilievi, caratterizzati da elementi classicisti, si avverte la maniera pittorica del Solimena in riferimento alla fase in cui l'artista risentì di una maggiore accademizzazione dello stile. Tale aspetto non è sfuggito alla Tucci[17] che nelle opere dei due scultori ha individuato la matrice solimeniana, soprattutto nell'alternanza dei pieni e dei vuoti che emergono nei primi

[13] R. Mormone, *La scultura*…cit., p. 556.
[14] Ivi, p. 556.
[15] *Ibid.*
[16] G. Borrelli, *Personaggi e scenografie del presepe napoletano*, Napoli 2001, pp. 188, 222.
[17] A. Tucci, *L'universo pittorico di Francesco Solimena nella scultura di Matteo Bottigliero*, in *Studi di Storia dell'Arte*, Todi 1999, p. 182.

piani, dove le «figure sono condotte al limite del tuttotondo»[18]. Lo stile del pittore risalta con particolare evidenza nella *Natività*, dove la figura femminile, inginocchiata nell'ampio panneggio, dall'acconciatura fortemente plastica dei capelli, non solo rinvia alla *Samaritana* nel chiostro di San Gregorio Armeno (1733), ma anche alla *Betsabea al bagno* del Solimena[19].

Lo stile del Bottigliero, con il suo frequente richiamo alla tradizione tardobarocca, converge in molte occasioni con le composizioni del Solimena, mostrando un netto distacco dal linguaggio di Domenico Antonio Vaccaro, sia nell'esempio dei rilievi di San Paolo Maggiore, sia in quelli della Certosa di San Martino, lontani dallo stile del Bottigliero soprattutto per lo schiacciamento delle superfici verso il quale lo scultore si mostra maggiormente orientato[20].

Il rilievo dell'*Assunzione* si presenta scolpito in una composizione suddivisa in due registri: mentre nella zona inferiore troviamo la figura della Vergine in atto di ascendere al cielo, in quella superiore la raffigurazione della Trinità con putti e teste di cherubini che emergono dal fondo e ornano la scena. Le pose delle figure rappresentate sembrano essere state predisposte in una schematica organizzazione dell'insieme, rivelando un'impostazione della composizione ancora bloccata in un realismo poco accentuato, evidente anche nella raffigurazione del volto della Vergine.

La *Presentazione al tempio* è inscritta, invece, in una struttura compositiva più articolata, soprattutto per l'inserimento della scalinata raffigurata con un'ardita resa prospettica. In tale rilievo, a parere del Fittipaldi, il Bottigliero approda ad un connubio perfetto tra l'espressività della tradizione pittorica e la plastica tardobarocca napoletana, legata agli insegnamenti vaccariani[21].

In merito alla statua dell'*Immacolata*, collocata sulla sommità della guglia, sono stati condotti recenti studi dal Di Furia, che ha cercato di fare luce sull'esecuzione dell'opera e di avanzare l'ipotesi di un intervento del Bottigliero.

L'attribuzione dell'*Immacolata* al Pagano risulta connessa al ritrovamento di un documento da parte del Mormone, datato 1753, che testimonia l'ultimo pagamento allo scultore emesso dal Padre Pepe «per le statue di marmo, bassi rilievi e puttini di marmo lavorati per la guglia dell'Immacolata Concezione avanti al Gesù Nuovo e per aver lavorato la statua di

---

18 A. Tucci, *L'universo pittorico di Francesco Solimena*...cit., p. 182.
19 *Ibid.*
20 In merito ai confronti con il Vaccaro hanno espresso pareri discordanti il Fittipaldi, la Salvatori e il Menzione. Cfr. T. Fittipaldi, *Sculture di Matteo Bottigliero*…cit., p. 264; G. Salvatori, C. Menzione, *Le Guglie di Napoli*…, cit., p. 90.
21 T. Fittipaldi, *Sculture di Matteo Bottigliero*…cit., p. 264.

stucco di Maria Immacolata»[22]. Tale testimonianza ha lasciato supporre che il modello in stucco, menzionato nel documento, fosse stato utilizzato dallo scultore per eseguire l'opera definitiva in rame dorato. L'ipotesi, seppure ammissibile, è stata riconsiderata dal Di Furia alla luce di nuovi ritrovamenti documentari[23].

Il 7 febbraio 1754 Padre Pepe stipula un contratto con l'argentiere Giuseppe Guariniello, il quale ebbe il compito di scegliere uno «scultore di legnami di sua fiducia» con l'obbligo di assegnargli l'esecuzione di una statua della Vergine Immacolata, da terminare entro la fine del mese successivo, sulla base di un modello di creta consegnatogli dallo stesso Pepe[24]. L'opera, una volta completata ed approvata dal pittore Francesco Giordano (emerso di recente all'attenzione degli studi)[25] e dal Bottigliero, sarebbe a sua volta servita da modello per la realizzazione in rame della statua definitiva. Sebbene non sia stato possibile risalire al nome dell'artefice che eseguì il bozzetto posseduto dal Pepe, andrà quantomeno sottolineato il ruolo di supervisore svolto dal Bottigliero nella procedura preliminare all'esecuzione dell'*Immacolata*, essendo lo scultore più anziano del Pagano e, per tale motivo, coinvolto in un incarico di maggiore responsabilità in merito all'intervento decorativo della *Guglia*.

Nel medesimo giorno, il Guariniello, attraverso un secondo atto notarile stipulato dallo stesso notaio, affida allo scultore Bernardo Valentino la realizzazione del modello in legno[26]. Al contempo, il Pepe, stabilisce con Donato D'Aveta, mercante di rame, il prezzo e la quantità di metallo necessario per la realizzazione della statua[27]. Nel mese di maggio il Guariniello, per ragioni sconosciute, venne sostituito dagli argentieri Francesco e Gaetano Manzione attraverso una nuova convenzione, che ha consentito al Di Furia di individuare la polizza di saldo risalente al 3 ottobre 1754[28]. Quest'ultimo elemento lascia supporre che l'opera fosse già stata collocata in cima al monumento in tale data. Lo studioso, nell'individuare la scelta del committente di eseguire la Vergine su un modello in creta e non in stucco (probabilmente solo provvisorio), come si precisava nel documento iniziale rintracciato dal Mormone, solleva nuovi interrogativi circa la paternità dell'opera, senza escludere l'ipotesi di un possibile intervento condotto dallo stesso Bottigliero. Tale proposta viene altresì supportata dal Di Furia sulla base della notizia documentaria relativa alla stima che lo scultore eseguì, insieme al Giordano, non solo sul

22 R. Mormone, *La scultura*…cit., p. 570.
23 U. Di Furia, *La statua dell'Immacolata*…cit., pp. 213-240.
24 Ivi., p. 229, doc. 7.
25 M. A. Pavone, *Caratteri della produzione pittorica nell'Agro Nocerino-Sarnese tra Sei e Settecento in relazione all'influenza dei Solimena*, in *Angelo e Francesco Solimena nell'Agro Nocerino-Sarnese tra continuità e alternative*, a cura di G. Contursi, Salerno 2002, p. 30.
26 U. Di Furia, *La statua dell'Immacolata*…cit., p. 230, doc. 8.
27 Ivi, p. 231, doc. 10.
28 Ivi, p. 233, doc. 17.

modello in legno del Valentino (come si è precedentemente detto), ma anche sulla statua definitiva, eseguita dai fratelli Manzione[29]. Inoltre, le affinità individuate dallo studioso con l'*Immacolata* di Nardò[30], eseguita dal Bottigliero nel 1749, hanno dato maggiore sostegno a tale proposta attributiva, riconsiderata anche dal profilo stilistico.

Sebbene le analogie con l'*Immacolata* di Nardò siano individuabili in alcuni dettagli dell'opera, dal copricapo che ricade in pieghe morbide e raccolte, alla caratterizzazione espressiva, la scultura del monumento pugliese, nella sua struttura compositiva, presenta una maggiore solidità nell'impianto definitivo che non trova riscontro nella carica ancora barocca ravvisabile nella Vergine napoletana, specie per il rigonfiamento della veste, caratterizzata da pieghe e svolazzi.

Andrà inoltre considerato che se da un lato, l'ipotesi dell'intervento del Bottigliero può essere accolto, non solo in merito al ruolo principale svolto dall'artista, ma anche per alcune analogie stilistiche relative al modellato della veste, individuabili nelle opere della *Samaritana* e della *Santa Teofista* dello scultore; dall'altro, risulta necessario sottolineare l'incongruenza in merito al fatto che l'artista possa essere stato coinvolto in un incarico per l'esecuzione di un'opera, per la quale gli fu affidato anche il compito di approvarne il modello.

In conclusione andrà riconsiderata la collaborazione che andò instaurandosi tra le molteplici maestranze che furono coinvolte nella realizzazione della *Guglia*, dalla sua progettazione alla sua esecuzione, tenendo in considerazione, specie per l'intervento decorativo, la stretta relazione che si venne a creare tra il Bottigliero e il Pagano, attraverso un lavoro di gruppo, che prevedeva uno interscambio tra gli artisti, così come era stato anche precisato nel contratto relativo all'esecuzione dei santi gesuiti[31].

[29] U. Di Furia, *La statua dell'Immacolata*…cit., p. 217, doc. 11.
[30] U. Di Furia, *Nuovi documenti sulla guglia dell'Immacolata di Nardò*, in «Il delfino e la mezzaluna», a cura di Fondazione Terra d'Otranto, anno II, n° 1, 2013, pp. 89-96.
[31] R. Mormone, *La scultura*…cit., p. 556.



Figura 1. Napoli, Piazza del Gesù. *Guglia dell'Immacolata* (1746-1752).



Figura 2. M. Bottigliero. *San Francesco Regis*. Napoli, Piazza del Gesù. Guglia dell'Immacolata (1752).



Figura 3. M. Bottigliero. *San Francesco Borgia*. Napoli, Piazza del Gesù. Guglia dell'Immacolata (1752).



Figura 4. M. Bottigliero. *Assunzione della Vergine*. Napoli, Piazza del Gesù. Guglia dell'Immacolata (1748-1752).



Figura 5. M. Bottigliero. *Putto* (part.). Napoli, Piazza del Gesù. Guglia dell'Immacolata (1748).



Figura 6. Napoli, Piazza del Gesù. Guglia dell'Immacolata. *Vergine Immacolata* (1754).

## 8. Nardò, Piazza Salandra
**1749**

*Immacolata* (Guglia)

Marmo Doc. 56

La scultura dell'*Immacolata*, posta a coronamento della omonima guglia in piazza Salandra a Nardò, venne eseguita dal Bottigliero nel 1749 e rappresenta un'ulteriore testimonianza degli interventi condotti dall'artista nei territori periferici del viceregno. Infatti, diversi anni prima, lo scultore era già stato coinvolto nell'esecuzione delle decorazioni marmoree da applicare agli altari della chiesa di San Bartolomeo a Lucera (1739)[1], della cappella dell'Immacolata del Duomo di Lecce (1739)[2], della cappella del Transito di San Giuseppe nel Duomo di Barletta (1742)[3], nonché della cripta di Sant'Eustachio all'interno della cattedrale di Acquaviva delle Fonti, dove eseguì le monumentali sculture della *Santa Teofista* e dei gemelli *Teofisto* e *Agapio* (1744)[4]. Di poco successivo sarà l'intervento condotto dall'artista anche presso il cappellone della Madia collocato nel Duomo di Monopoli (1751)[5].

La notizia dell'esecuzione dell'*Immacolata* di Nardò, ricavata dall'antico periodico degli *Avvisi* di Napoli dal Di Furia[6] - fonte di informazioni, il cui contenuto era rimasto finora sconosciuto alla critica - accresce il *corpus* della produzione dello scultore, contribuendo ad affermare la sua notorietà anche nelle aree limitrofe, dove la sua opera fu altrettanto riconosciuta e apprezzata, così come si ricava dalle notizie emerse dal giornale.

La statua, come di consueto, fu eseguita a Napoli e, al suo completamento, spedita per essere destinata alla cittadina pugliese sul «magnifico obelisco, in onore della SS. Vergine Immacolata [dove] giunse ivi ultimamente da questa Capitale una statua di marmo finissimo […] di eccellente Scoltura»[7].

---

1 Cfr. M. Pasculli Ferrara - E. Nappi, *Arte napoletana in Puglia dal XVI al XVIII secolo*, Fasano 1983, pp. 55-56.
2 Ivi, pp. 234-235.
3 M. Pasculli Ferrara, *I Cimafonte a Barletta*, in «Napoli Nobilissima», XXIII, 1984, pp. 3-16. Cfr. Ead. *L'arte dei marmorari in Italia meridionale*, Roma 2013, pp. 276-284.
4 Cfr. A.S.B.N., Banco dello Spirito Santo, giornale copiapolizze di cassa, 18 luglio 1744, matr. 1444: V. Rizzo, *Notizie su Gaspare Traversi ed altri artisti napoletani del '700*, in «Napoli Nobilissima», XX, 1981, p. 35, doc. 25; Idem, *Uno sconosciuto paliotto di Lorenzo Vaccaro e altri fatti coevi napoletani*, in «Storia dell'Arte», 1983, p. 229; M. Pasculli Ferrara - E. Nappi, *Arte napoletana*…cit., p. 304; F. Liuzzi, *Manufatti napoletani in terra di bari. L'altare marmoreo della cappella di Sant'Eustachio nella Cattedrale di Acquaviva delle Fonti*, in «Napoli Nobilissima», VI, 2014, pp. 31-44.
5 M. Pirrelli, *La cappella della Madonna della Madia in Monopoli. L'organismo settecentesco*, Fasano 1997, pp. 76-77, 139.
6 *Avvisi* di Napoli, n. 42, 16 settembre 1749, cfr. U. Di Furia, *Nuovi documenti sulla guglia dell'Immacolata di Nardò*, in «Il delfino e la mezzaluna», a cura di Fondazione Terra d'Otranto, anno II, n° 1, 2013, pp. 89-96.
7 U. Di Furia, *Nuovi documenti*…cit., p. 92.

La guglia, singolare struttura architettonica - di cui si ebbe larga diffusione soprattutto nel territorio salentino - fu edificata nel medesimo anno della realizzazione dell'*Immacolata* e dunque un ventennio prima di quanto ipotizzato in precedenza (1769)[8]. L'occasione di documentare anticipatamente il momento della sua costruzione ha anche indotto a considerare con maggiore probabilità il coinvolgimento dell'architetto napoletano Ferdinando Sanfelice[9] nella realizzazione del progetto relativo alla guglia. Tale ipotesi trova sostegno nella relazione di parentela tra il Sanfelice e il fratello, vescovo di Nardò dal 1708 al 1736[10], attraverso il quale l'architetto si recò più volte nella città pugliese per ridefinire l'assetto urbanistico mediante una serie di interventi attuati nell'area circostante il Duomo. Tale possibilità, peraltro, non costituirebbe la prima occasione in cui il Bottigliero si trovò a collaborare con il Sanfelice, con il quale era entrato già in contatto sia per la decorazione scultorea della cappella Lembo (1718)[11], sia per l'altare maggiore della chiesa napoletana di Santa Patrizia (1724)[12].

La nota degli *Avvisi*, che fa riferimento anche ai festeggiamenti celebrati in onore del vescovo Francesco Carafa, riporta la descrizione dell'evento processionale mediante il quale la Vergine Immacolata «fu condotta in trionfo per le principali strade riccamente adobbate, seguita dal capitolo, Mansionari, e clero; coll'intervento ancora degli ordini regolari, di tutto il Magistrato, Nobiltà, e Popolo innumerevole tra le pubbliche acclamazioni, e continovi Viva di giubilo, tra le armoniche Melodie di ben concertati istrumenti, e tra un continuo sparo di mortaretti, e fuochi artificiali; e giunti nella pubblica Piazza fu depositata la statua vicino all'obelisco, ed intonato il *Te Deum* in rendimento di grazie si proseguirono le Feste di sparo, ed illuminazioni fino alle molte ore della Notte»[13].

La statua della Vergine, insieme al globo, rappresentano gli unici elementi eseguiti in marmo, su un monumento eretto in pietra di carparo. L'*Immacolata*, nella sua struttura compositiva, si presenta caratterizzata da una certa solidità nell'impianto definitivo e un forte equilibrio delle masse, che connotano l'opera di maggiore rigidità, soprattutto dal punto di vista naturalistico rispetto alla precedente produzione dello scultore. Infatti, è proprio nell'ultima fase dell'artista che è possibile riscontrare una più forte staticità, nonché una progressiva

---

[8] Cfr. F. Castrignano, *La storia di Nardò esposta succintamente*, Galatina 1930, p. 118; U. Di Furia, *Nuovi documenti*…cit., p. 93.

[9] La guglia di Nardò è assegnata all'architetto Giovan Bernardino Genoino di Gallipoli da G. Palumbo, *Guglie di stile barocco nella penisola salentina*, in «Arte cristiana», vol. XL, n. 1, 1953, p. 21.

[10] Cfr. E. Mazzarella, *La sede vescovile di Nardò (dall'origine ai nostri giorni)*, Galatina 1972, pp. 218-270; G. De Cupertinis, *Ferdinando Sanfelice architetto a Nardò*, in *Antonio e Ferdinando Sanfelice: il vescovo e l'architetto a Nardò nel primo Settecento*, a cura di M. Gaballo, B. Lacerenza, F. Rizzo, Lecce 2003, pp. 61-76.

[11] L. Avino, *Scultura e decorazione a Salerno*, Salerno 1991, pp. 16-19, p. 93, doc. III.

[12] V. Rizzo, *Notizie su Gaspare Traversi ed altri artisti napoletani del '700*, in «Napoli Nobilissima», XX, 1981, p. 33, doc. 11.

[13] U. Di Furia, *Nuovi documenti*…cit., p. 92.

accademizzazione stilistica delle forme, attraverso cui il Bottigliero moderò l'enfasi barocca e la carica realistica. La statua di Nardò, tuttavia, presenta evidenti elementi di affinità con l'*Addolorata* (1722)[14], eseguita dallo scultore per la cripta del Duomo di Capua, in concomitanza con la realizzazione del *Cristo deposto* (1722)[15]. Nelle due opere si osserva sia il medesimo modo di scolpire i tratti fisiognomici del volto, caratterizzato dalla stessa moderata espressione, sia un'evidente vicinanza nell'elaborazione delle pieghe del panneggio. Ulteriori analogie si riscontrano anche con la giovane *Samaritana*, collocata nel chiostro di San Gregorio Armeno (1733)[16], soprattutto in riferimento alla robusta struttura compositiva.

[14] Cfr. F. Granata, *Storia sacra della chiesa metropolitana di Capua*, vol. I, Napoli 1766, p. 53; Mattej, *Il Cristo della Cattedrale di Capua*, in «Poliorama Pittoresco», n. 42, 1855-56, p. 331; G. Borrelli, *Il presepe napoletano*, Roma 1970, p. 186; A. Tucci, *L'universo pittorico di Francesco Solimena nella scultura di Matteo Bottigliero*, in «Studi di Storia dell'Arte», 1999, p. 184.

[15] A.S.B.N., Banco della Pietà, giornale copiapolizze di cassa, 27 giugno 1722, matr. 1742; cfr. V. Rizzo, *Lorenzo e Domenico Antonio Vaccaro. Apoteosi di un binomio*, Napoli 2001, p. 244, doc. 325; Idem, *Ulteriori scoperte sulla scultura napoletana dal '600 al '700*, in «Quaderni dell'Archivio Storico», a cura dell'Istituto Banco di Napoli Fondazione, 2004, p. 205, doc. 59.

[16] T. Fittipaldi, *Sculture di Matteo Bottigliero in Campania*, in «Campania Sacra», Napoli 1973, p. 259.



Figura 1. Nardò, Piazza Salandra. *Guglia dell'Immacolata* (1749).



Figura 2. M. Bottigliero. *Immacolata*. Nardò, Piazza Salandra (1749).

## 9. Napoli, Convento di San Domenico Maggiore
(già Napoli, Monastero dei SS. Pietro e Sebastiano)
**1754**

*Santa Caterina Ricci*
*Santa Caterina da Siena*
*Santa Agnese da Montepulciano*
*Santa Rosa da Lima*
(Chiostro)

Marmo Doc. 66

Si deve al Sigismondo[1] l'individuazione delle originarie otto sculture, eseguite per il Monastero dei Santi Pietro e Paolo a Napoli, distrutto nel corso del XIX secolo insieme a quattro delle otto sante domenicane scolpite dal Bottigliero e dallo scultore Nicola Lamberti[2]. L'autore si limita ad una sola elencazione dei nomi delle opere raffigurate, senza, tuttavia, assegnarle alla produzione degli artisti. Nella Guida si legge che all'interno della chiesa «incrostata di finissimi marmi dove intorno vi sono otto belle statue di marmo bianco, e sono S. Caterina da Siena, La B. Ossana da Mantova, la B. Margarita da Catello, S. Rosa, la B. Margarita, S. Caterina Ricci, la B. Giovanna di Portogallo, e S. Agnese da Montepolito»[3]. Diversamente da quanto riportato per le sculture delle sante, il Sigismondo assegna al Bottigliero «le due acquasantiere con sopra due mezzi busti in marmo a mezzo rilievo di S. Tommaso d'Aquino, e di S. Domenico»[4], ad oggi considerate perdute[5]. Anche il Napoli Signorelli[6] segnala le otto sante e beate insieme alle acquasantiere sopracitate, attribuendole al Bottigliero.

[1] G. Sigismondo, *Descrizione della città di Napoli e suoi borghi*, Tomo I, Napoli 1788, p. 258,286.
[2] Conosciuto principalmente per la sua attività di marmoraro, lavorerà in collaborazione con il Bottigliero anche nel 1751, in occasione dell'esecuzione dell'altare maggiore della cappella della Madia per la cattedrale di Monopoli. Ulteriori notizie sul Lamberti si trovano in: G. Cantone, *I conservatorii dell'Imbrecciata di Gesù e Maria*, in «Napoli Nobilissima», VII, 1968, p. 206; V. Rizzo, *Notizie su artisti e artefici dai giornali copiapolizze degli antichi banchi pubblici napoletani*, in *Le arti figurative a Napoli nel Settecento*, a cura di N. Spinosa, Napoli 1979, p. 245; Idem, *Niccolò Tagliacozzi Canale o il Trionfo dell'ornato nel Settecento napoletano*, in *Settecento napoletano. Documenti I*, a cura di F. Strazzullo, Napoli 1982, p. 179; A. Scalera, *Nuovi documenti sulla chiesa di San Nicola alla Carità*, in «Quaderni dell'Archivio Storico», a cura dell'Istituto Banco di Napoli Fondazione, 2007, p. 525; C. De Letteriis, *Settecento napoletano in Puglia. Documenti inediti sulla chiesa di Santa Maria della Pietà a San Severo e altre storie di marmi*, Foggia 2013, pp. 21, 29, 33-34.
[3] G. Sigismondo, *Descrizione della città*…cit., p. 258.
[4] Ivi, p. 286.
[5] I busti che corredavano le acquasantiere vengono ricordati anche dal Napoli Signorelli, dal Ceci, dall'Elia e dal Borrelli. Cfr. F. Strazzullo, *Tradizioni sacre popolari e scultura del '700 a Napoli, da un manoscritto di P. Napoli Signorelli*, Napoli 1968, p. 22; G. Ceci, *Gli artisti napoletani della seconda metà del secolo XVIII*, in «Napoli Nobilissima», XVIII, 1922, p. 119; G. Elia, *Matteo Bottiglieri*, in *G. L. Bernini e il berninianesimo nella scultura napoletana del Sei e Settecento*, Napoli 1942, p. 121; G. Borrelli, *Il presepe napoletano*, Roma 1970, p. 188.
[6] F. Strazzullo, *Tradizioni sacre popolari…cit.,* p. 22.

Al Filangieri[7] spetta il merito di avere individuato il contratto notarile, all'interno del volume XXVII delle Scritture del Monastero dei SS. Pietro e Sebastiano, dove è riportato «…un istrumento de' 5 ottobre 1745 per Notar Onofrio Montefusco, nel quale gli scultori Matteo Bottiglieri e Nicola Lamberto promettono scolpire otto statue di marmo nel prezzo ciascuna di ducati 140…»[8]. Le quattro statue superstiti recano i nomi incisi sui plinti delle basi ed attualmente sono collocate nel chiostro di San Domenico Maggiore «e propriamente in quello, lungo uno de' cui lati si sviluppa la scala principale del convento; e pare che ivi siano state trasportate, quando la chiesa di San Sebastiano fu sconsacrata ed addetta ad usi profani»[9].

Il Borrelli[10] considera solo la *Santa Caterina da Siena*, la *Beata Agnese da Montepulciano* e *Santa Caterina Ricci* come opere dello scultore, mentre attribuisce al Lamberti la *Santa Rosa da Lima*.

Il Mormone[11] avanza riferimenti alle opere delle sante e beate domenicane esclusivamente per un raffronto con quelle eseguite nel 1755 da Manuel Pacheco per la chiesa di Santa Teresa all'Arco Mirelli.

Allo stesso modo del Borrelli, anche il Fittipaldi[12] si mostra in linea con le osservazioni dello studioso, giudicando le opere di modesta qualità e dalla resa scadente, tanto da tradire l'intervento di mediocri collaboratori. In particolare, la *Santa Rosa da Lima*, per la quale lo studioso conferma l'attribuzione al Lamberti, sembra essere scolpita su «un antico motivo gotico tale è l'allungamento e la flessibilità della figura»[13].

Per le otto sculture, da «consegnare di tutta perfezione, e poste in opera fra il termine di un'anno e mezzo» il Bottigliero «statuario» e il Lamberti «scultore dei marmi» si obbligarono ad eseguire il modello della misura di un palmo e mezzo, «…quale modello s'abbia prima da osservare da detto Monastero per farci fare tutto quello, che vi manca, e fare le statue sodette di tutta qualità e perfezione à tenore di detto modello…»[14]. Il contratto notarile specifica con estrema precisione le iconografie delle sante e gli attributi con i quali

---

[7] G. Filangieri, *Documenti per la storia, le arti e le industrie delle province napoletane*, Tomo III, Napoli 1885, p. 78.
[8] A.S.Na., Notai del '600, Onofrio Montefusco, sch. 723/55, pp. 176-179: G. Filangieri, *Documenti per la storia*…cit., p. 78.
[9] Il motivo del trasferimento è legato esclusivamente alla distruzione della chiesa nell'Ottocento.
[10] G. Borrelli, *Il presepe*…cit., p. 188.
[11] R. Mormone, *La scultura (1734-1800)*, in *Storia di Napoli*, vol. VIII, Napoli 1971, p. 568.
[12] T. Fittipaldi, *Sculture di Matteo Bottigliero in Campania*, in «Campania Sacra», 1973, p. 265; cfr. Idem, *La scultura napoletana del '700*, Napoli 1980, p. 104.
[13] T. Fittipaldi, *Sculture di Matteo Bottigliero*…cit., p. 265, nota 49.
[14] A.S.Na., Notai del '600, Onofrio Montefusco, sch. 723/55, p. 177: G. Filangieri, *Documenti per la storia*…cit., p. 78.

dovevano essere raffigurate «a tenore della nota […] che infra si scriverà […]. Nella prima nicchia à man destra vicino all'altare maggiore Santa Caterina da Siena, coronata di spine colle stimmate, e croce in mano in atto di predicare. Nella prima nicchia à man destra Sant'Agnese di Montepulciano colla […] crocelle, ed in mano Sant'Agnello. Nella seconda nicchia a man destra Santa Rosa da Lima colla Corona di rose e bambinello giacente nelle mani in atto di baciarlo. Nella seconda nicchia à man sinistra Santa Caterina Ricci coronata di spine stimatizzata nelle mani, e col cuore nella destra. Nella terza nicchia à man destra la Beata Giovanna di portogallo con corona e scettro reale reale ai piedi, ed in atto di abbracciar la croce. Nella terza nicchi à man sinistra la Beata Margarita di Savoia con tre lancette nella destra, scettro e Corona reale […]. Nella quarta nicchia à man destra la Beata Osanna da Mantova, Croce in mano, ed una barchetta ai piedi. La quarta nicchia à man sinistra la Beata Margarita da Castello […] e nelle mani un piccolo presepe con la Madonna, San Gioseppe, e Bambinello giacente in atto di contemplarli»[15].

La qualità della fattura lascia emergere un possibile intervento di bottega, in quanto manca l'accentuazione degli effetti chiaroscurali sul marmo e una maggiore ricercatezza del modellato, specie nell'esecuzione delle pieghe delle vesti, definite in maniera più statica e regolare. Maggiore attenzione sembra essere riservata all'espressività e alla drammatizzazione dei volti, mediante la rappresentazione delle labbra socchiuse, degli zigomi sporgenti o degli occhi rivolti al cielo.

[15] A.S.Na., Notai del '600, Onofrio Montefusco, sch. 723/55, p. 178: G. Filangieri, *Documenti per la storia*…cit., p. 78.




Figura 1. M. Bottigliero, N. Lamberto. *Santa Caterina Ricci*. Napoli, San Domenico Maggiore, chiostro (1754).




Figura 2. M. Bottigliero, N. Lamberto. *Santa Caterina da Siena*. Napoli, San Domenico Maggiore, chiostro (1754).

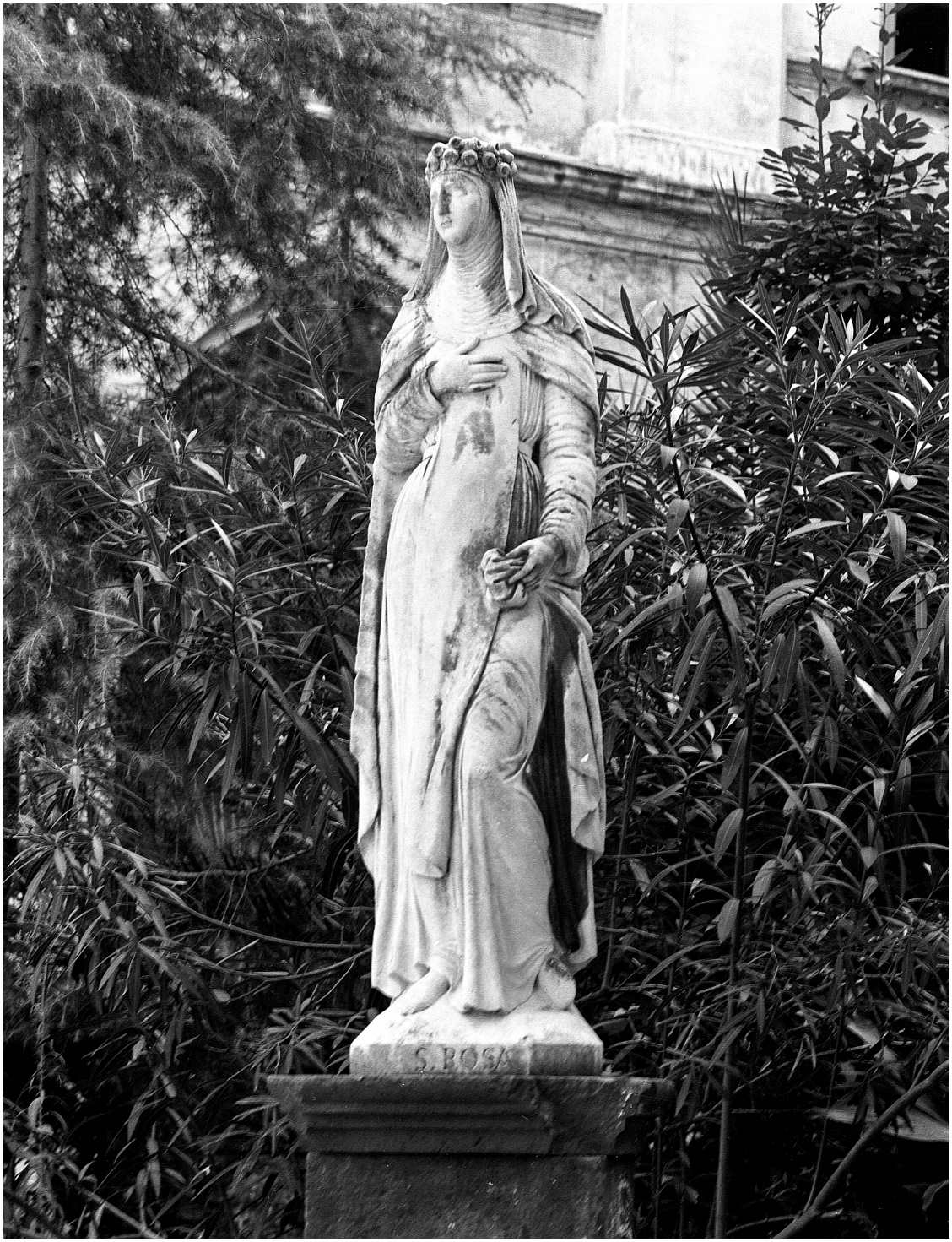


Figura 3. M. Bottigliero, N. Lamberto. *Santa Rosa da Lima*. Napoli, San Domenico Maggiore chiostro (1754).




Figura 4. M. Bottigliero, N. Lamberto. *Sant'Agnese da Montepulciano*. Napoli, San Domenico Maggiore, chiostro (1754).

# 4. Catalogo ragionato delle opere

## 4.1. Opere documentate

### C) *La ritrattistica*

## C) La ritrattistica

In quest'ultima sezione confluiscono tutte le opere relative alla ritrattistica, ambito particolarmente congeniale a Matteo Bottigliero, rappresentando la parte più pregnante della sua produzione scultorea relativa a figure singole.

Nel corso del Settecento emerge in tale campo l'interesse per la verità dei tratti fisiognomici, conseguita mediante l'approfondimento dei lineamenti dei personaggi raffigurati, che determina il superamento del ritratto barocco e costituisce la decisa alternativa al tono celebrativo degli esempi precedenti, che fornirà spunti di osservazione ancora più incisivi all'operato del Traversi.

Non è solo nella posa o nello schema generale che il monumento funebre si distingue da quello dei secoli precedenti. Sui sepolcri, i ritratti dei defunti, sia quelli di più modesta dimensione, sia quelli di più vasta struttura, acquistano una loro peculiare autonomia.

Tale cambiamento si deve sia all'ascesa di una nuova categoria di committenti, costituita da un cospicuo numero di personalità laiche, quasi esclusivamente legate al ceto forense, sia alla volontà di rappresentare la personalità degli effigiati, liberandoli dai precedenti intenti celebrativi e idealizzanti.

Nei suoi ritratti il Bottigliero diede prova di un'evidente maturità stilistica, assimilata attraverso gli insegnamenti del Vaccaro e ravvisabile nell'accezione fortemente naturalistica e nell'efficace gioco chiaroscurale delle masse, in grado di conferire ai personaggi raffigurati un'indiscussa vitalità e alla sua personalità quella di un abile ritrattista.

## 1. Napoli, Santa Teresa agli Studi 1715-1720

*Ritratto di Francesco Saverio Gurgo*
*Ritratto di Flavio Gurgo*

Marmo Doc. 10

I busti di *Flavio* e *Francesco Saverio Gurgo*, rispettivamente padre e figlio, rappresentano due esponenti di una famiglia vicentina ascritta al patriziato napoletano. Sebbene i due ritratti furono commissionati al Bottigliero in due momenti distinti, la loro cronologia risulta quasi coeva a causa delle morti ravvicinate degli effigiati. Il primo busto eseguito dallo scultore fu quello del figlio *Francesco Saverio*, morto in giovane età nel 1715, sul quale l'artista modellò «dell'istessa altezza, larghezza, e profondità»[1] quello del padre *Flavio*, deceduto cinque anni più tardi.

Poco considerati dagli autori delle Guide di Napoli, sono ricordati dal Galante[2], che li include nella descrizione delle cappelle dell'edificio e dal Ceci, nel suo scritto sulla *Chiesa di Santa Teresa agli Studi*, nel quale cita i personaggi raffigurati e ricorda il titolo ricoperto da «Don Flavio Gurgo Duca di Castelmenardo, Reggente Decano del Sacro Consiglio»[3].

Nel primo regesto dello scultore, redatto da Gennaro Borrelli, l'autore esalta il forte valore plastico del busto, riscontrando evidenti affinità con il sepolcro scolpito dal Vaccaro per il *Regio Consigliere Francesco Rocco* della chiesa napoletana della Pietà dei Turchini[4].

L'accurata ricerca fisiognomica consente al Fittipaldi di inserire le sculture nel rinnovato panorama della ritrattistica napoletana del Settecento, nonché di considerarle come punti di riferimento indiscutibili per la stessa opera di Giuseppe Sanmartino. Lo studioso, inoltre, nel suggerire le mediazioni che le opere offrono con gli esempi della produzione pittorica del Solimena e di Giacomo del Po, propone un'apertura anche con la ritrattistica

1 A.S.N., Notai del '700, Ignazio Palomba, scheda 534, prot. 49, f. 533v: G.G. Borrelli, *Domenico Antonio Vaccaro scultore (1678-1745) - Appendice documentaria*, Tesi di dottorato in Discipline Storiche dell'Arte Medioevale, Moderna e Contemporanea. Storia e Critica delle Arti Figurative nell'Italia Meridionale, Università di Napoli "Federico II", a.a. 1996-1997, p. 70, doc. 82.

2 G. A. Galante, *Guida Sacra della città di Napoli*, Napoli 1873, p. 401.

3 G. Ceci, *La chiesa di Santa Teresa agli Studi*, in «Napoli Nobilissima», V, 1896, p. 73; v. T. Fittipaldi, *Sculture di Matteo Bottigliero in Campania*, in «Campania Sacra», 1973, p. 251, nota 21, dove è riportata la notizia estrapolata dagli *Avvisi* del Riccardo in merito all'annuncio funebre, nonché del titolo di «Reggente Supremo Collateral Consiglio nella Villa di Portici». Cfr. T. Fittipaldi, *Civiltà del Settecento a Napoli*, catalogo della mostra (Napoli, dicembre 1979 - ottobre 1980), Firenze 1980, p. 47.

4 G. Borrelli, *Il presepe napoletano*, Roma 1970, pp. 185-186.

francese contemporanea, conosciuta attraverso dipinti e incisioni presenti nelle collezioni napoletane[5]. Soffermandosi, infine, sul carattere naturalistico, individua nei due busti i principali esemplari della fase di passaggio dal barocco al rococò, espressa attraverso la semplificazione delle pose, la caratterizzazione psicologica e la spiccata autonomia acquistata dalle opere sul sepolcro[6].

Nell'indagare il campo della ritrattistica funeraria, la Cioffi Martinelli pone in luce un elemento di novità connesso all'ambito della committenza laica: l'emergere in quegli anni di nuove personalità legate soprattutto al ceto forense, desiderose di assicurarsi un monumento funebre celebrativo[7]. La studiosa traccia così una panoramica sui principali effigiati dei sepolcri napoletani, soffermandosi in particolare sui due modelli eseguiti dal Bottigliero, contraddistinti da «un'impostazione essenzialmente aulica, memore soprattutto della coeva ritrattistica solimeniana»[8].

Ad insistere sull'interpretazione rococò sulle anticipazioni offerte al Sanmartino dai busti *Gurgo*, saranno anche la Nava Cellini[9] e il Catello[10], inserendo le opere tra le più pregevoli della sua produzione ritrattistica.

Nello studio della Tucci[11], incentrato sulla forte dipendenza della plastica del Bottigliero dalla produzione pittorica del Solimena, vengono messe in risalto le straordinarie doti dello scultore, specialmente nel campo della ritrattistica, da cui emergono anche i chiari riferimenti dedotti dalla lezione vaccariana. La studiosa, attraverso efficaci e funzionali confronti, dimostra - a differenza di ciò che era stato affermato precedentemente dal Fittipaldi[12] - quanto non sia necessario ricorrere alla ritrattistica francese per individuare giusti paralleli, specie per i busti *Gurgo*. Il ritratto di *Francesco Saverio* mostra, ad esempio, evidenti elementi di affinità con due opere del Solimena, sia la rappresentazione di *Filippo V di Spagna*, conservata presso il palazzo Reale di Caserta, sia quella di *Carlo III d'Asburgo*, di collezione privata[13]. In linea con le principali riflessioni compiute finora dagli studiosi, sottolinea - allo stesso modo - la visibile sensibilità rococò contraddistinta «dalla cornice di riccioli risolta in un'accurata bulinatura dal vibrante effetto pittorico e dall'elegante giacca che aprendosi lascia intravedere il giamberghino su cui

5 T. Fittipaldi, *Sculture di*…cit., p. 254.
6 *Ibid.*
7 R. Cioffi Martinelli, *Manifatture e produzione plastica nel '700*, in «La voce della Campania», 1979, p. 476.
8 Ivi, p. 477.
9 A. Nava Cellini, *La scultura del '700*, in «Storia dell'arte in Italia», 1982, pp. 95-97.
10 E. Catello, *La scultura*, in *Storia e civiltà della Campania. Il Settecento*, a cura di Pugliese Carratelli, IV, 1994, p. 246.
11 A. Tucci, *L'universo pittorico di Francesco Solimena nella scultura di Matteo Bottigliero*, in «Studi di Storia dell'Arte», 1999, pp. 183-184.
12 T. Fittipaldi, *Sculture di*…cit., p. 254.
13 A. Tucci, *L'universo pittorico*…cit., p. 184.

ricade il jabot», episodio di apertura irripetibile nella produzione del Bottigliero, «che in seguito non mostrerà più» con tale evidenza[14].

Concordi con i pareri espressi fino a questo punto, anche l'Abbate[15] e il Rizzo[16] sottolineano la grandezza del Bottigliero in tale campo, mentre il primo classifica i ritratti Gurgo come una delle sue migliori prove, il secondo li considera manifesti con i quali lo scultore riuscì ad esprimere la forte capacità di indagare l'animo umano degli effigiati.

Le opere in questione si pongono come esempi cardine nella produzione dell'artista, essendo i primi ritratti eseguiti negli anni giovanili della sua carriera, ai quali lo scultore si ispirò per la realizzazione di quelli successivi, approdando però a pose più ferme e composte, a ritmi più statici, tanto che si può parlare di una successiva fase accademica.

Mediante le polizze di pagamento, che sono state rese note, si è potuto stabilire che la commissione dei busti *Gurgo* costituì anche la prima collaborazione che il Bottigliero instaurò con il marmoraro napoletano Giuseppe Picci (attivo dal 1710 al 1740), incaricato di «…lavorare […] il nicchio con fregi e commessi di diaspro di Sicilia e di fiore di Persia […] e […] la facciata che viene intorno al Busto […] ove vengono le lettere impiombate […] con li Ornamenti, e Fregi…»[17]. Il sodalizio tra i due artisti andò progressivamente consolidandosi, se nel 1728 li troveremo nuovamente insieme per l'esecuzione dell'altare maggiore e dei relativi apparati marmorei nella chiesa di Santa Maria delle Vergini di Scafati[18], inserita negli interventi inediti di questo studio.

I pagamenti per il ritratto di *Francesco Saverio Gurgo* iniziarono nell'anno 1715, precisamente il 17 dicembre, e durarono per un intero anno fino al completamento del saldo avvenuto il 16 ottobre 1716[19]. Dalla lettura dell'atto notarile si viene invece a conoscenza della convenzione stipulata il 14 ottobre 1719, tra lo scultore e il «…Magnifico Reverendo Don Nicolò Gurgo della Compagnia di Giesù, agente, et interveniente alle cose infrascritte in nome, e parte dello Spettabile Sig. Regente Don Flavio Gurgo suo fratello…»[20], nella quale il Bottigliero s'impegnò «…fra il termine di mesi sei da oggi, o poco prima o poco dopo…» di eseguire il ritratto funebre di *Flavio Gurgo* sull'esempio di quello del figlio, *Francesco Saverio*,

---

14 A. Tucci, *L'universo pittorico*…cit., p. 184.

15 F. Abbate, *Storia dell'arte nell'Italia meridionale. Il mezzogiorno austriaco e borbonico*, Roma 2009, p. 83.

16 V. Rizzo, *Significativi ma non conosciuti episodi artistici napoletani tra fine seicento ed inizio Settecento*, in «Quaderni dell'archivio storico», a cura dell'Istituto Banco di Napoli Fondazione, 2011-2013, p. 288.

17 A.S.B.N. Banco del Popolo, giornale copiapolizze di cassa, 17 dicembre 1715, matr. 831: V. Rizzo, *Uno sconosciuto paliotto di Lorenzo Vaccaro e altri fatti coevi napoletani*, in «Storia dell'Arte», 1983, p. 226.

18 M. D'Angelo, *Gli interventi del Bottigliero in Santa Maria delle Vergini a Scafati*, in «Quaderni dell'Archivio Storico», a cura di Istituto Banco di Napoli Fondazione, 2016 (in corso di stampa).

19 A.S.B.N., Banco del Popolo, giornale copiapolizze di cassa, 16 ottobre 1716, matr. 841; cfr. V. Rizzo, *Uno sconosciuto paliotto*…cit., p. 226.

20 G.G. Borrelli, *Domenico Antonio Vaccaro scultore*…cit., p. 70, doc. 82.

attraverso la realizzazione di un «modello di creta, o in grande, o in piccolo come si sarà più comodo»[21].

I personaggi raffigurati sono inscritti all'interno di una cornice ovale, atteggiati nella medesima posa plastica. Il giovane *Gurgo* con corporatura esile, timido nell'espressione e dal raffinato profilo, porta con eleganza la mano destra al petto, mentre con la sinistra regge un piccolo libro, che blocca all'altezza del fianco. Il margine inferiore del busto è tagliato molto in basso, così da comprendere larga parte del tronco, espediente che infonde maggiore slancio alla figura, utilizzato come un chiaro accorgimento per rendere la struttura dell'opera più ardita. Nel conferire al ritratto un carattere attraente e nobiliare, il Bottigliero si sofferma sulla minuzia dei particolari: la fascia annodata intorno alla vita e la voluminosa parrucca formata da ampi riccioli che gli incorniciano il viso. Il panneggio è caratterizzato da poche e profonde pieghe che generano lievi contrasti chiaroscurali, consentendo così alla luce di percorrere l'intera superficie marmorea. L'accorgimento di lasciare il soprabito sbottonato provoca un giusto movimento dei tessuti, rendendo evidente l'impareggiabile morbidezza del modellato. Il volto di *Francesco Saverio* appare leggermente paffuto e dalle carni morbide: segno indubbio della sua tenera età. Dal suo sguardo discreto trapela un evidente riservatezza resa eccellentemente dallo scultore, in grado di restituirci una profonda introspezione psicologica del personaggio.

Un aspetto imponente e severo contraddistingue, invece, il ritratto di *Flavio Gurgo*, vestito di toga e collocato di fronte al figlio. La sua posa è caratterizzata da maggiore teatralità e rinvia con più evidenza a esiti barocchi. Rispetto al giovane *Gurgo*, la corporatura appare robusta e la figura leggermente tozza a causa del taglio più alto del busto. Quest'ultimo elemento non esclude la grande qualità esecutiva dell'opera, estremamente curata nei dettagli: dalle mani allungate e fortemente espressive, alle maggiori pieghe delle vesti fino alla fisionomia dotata di grande intensità.

Andranno, infine, presi in considerazione alcuni confronti con monumenti funerari coevi, tra cui quello con il mezzo busto di *Carlo VI d'Austria* (1715)[22], realizzato da Giacomo Colombo su modello del pittore Giacomo Del Po e collocato nella medesima chiesa, a cui il Bottigliero ebbe senz'altro modo di guardare per l'esecuzione dei suoi ritratti, ispirandosi - nella soluzione proposta - soprattutto al modo di rendere la posa plastica affine e somigliante.

---

21 G.G. Borrelli, *Domenico Antonio Vaccaro scultore*…cit., p. 70, doc. 82.

22 O. Ferrari, *Considerazioni sulle vicende artistiche a Napoli durante il viceregno austriaco (1707-1734)*, in «Storia dell'Arte», n. 35, 1979, p. 24 e segg.; cfr. V. Rizzo, *Notizie su Gaspare Traversi ed altri artisti napoletani del '700*, in «Napoli Nobilissima», XX, 1981, pp. 23-24.

Degno di nota, specialmente per le comunanze stilistiche che si ravvisano con il ritratto di *Francesco Saverio Gurgo*, è il monumento funebre di *Alfonso Toraldo Calimera* (1719)[23], eseguito da Francesco Pagano e collocato presso la chiesa dell'Annunziata di Tropea, dove risultano evidenti caratteristiche come la giovane età, nonché la volontà di comunicare, attraverso l'incisiva espressività, la profonda introspezione psicologica degli effigiati.

In ultimo, sempre al ritratto di *Francesco Saverio*, è possibile accostare l'opera più tarda di Domenico Antonio Vaccaro, raffigurante il ritratto funebre di *Cesare Ligorio* (1727), principe di Presicce, collocata presso la chiesa di Sant'Anna dei Lombardi di Napoli. Anche qui, come nel precedente confronto, ritroviamo la tenera età del personaggio raffigurato, la morbidezza del modellato e la vivace aderenza naturalistica, riscontrabile nella medesima opera del Bottigliero.

Nei due ritratti *Gurgo* lo scultore esprime la capacità di avvertire esigenze nuove, di assimilarle e metterle in pratica, attraverso pose semplici e raffinate, volumi saldi e definiti, nonché un'acuta caratterizzazione psicologica dei personaggi.

[23] V. Rizzo, *Lorenzo e Domenico Antonio Vaccaro, apoteosi di un binomio*, Napoli 2001, p. 242; cfr. M. Panarello, *Monumenti sepolcrali tardobarocchi in Calabria: prime note per una catalogazione regionale*, in *1734-1861*, *I Borbone e la Calabria, temi d'arte, architettura e urbanistica*, a cura di R. M. Cagliostro, Roma 2000, pp. 123-138; Idem, *Novità su San Domenico in Soriano, studi e proposte di ricerca*, in «Rogerius», anno I, n. 1, 1998, p. 37; Idem, *Il grande cantiere del Santuario di San Domenico di Soriano. Scultura, marmi e argenti*, Soveria Mannelli 2010, pp. 8, 115.




Figura 1. M. Bottigliero. *Ritratto di Francesco Saverio Gurgo*. Napoli, Santa Teresa agli Studi (1715).




Figura 2. M. Bottigliero. *Ritratto di Flavio Gurgo*. Napoli, Santa Teresa agli Studi (1720).



Figura 3. M. Bottigliero. *Ritratto di Flavio Gurgo* (part.). Napoli, Santa Teresa agli Studi (1715).



Figura 4. M. Bottigliero. *Ritratto di Flavio Gurgo* (part.). Napoli, Santa Teresa agli Studi (1720).

## 2. Caggiano, San Francesco
## 1721

*Ritratto di Emanuela Visilio*

Marmo Doc. 17

Il ritratto funebre di *Emanuela Visilio*, collocato presso il convento di San Francesco a Caggiano, viene eseguito dal Bottigliero nel 1721 in collaborazione con il marmoraro napoletano Gaetano Sacco[1], al quale era stata affidata nel 1719 l'esecuzione del sepolcro da parte del marchese di Auletta, padre dell'effigiata.

Il Rizzo [2] pubblica la sola polizza di pagamento, testimoniante l'intervento del Bottigliero per la realizzazione della parte plastica, senza rendere noto il monumento. Il documento, utile a fini della ricostruzione di una prima cooperazione dello scultore con il Sacco, ha consentito di definire con precisione i tempi e campi d'azione dei due artisti, soprattutto dopo essere stato integrato e messo in relazione con una seconda polizza rinvenuta dal Borrelli[3].

Dal confronto delle tracce documentarie emerse si viene a conoscenza dapprima dell'incarico rivolto al Sacco, nel 1719, con un acconto di cinquanta ducati per la realizzazione dell'opera «…di marmo […] in conformità del disegno in grande fatto nella sua bottega […] così delli scorniciati, come piani, ed a rispeto degli intagli, e figura di mezzo…»[4] e, solo nel 1721, della partecipazione del Bottigliero alla medesima commissione, per l'esecuzione «…della Statua di marmo che detto Matteo deve dare per lo deposito della quondam Donna Emma Vele Erbena Visilio sua figlia…»[5].

Seppure la transazione bancaria fu costituita da più di due documenti di pagamento, le tracce rinvenute risultano comunque di grande interesse per la ricchezza dei dettagli contenuti.

---

[1] Per un profilo sul marmoraro Gaetano Sacco si veda: V. Rizzo, *Lorenzo e Domenico Antonio Vaccaro. Apoteosi di un binomio*, Napoli 2001, p. 207.

[2] A.S.B.N. Banco di S. Maria del Popolo, giornale copiapolizze di cassa, 19 dicembre 1721, matr. 895; cfr. V. Rizzo, *Uno sconosciuto paliotto di Lorenzo Vaccaro e altri fatti coevi napoletani*, in «Storia dell'Arte», 1983, p. 227, doc. 48; cfr. M. Voccia, *Il marmoraro Gaetano Sacco durante il Barocco e il Rococò a Napoli*, in «Rassegna Storica Salernitana», 35, 2000, p. 171.

[3] A.S.B.N., Banco di S. Maria del Popolo, giornale copiapolizze di cassa, 4 gennaio 1719, matr. 863; cfr. G.G. Borrelli, *Domenico Antonio Vaccaro scultore (1678-1745) - Appendice documentaria*, Tesi di dottorato in Discipline Storiche dell'Arte Medioevale, Moderna e Contemporanea. Storia e Critica delle Arti Figurative nell'Italia Meridionale, Università di Napoli "Federico II", a.a. 1996-1997, p. 67, doc. 76.

[4] V. Rizzo, *Uno sconosciuto paliotto*…cit., p. 227, doc. 48.

[5] *Ibid.*

Dalla prima polizza emerge il riferimento alla funzione primaria svolta dal Sacco, incaricato di eseguire le parti di carattere ornamentale del sepolcro, coadiuvato dall'intervento del «…Mag.co Ingegniero Ottaviano Nauclerio…», supervisore dell'aspetto relativo alle regole, nonché alle misure progettuali. Dalla medesima traccia si legge anche della consuetudine di lavorare l'opera presso la bottega dell'artista, secondo una prassi che richiedeva la cura dell'esecutore nell'assemblaggio sul posto del manufatto, «…dichiarandosi con d.to prezzo che d.to maestro l'abbia da ponere in opera in Caggiano con darli a sue proprie spese le casse di legname, e portatura, dare la comodità di calesse a d.to mastro, et ad un discepolo…»[6].
Nel 1721, «…secondo l'obbligo che ne tiene con esso detto marmoraro maestro Gaetano, in virtù delli patti con esso furono stabiliti ed espressi nella partita […] fattoli a 3 gennaio 1719…», subentrò il Bottigliero per la resa plastica del ritratto, al quale vennero consegnati venti ducati «…in nome e parte di Maestro Gaetano Sacco, a conto del prezzo della Statua [che] doverà essere di tutta perfezione e bontà e di marmo statuario di Carrara…»[7].

Andrà osservato come tale commissione diventi un nuovo caso di collaborazione e intreccio delle diverse competenze di maestranze specializzate in settori peculiari e funzionali all'esecuzione congiunta di una medesima opera più complessa. Condizioni simili ricorsero in maniera frequente nell'attività artistica del Bottigliero, come nel caso del monumento funebre di *Emanuela Visilio*, che rappresenta un esempio evidente di integrazione delle diverse botteghe con maestranze affini e offre anche una delle prime collaborazioni del Sacco con il Bottigliero. Nel 1724, infatti, i due artisti lavorarono nuovamente insieme alla commissione che vide l'architetto Ferdinando Sanfelice nel ruolo di responsabile del progetto e dei lavori per la chiesa di Santa Patrizia di Napoli[8]. In tale circostanza, il Sacco fu impegnato nell'esecuzione della cona dell'altare maggiore della chiesa, su disegno del Sanfelice, mentre il Bottigliero si limitò ad intervenire per le parti relative alla decorazione scultorea, con la realizzazione di due *teste di cherubini*.

Il Borrelli[9], nel proporre una ricognizione dei maggiori episodi sulla scultura e decorazione a Salerno in età barocca, si sofferma anche sul ritratto *Visilio*, apprezzandone le pregevoli qualità esecutive e proponendo per la prima volta l'efficace confronto con quello di

6 G.G. Borrelli, *Domenico Antonio Vaccaro*…cit., p. 67, doc. 76.
7 V. Rizzo, *Uno sconosciuto paliotto*…cit., p. 227, doc. 48.
8 Idem, *Notizie su Gaspare Traversi ed altri artisti napoletani del '700*, in «Napoli Nobilissima», XX, 1981, p. 33, doc. 11; cfr. Idem, *Ferdinandus Sanfelicius, architectus neapolitanus*, Napoli 1999, p. 108, doc. 204.
9 G.G. Borrelli, *Sculture a Salerno in età barocca*, in *Il barocco a Salerno*, a cura di M. C. Cioffi, Salerno 1998, p. 132; cfr. E. Catello, *Francesco Solimena e la scultura del suo tempo*, in «Ricerche sul '600 napoletano», 2000, pp. 7, 9, fig. 2.

*Anna Maria Arduino*[10] (Napoli, San Diego all'Ospedaletto), eseguito nel 1702 in collaborazione tra il Sacco e Giacomo Colombo, su disegno del Solimena.

Risultano poche le fonti che includono nella produzione ritrattistica del Bottigliero il sepolcro *Visilio*, che viene infatti ricordato successivamente solo dalla Gallo[11] nella sezione sulle cappelle e i monumenti funerari, all'interno del volume incentrato sui rinnovamenti di epoca barocca nel salernitano. Nel breve commento al manufatto, la studiosa ripropone il confronto con il monumento napoletano *Arduino*, osservando come in quello di Caggiano venga «a mancare quella impaginazione ben calibrata ed il tono pittorico presenti nel modello solimeniano»[12].

Il ritratto di *Emanuela Visilio* è inscritto all'interno di un medaglione di forma ovale, ma a differenza di quello in San Diego all'Ospedaletto, la rappresentazione della defunta si estende sino al timpano curvilineo, producendo così, nell'impianto compositivo, un maggiore slancio verticale. Risulta, in ogni caso, evidente come il Bottigliero abbia comunque tenuto in forte considerazione lo schema tipologico del monumento napoletano, soprattutto in relazione all'esecuzione del mezzobusto della *Visilio*, contenuto (ad eccezione della parte superiore) entro i limiti della cornice ovale che lo circoscrive. Caratteristica, quest'ultima, che verrà abbandonata dall'artista nell'episodio quasi coevo dei *beati certosini*, eseguiti per la cappella di Sant'Ugo nella Certosa napoletana di San Martino, a favore di una maggiore partecipazione dei ritratti allo spazio reale dell'ambiente, attraverso i vigorosi volumi tridimensionali.
La donna è raffigurata con lo sguardo rivolto su un lato e con una gestualità fortemente espressiva, che consente di coniugare alla finezza del morbido modellato una percepibile sensualità, come è possibile ravvisare nel sepolcro di *Irene Marescalla* (1728)[13], eseguito, su disegno di Domenico Antonio Vaccaro, dallo scultore Francesco Pagano[14] per la cappella di Sant'Oronzo in San Pietro a Maiella, in uno dei suoi primi interventi come ritrattista.

In ultimo, in un contributo[15] da me redatto e volto a ricostruire l'attività dello scultore come autore di modelli per i maestri argentieri napoletani, a seguito del recupero di una dettagliata polizza di pagamento per l'esecuzione di due sculture in argento (volute dall'arcivescovo salernitano Don Paolo de Vilana Perlas), ho avuto modo di citare il ritratto

---

[10] E. Catello, *Francesco Solimena*…cit., pp. 7, 9.
[11] M. C. Gallo, *Tipi e forme degli ammodernamenti barocchi nel salernitano*, Salerno 2004, p. 239.
[12] *Ibid.*
[13] V. Rizzo, *Sculture inedite di D.A. Vaccaro, Bottigliero, Pagano e Sanmartino (I)*, in «Napoli nobilissima», XVIII, 1979, p. 58, doc. 34; cfr. Idem, *Notizie su Gaspare Traversi*…cit., p. 24.
[14] Per un profilo sullo scultore Francesco Pagano si veda: V. Rizzo, *Lorenzo e Domenico Antonio Vaccaro*…cit., p. 207; cfr. D. Artusi, *Pagano, Francesco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani* (on line), vol. 80, 2014, [*ad vocem*].
[15] M. D'Angelo, *Modelli del Bottigliero per «due statuette d'argento»*, in *Cinquantacinque racconti per i dieci anni. Scritti di storia dell'arte*, a cura del Centro Studi sulla civiltà artistica dell'Italia meridionale 'Giovanni Previtali', Soveria Mannelli 2013, pp. 401-411.

*Visilio*, che risulta inoltre funzionale ad un confronto con il mezzobusto del *Perlas* (1728), attribuito al Bottigliero e collocato presso il Duomo di Salerno, «soprattutto in riferimento ai volumi rigidamente contenuti e bloccati nella loro unità di massa»[16].

[16] M. D'Angelo, *Modelli del Bottigliero per*…cit., p. 404.



Figura 1. G. Sacco, M. Bottigliero. *Monumento funebre di Emanuela Visilio*. Caggiano, San Francesco (1721).



Figura 2. M. Bottigliero, *Ritratto di Emanuela Visilio*. Caggiano, San Francesco (1721).



Figura 3. M. Bottigliero. *Ritratto di Emanuela Visilio* (part.). Caggiano, San Francesco (1721).

## 3. Napoli, San Domenico Maggiore
(Cappella di San Michele)
**1725**

*Ritratto di Gerolamo Alessandro Vicentini*

Marmo Doc. 27

Il ritratto funebre di *Gerolamo Alessandro Vicentini*, commissionato al Bottigliero nel 1725, raffigura il cardinale patrizio reatino, ed è posto sul sepolcro del prelato collocato presso la cappella di San Michele, all'interno del complesso monumentale di San Domenico Maggiore di Napoli.

Il Borrelli[1], con giusta intuizione, è il primo ad ascrivere l'opera al Bottigliero, quando nel 1970 pubblica il suo contributo sull'artista, inserito nel volume dal titolo *Il Presepe napoletano*, in cui è possibile leggere - per la prima volta - le poche informazioni su di essa. Lo studioso data il ritratto al 1723, cronologia che risulta estremamente vicina a quella reale, stabilitasi solo in seguito grazie al rinvenimento della polizza di pagamento, risalente al 1725 e testimoniante la riscossione da parte del Bottigliero di quindici ducati «a compimento di venticinque […] atteso li altri ducati 10 […] in conto del Ritratto del quondam Monsignor Vicentini Nunzio Apostolico…»[2]. Il Borrelli dunque, nell'assegnare l'opera alla prima fase di attività dell'artista, ravvisa elementi stilistici individuabili nel coevo *Cristo deposto* (1722)[3], collocato nel Succorpo del Duomo di Capua[4]. In verità, il ritratto *Vicentini*, più che all'opera capuana - contraddistinta da un forte naturalismo e virtuosismo tecnico – va confrontata i busti contemporanei scolpiti dall'artista nel corso della sua produzione ritrattistica, come il *Colacino* (1730)[5] della chiesa di Santa Maria delle Grazie a Caponapoli o il *San Tommaso d'Aquino* (1725-1730?)[6], a lui attribuito,

[1] G. Borrelli, *Il presepe napoletano,* Roma 1970, p. 186; cfr. S. Volpicella, *Descrizione storica di alcuni principali edifici della città di Napoli*, Napoli 1850, pp. 306-307.
[2] A.S.B.N., Banco del Salvatore, giornale copiapolizze di cassa, 6 settembre 1725, matr. 780: V. Rizzo, *Sculture inedite di D. A. Vaccaro, Bottigliero, Pagano e Sanmartino* (I), in «Napoli Nobilissima», XVIII, 1979, p. 55, doc. 5.
[3] A.S.B.N., Banco della Pietà, giornale copiapolizze di cassa, 27 giugno 1722, matr. 1742; Cfr. V. Rizzo, *Lorenzo e Domenico Antonio Vaccaro. Apoteosi di un binomio*, Napoli 2001, p. 244, doc. 325; V. Rizzo, *Ulteriori scoperte sulla scultura napoletana dal '600 al '700*, in «Quaderni dell'Archivio Storico», a cura dell'Istituto Banco di Napoli Fondazione, 2004, p. 205, doc. 59.
[4] G. Borrelli, *Il presepe*…cit., p. 186.
[5] Ivi, p. 186; cfr. R. Mormone, *La scultura (1734-1800)*, in *Storia di Napoli*, Napoli 1971, pp. 593-594; T. Fittipaldi, *Sculture di Matteo Bottigliero in Campania,* in «Campania Sacra», 1973, p. 257, nota 38.
[6] *G. Borrelli, Il presepe*…cit p. 186. Cfr. M. D'Angelo, *Alcune novità sul Bottigliero ritrattista*, in «Rassegna storica salernitana», 63, 2015, p. 177.

del convento del medesimo complesso di San Domenico Maggiore, entrambi, peraltro, eseguiti con la stessa tipologia del medaglione portaritratto.

Sarà il Rizzo[7], nel 1979, a fornirci informazioni più precise circa l'esecuzione dell'opera, attraverso la pubblicazione della polizza bancaria ritenuta di fondamentale importanza, non solo per l'individuazione cronologica della commissione, ma anche per un ulteriore particolare descrittivo emerso dal documento stesso. In esso, infatti, è possibile leggere della collaborazione - instauratasi qui per la prima volta - tra lo scultore e il marmoraro napoletano Ferdinando de Ferdinando[8], impegnato nella realizzazione del fastigio decorativo del sepolcro.

Il Monsignore *Vicentini* scomparve prematuramente e la sua giovane età si riscontra nella mirabile resa plastica in cui è ritratto. Abbigliato in veste cardinalizia, regge un volume nella mano sinistra, mentre con la destra stringe un lembo dell'abito. Il ritratto occupa interamente l'ovale in cui è inserito e la capigliatura rispetta una precisa struttura che lascia ampiamente scoperta la fronte alta e sporgente. Lo sguardo non è rappresentato frontale e l'espressione sembra voglia sottolineare lo stato pensoso del personaggio.

Nell'analizzare il ritratto *Vicentini* il Rizzo ribadisce la bravura dell'artista nella resa plastica legata all'ambito della ritrattistica. Lo scultore, infatti, unisce alla lavorazione del modellato un tenue chiaroscuro ed una moderata ricerca volumetrica. Come nel caso del Fittipaldi[9] in riferimento ai busti *Gurgo* (1715-1720), sarà anche il Rizzo, in questa occasione, a proporre un ardito confronto tra la produzione del Bottigliero e la ritrattistica francese, sostenendo come l'artista sia stato in grado di anticipare i risultati di vigore plastico ottenuti solo più tardi dagli scultori parigini Jean-Louis Lemoyne e Michel-Ange Slodtz[10]. A conclusione dell'indagine stilistica, l'autore individua maggiore compostezza e rigidità rispetto ai contemporanei ritratti *Gurgo* e avvicina l'opera, per le evidenti affinità, al sopracitato busto del *Colacino*.

[7] V. Rizzo, *Sculture inedite di D. A. Vaccaro*…cit., pp. 44, 47-48, 55, doc. 5.
[8] Il Bottigliero lavorò con il marmoraro F. de Ferdinando anche in occasione della «manifattura di sei teste di Cherubini ed una testa di Nostro Signore seu Volto santo e due Puttini»: cfr. V. Rizzo, *Ulteriori scoperte sulla scultura*…cit., p. 206, doc. 61. Per un profilo sul de Ferdinando si veda: V. Rizzo*, Uno sconosciuto paliotto di Lorenzo Vaccaro e altri fatti coevi napoletani*, in «Storia dell'arte», 1983, p. 221; Idem, *Ferdinando, de Ferdinando*, in *Dizionario Biografico degli Italiani* (on line), vol. 33, 1987, [*ad Vocem*]; Idem, *Lorenzo e Domenico Antonio*…cit., p. 205.
[9] T. Fittipaldi, *Sculture di*…cit., p. 254.
[10] V. Rizzo, *Sculture inedite di D. A. Vaccaro*…cit., p. 48.



Figura 1. M. Bottigliero. *Ritratto di Gerolamo Alessandro Vicentini*. Napoli, San Domenico Maggiore (1725).

## 4. Napoli, Chiesa della Certosa di San Martino
(Cappella di Sant'Ugo)
**1725**

*Beato Dionigi*
*Beato Nicola Albergati*
*Beata Beatrice di Ornacieu*
*Beata Rossellina di Villanova*

Marmo Doc. XII

L'articolato lavoro di bottega che segna l'attività del Bottigliero consente di verificare i contatti maturati dallo scultore con i principali artisti del suo tempo, alcuni dei quali impegnati nel ruolo di direttori dei lavori, come nel caso della collaborazione instaurata in più di un'occasione con l'ingegnere napoletano Niccolò Tagliacozzi Canale. I nuovi contributi documentari hanno consentito di ricostruire uno dei momenti nodali dell'attività ritrattistica del Bottigliero, condotto con la supervisione del Tagliacozzi Canale e relativo all'esecuzione dei busti raffiguranti i *Beati certosini*, della cappella di Sant'Ugo nella chiesa della Certosa di San Martino. Le opere, finora assegnate alla produzione dello scultore solo sulla base delle notizie tramandateci dalle antiche Guide di Napoli[1], rappresentano un esempio in tal senso, dove a coordinare il ruolo del Bottigliero intervenne il Regio Ingegnere, per il quale lo scultore s'obbligava «a farli modelli» che fossero a sua gradita «sodisfatione».

Oggetto di attente analisi da parte della critica, sono state in diverse occasioni al centro del dibattito per ciò che concerne l'effettiva data di esecuzione, che è stata possibile circoscrivere con certezza al 1725 solo attraverso i riferimenti documentari[2] emersi dalla presente ricerca.

La prima menzione relativa ai busti dei *beati certosini* viene espressa dal De Dominici[3], il quale descrive le opere ideate ad imitazione di quelle scolpite da Domenico Antonio Vaccaro nella cappella di San Gennaro, collocata sul fronte opposto a quella di Sant'Ugo. L'osservazione del biografo risulta ancora più convincente se si considera che le opere del

[1] C. Celano, *Notizie del bello dell'antico e del curioso della città di Napoli*, Stamperia Gio-Francesco Papi, giornata sesta, Napoli 1724, p. 26; B. De Dominici, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, Napoli 1742, tomo III, pp. 477-478; R. Tufari, *La certosa di San Martino in Napoli descrizione storica ed artistica*, Napoli 1854, pp. 48-49.
[2] A.N.D.N., Notaio Giovanni Tufarelli, 9 giugno 1725, sch. 575/17, pp. 386 - 389. Appendice documentaria. *Documenti inediti*, n. XII, p. 426.
[3] B. De Dominici, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, Napoli 1742, tomo III, p. 477-478.

Vaccaro vennero realizzate nel 1709[4] e, dunque, rappresentarono senz'altro dei modelli di riferimento per il Bottigliero, impegnato nel medesimo contesto diversi anni più tardi.

Il Tufari[5] è il primo autore a fornirci un'identificazione delle sculture dal punto di vista iconografico, riconoscendo nei due certosini il *Beato Nicola Albergati* e il *San Bruno*, oppure il *Sant'Ugo* e il *Sant'Antelmo*, mentre individua con certezza nelle due religiose la corretta rappresentazione.

Lo Spinazzola, nella sua Guida sulla Certosa, risulta l'unico autore a muovere una critica relativa alla qualità esecutiva delle opere, descritte come un «tours de force du ciseau, mais d'un goût mediocre»[6].

Attraverso una straordinaria capacità intuitiva il Ceci[7] risulta il primo autore a proporre la corretta cronologia delle opere, datate al 1725 circa, sulla base di una mera analisi stilistica che ha consentito allo studioso di anticipare ciò che i documenti hanno finalmente confermato nel corso dell'attuale studio.

A parere della Picone, invece, la Certosa costituisce la massima espressione dell'arte napoletana nell'ambito della scultura del '700. Al suo interno, secondo la studiosa, gli scultori hanno lasciato «brani di impetuosa fantasia plastica»[8] durante tutta la prima metà del secolo. I busti del Bottigliero, tuttavia, sono datati nel suo studio al 1700, cronologia posta in dubbio successivamente già dal Ferrari[9], sostenendo che, per palesi ragioni biografiche, il vero momento cruciale dell'attività del Bottigliero «andrà circoscritto fra il quarto e il quinto decennio del secolo». A seguito di tale osservazione risulta necessario precisare come l'arco cronologico segnalato dallo studioso sia stato invece eccessivamente protratto, soprattutto se si considerano i recenti apporti documentari, testimonianti un'intensa attività dell'artista già a partire dal secondo decennio del Settecento.

Il Fittipaldi[10], nel suo contributo sul Fanzago relativo ai busti della Certosa, pone in evidenza la fortuna dei medaglioni dell'artista a Napoli e nel Regno, ricordando come una simile tipologia venne ripresa dallo scultore bergamasco anche in ulteriori chiese e monumenti, nonché adottata dal suo seguito fino al Settecento. Lo studioso, nel commentare il *Sant'Ugo* del

---

[4] G.G. Borrelli, *Domenico Antonio Vaccaro scultore (1678-1745) - Appendice documentaria*, Tesi di dottorato in Discipline Storiche dell'Arte Medioevale, Moderna e Contemporanea. Storia e Critica delle Arti Figurative nell'Italia Meridionale, Università di Napoli "Federico II", a.a. 1996-1997, p. 21, doc. 25; V. Spinazzola, *Guide du Musée et de la Chartreuse de San Martino*, Napoli 1910, p. 74.

[5] R. Tufari, *La certosa di San Martino in Napoli descrizione storica ed artistica*, Napoli 1854, pp. 48-49.

[6] V. Spinazzola, *Guide du Musée et de la Chartreuse de San Martino*, Napoli 1910, p. 74.

[7] G. Ceci, *Bottiglieri*, *Felice* e *Bottiglieri*, *Matteo*, ad vocem, in *llgemeines Lexikonder Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart,* von Ulrich Thieme - Felix Becker, vol. IV, Leipzig 1910, p. 422.

[8] M. Picone, *La cappella San Severo*, Napoli 1959, pp.47-48.

[9] O. Ferrari, *Le arti figurative*, in *Storia di Napoli*, VI, Napoli 1970, pp. 1336-1338; cfr. G. Borrelli, *Il Presepe napoletano*, Roma 1970, p. 185.

[10] T. Fittipaldi, *Per Cosimo Fanzago. I busti della Certosa di S. Martino in Napoli*, Napoli 1969, p. 33.

Bottigliero, osserva come lo scultore si colloca in una posizione intermedia tra quella «altissima del Fanzago» e «colta di Domenico», manifestando la volontà di emergere priva, però, del medesimo risultato raggiunto dai due grandi maestri, evidente soprattutto nella «torpida sostenutezza e mal riuscita caratterizzazione»[11].

Successivamente, in linea con il Fittipaldi, anche il Mormone[12] propone il confronto con Domenico Antonio Vaccaro, sostenendo un'affinità con i rilievi di San Martino per ciò che concerne la tematica e l'impianto strutturale, ma un'evidente diversità connessa invece ai caratteri stilistici. Lo studioso ritiene che i busti del Bottigliero rappresentino l'espressione di una mera «propensione ad una figurazione ferma e chiara, al centro, ma disponibile, nelle parti secondarie, a modulazioni chiaroscurali e a variazioni del *ductus* lineare»[13], così come emerge, con maggiore evidenza, nelle opere del Vaccaro.

Il Causa[14], in riferimento a quanto espresso precedentemente dal Ceci, ascrive l'intervento del Bottigliero sempre al 1725, precisando come nel suo carattere statico e conservatore, rispetto agli *Evangelisti* del Vaccaro, lo scultore rese omaggio al maestro del Seicento napoletano, Cosimo Fanzago. Se nel «ritmo di presentazione» i santi certosini riprendono le opere del Vaccaro, nella «loro unità di massa, rigidamente contenute entro i limiti del medaglione che le circoscrive»[15], tradiscono il carattere ancora tardo barocco. A giudizio dello studioso, il Bottigliero sembra così attingere da un «filone autonomo, napoletano, raggelatosi poi nella più cruda resa plastica di Lorenzo Vaccaro»[16], non paragonabile a quello ricco di elementi stilistici innovatori proprio di Domenico Antonio Vaccaro.

Rispetto a quanto espresso dal Causa, degna di nota per il Fittipaldi[17] è invece la volumetria attraverso la quale i mezzi busti partecipano allo spazio reale dell'ambiente, distinguendosi dai «sapienti pittoricismi del giovane Vaccaro, che tendevano ad una nuova riduzione della scultura in pittura»[18]. Egli sottolinea altresì i legami con l'iconografia certosina in piena linea con lo stile stanzionesco, di cui la chiesa possiede eccellenti esempi. Lo scultore indaga nel campo del ritratto imprimendo una nuova dimensione ai suoi personaggi, a cui concorre un interesse fortemente naturalistico. Secondo lo studioso sono queste le opere che offrono la possibilità di cogliere una prima evoluzione: «dalla parlata mondana dei Gurgo passa

11 T. Fittipaldi, *Per Cosimo Fanzago*…cit., p. 33.
12 R. Mormone, *La scultura (1734-1800)*, in *Storia di Napoli*, VIII, Napoli 1971, pp. 564-566.
13 Ivi, p. 566.
14 R. Causa, *L'arte nella Certosa di San Martino a Napoli*, Cava de' Tirreni 1973, p. 79.
15 *Ibid.*
16 Ivi, p. 80. Il Causa attribuisce al Bottigliero anche il mezzobusto in stucco raffigurante un monaco, collocato nel chiostro piccolo del refettorio: Ivi, p. 111, nota 161.
17 T. Fittipaldi, *Sculture di Matteo Bottigliero in Campania*, in «Campania Sacra», 1973, pp. 255-256.
18 Ivi, p. 256.

all'eloquio mistico e fortemente visualizzato nella persuasiva fisiognomica dei Santi e delle Beate»[19].

Le soluzioni adottate dal Bottigliero saranno accolte da Francesco Ragozzino diversi anni più tardi, nei busti dei quattro vescovi realizzati per la Cattedrale di Salerno. Il Carucci[20], infatti, identifica nel *San Valentiniano* (1759) l'eco dell'estatica sorpresa della *Beata Margherita di Digione*, mentre la posizione della mano sul libro rimanda a quella dell'*Albergati* o della *Beata Rossellina di Villanova*.

Concorde con i giudizi critici finora espressi è anche la Cioffi[21] quando individua nello stile del Bottigliero un linguaggio diverso da quello del Vaccaro, soprattutto per l'esecuzione di una resa plastica ancora seicentesca, affine e individuabile negli esempi del Fanzago e di Lorenzo Vaccaro, collocati nel medesimo contesto. Per ciò che concerne la datazione , invece, estende la cronologia all'arco temporale che va dal 1724 al 1730, mentre l'anno successivo il Fittipaldi[22] propone l'intero decennio dal 1720 al 1730, ravvisando concordanze di stile con i ritratti *Gurgo* (1715-1720), *Vicentini* (1725) e *Colacino* (1730).

Della stessa opinione è il Catello che, oltre ad osservare le suggestioni esercitate dalle vicine sculture fanzaghiane (esempio di come il contesto artistico possa influenzare un'opera), individua anche affinità stilistiche con i ritratti delle memorie funebri dello scultore[23].

Il contratto notarile, rinvenuto presso l'Archivio distrettuale di Napoli, ha offerto sì l'occasione di risalire con precisione al periodo esatto di esecuzione, ma anche di venire a conoscenza delle modalità attraverso le quali le opere dovevano essere realizzate. L'atto, rogato dal notaio Giovanni Tufarelli di Napoli, si presenta estremamente interessante per i dettagli aggiuntivi contenuti, che consentono di ricostruire interamente la vicenda, anche mediante il supporto delle relative polizze di pagamento[24]. Nel carteggio documentario è menzionato per la prima volta il riferimento ai lavori che il Bottigliero avrebbe dovuto eseguire «in casa sua»[25], secondo quanto stabilito dalla convenzione. Tale riferimento attesta senz'altro l'indipendenza che lo scultore acquisì in questi anni, supportando anche l'ipotesi della costituzione di una

[19] T. Fittipaldi, *Sculture di Matteo Bottigliero*…cit., p. 254.
[20] A. Carucci, U. Pecoraro, *Strutture architettoniche e forme d'arte nella cattedrale di Salerno*, Salerno 1977, p. 163.
[21] R. Cioffi Martinelli, *Manifatture e produzione plastica nel '700*, in «La voce della Campania», Napoli 1979, p. 476.
[22] T. Fittipaldi, *Scultura napoletana del Settecento*, Napoli 1980, p. 99.
[23] E. Catello, *La Scultura*, in *Storia e Civiltà della Campania. Il Settecento*, IV, a cura di G. Pugliese Carratelli, Napoli 1994, p. 246.
[24] A.S.B.N., Banco del Salvatore, giornale copiapolizze di cassa, 28 settembre 1725, matr. 783: pagamento di 100 ducati; Idem, 22 Maggio 1726, matr. 791: pagamento di 50 ducati; Idem, 24 gennaio 1727, matr. 807: pagamento di 50 ducati; Idem, 24 gennaio 1727, matr. 807: pagamento di 100 ducati; Idem, Banco dello Spirito Santo, giornale copiapolizze di cassa, 17 Febbraio 1727, matr. 1166: pagamento 150 ducati. Appendice documentaria. *Documenti inediti*, n. XII, p. 428.
[25] A.N.D.N., Notai del '700, Giovanni Tufarelli, 9 giugno 1725, pp. 386-389.

propria bottega. Nella «Conventio», stipulata con il «Magnifico Reverendo Padre Don Innocentio Casanova Procuratore del Venerabile Monasterio di S. Martino», il Bottigliero «…promette e s'obliga di farseli quattro medaglioni, seu mezzi bosti di marmo di mezzo rilievo di cacciata palmi uno, e mezzo in circa alla maggior parte di esse, secondo il modello fatto in grande del Beato Nicolò Albergati, Beato Dionigio, la Beata Beatrice, e la Beata Rosa Certosina tutte quattro di una medesima grandezza»[26]. La precisazione, all'interno del contratto, dei soggetti raffigurati ha consentito inoltre di rettificare l'iconografia del *San Bruno* e della *Beata Margherita di Digione*, finora concordemente riconosciuti dalla critica e invece corrispondenti rispettivamente al *Beato Dionigi* e alla *Beata Beatrice di Ornacieu*. Tale puntualizzazione, peraltro, permette di individuare una coerenza iconografica nella scelta della decorazione della cappella trattandosi di quattro *Beati*.

Ulteriore dettaglio aggiuntivo è quello costituito dall'obbligo da parte del Bottigliero «…di farli modelli che siano a sodisfatione delli Venerabili Padri del detto reale Monastero, e del Regio Ingegnero Signor Nicola Tagliacozzi Canale»[27]. Quest'ultimo, nel ruolo di supervisore dell'intervento decorativo, ebbe il compito di approvare l'andamento dei lavori e il loro completamento, affinché «dette statue siano tutte d'un pezzo [eseguite], senza gionte tasselli, e senza nessuna cosa diportata». Il primo contatto instaurato tra i due artisti si determinò proprio a San Martino, dove il Tagliacozzi Canale svolse continui interventi di carattere sia strutturale, sia decorativo, che impegnarono l'intero corso della sua attività artistica[28]. Di poco successiva fu la relazione di dipendenza dello scultore dall'ingegnere verificatasi in occasione dell'esecuzione dei *Comunichini* per la chiesa della Trinità delle Monache (1726)[29] e dell'altare maggiore di Santa Maria di Costantinopoli (1750)[30].

Il contratto prevedeva, inoltre, la concessione da parte del «…detto Padre Don Innocentio di […] tutto il marmo necessario per detti quattro medaglioni, et circa la spesa per le condutture, e ricondutture di marmi, e ponere in opera dette statue debbian restare a carico del detto Venerabile Monastero…». Al Bottigliero spettavano solo le spese per la «manifattura, come la pomiciatura, allustratura et ogni altro che occorrerà per servitio di detto lavoro». Lo scultore

---

26 A.N.D.N., Notai del '700, Giovanni Tufarelli, 9 giugno 1725, pp. 386 - 389.

27 *Ibid.*

28 V. Rizzo, *Niccolò Tagliacozzi Canale e il trionfo dell'ornato settecentesco*, in *Settecento napoletano. Documenti I*, a cura di F. Strazzullo, Napoli, 1982, pp. 90-186; cfr. F. Abbate, *Il Mezzogiorno austriaco e borbonico*, Roma 2009, pp. 192-193.

29 A. Fiordelisi, *La Trinità delle Monache (documenti inediti)*, in «Napoli Nobilissima», VIII, 1899, pp. 181-187. Cfr., A.S.B.N., Banco dello Spirito Santo, Giornale copiapolizze di cassa, 21 ottobre 1726, matr. 1161: V. Rizzo, *Sculture inedite di D. A. Vaccaro, Bottigliero, Pagano e Sanmartino* (I), in «Napoli Nobilissima», XVIII, Napoli, 1979, p. 55, doc. 6.

30 E. Catello, *La cona e l'altar maggiore nel rinnovamento settecentesco di S. Maria di Costantinopoli*, in «Napoli Nobilissima», XXV, 1986, pp. 10-15.

inoltre s'impegnò a realizzare le prime due opere nell'arco di sei mesi, mentre le successive nello spazio di un anno, ricevendo un pagamento di seicento ducati. Le polizze bancarie, emesse a partire dall'anno 1725[31], proseguono fino a raggiungere il saldo avvenuto solo nel 1727[32].

L'intervento in San Martino risulta uno dei momenti nodali dell'attività scultorea del Bottigliero, eguagliato solo dal coevo *Cristo deposto* per la cattedrale di Capua (1724).

Il *Beato Dionigi* si presenta con il volto incappucciato, la mano destra alzata, mentre con la sinistra regge un libro il cui dorso poggia all'altezza del petto. I tagli dei busti, eseguiti molto in basso, consentono alle figure di apparire ancora più aggettanti. L'espressione viva, le labbra semi aperte e l'atteggiamento di apertura raffigurano il Beato come un uomo in atto di comunicare.

Sulla parete opposta, collocato frontalmente, si trova il *Beato Nicola Albergati*, raffigurato mentre regge un volume aperto che indica con l'indice della mano sinistra, mentre la *Beata Rossellina di Villanova* porta la mano destra al petto in segno di devozione, con un'espressione ferma e concentrata. Differente nella posa e nella caratterizzazione fisiognomica la *Beata Beatrice di Ornacieu,* collocata sul fronte opposto e ritratta con gli occhi rivolti al cielo. La sua espressione, intrisa di un pathos quasi estatico, coinvolge l'osservatore pur non essendo a lui diretta e sembra evocare uno stato di timore.

I busti dei *Beati certosini* si collocano come un esempio singolare nella produzione dell'artista, specie se confrontati con i successivi altorilievi di carattere sacro, contraddistinti da maggiore fermezza e staticità nella gestualità e nell'elaborazione delle vesti. Lo scultore indaga nel campo del ritratto imprimendo una nuova dimensione ai suoi personaggi, manifestando un interesse fortemente naturalistico.

---

31 A.S.B.N., Banco del Salvatore, giornale copiapolizze di cassa, 28 settembre 1725, matr. 783.

32 A.S.B.N., Banco del Salvatore, giornale copiapolizze di cassa 24 gennaio 1727, matr. 807; Idem, 24 gennaio 1727, matr. 807; Idem, Banco dello Spirito Santo, giornale copiapolizze di cassa, 17 Febbraio 1727, matr. 1166. Appendice Documentaria. *Documenti inediti*, n. XII, p. 428.



Figura 1. M. Bottigliero. *Beato Dionigi*. Napoli, Certosa di San Martino. Cappella di Sant'Ugo. (1725).



Figura 2. M. Bottigliero. *Beato Nicola Albergati*. Napoli, Certosa di San Martino. Cappella di Sant'Ugo (1725).



Figura 3. M. Bottigliero. *Beata Rossellina di Villanova*. Napoli, Certosa di San Martino. Cappella di Sant'Ugo (1725).



Figura 4. M. Bottigliero. *Beata Beatrice di Ornacieu*. Napoli, Certosa di San Martino. Cappella di Sant'Ugo (1725).



Figure 5-6. M. Bottigliero, *Putti*. Napoli, Certosa di San Martino. Cappella di Sant'Ugo (1725).

## 5. Napoli, Spirito Santo
## 1734

*Ritratto di Ferdinando Cammarota*

Marmo Doc. 35

Il ritratto di *Ferdinando Cammarota*, realizzato dal Bottigliero nel 1734 per la chiesa di Santo Spirito di Napoli, si colloca in quello che può definirsi il momento di piena attività artistica dello scultore, in cui si riscontra una crescente produzione di opere funerarie legate alla tipologia del medaglione portaritratto.

Il busto è stato assegnato al Bottigliero dal Fiengo[1], il quale, nel rendere nota la documentazione legata all'attività dell'Ingegnere Michelangelo Porzio, individua la polizza testimoniante la stima dell'intervento condotto dallo scultore per la cappella del Regio Consigliere Cammarota.

L'opera, mai presa in esame dalla critica[2], accresce la produzione dell'artista in uno degli ambiti - quello della ritrattistica - in cui riuscì meglio a manifestare la sua competenza nella lavorazione del marmo e, pertanto, andrà considerata al pari dei più noti ritratti *Gurgo* (1715-1720)[3], *Colacino* (1730)[4] e *Bosco* (1740)[5], soprattutto in termini di qualità e pregio esecutivo.

Il ritratto funerario viene commissionato dai «figli et heredi del quondam consigliere Ferdinando Cammarota»[6], i quali, il 18 agosto del 1734, saldano il pagamento allo scultore per «l'opera che sta facendo del mezzo busto e frondaggio per la cappella di detto regio consigliero

---

1 G. Fiengo, *Organizzazione e produzione edilizia a Napoli all'avvento di Carlo di Borbone*, Napoli 1983, pp. 186-187.

2 Il Mormone è l'unico autore che prende in considerazione il ritratto circoscrivendolo all'ambito del Bottigliero, in R. Mormone, *La scultura (1734-1800)*, in *Storia di Napoli*, vol. VIII, Napoli 1971, p. 596.

3 A.S.B.N., Banco del Popolo, giornale copiapolizze di cassa, 17 dicembre 1715, matr. 831: V. Rizzo, *Uno sconosciuto paliotto di Lorenzo Vaccaro e altri fatti coevi napoletani*, in «Storia dell'Arte», 1983, p. 226; A.S.Na., Notai del '700, Ignazio Palomba, scheda 534, prot. 49, f. 533v: G.G. Borrelli, *Domenico Antonio Vaccaro scultore (1678-1745) - Appendice documentaria*, Tesi di dottorato in Discipline Storiche dell'Arte Medioevale, Moderna e Contemporanea. Storia e Critica delle Arti Figurative nell'Italia Meridionale, Università di Napoli "Federico II", a.a. 1996-1997, p. 70, doc. 82.

4 Cfr. C. Celano, *Delle notizie del Bello, dell'Antico, e del Curioso della città di Napoli per gli signori forastieri, raccolte dal canonico Carlo Celano napoletano*, a cura di S. Palermo, Napoli 1792, p. 198; G. A. Galante, *Guida Sacra di Napoli*, Gorizia 1873, p. 94; G. Borrelli, *Il presepe napoletano*, Roma 1970, p. 186; G. Filangieri, *Documenti per la storia, le arti e le industrie delle province napoletane*, vol. IV, Napoli 1888, p. 183; R. Mormone, *La scultura (1734-1800)*, in *Storia di Napoli*, vol. VIII, Napoli 1971, p. 593; T. Fittipaldi, *La scultura napoletana del '700*, Napoli 1980, p. 101.

5 A.S.B.N., Banco dello Spirito Santo, giornale copiapolizze di cassa, 23 dicembre 1740, matr. 1380, p. 629: V. Rizzo, *Sculture inedite di D. A. Vaccaro, Bottigliero, Pagano e Sanmartino* (I), in «Napoli Nobilissima», XVIII, 1979, p. 56, doc. 11.

6 A.S.B.N., Banco di San Giacomo, giornale copiapolizze di cassa, 18 agosto 1734, matr. 831, 18 agosto 1734: G. Fiengo, *Organizzazione e produzione*…cit., p. 187.

nella chiesa dello Spirito Santo di questa città»[7]. Le stime effettuate dal Porzio e relative al sepolcro del *Cammarota* non riguardano solo il lavoro svolto dal Bottigliero, ma documentano l'articolata collaborazione instauratasi tra molteplici maestranze diversificate in base alle varie specializzazioni e impegnate nella realizzazione dell'intero mausoleo. Infatti, al 21 ottobre dello stesso anno, corrisponde il saldo al marmoraro Gennaro Cimafonte[8] per aver eseguito la struttura architettonica del sepolcro, «il tutto secondo gli ordini di detto Michelangelo Porzio ingegniero, che have guidata, et apprezzata la detta opera»[9]. Al 29 gennaio, invece, risale il pagamento allo stuccatore Pietro Buonocore «per aver assistito alli marmorari nella costruzione del mausoleo […] secondo l'apprezzo di Michelangelo Porzio, ingegniero e tavolario»[10]. Ancora una volta si registra la presenza di artisti comprimari impegnati in gruppi di lavoro costituiti da ruoli connessi ai diversi settori operativi e coordinati dal direttore del progetto, in cui l'unica finalità risultava l'esecuzione della medesima opera.

Punti di riferimento per la realizzazione del ritratto restano i busti *Gurgo* e in particolare quello di *Flavio*, Duca di Castelmenardo, tra i primi e più celebri esempi del Bottigliero, attraverso i quali è possibile individuare la fase di passaggio dal barocco al rococò, espressa attraverso la semplificazione delle pose, la caratterizzazione psicologica e la spiccata autonomia acquisita dalle opere sul sepolcro. Gli stessi caratteri si riscontrano anche nei ritratti successivi, seppure con un'impostazione essenzialmente più aulica e contenuta, ma sempre incline ad una rappresentazione fisiognomica rispecchiante la personalità dei soggetti rappresentati e priva di intenti meramente idealizzanti. Precise analogie si ravvisano anche nel ritratto *Colacino*, realizzato pochi anni prima per la chiesa di Santa Maria delle Grazie a Caponapoli, in particolare nella lavorazione dei dettagli della veste e nel plasticismo dei boccoli della parrucca, benché in quest'ultimo appaiano con maggiore evidenza caratteri come fluidità e raffinatezza. Alcuni elementi stilistici del ritratto *Cammarota* s'individuano nei medaglioni portaritratto dei fratelli *Gerbasio* (1739)[11], eseguiti pochi anni dopo l'opera dello Spirito Santo, per la chiesa dell'Assunta a Montesano sulla Marcellana e nell'ovale di *Cesare Bosco*, collocato presso la chiesa

---

[7] G. Fiengo, *Organizzazione e produzione*…cit., p. 187.

[8] Cfr. M. Pasculli Ferrara, *L'arte dei marmorari in Italia meridionale,* Roma 2013, p. 514.
Una seconda collaborazione vedrà impegnati i due artisti nella realizzazione dell'altare da collocare nella sagrestia della chiesa del Carmine Maggiore di Napoli (1742): A.S.B.N., Banco di S. Maria del Popolo, Giornale copiapolizze di cassa, 23 ottobre 1742, matr. 1191, p. 465: V. Rizzo, *Niccolò Tagliacozzi Canale o il trionfo dell'ornato nel Settecento Napoletano*, in *Settecento Napoletano. Documenti I*, a cura di F. Strazzullo, Napoli 1982, p. 163.

[9] Fiengo, *Organizzazione e produzione*…cit., p. 187.

[10] *Ibid.*

[11] A.S.B.N., Banco di Santa Maria del Popolo, giornale copiapolizze di cassa, 29 marzo 1730, matr. 1004: V. Rizzo, *Significativi ma non conosciuti episodi artistici napoletani tra fine Seicento ed inizio Settecento (Stucchi bianchi, marmi arabescati e ritratti sulla scia di Bernini e degli Schor)*, in «Quaderni dell'Archivio Storico», a cura dell'Istituto Banco di Napoli Fondazione, 2011-2013, p. 302, doc. 16.

di Sant'Anna dei Lombardi di Napoli. Il forte naturalismo, l'efficace gioco delle masse che causa un vivace dinamismo chiaroscurale del panneggio, conferisce ai ritratti in questione un'indiscussa vitalità.



Figura 1. G. Cimafonte, M. Bottigliero. *Monumento funebre di Ferdinando Cammarota*. Napoli, Spirito Santo (1734).



Figura 2. M. Bottigliero. *Ritratto di Ferdinando Cammarota*. Napoli, Spirito Santo (1734).

## 6. Montesano sulla Marcellana, Assunta
## 1730

*Ritratto di Pietro Gerbasio*
*Ritratto di Antonio Gerbasio*

Marmo Doc. 30

Nel 1730 Giuseppe Torelli, Erede fiduciaro e Amministratore del Monte di *Pietro* e *Antonio Gerbasio*, pagava «…ducati quaranta […] a Matteo Bottigliero Scultore di marmo bianco che deve fare somigliantissimi, uno del quondam don Antonio e l'altro del quondam Pietro Gerbasio e deve fare detti marmi statuari senza nissuna vena…»[1], da collocare presso la chiesa dell'Assunta di Montesano sulla Marcellana.

I due medaglioni marmorei sono stati recentemente assegnati al Bottigliero sulla base di una polizza documentaria[2] che ha consentito di confermare l'ipotesi di attribuzione all'artista, già avanzata in precedenza[3].

I due fratelli, nobili di origine napoletana, furono i fondatori della chiesa dell'Assunta (edificata tra il 1718 e il 1731) in cui gli Eredi scelsero di collocare i ritratti degli effigiati in memoria del magnanimo gesto. L'influsso dell'arte napoletana sul territorio periferico del viceregno, nonché la scelta di commissionare le opere ad uno dei principali scultori dell'ambiente napoletano di quegli anni si lega non solo alle origini partenopee della famiglia, ma anche al fenomeno di diffusione dei moduli compositivi sviluppati nella Capitale in direzione delle aree interne, ai fini del loro rinnovamento. Infatti, la cospicua serie di incarichi da parte della committenza locale, sia laica, sia ecclesiastica, non fu un fenomeno isolato e interessò le principali botteghe dei maestri marmorari di Napoli[4].

---

1 A.S.B.N., Banco di Santa Maria del Popolo, giornale copiapolizze di cassa, 29 marzo 1730, matr. 1002: V. Rizzo, *Significativi ma non conosciuti episodi artistici napoletani tra fine Seicento ed inizio Settecento (Stucchi bianchi, marmi arabescati e ritratti sulla scia di Bernini e degli Schor)*, in «Quaderni dell'Archivio Storico», a cura dell'Istituto Banco di Napoli Fondazione, 2011-2013, p. 302, doc. 16.

2 *Ibid.*

3 M. C. Gallo, *Tipi e formi degli ammodernamenti barocchi nel salernitano*, Salerno 2004, p. 241; cfr. M. D'Angelo, *Modelli del Bottigliero per «due statuette d'argento»*, in *Cinquantacinque racconti per i dieci anni. Scritti di Storia dell'Arte*, a cura del Centro Sudi sulla civiltà artistica dell'Italia meridionale "Giovanni Previtali", Soveria Mannelli 2013, p. 403.

4 Cfr. A. Caffaro, *Intarsi marmorei nel salernitano: presentazione di una ricerca*, in «Bollettino storico di Salerno e Principato Citra», 1993, pp. 91-99; T. Mancini, *Il marmo commesso: alcuni esempi negli altari barocchi dell'agro nocerino sarnese*, in *Bollettino della Soprintendenza per i BAPPSAE di Salerno e Avellino, Soprintendenza per i Beni Architettonici e per il Paesaggio, per il Patrimonio Storico, Artistico ed Etnoantropologico per le Province di Salerno e Avellino*, Napoli 2005, pp. 102-106; T. Mancini, *La scultura negli altari settecenteschi in commesso marmoreo. Esempi a Salerno e nel suo territorio,* in *Ottant'anni di un maestro (omaggio a Ferdinando Bologna),* a cura di F. Abbate, Napoli 2006, pp. 575-581; M. D'Angelo, *Interventi di bottega tra «centro e periferia»: l'altare maggiore dell'Assunta a Castel di Sangro,* in *Atelier d'artista. Gli spazi di*

I ritratti, commissionati «di figura ovata», dovevano essere «in conformità dei Modelli, per la grandezza tantum e circa la rassomiglianza» eseguiti preliminarmente dall'artista ed approvati dall'Erede fiduciaro[5]. La raffigurazione dei *Gerbasio* offre evidenti punti di contatto con la produzione ritrattistica di Matteo Bottigliero, specie se si confronta l'ovale del fratello *Pietro* con il busto di *Flavio Gurgo* (1720)[6], collocato nella chiesa di Santa Teresa agli Studi di Napoli e con quello di *Cesare Bosco* (1740)[7], realizzato per la chiesa napoletana di Sant'Anna dei Lombardi. Infatti, le forti analogie si riscontrano nella chiara ripresa della posa in cui sono atteggiati, nell'elaborazione delle pieghe delle vesti e nella caratterizzazione fisiognomica, nonché nell'espressione fiera e severa dei volti. Le affinità con le opere di Montesano risultano particolarmente evidenti anche se poniamo in relazione il ritratto di *Filippo Bottigliero* (1745-1750)[8], collocato presso l'attuale Centro Studi "Antonio Genevosi" a Castiglione del Genovesi, con uno dei due ovali, quello di *Antonio Gerbasio*, in riferimento ai volumi più contenuti e bloccati nella loro unità di massa. Lo scultore sceglie di rappresentare i soggetti in pose semplificate, conferendo grande importanza alla sola caratterizzazione psicologica, puntando alla valorizzazione del dato fisiognomico. Il medaglione di *Antonio Gerbasio* presenta inoltre comunanze stilistiche con il ritratto di *Pietro Paolo Vecchi* (1747)[9] attribuito al Bottigliero e realizzato per la chiesa di San Bartolomeo a Cassano Irpino. In particolare, l'opera cassanese mostra forti analogie anche con i ritratti di *Nicola Lembo* (1718)[10], *Gerolamo Alessandro Vicentini* (1725)[11] e *Paolo de Vilana Perlas* (1729)[12] nella soluzione di stringere al petto un oggetto, come la berretta o il libro: dettagli adeguatamente rilevati che conferiscono alle figure rappresentate un aspetto incisivo ed efficace[13].

---

*produzione dell'arte dall'età moderna al presente,* a cura di S. Zuliani, Sesto San Giovanni 2013, pp. 61-72; Ead., *Gli interventi di Matteo Bottigliero a Scafati e a San Martino*, in «Quaderni dell'Archivio Storico», a cura di Istituto Banco di Napoli Fondazione, 2016 (in corso di stampa).

5 V. Rizzo, *Significativi ma non conosciuti*…cit., pp. 302, doc. 16, 288-289.

6 Cfr. A.S.B.N., Banco del Popolo, giornale copiapolizze di cassa, 17 dicembre 1715, matr. 831; V. Rizzo, *Uno sconosciuto paliotto di Lorenzo Vaccaro e altri fatti coevi napoletani*, in «Storia dell'Arte», 1983, p. 226; A.S.N, Notai del '700, Ignazio Palomba, scheda 534, prot. 49, f. 533v; cfr. G.G. Borrelli, *Domenico Antonio Vaccaro scultore (1678-1745) - Appendice documentaria*, Tesi di dottorato in Discipline Storiche dell'Arte Medioevale, Moderna e Contemporanea. Storia e Critica delle Arti Figurative nell'Italia Meridionale, Università di Napoli "Federico II", a.a. 1996-1997, p. 70, doc. 82.

7 V. Rizzo, *Sculture inedite di D. A. Vaccaro, Bottigliero, Pagano e Sanmartino (I)*, in «Napoli Nobilissima», XVIII, 1979, p. 47.

8 M. D'Angelo, *Alcune novità sul Bottigliero ritrattista*, in «Rassegna Storica Salernitana», 63, 2015, pp. 169-193.

9 A. D'Aniello - V. De Martini, *San Francesco a Folloni. Il Convento e il Museo*, Salerno 1983, p. 47.

10 L. Avino, *Scultura e decorazione a Salerno*, Salerno 1991, pp. 16-19, p. 93, doc. III.

11 A.S.B.N., Banco del Salvatore, giornale copiapolizze di cassa, 6 settembre 1725, matr. 780: V. Rizzo, *Sculture inedite di*…cit., p. 55, doc. 5.

12 R. Lattuada, *Il barocco a Napoli*, Napoli 1988, p. 167; cfr. G. G. Borrelli, *Sculture a Salerno in età barocca*, in *Il Barocco a Salerno*, a cura di M. C. Cioffi, Salerno 1998, p. 130; M. D'Angelo, *Modelli del Bottigliero*…cit., pp. 402-404.

13 M. D'Angelo, *Alcune novità*…cit., p. 181.




Figura 1. M. Bottigliero. *Ritratto di Antonio Gerbasio*. Montesano sulla Marcellana, Chiesa dell'Assunta (1730).



Figura 2. M. Bottigliero. *Ritratto di Pietro Gerbasio*. Montesano sulla Marcellana, Chiesa dell'Assunta (1730).

## 7. Napoli, Sant'Anna dei Lombardi
## 1740

*Ritratto di Cesare Bosco*

Marmo Doc. 43

Il ritratto, eseguito ad altorilievo nel 1740 per la cappella dell'effigiato Regio consigliere *Cesare Bosco*, presenta - nella forza espressiva del volto e della posa in cui è atteggiato - il medesimo interesse per il dato fisiognomico e per la componente naturalistica ravvisabile nell'intera produzione ritrattistica del Bottigliero.

Citato dal Mormone come modello da tenere in considerazione per gli aspetti innovativi legati alla scultura funeraria del Settecento, è definito un esempio in cui «affiora una diversa intenzione più realistica ed attenta ai valori psicologici ed umani della persona raffigurata»[1]. Lo studioso, che non avanza riferimenti circa l'autografia dell'opera, pone a confronto la sepoltura con quella di *Francesco de Ligorio*, collocata nella medesima chiesa e attribuita al Sanmartino[2].

La cappella *Bosco* viene fatta costruire dal Consigliere quindici anni prima della sua morte, pagando personalmente anche l'intervento dello scultore, così come si evince dalla polizza di saldo testimoniante l'ultimo pagamento di trenta ducati per la «…medaglia fatta e terminata che dovrà consegnare e lustrata in mani di Gennaro De Martino…»[3]. Quest'ultimo, marmoraro napoletano documentato dal 1737[4], si occupò delle parti di carattere ornamentale che corredano il ritratto, nonché della messa in opera sul posto del manufatto.

Il *Bosco*, raffigurato con il volto di tre quarti, comunica un'intensa concentrazione emotiva che dona all'opera una forte dignità. La vigorosa parrucca è incisa nel marmo in tanti boccoli che ricadono sulle spalle e insieme all'esecuzione della veste ricorda il ritratto di *Flavio*

---

1 R. Mormone, *La scultura (1734-1800)*, in *Storia di Napoli*, vol. VI, Napoli 1970, p. 594.
2 Ivi, p. 596.
3 A.S.B.N., Banco dello Spirito Santo, giornale copiapolizze di cassa, 23 dicembre 1740, matr. 1380, p. 629: V. Rizzo, *Sculture inedite di D. A. Vaccaro, Bottigliero, Pagano e Sanmartino* (I), in «Napoli Nobilissima», XVIII, 1979, p. 56, doc. 11.
4 V. Rizzo, *De Martino*, *Gennaro*, in *Dizionario Biografico degli Italiani* (on line), vol. 38, Roma 1990 [*ad vocem*].

*Gurgo* (1720)[5], in Santa Teresa agli Studi di Napoli e quello di *Ferdinando Cammarota* (1734)[6], nella chiesa napoletana dello Spirito Santo. La figura, realizzata a mezzobusto con un taglio piuttosto basso, è inserita in una ghirlanda di foglie di alloro di forma ovale, ed è scolpita con una grande resa realistica, prodotta dallo sguardo vivido e intenso, nonché dalla gestualità delle mani.

Il Rizzo, nel sottolineare quanta maestria è in grado di raggiungere il Bottigliero, pone l'accento sulla valida lezione assimilata dallo scultore dal Finelli ai SS. Apostoli e, allo stesso tempo, da Lorenzo Vaccaro, riscontrabile soprattutto nell'ampia ricchezza descrittiva connessa all'aspetto fisiognomico[7].

[5] Cfr. A.S.B.N., Banco del Popolo, giornale copiapolizze di cassa, 17 dicembre 1715, matr. 831: V. Rizzo, *Uno sconosciuto paliotto di Lorenzo Vaccaro e altri fatti coevi napoletani*, in «Storia dell'Arte», 1983, p. 226; A.S.Na., Notai del '700, Ignazio Palomba, scheda 534, prot. 49, f. 533v: G.G. Borrelli, *Domenico Antonio Vaccaro scultore (1678-1745) - Appendice documentaria*, Tesi di dottorato in Discipline Storiche dell'Arte Medioevale, Moderna e Contemporanea. Storia e Critica delle Arti Figurative nell'Italia Meridionale, Università di Napoli "Federico II", a.a. 1996-1997, p. 70, doc. 82.

[6] A.S.B.N., Banco di San Giacomo, giornale copiapolizze di cassa, 18 agosto 1734, matr. 831, 18 agosto 1734: G. Fiengo, *Organizzazione e produzione edilizia a Napoli all'avvento di Carlo di Borbone*, Napoli 1983, p. 187.

[7] V. Rizzo, *Sculture inedite di D. A. Vaccaro*…cit., p. 47.



Figura 1. M. Bottigliero. *Ritratto di Cesare Bosco*. Napoli, Sant'Anna dei Lombardi (1740).

## 8. Buccino, Convento di Sant'Antonio
## 1752

*Ritratto di Fulgenzio Bellelli*

Marmo Docc. 50, 63

Reso noto agli studi recentemente, il ritratto funebre dell'agostiniano *Fulgenzio Bellelli*[1] venne eseguito dal Bottigliero nel 1752 per il convento di Sant'Antonio a Buccino.

Inscritto in una cornice mistilinea, caratterizzata da volute e motivi geometrici, è posto al di sopra di una lunga iscrizione funeraria che correda il sepolcro.

*Fulgenzio Bellelli*, considerato tra i personaggi ecclesiastici più noti del convento agostiniano, nacque a Buccino, dove condusse i suoi primi studi presso il convento di Sant'Antonio, per trasferirsi in seguito presso quello di Sant'Agostino Maggiore di Napoli. Insegnò a Siena, Firenze e Napoli e venne nominato Maestro di Sacra Teologia nel 1707. Fu dapprima Procuratore generale dell'Ordine agostiniano e, dal 1726 al 1733, ne divenne Generale. Profondo conoscitore del pensiero di Sant'Agostino, scrisse diverse opere teologiche e fu prefetto della Biblioteca Angelica di Roma dal 1721 al 1742, anno in cui morì[2].

Già nel 2008, attraverso la polizza di pagamento rinvenuta dal Nappi, la produzione ritrattistica dello scultore contava anche la rappresentazione funebre del *Bellelli*, quantomeno su base documentaria. Nel 1745 Matteo Bottigliero riceveva un acconto di dieci ducati, in conto di quaranta (somma totale del prezzo relativo alla commissione), per lavorare a Napoli «…un mezzo busto di marmo di migliori che possa ritrovarsi nella marina di questa città, lo quale dovrà dimostrare l'original ritratto del padre reverendissimo generale Bellelli, agostiniano, il quale debba essere di tutta bontà e perfettione, e secondo la miglior scola di disegno…»[3]. L'opera, dunque, eseguita nel 1745, venne consegnata solo nel 1752, così come testimonia l'istrumento notarile rinvenuto successivamente dal Catone[4], che induce a comprendere il notevole ritardo, anche a causa del ripristino edilizio e del restauro del convento, a partire dagli anni '30 del Settecento. Nei lavori del 1747, che coinvolsero le maestranze cavesi Salvatore Pisacani e Francesco di Mauro come responsabili del rifacimento della chiesa, fu contemplata

[1] E. Catone, *Il convento agostiniano di Sant'Antonio di Buccino*, in «Percorsi Agostiniani», V/10, 2012, pp. 394, 397.
[2] Ivi, p. 394.
[3] A.S.B.N., Banco di Sant'Eligio, giornale copiapolizze di cassa, 22 gennaio 1745, matr. 1145: E. Nappi, *Materdei. Edifici sacri. Notizie*, in «Ricerche sul '600 napoletano», 2008, p. 86.
[4] A.S.N., Notai del '700, Giuseppe Ranucci, 94/46, anno 1752, ff. 163r-168v: E. Catone, *Il convento agostiniano*…cit., p. 397.

anche la collocazione del busto del *Bellelli*[5]. I lavori furono ultimati solo nel 1752, così come testimoniano le quietanze di pagamento per Francesco Mangino, maestro organaro di San Rufo, esecutore del nuovo organo e per il Bottigliero, che consegnò la scultura il 13 settembre 1752[6].

Il ritratto del generale *Bellelli* consente di proporre un nuovo confronto con il busto di *San Tommaso d'Aquino* attribuito al Bottigliero e collocato sul portale d'ingresso della cella del santo, presso il convento di San Domenico Maggiore di Napoli. Le due sculture mostrano evidenti elementi di affinità, sia in relazione alla struttura dell'impianto compositivo, sia all'analoga resa fisiognomica dei personaggi raffigurati. Sulla base di tali considerazioni è possibile, per il *San Tommaso,* da un lato formulare l'ipotesi di una cronologia posteriore al 1720-1724[7], sì da considerarlo della fase matura dell'artista, dall'altro di confermarne la paternità.confermandone inoltre la paternità. Un ulteriore parallelo si rintraccia sia con il ritratto funebre di *Gerolamo Alessandro Vicentini* (1725)[8], collocato presso la chiesa di San Domenico Maggiore di Napoli, specie per la maggiore compostezza e solidità della resa plastica, sia con il ritratto di *Antonio Gerbasio* (1739)[9], dallo spessore volumetrico più moderato, ma vicino per la caratterizzazione espressiva. Si ravvisano inoltre analogie anche con il mezzobusto di *Pietro Paolo Vecchi* (1747)[10] attribuito al Bottigliero ed eseguito per la chiesa di San Bartolomeo a Cassano Irpino, caratterizzato dai medesimi elementi stilistici.

---

[5] E. Catone, *Il convento agostiniano*…cit., p. 397.

[6] *Ibid.*

[7] G. Borrelli, *Il presepe napoletano,* Roma 1970, p. 186. Cfr. T. Fittipaldi, *La scultura napoletana del '700*, Napoli 1980, p. 95; M. D'Angelo, *Alcune novità sul Bottigliero ritrattista*, in «Rassegna Storica Salernitana», 63, 2015, p. 177.

[8] A.S.B.N., Banco del Salvatore, giornale copiapolizze di cassa, 6 settembre 1725, matr. 780: V. Rizzo, *Sculture inedite di D. A. Vaccaro, Bottigliero, Pagano e Sanmartino (I)*, in «Napoli Nobilissima», XVIII, 1979, p. 55, doc. 5.

[9] A.S.B.N., Banco di Santa Maria del Popolo, giornale copiapolizze di cassa, 29 marzo 1730, matr. 1004: V. Rizzo, *Significativi ma non conosciuti episodi artistici napoletani tra fine Seicento ed inizio Settecento (Stucchi bianchi, marmi arabescati e ritratti sulla scia di Bernini e degli Schor)*, in «Quaderni dell'Archivio Storico», a cura dell'Istituto Banco di Napoli Fondazione, 2011-2013, p. 302, doc. 16.

[10] V. de Martini, *San Francesco a Folloni. Il convento e il Museo*, Salerno 1983, p. 47; cfr. M. D'Angelo, *Alcune novità*…cit., pp. 178, 181.




Figura 1. M. Bottigliero. *Monumento funebre di Fulgenzio Bellelli*. Buccino, Convento di Sant'Antonio (1752).



Figura 2. M. Bottigliero. *Ritratto di Fulgenzio Bellelli*. Buccino, Convento di Sant'Antonio (1752).

## 9. Bitonto, Cattedrale di San Valentino
## 1752

*Ritratto di Cornelio Musso*

Marmo Doc. 62

Il ritratto del Monsignore *Cornelio Musso*, recentemente individuato dal De Letteriis[1], raffigura il padre tridentino, vescovo di Bitonto dal 1544 al 1574. L'opera fu commissionata dal Monsignore Nicola Ferri[2] al marmoraro napoletano Gennaro de Martino[3], il quale s'impegnava ad eseguire il monumento secondo «…il disegno formato e firmato così da esso de Martino […] senza che differisca dal suddetto neppure un attimo, sicchè non possa aggiungersi ne levarne nessuna cosa…»[4]. La polizza di pagamento precisa le specifiche volontà del committente in merito alla scelta dei materiali «che li marmi di cui deve componersi il detto deposito, siano di tutta bontà e perfezione ben commessi e impellicciati e con quelli colori, che lo stesso disegno dimostra ben allustriti a specchio» e alla decisione di inserire «in mezzo alla medaglia di esso disegno […] la figura, o sia ritratto del fu Monsignor Musso colla maschera di Bottiglieri»[5].

L'esempio del monumento funebre del *Musso* rappresenta uno dei pochi casi in cui viene dato maggiore risalto alla mera esecuzione del sepolcro, in relazione alle parti di carattere ornamentale, «qualità dei marmi, colori, intagli, cornici», che all'effige commemorativa. Nella produzione ritrattistica del Bottigliero un caso simile è individuabile solo per la realizzazione del sepolcro di *Emanuela Visilio* (1721)[6], in cui fu il Sacco a ricoprire il ruolo di «appaltatore», ad eseguire il progetto nella sua bottega e a pagare il Bottigliero per la rappresentazione del ritratto della donna. A Bitonto, lo scultore si limita ad eseguire un medaglione di dimensioni

[1] C. De Letteriis, *Settecento napoletano in Puglia. Documenti inediti sulla chiesa di Santa Maria della Pietà a San Severo e altre storie di marmi*, Foggia 2013, p. 107.
[2] Vescovo di Bitonto dal 1750 al 1770.
[3] V. Rizzo, *De Martino, Gennaro*, in *Dizionario Biografico degli Italiani* (on line), vol. 38, Roma 1990 [*ad vocem*].
[4] A.S.B.N., Banco dello Spirito Santo, giornale copiapolizze di cassa, 29 novembre 1752, matr. 1603, pp. 407-409: C. De Letteriis, *Settecento Napoletano*…cit., p. 114.
[5] *Ibid.*
[6] A.S.B.N., Banco di S. Maria del Popolo, giornale copiapolizze di cassa, 19 dicembre 1721, matr. 895: V. Rizzo, *Uno sconosciuto paliotto di Lorenzo Vaccaro e altri fatti coevi napoletani*, in «Storia dell'Arte», 1983, p. 227, doc. 48; cfr. M. Voccia, *Il marmoraro Gaetano Sacco durante il Barocco e il Rococò a Napoli*, in «Rassegna Storica Salernitana», 2000, p. 171; G.G. Borrelli, *Domenico Antonio Vaccaro scultore (1678-1745) - Appendice documentaria*, Tesi di dottorato in Discipline Storiche dell'Arte Medioevale, Moderna e Contemporanea. Storia e Critica delle Arti Figurative nell'Italia Meridionale, Università di Napoli "Federico II", a.a. 1996-1997, p. 67, doc. 76.

contenute rispetto all'intero sepolcro e dal modellato non particolarmente raffinato, soprattutto in relazione all'esecuzione della veste. È necessario precisare che il conseguimento di alcuni risultati dipendeva anche dal guadagno che l'artista otteneva dalla commissione. Si pensi al ritratto coevo di *San Gregorio Armeno* (1753)[7], eseguito l'anno successivo, con il quale quello bitontino mostra lievi affinità specie per la resa fisiognomica, dove però si riscontra una eleganza e una ricercatezza di elevata superiorità[8].

La collaborazione tra i due artisti, coinvolti nella commissione del sepolcro *Musso*, si verificò già in occasione della realizzazione di un precedente ritratto funebre, quello del consigliere *Cesare Bosco* (1740)[9], collocato nella chiesa di Sant'Anna dei Lombardi di Napoli, per il quale il De Martino ebbe, questa volta, un ruolo subordinato, limitandosi a «lustrare» l'opera dello scultore.

Al De Martino andrà assegnato anche l'intervento per l'esecuzione del basamento, sul quale è posta la statua di *San Gennaro* nella piazza omonima di Ottaviano, disegnata da Ferdinando Sanfelice ed attribuita al Bottigliero per le evidenti affinità stilistiche con le opere coeve dei santi *Bonosio*, *Grammazio* e *Matteo* (1737-1738)[10], collocate nella cattedrale di Salerno.

---

[7] G. Sigismondo, *Descrizione della città di Napoli e suoi borghi*, Tomo II, Napoli 1788, p. 98.

[8] Si ritiene necessario segnalare anche l'*Eterno Padre* (1755) sull'edicola dell'altare maggiore nella chiesa dell'Annunziata di Giugliano che il Borrelli assegna all'ambito del Bottigliero, eseguito con una resa «dal modellato inerte». L'opera, sebbene circoscrivibile all'ambito della bottega del Bottigliero, rimanda - specie nell'impianto compositivo - alle raffigurazioni del *Mons. Musso* e di *San Gregorio Armeno* (1753). Cfr. G.G. Borrelli, *Alcune precisazioni su Francesco Pagano e Giuseppe Sanmartino da un singolare contratto*, in *La scultura meridionale in età moderna nei suoi rapporti con la circolazione mediterranea*, (Atti del Convegno Internazionale di Studi), vol. II, a cura di L. Gaeta, Galatina 2007, p. 269.

[9] A.S.B.N., Banco dello Spirito Santo, giornale copiapolizze di cassa, 23 dicembre 1740, matr. 1380, p. 629: V. Rizzo, *Sculture inedite di D. A. Vaccaro, Bottigliero, Pagano e Sanmartino* (I), in «Napoli Nobilissima», XVIII, 1979, p. 56, doc. 11.

[10] A. Braca, *Il Duomo di Salerno: architettura e culture artistiche del Medioevo e dell'età moderna*, Salerno 2003, pp. 267-269.



Fig. 1. M. Bottigliero, *Ritratto di Cornelio Musso*. Bitonto, Cattedrale di San Valentino (1752).

# 4. Catalogo ragionato delle opere

## 4.2. Opere attestate dalle Guide di Napoli

## 1. Capua, Cattedrale di Santa Maria Assunta
## 1722

*Addolorata*

Marmo

---

Alla commissione che vide impegnato il Bottigliero nell'esecuzione del celebre *Cristo deposto* (1722) per la cripta del Duomo di Capua è possibile ricondurre anche l'intervento relativo alla realizzazione del busto marmoreo raffigurante l'*Addolorata* e collocato nel medesimo luogo.

L'opera, menzionata occasionalmente dalle fonti, è attribuita allo scultore sulla base di un'analisi stilistica che ha offerto la possibilità di individuare evidenti punti di contatto con la sua produzione.

Il Granata, nel descrivere il Succorpo della Cattedrale, dove si osserva l'altare della Confessione dedicato alla Santa Vergine, menziona l'*Addolorata* rappresentata nell'atto di compiangere «il suo divino Figliuolo morto, e giacente nel Sepolcro»[1]. La scultura, infatti, è posta sull'altare in modo frontale al *Cristo*, contraddistinta da una forte intensità espressiva.

Allo stesso modo del Granata, nel contributo del Mattej[2], l'autore cita il busto a conclusione dello scritto, ricordando come al pari del *Cristo deposto*, anche l'*Addolarata* venne eseguito su disegno del Solimena, attraverso il quale è possibile individuare «più chiaro il dettato estemporaneo» del pittore. Non si possiedono tracce documentarie testimonianti il possibile intervento del Solimena anche in questa seconda opera e il Mattej risulta l'unico autore a farne menzione. Con ogni probabilità l'*Addolorata* fu eseguita in concomitanza della commissione per la realizzazione del *Cristo* e - per tale motivo - l'ipotesi di una collaborazione tra i due artisti viene accolta anche in questa sede, soprattutto se si considera la forte dipendenza della plastica dello scultore dalla produzione figurativa del pittore.

Il Borrelli riporta le notizie dei due autori precedenti, respingendo la tesi dell'intervento del Solimena. Secondo l'autore «il pittore si limitò a suggerire il nome del già famoso scultore al quale fornì qualche schizzo»[3]. Tale considerazione non trova conferma a seguito del

---

[1] F. Granata, *Storia sacra della chiesa metropolitana di Capua*, vol. I, Napoli 1766, p. 53.
[2] . Mattej, *Il Cristo della Cattedrale di Capua*, in «Poliorama Pittoresco», n. 42, 1855-56, p. 331.
[3] G. Borrelli, *Il presepe napoletano*, Roma 1970, p. 186.

rinvenimento della polizza di pagamento, testimoniante invece la realizzazione del modello proprio da parte del pittore.

A sottolineare la forte influenza del disegno e dell'intensità espressiva del Solimena è la Tucci[4], ponendo a confronto la scultura con due dipinti del pittore raffiguranti l'*Addolorata* e custoditi rispettivamente presso la Gemäldegalerie di Dresda e la Pinacoteca di Cremona.

L'opera mostra stringenti affinità con le *Beate Certosine* collocate presso la cappella di Sant'Ugo, nella chiesa della Certosa di San Martino e in particolare con la *Beata Margherita di Digione* (1725) raffigurata con la medesima espressività, intrisa di un pathos sofferente che coinvolge con lo sguardo l'osservatore, pur non essendo a lui diretto. Ulteriori paralleli si registrano sia nell'*Immacolata* di Nardò, sia nella tarda opera di *Santa Caterina Ricci* (1754), collocata presso l'atrio del convento napoletano di San Domenico Maggiore, in cui è possibile notare il medesimo modo di scolpire i tratti fisiognomici del volto, nonché la stessa incisività nella caratterizzazione espressiva.

[4] A. Tucci, *L'universo pittorico di Francesco Solimena nella scultura di Matteo Bottigliero*, in «Studi di Storia dell'Arte», 1999, p. 184.



Figura 1. M. Bottigliero. *Addolorata*. Capua, Cattedrale di Santa Maria Assunta (1722).

## 2. Napoli, San Gregorio Armeno
(Chiostro)
**1733**

*Cristo e la Samaritana*

Marmo

Il gruppo scultoreo raffigurante *Cristo* e la *Samaritana* collocato all'interno del chiostro di San Gregorio Armeno rappresenta, insieme al *Cristo deposto* di Capua (1722)[1], uno dei lavori più celebri nella produzione del Bottigliero. Le sculture, prive di fonti documentarie, sono attribuite all'artista dai principali autori delle Guide di Napoli. Il primo a farne esplicita menzione è il Sigismondo[2], dal quale ricaviamo anche l'assegnazione allo scultore. Segue il Celano, nell'edizione del Salvatore Palermo, il quale descrive il chiostro abbellito da una «fontana in mezzo tutta di marmo con bellissimi giochi di acqua, vicino alla quale vi sono due statue rappresentanti Gesù Cristo, e la Samaritana accosto al pozzo»[3]. I medesimi riferimenti si riscontrano inoltre anche nel Galante[4] e nel manoscritto del Napoli Signorelli[5].

*Cristo* e la *Samaritana* sono posti dinanzi ad una grande e monumentale fontana, sulla quale è riportata un'iscrizione che menziona la badessa Violante Pignatelli, come la curatrice dell'opera[6]. È da escludersi l'intervento del Bottigliero anche per la vasca che funge da sfondo alle due sculture, sia per l'elaborata decorazione geometrica, che lascia presupporre la collaborazione tra un architetto e un marmoraro, sia per il distacco stilistico del manufatto dalle due statue.

Le opere vengono ampiamente trattate dal Pane nel volume dedicato al monastero napoletano. Lo studioso, colloca la loro realizzazione al 1733, sulla base dell'iscrizione

[1] A.S.B.N., Banco della Pietà, giornale copiapolizze di cassa, 27 giugno 1722, matr. 1742: V. Rizzo, *Lorenzo e Domenico Antonio Vaccaro. Apoteosi di un binomio*, Napoli 2001, p. 244, doc. 325; Idem, *Ulteriori scoperte sulla scultura napoletana dal '600 al '700*, in «Quaderni dell'Archivio Storico», a cura dell'Istituto Banco di Napoli Fondazione, 2004, p. 205, doc. 59.
[2] G. Sigismondo, *Descrizione della città di Napoli e suoi borghi*, tomo II, Napoli 1788, p. 98.
[3] C. Celano, *Delle notizie del Bello, dell'Antico, e del Curioso della città di Napoli per gli signori forastieri, raccolte dal canonico Carlo Celano napoletano*, ed. S. Palermo, Napoli 1792, pp. 202-203.
[4] G. A. Galante, *Guida Sacra di Napoli*, Gorizia 1873, p. 204.
[5] F. Strazzullo, *Tradizioni sacre popolari e scultura del '700 a Napoli, da un manoscritto di P. Napoli Signorelli*, Napoli 1968, p. 22.
[6] Una seconda iscrizione menziona, invece, la badessa Francesca Caracciolo committente del primo restauro tenutosi nel 1843, in R. Pane, *Il Monastero napoletano di San Gregorio Armeno*, Napoli 1957, p. 113.

apposta sulla fontana, ponendo l'accento sullo stupore che le sculture suscitano nel visitatore, desideroso di accostarsi quanto prima allo spazio centrale[7]. Egli sottolinea altresì le differenze di stile delle opere rispetto al resto, non si riscontra un concreto legame formale tra le parti: la fontana «appare come un fondale scenografico, destinato ad accompagnare il colloquio tra le due statue»[8], provocando efficacemente l'effetto desiderato. Evidenti i richiami ai motivi del barocco romano, riscontrabili nel «moto concavo-convesso dei gradini e della vasca, nella vivacità della massa centrale e nelle maschere e i cartocci che risaltano sul bordo», che consentono di individuare un parallelo con la fontana del Nettuno in piazza Navona[9]. Le due sculture, invece, sono caratterizzate da un modellato e da un decoro che si allontana dal «corrente pittoricismo della contemporanea plastica partenopea»[10], soprattutto se le si osserva per il loro aspetto rigidamente contenuto nell'unità di massa.

Le figure sono posizionate frontalmente, gli sguardi si incontrano e i gesti sembrano parlare. Il dialogo è già iniziato, il Bottigliero coglie l'attimo in cui la giovane di Samaria riceve dal *Cristo* l'inaspettata richiesta di attingere l'acqua dal pozzo per dissetarsi. Lo stupore della donna è evidente nell'espressione incredula e incosciente. Gli occhi sorpresi e la bocca semiaperta sottolineano l'imprevedibilità di un simile gesto. Entrambe le figure reggono con una mano un lembo dell'ampia veste, mentre l'altra è portata in avanti.

Il *Cristo* si presenta caratterizzato da un aspetto più nobile e contraddistinto da maggiore staticità. Il collo allungato e la sagoma slanciata conferiscono eleganza al tratto scultoreo, senza escludere una pacata spiritualità. La tunica della giovane donna, invece, è ricca di pieghe, mentre il panneggio è scolpito in modo rigonfio. Le sue carni sono sode «e ciò risponde alle realizzazioni scultoree di Matteo, che è un po' lontano dal misticismo religioso»[11], non abbandonando, anche in questa circostanze, il suo carattere solido e la sua forma poco leziosa.

Seppure prive di documentazione relativa all'effettiva esecuzione da parte del Bottigliero, le due figure, specie nella rappresentazione del *Cristo*, trovano immediato riscontro nei caratteri stilistici che contraddistinguono la produzione dello scultore e, in particolare, nel *Cristo deposto* di Capua (1722). I richiami sono evidenti soprattutto per il

[7] R. Pane, *Il Monastero napoletano*…cit., p. 112.
[8] Ivi, p. 113.
[9] *Ibid.*
[10] *Ibid.*
[11] G. Elia, *Matteo Bottiglieri*, in *G. L. Bernini e il berninianesimo nella scultura napoletana del Sei e Settecento*, Napoli 1942, p. 121.

modo di eseguire la capigliatura e la resa fisiognomica, nonché «per la tipologia, per il trattamento plastico e la risentita monumentalità»[12].

Sulla scorta delle osservazioni già elaborate dal Pane, il Fittipaldi ritorna sull'elemento relativo al colloquio instaurato tra le due figure, percepibile grazie alla capacità del Bottigliero di conferire alle sculture un vero accento di intimismo. Quest'ultimo si riscontra nelle «lievi variazioni dei gesti» e «nell'attimo di sospensione generato dallo scarto lievissimo del busto della Samaritana e dal gesto sospeso della mano del Cristo che fa per accostarsi»[13]. Lo studioso registra connessioni stilistiche con l'arte del Fanzago: la morbidezza del modellato e il gusto materico delle figure sono caratteristiche ferme nell'opera dello scultore.

Interessante risulta anche il confronto proposto dalla Tucci[14] tra le statue del chiostro, eseguite con un «disegno robusto ed impeccabile», e il «dipinger disegnato» del Solimena. Il parallelo si rintraccia con il dipinto raffigurante la *Samaritana al pozzo* (1730), che rivela la similitudine tra le due figure femminili. Il Bottigliero, che aveva già mostrato in precedenti occasioni una stretta dipendenza dalle figure del Solimena, si mostra legato al pittore nella scelta di ripetere la posa della donna, i dettagli dell'abito e il gesto di sollevare la veste con la mano[15]. Il medesimo atteggiamento ritorna nella figura del *Cristo* e rimanda altresì alla posa impiegata un decennio prima nelle statue di *Giosuè* e *Gedeone* (1724), rinviando ad immagini particolarmente ricorrenti nelle composizioni del Solimena.

Si è ritenuto opportuno inserire in tale sede anche l'attribuzione avanzata allo scultore relativa al gruppo in stucco raffigurante l'*Eterno Padre* e la *Vergine in gloria* (1745), collocato al di sopra dell'altare maggiore sull'arco trionfale alla base del tamburo della cupola del Monastero di San Gregorio Armeno. L'assegnazione, proposta per la prima volta nella Guida del Galante[16], viene ripresa con il medesimo riferimento menzionato dall'autore anche dal Pane[17], dall'edizione con note del Galante[18] e dalla Rocco[19]. A definire l'attribuzione poco convincente è il Fittipaldi[20], specie «per l'impressione che se ne ricava come di un gruppo materico un poco pesante, privo, infatti, di un interno dinamismo quasi che in più punti la materia scorra greve accentuando una certa macchinosità nella

[12] T. Fittipaldi, *Sculture di Matteo Bottigliero in Campania*, in «Campania Sacra», Napoli 1973, p. 259.
[13] *Ibid.*
[14] A. Tucci, *L'universo pittorico di Francesco Solimena nella scultura di Matteo Bottigliero*, in *Studi di Storia dell'arte*, Todi 1999, p. 182.
[15] *Ibid.*
[16] G. A. Galante, *Guida Sacra della città di Napoli*, Napoli 1872, p. 203.
[17] R. Pane, *Il Monastero napoletano*…cit., p. 88.
[18] G. A. Galante, *Guida Sacra della città di Napoli*, a cura di N. Spinosa, Napoli 1985, p. 148.
[19] L. Rocco, in *Napoli Sacra*, VIII Itinerario, Napoli 1994, p. 464.
[20] T. Fittipaldi, *Sculture di Matteo Bottigliero*…cit., p. 259, nota 39.

composizione»[21]. Il gruppo scultoreo, in particolare nelle figure dei *putti* si allontana da quella dignità formale che sempre caratterizza le opere del Bottigliero e che qui sembra essere riscontrabile prevalentemente nella fattura della *Vergine* e dell'*Eterno Padre*. Ciò porta a ritenere l'intervento dello scultore quantomeno nell'esecuzione del modello[22].

[21] T. Fittipaldi, *Sculture di Matteo Bottigliero*…cit., p. 259, nota 39.
[22] G.G. Borrelli, L. Giusti, *Il Patrimonio artistico: dipinti, sculture e restauri*, in *San Gregorio Armeno. Storia, architettura, arte e tradizioni*, a cura di N. Spinosa, A. Pinto, A. Valerio, Napoli 2013, pp. 190, 212.



Figura 1. M. Bottigliero. *Cristo e la Samaritana*. Napoli, San Gregorio Armeno. Chiostro (1733).

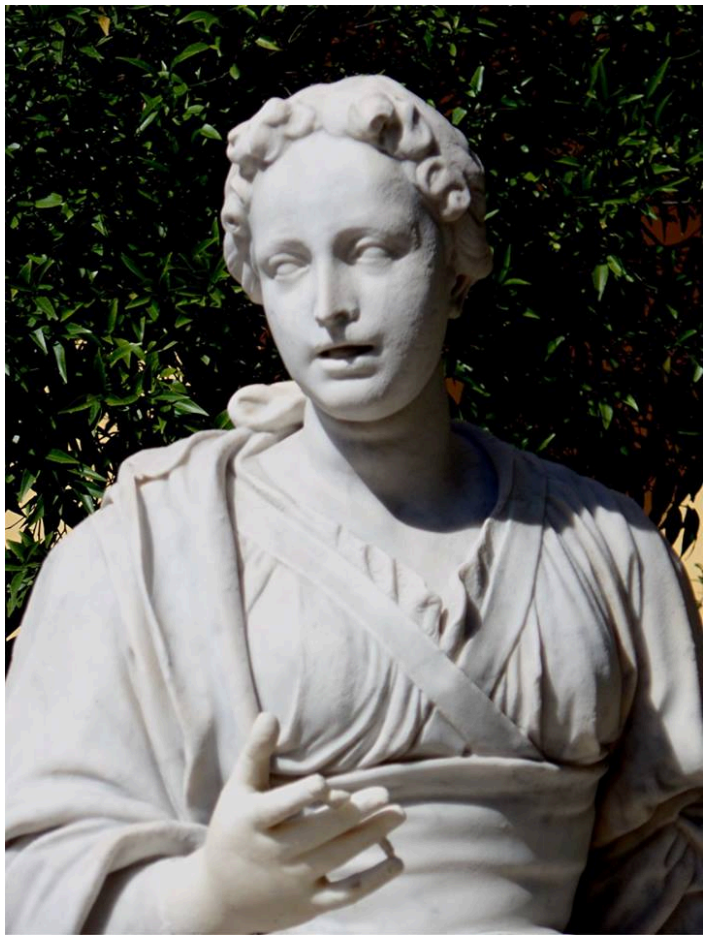

Figura 2. M. Bottigliero. *Cristo e la Samaritana* (part.). Napoli, San Gregorio Armeno Chiostro (1733).



Figure 3-4. M. Bottigliero. *Cristo e la Samaritana*. Napoli, San Gregorio Armeno, Chiostro (1733).



Figura 5. M. Bottigliero (?). *Eterno Padre e la Vergine in gloria*. Napoli, San Gregorio Armeno (1745).

## 3. Napoli, San Gregorio Armeno
(Porta d'ingresso Parlatorio dell'Amministrazione)
**1753**

*Ritratto di San Gregorio Armeno*

Marmo

Il ritratto di *San Gregorio Armeno* gode di scarsa fortuna critica. Ad assegnare il busto allo scultore è il Sigismondo[1], il quale si limita a specificarne la collocazione «nella Crata particolare per l'Abadessa», nonché il nome dell'ingegnere napoletano Giuseppe Pollio[2] quale esecutore della struttura relativa alla grata.

Successivamente il Celano[3], nell'edizione del Palermo, descrive con minuzia di particolari il luogo «fatto a solo uso dell'Abadessa», separato da una grata eseguita nel 1753, «per poter attendere agli affari del Monastero, la quale unisce insieme l'utile, e il comodo, il vago ed il maestoso; questa è composta da due stanze una da fuori e l'altra da dentro […]. In quella di fuori primieramente nella bocca d'opera, che divide la clausura, […] nel mezzo vi è una nicchia contornata dal cornicione superiore, dove sta situata la statua del glorioso San Gregorio Armeno, di marmo statuario, opera dello Scultore di marmo Matteo Bottigliero, con Catena, e Pastorale di rame indorato; vi sono connesse le cancelle di ferro di bastonetti lavorati a giarretta legati con ottone…»[4].

Nel manoscritto del Napoli Signorelli[5], il *San Gregorio Armeno* viene meramente citato tra le opere dell'artista, mentre il Fittipaldi[6] risulta l'unico studioso a riconoscerne la pregevole qualità del modellato, riportando le notizie degli autori delle antiche Guide partenopee.

---

1 G. Sigismondo, *Descrizione della città di Napoli e suoi borghi*, Tomo II, Napoli 1788, p. 98.

2 Cfr. G. Fiengo, *Documenti per la storia dell'architettura e dell'urbanistica napoletana del Settecento*, Napoli 1977, p. 84; A. Venditti, *L' architetto Giuseppe Astarita e la chiesa di S. Anna a Porta Capuana*, in «Napoli Nobilissima», I-II, 1962, p. 177; V. Rizzo, *Niccolò Tagliacozzi Canale e il trionfo dell'ornato settecentesco*, in *Settecento napoletano* (I), a cura di F. Strazzullo, Napoli 1982, p. 175.

3 C. Celano, *Delle notizie del Bello, dell'Antico, e del Curioso della città di Napoli per gli signori forastieri, raccolte dal canonico Carlo Celano napoletano*, giornata III, ed. S. Palermo, Napoli 1792, pp. 201, 757.

4 *Ibid.*

5 F. Strazzullo, *Tradizioni sacre popolari e scultura del '700 a Napoli, da un manoscritto di P. Napoli Signorelli*, Napoli 1968, p. 21.

6 T. Fittipaldi, *Sculture di Matteo Bottigliero in Campania*, in «Campani Sacra», 1973, p. 264; cfr. Idem, *La scultura napoletana del '700*, Napoli 1980, fig. 330. Cfr. G.G. Borrelli, L. Giusti, *Il Patrimonio artistico: dipinti, sculture e restauri*, in *San Gregorio Armeno. Storia, architettura, arte e tradizioni*, a cura di N. Spinosa, A. Pinto, A. Valerio, Napoli 2013, p. 172.

Nonostante l'opera appartenga alla fase finale dell'attività artistica dello scultore, il Bottigliero dimostra ancora una volta di raggiungere i più elevati livelli qualitativi nel campo della ritrattistica, senza dubbio l'ambito in cui meglio riuscì a manifestare il suo linguaggio scultoreo. Qui, a differenza delle opere coeve, come il ritratto di *Antonio Magiocca* (1750)[7], risalta un maggiore plasticismo e una più evidente morbidezza del modellato, specie nell'esecuzione dei dettagli della barba, dell'articolazione del panneggio e della morfologia delle mani, che gli consentirono di esprimere uno straordinario naturalismo.

[7] G. Donatone, *La Farmacia degli Incurabili e la maiolica napoletana del Settecento*, Napoli 1973, p. 26.



Figura 1. M. Bottigliero. *San Gregorio Armeno*. Napoli, San Gregorio Armeno. Porta d'ingresso Parlatorio dell'Amministrazione (1753).

## 1. Sarno, Santa Maria della Foce
## 1720

*Putti capoaltare* (altare maggiore)

Marmo

L'altare maggiore del Santuario di Santa Maria della Foce, considerato tra gli esempi più pregevoli del territorio dell'Agro Nocerino Sarnese, è datato 1720 secondo quanto attestato dalle fonti relative all'anno di consacrazione della nuova chiesa voluta dal vescovo di Sarno Monsignor Di Pace[1].

Mancano precisi dati documentari in grado di far luce sulla produzione del manufatto, certamente di ambito napoletano come testimoniano numerosi esempi presenti nella medesima area territoriale, dall'altare maggiore della chiesa di Santa Maria delle Vergini di Scafati[2], di Santa Maria di Costantinopoli di Angri, a quello in Santa Maria Incoronata del Carmelo a Pagani[3].

Il Braca, nell'analizzare dal punto di vista formale i *putti* posti a capoaltare nella chiesa di Sarno, sostiene come la tipologia «ispirata ed orante […] lascia intuire una derivazione da composizione solimeniane a cui soprattutto Bottigliero era abbastanza legato»[4].

Le sculture, da ricondurre all'ambito vaccariano, mostrano elementi convincenti per l'assegnazione all'artista, presentandosi estremamente vicine a quelle coeve eseguite dal Bottigliero sul timpano dell'altare della cappella Lembo (1718)[5], a quelle collocate ai due lati della mensa dell'altare maggiore dell'Annunziata (1717-1727) [6] e, infine, ai *putti* posti a capoaltare nella chiesa di Santa Maria delle Vergini di Scafati (1726)[7]. Quest'ultimi, documentati recentemente, presentano la medesima fisionomia, specie nel modo di elaborare la forma paffuta del volto, il dorso e la radice del naso, il moto ondoso della capigliatura, nonché la grazia nelle teste e nel movimento.

---

[1] A. Braca, *Indagine preliminare sulla scultura nell'Agro Nocerino Sarnese*, in *Architettura e Opere d'Arte nella Valle del Sarno*, a cura di A. Braca, G. Villani, C. Zarra, Nocera Inferiore 2005, p. 470.
[2] M. D'Angelo, *Novità su Matteo Bottigliero a Scafati e a San Martino*, in «Quaderni dell'Archivio Storico», a cura dell'Istituto Banco di Napoli Fondazione, 2016 (in corso di stampa).
[3] T. Mancini, *Il marmo commesso: alcuni esempi negli altari barocchi dell'Agro Nocerino Sarnese*, in *Bollettino della Soprintendenza per i BAPPSAE di Salerno e Avellino, Soprintendenza per i Beni Architettonici e per il Paesaggio, per il Patrimonio Storico, Artistico ed Etnoantropologico per le Province di Salerno e Avellino*, Napoli, 2005, pp. 102-106.
[4] A. Braca, *Indagine preliminare*…cit., p. 470.
[5] L. Avino, *Scultura e decorazione a Salerno*, Salerno 1991, pp. 16-19, p. 93, doc. III.
[6] Ivi, pp. 119-129, doc. XV, 130-136, doc. XVI, 136-140, doc. XIX, 140-144, doc. XX, 144-148, doc. XXI, 148-150, doc. XXII, 150-152, doc. XXIII.
[7] M. D'Angelo, *Novità su Matteo Bottigliero*…cit., (in corso di stampa).



Figura 1. M. Bottigliero. *Putti capoaltare*. Sarno, Santa Maria della Foce (1720).

## 2. Napoli, Antiquario Michele Gargiulo
(già collezione D'Avalos)
**1724-1730**

*Evangelisti*

Marmo

I quattro medaglioni marmorei rappresentano un'indubbia novità nell'ambito dei riferimenti alla produzione artistica del Bottigliero[1], in quanto testimoniano una elevata capacità riguardo alla lavorazione del marmo e per la corrispondenza alle esigenze ritrattistiche.

Le opere, la cui provenienza dalla collezione d'Avalos[2] viene indicata dagli attuali proprietari, risultano in linea per tipologia formale e compositiva con i bassorilievi dello scultore, il quale in più di un'occasione venne impegnato nell'esecuzione di medaglioni portaritratto.

Resi noti nel catalogo dell'esposizione antiquaria di Firenze (2015)[3] con l'indicazione iconografica di *Santi Apostoli*, possono essere recuperati al tema degli *Evangelisti* grazie alla presenza del leone nel *San Marco* e alla particolare definizione tipologica, che vede il *San Matteo* caratterizzato da una medesima impostazione quale si ritroverà nella scultura a figura intera, posto sulla balaustra d'ingresso del Duomo di Salerno (1737)[4].

In merito all'attribuzione dei medaglioni al Bottigliero va considerato che dalla metà degli anni '20 e nel corso del terzo decennio del Settecento, in quello che può definirsi il momento di piena attività artistica del Bottigliero, si riscontra una più frequente produzione di bassorilievi di carattere sia sacro che profano, legati alla tipologia del medaglione portaritratto. La datazione proposta e circoscritta al periodo tra il 1724 e il 1730 va accolta sulla base dei confronti con gli esempi delle opere eseguite dall'artista negli stessi anni.

Il parallelo più stringente con i medaglioni e, in particolare, con il personaggio individuato in *San Luca*, risulta il *Sant'Agostino* (fig. 5) attribuito al Bottigliero del convento di Regina Coeli di

[1] AA.VV., *Michele Gargiulo Antiquario. Catalogo Biennale antiquariato di Firenze* (Palazzo Corsini, 26 settembre - 4 ottobre 2015), Napoli 2015, pp. 36-39.

[2] Le fonti testimoniano l'esistenza della cappella D'Avalos nella chiesa di Sant'Anna dei Lombardi di Napoli, tuttavia, non sono presenti riferimenti ad opere marmoree riconducibili ai medaglioni trattati, in G. A. Galante, *Guida Sacra della città di Napoli*, a cura di N. Spinosa, Napoli 1985, p. 79.

[3] AA.VV., *Michele Gargiulo Antiquario*…cit., pp. 36-39.

[4] A. Braca, *Il Duomo di Salerno: architettura e culture artistiche del Medioevo e dell'età moderna*, Salerno 2003, pp. 267-269.

Napoli[5]. L'affinità è evidente, non solo per l'espressione del volto caratterizzato dalla fronte corrucciata, dall'incavo degli occhi, dalla regolarità del profilo, ma anche per il modo in cui è elaborata la lunga barba, in ciocche quasi fluttuanti, separate da solchi più o meno accentuati che generano molteplici contrasti chiaroscurali. Un'ulteriore comunanza stilistica è quella riscontrabile tra il *San Matteo* e l'*Ecce homo* della cattedrale di Gerace[6], attribuito dal Borrelli ad una fase di collaborazione con Domenico Antonio Vaccaro, soprattutto per «un certo indugiare nei dettagli, come l'appuntita corona, e nel pathos 'barocco' del volto»[7]. Chiare similitudini si riscontrano nella resa anatomica dei muscoli del collo, delineati in rilievo per la torsione della posa in cui sono raffigurati, e nell'elaborazione delle pieghe del panneggio, eseguite attraverso una variazione di spessore che aumenta nella zona inferiore dell'ovale. La medesima resa dei volumi, elaborati in modo da produrre lievi o più intensi passaggi chiaroscurali, attraverso zone contraddistinte da tratti sia più lineari, sia particolarmente rilevati si riscontra anche nel medaglioni portaritratto di *Nicola Lembo* (1718)[8] e di *Paolo de Vilana Perlas* (1729) [9] , collocati nella cattedrale di Salerno. Analogie, specie per la fisionomia e la caratterizzazione espressiva, sono individuabili anche tra il *San Marco* e il ritratto di *Filippo Bottigliero* (1745-1750) [10] , aggiunto recentemente al catalogo dell'artista, contraddistinto dall'accentuazione delle medesime rughe sulla fronte e da quelle che partendo dal naso affiancano le labbra.

Seppure eseguiti a tuttotondo, risulta opportuno citare anche le piccole statue degli *Evangelisti*[11], scolpite dal Bottigliero nel 1728 per la cappella Lembo nel Duomo di Salerno. Le quattro sculture sia per la caratterizzazione fisionomica, sia per quella espressiva si avvicinano ai medaglioni Gargiulo, specie se si prendono in considerazione le raffigurazioni del *San Marco*, *San Matteo* e *San Luca*.

---

[5] G.G. Borrelli, *Introduzione*, in *Il grande cantiere del Santuario di S. Domenico di Soriano*, a cura di M. Panarello, Soveria Mannelli 2010, p. 6.
[6] Ivi, pp. 6-7.
[7] Ivi, p. 8.
[8] L. Avino, *Scultura e decorazione a Salerno*, Salerno 1991, pp. 16-19, p. 93, doc. III.
[9] Cfr. R. Lattuada, *Il barocco a Napoli*, Napoli 1988, p. 167; G.G. Borrelli, *Sculture a Salerno in età Barocca*, in *Il Barocco a Salerno*, a cura di M. C. Cioffi, Salerno 1998, p. 130; M. D'Angelo, *Modelli del Bottigliero per due «statuette d'argento»*, in *Cinquantacinque racconti per i dieci anni. Scritti di storia dell'arte*, a cura del Centro Studi sulla Civiltà artistica dell'Italia Meridionale "Giovanni Previtali", Soveria Mannelli (CZ) 2013, pp. 401-404.
[10] M. D'Angelo, *Alcune novità sul Bottigliero ritrattista*, in «Rassegna storica salernitana», 63, 2015, pp. 169-193.
[11] A.S.B.N., Spirito Santo, 21 giugno 1728, giornale copiapolizze di cassa, matr. 1180; *Idem*, 13 settembre 1728, giornale copiapolizze di cassa, matr. 1190. Appendice documentaria. *Documenti inediti*, n. XVII, pp. 433-434.

Anche i tre bassorilievi raffiguranti gli *Evangelisti*, collocati a decoro del fonte battesimale nella Basilica di Santa Maria Assunta a Castel di Sangro[12], vanno posti a confronto con i medaglioni di collezione Gargiulo.

Nei medaglioni qui considerati il Bottigliero dà anche prova delle sue capacità ritrattistiche, imprimendo dignità ai personaggi raffigurati, rivelando un interesse naturalistico che verrà approfondito in occasione della realizzazione dei *Beati certosini* (1725)[13] per la cappella di Sant'Ugo, nella Certosa di San Martino.

[12] M. D'Angelo, *Interventi di bottega tra «centro e periferia»: l'altare maggiore dell'Assunta a Castel di Sangro*, in *Atelier d'artista. Gli spazi di produzione dell'arte dall'età moderna al presente,* a cura di S. Zuliani, Sesto San Giovanni 2013, pp. 61-72.

[13] M. D'Angelo, *Novità su Matteo Bottigliero a Scafati e a San Martino*, in «Quaderni dell'Archivio Storico del Banco di Napoli», a cura dell'Istituto Banco di Napoli Fondazione, 2016 (in corso di stampa).

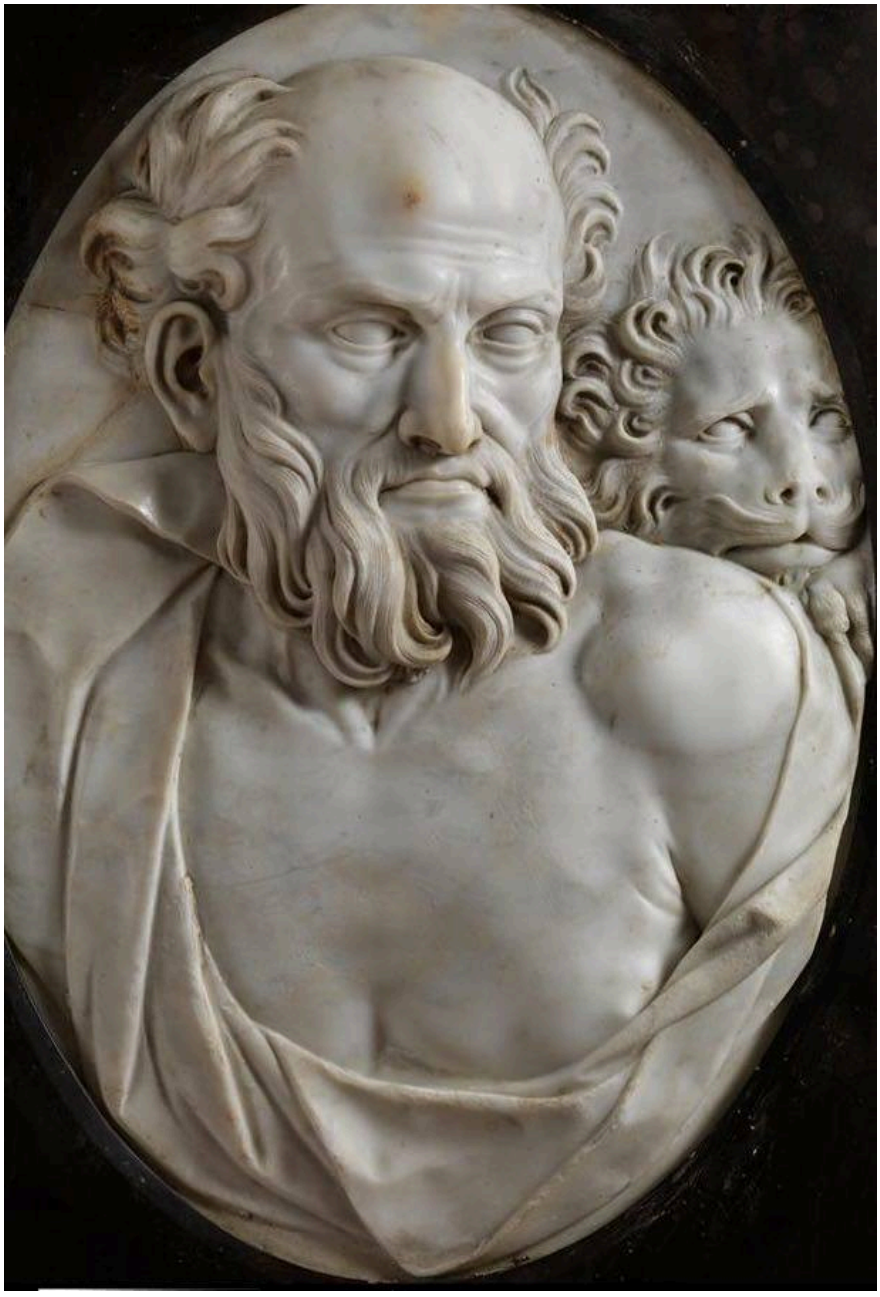

Figura 1. M. Bottigliero, *San Marco*. Napoli, Antiquario Michele Gargiulo (1724-1730).



Figura 2. M. Bottigliero, *San Matteo* (?). Napoli, Antiquario Michele Gargiulo (1724-1730).



Figura 3. M. Bottigliero. *San Luca* (?). Napoli, Antiquario Michele Gargiulo (1724-1730).



Figura 4. M. Bottigliero. *San Giovanni*. Napoli, Antiquario Michele Gargiulo (1724-1730).

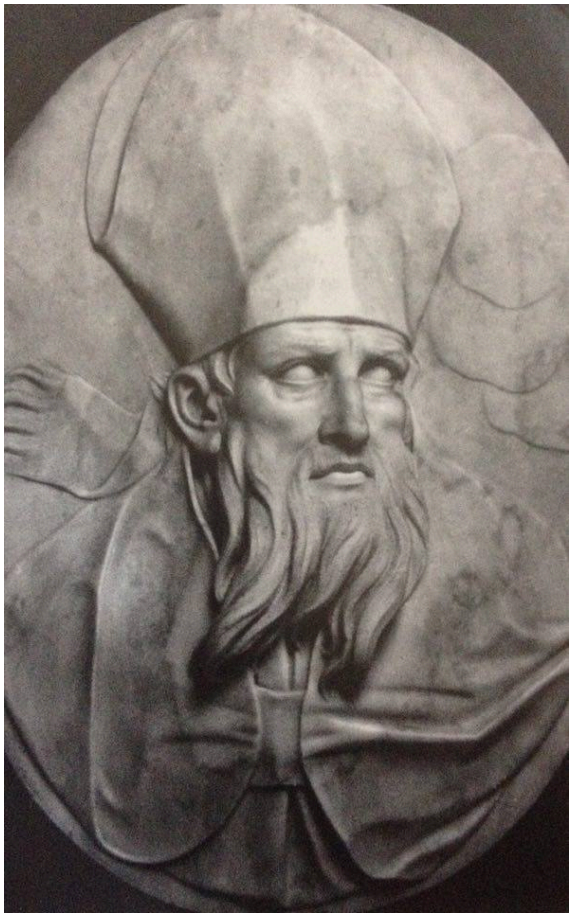

Figura 5. M. Bottigliero, *Sant'Agostino*. Napoli, Convento di Regina Coeli (1725-1730?).

## 3. Salerno, Museo Diocesano. Deposito
(già Salerno, Cattedrale di San Matteo. Cappella Mazza)
**1725-1728**

*San Desiderio*
*San Festo*
*San Procolo*
*San Sossio*

Marmo

---

La serie di piccole statue[1] attribuite al Bottigliero ed eseguite per la decorazione della cappella Mazza nella Cattedrale di Salerno, dedicata a San Gennaro, sono attualmente collocate in deposito presso il Museo Diocesano. Come precisato all'interno della scheda relativa alle opere raffiguranti gli *Evangelisti*, i *Santi martiri*, considerati dalla critica parte integrante della medesima serie, risultano privi di fonti documentarie in grado di attestarne la paternità all'artista.

Si è ritenuto opportuno collocare l'esecuzione delle opere in questione tra il 1725 e il 1728, tenendo in considerazione per il primo riferimento cronologico il momento della realizzazione della cona marmorea, realizzata da Domenico Guarino e per il secondo, l'effettiva data riportata nelle polizze di pagamento[2] relative all'intervento del Bottigliero per la serie degli *Evangelisti*.

Le statue, poco considerate dalla critica, sono assegnate al Bottigliero dal Borrelli[3], sulla base di elementi stilistici affini alla produzione dell'artista e circoscritte cronologicamente al periodo dell'intervento decorativo eseguito dallo scultore per la cappella Lembo (1718-1721).

Il Bottigliero, partecipando ancora una volta (dopo l'esito della cappella Lembo[4], cui aveva contribuito l'esordiente Francesco De Mura con la sua prima pala d'altare[5]) ad un progetto coordinato dall'architetto Ferdinando Sanfelice, che si era impegnato a dare

---

[1] Cfr. G. G. Borrelli, *Sculture a Salerno in età barocca*, in Il Barocco a Salerno, a cura di M. C. Cioffi, Salerno 1998, pp. 130-131; M. A. Pavone, *La produzione artistica tra Seicento e Settecento*, in *Salerno in età moderna,* a cura di A. Placanica, Cava de' Tirreni 2001, pp. 254-255; A. Braca, *Il Duomo di Salerno: architettura e culture artistiche del Medioevo e dell'età moderna,* Salerno 2003, pp. 285-286; M. D'Elia, *Museo Diocesano "San Matteo" di Salerno. Uno scrigno sotto il moggio*, Salerno 2011, pp. 207-208; M. D'Angelo, *Alcune novità sul Bottigliero ritrattista*, in «Rassegna Storica Salernitana», 63, 2015, pp. 189-193.
[2] A.S.B.N., Spirito Santo, 21 giugno 1728, giornale copiapolizze di cassa, matr. 1180; *Idem*, 13 settembre 1728, giornale copiapolizze di cassa, matr. 1190. Appendice documentaria. *Documenti inediti*, n. XVII, pp. 433-434.
[3] G. G. Borrelli, *Sculture a Salerno in età barocca*…cit., p. 131.
[4] L. Avino, *Scultura e decorazione a Salerno: 1688-1745*, Salerno 1991, p. 93, doc. III.
[5] Cfr. M.A. Pavone, *Pittori napoletani del primo Settecento. Fonti e documenti*, Napoli 1997, pp. 179-180.

continuità alla trasformazione settecentesca della Cattedrale, svolse un ruolo di coordinamento, ponendo in relazione le statue marmoree alla pala d'altare e contribuendo a riaffermare il processo di collaborazione tra le botteghe napoletane, già in atto da tempo[6].

L'intervento strutturale dell'intero complesso relativo all'altare, commissionato dal canonico Giovanni Battista Mazza e affidato al marmoraro Virgilio Ogna, era stato portato a termine da Domenico Guarino, come attestato dall'atto notarile del 1725[7], che ha permesso di risalire ai termini della commissione dei lavori avviati fin dal 1724[8]. Il riferimento al progetto del Sanfelice per la cappella[9], di cui è noto anche il disegno (Napoli, Museo di Capodimonte)[10], conferma la costante presenza dell'architetto in relazione ai numerosi interventi che lo videro protagonista nella Cattedrale di Salerno (dal 1723 al 1730)[11], come ricordato anche dal De Dominici: «Nella città di Salerno vi ha fatto infiniti disegni di fabriche […] Modernò e rifece quasi tutto l'Arcivescovato in tempo di Monsignor Poerio, il quale l'avea principiato […] ma essendo andato per altri affari il nostro Sanfelice in detta città, e richiesto dal detto arcivescovo a guidare la fabbrica della rinnovazione della chiesa, si compromise di servirlo […] Rifece la chiesa suddetta in magnifica forma, e vi disegnò molti altari di cappelle, specialmente quello della famiglia Lembo, l'altro della famiglia del Pezzo, ed un altro per la famiglia Mazza, nella quale li fece fare un bel quadro di san Gennaro dal Solimena suo maestro»[12].

Proprio il modello di stampo aulico, adottato per il dipinto da collocare sull'altare[13], il cui bozzetto si conserva al Museo di San Martino[14] e che trova un precedente, dal punto di vista iconografico, nell'esemplare del Giordano della chiesa dei Gerolamini a Napoli, costituì il riferimento fondamentale per il Bottigliero, impegnato nella realizzazione delle quattro statue relative ai compagni di San Gennaro.

---

6 G. Ceci, *La corporazione degli scultori e marmorari*, in «Napoli Nobilissima», VI, 1897, pp.124-126; cfr. F. Strazzullo, *Statuti della corporazione degli scultori e marmorari napoletani,* «Atti dell'Accademia Pontaniana», XI, 1962, pp. 221-240.

7 L. Avino, *Scultura e decorazione*…cit., pp.101-103.

8 M.G. Pesone, in B. De Dominici, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, a cura di S. Sricchia Santoro e A. Zezza, Napoli 2008, III/2, p. 1253, n. 130.

9 La consacrazione della cappella avvenne nell'anno 1729, secondo quanto attestato dall'iscrizione sulla lapide collocata al di sopra della pala d'altare: cfr. A. Capone, *Il Duomo di Salerno*, Salerno, I, 1929, pp.132-133; cfr. P. Franchomme, *Artisti napoletani nell'orbita del Sanfelice*, Salerno 2007, p. 38.

10 Conservato presso il Gabinetto di Disegni e Stampe del Museo di Capodimonte (Inv. N. 1499); Identificato da A. Blunt, *Neapolitan Baroque and Rococò Architecture*, Londra 1975, p. 190; cfr. R. Muzii Cavallo, *Disegni del Sanfelice al Museo di Capodimonte*, in «Napoli Nobilissima» ,1982, XVIII, pp. 219-230.

11 A. Capone, *Il Duomo*…cit., pp. 261-266.

12 B. De Dominici, *Vite de' pittori*…cit., p. 656.

13 Cfr. M. A. Pavone, *La produzione artistica*…cit., p. 254: «Sorprende, tuttavia, la diversità iconografica e strutturale rispetto ai coevi modelli del pittore napoletano, quali il San Gennaro della sagrestia della Cattedrale di Napoli o quello di collezione Harrach a Schloss Rohrau, sicché la tela della cappella Mazza sembra piuttosto una rielaborazione di stampo accademico, realizzata forse dallo stesso Sanfelice, tanto più che l'architetto, nel suo disegno, ne aveva già previsto la soluzione definitiva».

14 Cfr. P. Leone De Castris, *San Gennaro e l'arte napoletana,* in *San Gennaro tra Fede, Arte e Mito*, catalogo della mostra (Napoli, dicembre 1997 - aprile 1998), Napoli 1997, p. 62.

La traduzione scultorea dei termini di tale linguaggio da parte del Bottigliero, che poté anche avvalersi della consulenza del maestro napoletano, col quale aveva avuto l'opportunità di collaborare in più occasioni[15] (come è testimoniato soprattutto dal *Cristo* di Capua e dalle statue raffiguranti *Giosuè* e *Gedeone* nel Gesù Vecchio a Napoli), comportò una più rigorosa struttura del modellato, sia sotto il profilo della definizione dei panni, che del recupero tipologico, testimoniando un indirizzo ormai decisamente alternativo alla tradizione scultorea, legata a Lorenzo e Domenico Antonio Vaccaro, ai quali pur doveva la sua prima formazione.
Il fatto che la collocazione delle quattro statue, non prevista dal Sanfelice nel suo disegno originario, fosse sull'altare della cappella Mazza è stato confermato dalla «Nota delle suppellettoli della suddetta cappella di San Gennaro, che si sono consegnate al Reverendo Sacerdote Don Marco di Marco di Salerno, come da sua ricevuta», presente nel testamento di Diego Mazza (1746), dove è stato possibile individuare il riferimento alle «statue di marmo n. 4»[16].

Riguardo alle differenze stilistiche tra le opere destinate alla cappella Mazza e quelle degli *Evangelisti* è stato osservato che: «Le statue […] sembrano appartenere a maestranze poste sotto la direzione del Bottiglieri, dal momento che la forza di novità, espressa dallo scultore in ambito napoletano, trova qui un forte ridimensionamento in formule più sode e compatte»[17]. Infatti, i s*anti martiri*, pur mostrando la derivazione dalla serie dei quattro *Evangelisti*, non presentano i medesimi stilemi delle statue della cappella Lembo, ove si può cogliere un'unità stilistica dalla quale si distaccano le opere della cappella Mazza. Quest'ultime, osservando alcuni nodi compositivi e taluni dettagli grossolani del modellato, sembrano non solo ricondurre, per il livello qualitativo, ad un possibile intervento di aiuti - soprattutto in relazione alla minore raffinatezza formale - ma anche a schemi di impianto maggiormente classicisti.

Quanto alle iscrizioni apposte sulla base delle singole sculture, in riferimento ai rispettivi nomi dei *santi martiri*, tale scelta andrà posta in relazione all'influenza esercitata sugli artisti dalle normative, espresse dal Sarnelli[18] sotto forma di consigli, e finalizzate a rafforzare

---

[15] Cfr. M. A. Pavone, *Un metodo operativo globale: il ruolo del Solimena "accademico",* in *Atelier d'artista. Gli spazi di produzione dell'arte dall'età moderna al presente,* a cura di S. Zuliani, Sesto San Giovanni 2013, pp. 37-48; S. Carotenuto, *Relazioni di bottega e orientamento didattico nell'ambito della bottega del Solimena*, in *Atelier d'artista*…cit., pp. 49-60; M. D'Angelo, *Interventi di bottega tra «centro e periferia»: l'altare maggiore dell'Assunta a Castel di Sangro,* in *Atelier d'artista*…cit., pp. 61-72.
[16] A.S.S., Protocollo Notarile, Busta 5356, fol. 230; cfr. A. Braca, *Il Duomo di Salerno*…cit., p. 286.
[17] M. A. Pavone, *La produzione artistica*…cit., pp. 254-255, dove l'autore osserva che: «Dei due gruppi, gli *Evangelisti* non solo sono siglati da una maggiore vivacità nel movimento dei panni, ma la figura del *San Matteo* rivela un più stretto aggancio alla produzione del Bottiglieri: specie nella testa dell'angelo che appare al di sotto del libro aperto e che trova la stessa impronta strutturale in quella dell'angelo posto al centro dell'altare maggiore dell'Annunziata di Salerno, realizzato dallo scultore napoletano nel 1722».
[18] P. Sarnelli, *Lettere Ecclesiastiche*, Venezia, I, 1716, pp. 154-158.

la devozione verso i protomartiri[19], secondo quanto emerso dalla sua lettera ad Angelo Solimena del 1685: «Così fu l'antico uso dei cristiani, ritenuto dai greci, per degni rispetti. […] Inoltre non venerano le dette immagini, se in esse non leggono i nomi del santo e della santa ivi dipinti»[20]. Sempre alle indicazioni divulgate dal segretario dell'Orsini in merito al codice figurativo da applicare nell'ambito dell'iconografia sacra andranno riferite alcune varianti introdotte dallo scultore. Ne sono testimonianza la presenza di un ponderoso volume per ciascun santo, conseguente ad un processo di valorizzazione del livello culturale del soggetto raffigurato, e la distinzione dei ruoli ricoperti, affidata alla diversità degli abiti: come nel caso del lettore *Desiderio*, raffigurato senza vesti liturgiche rispetto ai suoi compagni diaconi.
La presenza di *San Sossio*, molto rara in ambito salernitano, consente di ricollegarne la funzione di seguace alla tradizione iconografica di San Gennaro. Le scelte iconografiche relative al santo (o Sosio), diacono di Miseno, martirizzato nella Solfatara di Pozzuoli insieme con San Gennaro e i suoi compagni (*Festo*, *Proculo* e *Desiderio*), risultano in parte legate alla *Passio Sancti Ianuarii* (*Atti Bolognesi*)[21], dove è narrato che San Gennaro, recatosi da Benevento a Miseno per incontrarlo, ne condivise la tragica sorte. Di qui la costante presenza dei due santi nelle scene relative al martirio, registrata dalla tradizione figurativa seicentesca.

Agli inizi del Settecento, nel momento della svolta nella rappresentazione del santo "da seguace a protagonista"[22], determinata dall'intento di ridare una significativa autonomia alla sua immagine, gli artisti di ambito napoletano si confrontano con una serie di proposte iconografiche, sempre più disgiunte dalla scena cruenta del martirio collettivo e rivolte a valorizzare l'esemplarità della sua figura. Nel processo di nobilitazione intervengono le scelte operate dal Solimena, che nella tela realizzata per il viceré Harrach ebbe modo di dare spicco al santo di Miseno, collocato in piedi alla destra di San Gennaro, e soprattutto di restituirgli una dimensione autonoma, rispetto alle scene del martirio, che sarebbe risultata particolarmente efficace per le proposte formulate dagli scultori coevi.

---

19 Cfr. M. A. Pavone, *Intaglio ligneo e cultura religiosa popolare,* in *Documenti dell'Abbruzzo Teramano*, Roma 1986, II, pp. 668-674; M. A. Pavone, *Il bozzetto di Salisbrugo nel percorso di Filippo Pennini*, in «Barockberichte», 16/17, 1998, pp. 9 e ss.
20 Cfr. S. Carotenuto, *Pittori napoletani del Sei e Settecento nel territorio di Serino*, Napoli 2008, pp. 69-79.
21 Cfr. R. Calvino, *Bibliotheca Sanctorum,* ad vocem *Sosso*, Roma 1968, XI, pp. 1320-1321, con relativa bibliografia.
22 Cfr. M. A. Pavone, *San Sossio di Miseno: da seguace a protagonista*, in «teCLa», rivista on line dell'Università degli Studi di Palermo, 2014, n. 10: www.unipa.it/tecla/rivista/10_rivista_pavone.php.




Figura 1. M. Bottigliero. *San Desiderio.* Salerno, Museo Diocesano. Deposito (1725-1728).




Figura 2. M. Bottigliero. *San Festo*. Salerno, Museo Diocesano. Deposito (1725-1728).




Figura 3. M. Bottigliero. *San Proculo*. Salerno, Museo Diocesano. Deposito (1725-1728).




Figura 4. M. Bottigliero. *San Sossio*. Salerno, Museo Diocesano. Deposito (1725-1728).

## 4. Salerno, Cattedrale di San Matteo
## 1729

*Ritratto di Paolo de Vilana Perlas*

Marmo

Il ritratto funebre di *Paolo De Vilana Perlas* raffigura l'arcivescovo salernitano, fratello del segretario di stato di Carlo VI d'Asburgo, ed è attribuito al Bottigliero che lo eseguì nel 1729, in collaborazione con il marmoraro Francesco Raguzzino, per il Duomo di Salerno. Il medaglione, assegnato all'artista dal Lattuada[1], risulta tuttora privo di riscontri documentari utili a comprovare l'effettiva esecuzione da parte dello scultore, come attualmente dimostrano solo le affinità stilistiche ravvisabili nell'opera e comuni alla sua produzione ritrattistica.

Se riguardo all'attività svolta per la Cattedrale lo scultore risulta attivo fin dal 1718, in occasione della decorazione della cappella Lembo[2], realizzata su progetto di Ferdinando Sanfelice, e successivamente porta a termine la serie di quattro statuette marmoree raffiguranti gli *Evangelisti* (1728) e i *Santi Martiri*, da collocarsi rispettivamente nella cappella Lembo e in quella Mazza (1725)[3], va considerato che il primo contatto con l'arcivescovo (in carica dal 1723 al 1729) si viene a collocare in questa seconda fase. Infatti, al 1728 risale anche la commissione voluta dal *Perlas* per l'esecuzione di due modelli per argenti raffiguranti *San Paolo* e *San Giovanni Battista*[4], che il Bottigliero avrebbe dovuto realizzare in collaborazione con l'argentiere napoletano Felice Cioffi. L'apprezzamento dell'artista trova conferma proprio nella successiva partecipazione alle sculture principali che corredano il monumento funerario dell'arcivescovo[5], realizzato l'anno seguente. Gli interventi del Bottigliero in tale sede, a partire dal medaglione del *Perlas,* che consente di registrare un netto stacco nella valorizzazione del personaggio raffigurato, specie se confrontato al precedente *Ritratto Lembo*[6], offrono modo di constatare la

[1] R. Lattuada, *Il barocco a Napoli*, Napoli 1988, p. 167. L'attribuzione non trova conferma nell'analisi dell'Avino e del Braca. Gli studiosi assegnano il monumento a Francesco Raguzzino, sulla base del confronto stilistico con il medaglione marmoreo di *Biagio de Vicariis*, collocato nell'omonima cappella del Duomo di Salerno e datato 1731: L. Avino, *La cappella della Purificazione. Lavori in marmo nella cattedrale di Salerno*, in «Rassegna Storica Salernitana», 22, 1994, p. 192; A. Braca, *Il Duomo di Salerno,* Salerno, 2003, p. 257.

[2] L. Avino, *Scultura e decorazione a Salerno: 1688-1745*, Salerno 1991, p. 119.

[3] G.G. Borrelli, *Sculture a Salerno in età Barocca*, in *Il Barocco a Salerno*, a cura di M. C. Cioffi, Salerno 1998, p. 130.

[4] M. D'Angelo, *Modelli del Bottigliero per due «statuette d'argento»*, in *Cinquantacinque racconti per i dieci anni. Scritti di storia dell'arte*, a cura del Centro Studi sulla Civiltà Artistica dell'Italia Meridionale "Giovanni Previtali", Soveria Mannelli (CZ) 2013, pp. 401-412.

[5] R. Lattuada, *Il barocco*…cit., p. 167. Cfr. G.G. Borrelli, *Sculture a Salerno*…cit., p. 131. Cfr. M. C. Gallo, *Tipi e forme degli ammodernamenti barocchi nel Salernitano*, Salerno 2004, p. 33.

[6] L. Avino, *Scultura e decorazione*…cit., pp. 16-19, p. 93, doc. III.

capacità di integrazione dello scultore in contesti figurativi progettati in collaborazione con altri artisti.

La collocazione del busto su un piedistallo interno alla cornice ovale, oltre a dare slancio alla figura, consente un'analisi dei dettagli molto articolata: dalla vibrazione dei bordi della mozzetta, alla croce oscillante, al libro e alla berretta, particolarmente rilevati, fino alla delineazione dei tratti del volto, caratterizzato da una incisiva fissità.

Gli angeli posti ai lati del medaglione, se trovano affinità con quelli laterali alla mensa dell'altare dell'Annunziata di Salerno (1727)[7], vanno considerati anche in funzione di un confronto con quelli che l'artista ebbe modo di eseguire nel 1752 per l'altare dei Santi Martiri della Cripta[8].

Il *Ritratto* Perlas offre inoltre occasione di confronto con quello di *Pietro Gerbasio* (1718)[9], realizzato dal Bottigliero per la chiesa dell'Assunta a Montesano sulla Marcellana, contraddistinto da evidenti punti di contatto riscontrabili anche in altre opere dell'artista, in particolare se messo in relazione al ritratto funerario di *Flavio Gurgo* (1720)[10] in Santa Teresa agli Studi e a quello di *Gaetano Ignazio Colacino* (1730)[11] nella chiesa di Santa Maria delle Grazie a Caponapoli.

Il mezzo busto di *Perlas*, infatti, si presenta completamente inscritto all'interno di un medaglione di forma ovale, con una resa dei volumi poco accentuata, un disegno dal tratto sobrio e lineare affine al ritratto di *Gerbasio*. Le medesime caratteristiche si riscontrano anche nel ritratto di *Emanuela Visilio* (1721)[12] eseguito dal Bottigliero per il convento di San Francesco a Caggiano, di cui Gaetano Sacco realizzò il monumento sepolcrale che, se da un lato consente di introdurre un ulteriore confronto con il mezzo busto di Perlas, soprattutto in riferimento ai volumi rigidamente contenuti e bloccati nella loro unità di massa, dall'altro permette di individuare anche alcune divergenze, in relazione alla parte terminale del monumento, dove il ritratto della defunta si prolunga sino al timpano curvilineo, producendo così, nell'impianto compositivo, un maggiore slancio verticale. La tipologia del monumento rimanda a quello di

---

[7] A. Braca, *Il Duomo di*…cit., pp. 286-287.

[8] B. Olivieri, *Lo Studio e il Collegio medico di Salerno attraverso i protocolli notarili (1514-1785)*, Salerno 1999, p. 333, nonché A. Braca, *Il Duomo*…cit., p. 237: «…Rispetto alli due angeli che debbono situarsi alli due corni seu estremi di detto altare debban farsi fare, a spese e carico di esso signor Antonio, o dal signor Bottigliero o dal signor Pagano, celebri statuari napoletani».

[9] V. Rizzo, *Significativi ma non conosciuti episodi artistici napoletani tra fine Seicento ed inizio Settecento*, in «Quaderni dell'Archivio Storico», a cura dell'Istituto Banco di Napoli Fondazione, 2011-2013, pp. 288, 302, doc. 16; cfr. M. C. Gallo, *Tipi e forme degli ammodernamenti*…cit., p. 241.

[10] G. Borrelli, *Il presepe napoletano*, Roma 1970, pp. 185-186. Cfr. T. Fittipaldi, *Sculture di Matteo Bottigliero in Campania*, in «Campania Sacra», Napoli 1973, p. 251.

[11] G. Borrelli, *Il presepe* … cit., p. 186. Cfr. T. Fittipaldi, *Sculture di* …, cit., p. 257.

[12] V. Rizzo, *Uno sconosciuto paliotto di Lorenzo Vaccaro e altri fatti coevi napoletani*, in «Storia dell'arte», Roma 1983, p. 224. Cfr. M.R. Voccia, *Il marmoraro Gaetano Sacco durante il barocco e il rococò a Napoli*, in «Rassegna Storica Salernitana», 35, Salerno 2000, pp. 165, 171.

*Anna Maria Arduino* (1703-1704)[13] nella chiesa di San Diego all'Ospedaletto a Napoli, realizzato da Giacomo Colombo su disegno di Francesco Solimena, con l'intervento proprio di Gaetano Sacco per le parti di carattere ornamentale. Risulta evidente, dunque, che il Bottigliero abbia tenuto in forte considerazione lo schema tipologico del monumento napoletano, che si colloca cronologicamente, tra quelli appena menzionati, all'inizio del secolo. Anche il mezzo busto della defunta *Arduino* appare rigidamente contenuto entro i limiti della cornice ovale che lo circoscrive: caratteristica che verrà abbandonata dall'artista nei monumenti funebri napoletani, a favore di una maggiore partecipazione dei ritratti allo spazio reale dell'ambiente, attraverso i vigorosi volumi tridimensionali. Si riscontra, dunque, un accento di matrice solimeniana, soprattutto nell'elegante rigore compositivo, che testimonia una dipendenza della plastica scultorea del Bottigliero dai modi del pittore, specie in relazione alla sua fase accademica[14].

Visibili analogie con il *Perlas* si riscontrano anche nel monumento funebre del vescovo di Montemarano, *Celestino Labonia* (1720)[15], collocato nella chiesa napoletana di Sant'Agostino degli Scalzi, opera dei marmorari Giovanni e Filippo Ragozzino. Le due rappresentazioni mostrano evidenti similitudini nella modulazione del lieve spessore volumetrico, nell'esecuzione delle piegature della mozzetta e nella croce oscillante, tanto da far propendere per un intervento del Bottigliero su disegno dei due marmorari napoletani[16]. L'ipotesi, però, non trova conferma nella polizza di pagamento in cui viene specificato che Giovanni e Filippo Ragozzino ricevono un anticipo di sessanta ducati «…per il deposito di marmo che devono fare del fu Monsignore Fra Celestino Labonia Vescovo di Montemarano…»[17].

Al ritratto marmoreo del *Perlas*, infine, è possibile accostare una tela di piccole dimensioni, commemorativa dell'arcivescovo (1729), di forma ovale e inscritta in una cornice lignea (cm 13x10)[18], che comprova la ripresa di tale modello da parte di un ignoto artista napoletano, legato all'ambito solimeniano. La resa fisiognomica del prelato, sia nella forma del volto smunto e nel profilo adunco, che nell'espressione vigile, offre una valida prova della fortuna iconografica del modello desunto dal Bottigliero.

---

13 M.C. Gallo, *Tipi e forme*…cit., p. 239.

14 Cfr. A. Tucci, *L'universo pittorico di Francesco Solimena nella scultura di Matteo Bottigliero*, in «Studi di Storia dell'Arte», Todi, 1999, 10, pp. 179-199.

15 V. Rizzo, *Significativi ma non conosciuti episodi artistici napoletani tra fine Seicento ed inizio Settecento (Stucchi bianchi, marmi arabescati e ritratti sulla scia di Bernini e degli Schor)*, in «Quaderno dell'Archivio Storico», a cura dell'Istituto Banco di Napoli Fondazione, 2011-2013, pp. 299-300, doc. 10.

16 Ivi, p. 288.

17 Ivi, p. 300.

18 Banca dati-Cultura Italia. Voce: *Arcivescovo Paolo De Vilana Perlas*, Salerno, Cattedrale.



Figura 1. F. Raguzzino, M. Bottigliero. *Monumento funebre di Paolo de Vilana Perlas*. Salerno, Cattedrale di San Matteo (1729).



Figura 2. M. Bottigliero. *Ritratto di Paolo de Vilana Perlas*. (part.). Salerno, Cattedrale di San Matteo (1729).





Figure 3-4. M. Bottigliero. *Putti* (part.). Salerno, Cattedrale di San Matteo (1729).

## 5. Napoli, San Domenico Maggiore
(Convento)
**1730**

*Ritratto di San Tommaso d'Aquino*

Marmo

Il ritratto di *San Tommaso d'Aquino*, collocato sul portale d'ingresso della cella eponima nel convento di San Domenico Maggiore, è citato dai principali autori delle Guide[1] partenopee dell'Ottocento, senza alcun riferimento all'esecuzione da parte del Bottigliero.

Ad assegnare il busto allo scultore è stato il Borrelli[2] che, nella scheda sugli interventi da ricondurre all'artista, si è limitato a specificare la possibile cronologia, circoscritta al 1720.

Il Fittipaldi[3] colloca la realizzazione dell'opera tra il 1720 e il 1724.

Si è ritenuto opportuno porre a confronto il *San Tommaso* e il frate agostiniano *Fulgenzio Bellelli* (1752)[4] del convento di Sant'Antonio a Buccino. Le due sculture mostrano evidenti elementi di affinità, in relazione sia alla struttura dell'impianto compositivo, che all'analoga resa fisiognomica dei personaggi raffigurati, consentendo di formulare l'ipotesi di una cronologia tra il 1724 e il 1730, quando ebbe inizio la fase matura dell'artista[5].

Un ulteriore confronto è proposto dal Panarello, sebbene con un'opera attribuita al Pagano che - tuttavia - rivela «la vicinanza stilistica e l'utilizzo di analoghi modelli da parte dei due scultori»[6]. Si tratta del *Sant'Antonio con Bambino,* collocato sulla facciata della chiesa omonima presso il quartiere napoletano di Tarsia, raffigurato con tratti più giovanili e tuttavia affini a quelli del *San Tommaso d'Aquino*.

[1] Cfr. S. Volpicella, *Descrizione storica di alcuni principali edifici della città di Napoli*, Napoli 1850, pp. 306-307; G. A. Galante, *Guida Sacra di Napoli*, Gorizia 1873, p. 230.
[2] G. G. Borrelli, *Il presepe napoletano*, Roma 1970, p. 186.
[3] T. Fittipaldi, *La scultura napoletana del'700*, Napoli 1980, p. 95.
[4] Cfr. A.S.B.N., Banco di Sant'Eligio, 22 gennaio 1745, giornale copiapolizze di cassa, matr. 1145: E. Nappi, *Materdei. Edifici sacri. Notizie*, in «Ricerche sul '600 napoletano», 2008, p. 86; E. Catone, *Il convento agostiniano di Sant'Antonio di Buccino*, in «Percorsi Agostiniani», 2012, p. 397.
[5] M. D'Angelo, *Alcune novità sul Bottigliero ritrattista*, in «Rassegna Storica Salernitana», 63, 2015, p. 177.
[6] Cfr. M. Panarello, *Il grande cantiere del Santuario di San Domenico di Soriano*, Soveria Mannelli 2010, pp. 113, 119; A. Alabiso, *S. Antonio a Tarsia*, "nota alla giornata X", in G. A. Galante, *Guida Sacra della città di Napoli*, a cura di N. Spinosa, Napoli 1985, p. 240; G. Nicodemi, *Napoli Sacra*, 11° itinerario, Napoli 1994, p. 650.



Figura 1. M. Bottigliero. *San Tommaso d'Aquino*. Napoli, San Domenico Maggiore. Convento (1730?).



Figura 2. M. Bottigliero. *San Tommaso d'Aquino* (part.). Napoli, San Domenico Maggiore Convento (1730?).

## 6. Napoli, Santa Maria delle Grazie a Caponapoli 1730

*Ritratto di Gaetano Ignazio Colacino*

Marmo

Sulla scorta delle stringenti concordanze stilistiche con il busto di *Flavio Gurgo* (1715)[1], il ritratto di *Gaetano Ignazio Colacino*[2] viene attribuito al Bottigliero, in assenza di riscontri documentari che possano confermare l'effettiva paternità all'artista. Il monumento, collocato nell'ultima cappella della navata sinistra della chiesa di Santa Maria delle Grazie a Caponapoli, venne commissionato da Francesca Anastasio, madre del giovane Colacino, appartenente ad una famiglia di spicco del patriziato napoletano. La realizzazione del sepolcro è indicata nel 1730, sulla base di quanto è riportato dall'epigrafe incisa sul cartiglio marmoreo, posto al di sotto del ritratto.

Nelle Guide[3] settecentesche e ottocentesche della città di Napoli viene dato solo un breve accenno in merito alla collocazione del rilievo, mentre sono del tutto assenti riferimenti attributivi allo scultore. Anche il Filangieri [4] cita rapidamente il ritratto senza alcuna precisazione circa l'autore.

L'attribuzione al Bottigliero, avanzata dal Borrelli, è condivisa anche dal Mormone[5] e in più occasioni dal Fittipaldi. Quest'ultimo, in un primo momento, sostiene che il *Gurgo* costituisce l'immediato precedente del Colacino[6] e in altra sede, che il modellato elegante e morbido, le vesti dignitosamente indossate e la volontà di rendere vive le stoffe «restituiscono un tipo di dandy che compiutamente esprime l'elevata posizione sociale»[7].

Il ritratto è posto al di sopra di un piccolo sarcofago addossato alla parete. Il busto è inserito all'interno di un medaglione di forma ovale, decorato con cartocci e volute. Queste ultime presentano un disegno più sobrio e lineare rispetto alle cornici ancora barocche che circoscrivono i monumenti *Gurgo*. La posa in cui è ritratto il *Colacino* conferisce al personaggio

1 A.S.B.N., Banco del Popolo, giornale copiapolizze di cassa, 17 dicembre 1715, matr. 831: V. Rizzo, *Uno sconosciuto paliotto di Lorenzo Vaccaro e altri fatti coevi napoletani*, in «Storia dell'Arte», 1983, p. 226.

2 G. Borrelli, *Il presepe napoletano*, Roma 1970, p. 186.

3 Cfr. C. Celano, *Delle notizie del Bello, dell'Antico, e del Curioso della città di Napoli per gli signori forastieri, raccolte dal canonico Carlo Celano napoletano*, ed. S. Palermo, Napoli 1792, p. 198; G. A. Galante, *Guida Sacra di Napoli*, Gorizia 1873, p. 94.

4 G. Filangieri, *Documenti per la storia, le arti e le industrie delle province napoletane*, vol. IV, Napoli 1888, p. 183.

5 R. Mormone, *La scultura (1734-1800)*, in *Storia di Napoli*, vol. VIII, Napoli 1971, p. 593.

6 T. Fittipaldi, *La scultura napoletana del '700*, Napoli 1980, p. 101.

7 Idem, *Sculture di Matteo Bottigliero in Campania*, in «Campania Sacra», Napoli 1973, p. 258.

un leggero movimento, causato dalla torsione del busto su di un lato. Il viso è incorniciato da una lunga parrucca che ricade sulle spalle, «non è più la sgargiante cascata di riccioli del Francesco Saverio Gurgo»[8]. Lo scultore, indagando il personaggio, rivela il suo carattere introspettivo, evitando così qualsiasi intento celebrativo. Infatti, la figura è ritratta in dettagli meno appariscenti rispetto al giovane *Gurgo*, senza però comprometterne la resa naturalistica. La esile struttura del busto e il tratto plastico dal carattere raffinato rimandano inequivocabilmente alla figura di *Francesco Saverio*, ma le vesti non presentano le pieghe nervose che in quella sede generano maggiori contrasti chiaroscurali. Anche in quest'occasione il Bottigliero mette a punto la sua capacità di rendere il carattere interiore del personaggio, mediante un'attenta penetrazione psicologica.

Il monumento commemorativo del *Colacino* si colloca tra i maggiori esempi nell'ambito della ritrattistica napoletana, valorizzando il ruolo svolto dallo scultore in questo campo. L'opera ha inoltre consentito sia di puntualizzare i termini di un aggiornamento del suo linguaggio in senso pittorico, legato alla lezione solimeniana, sia di anticipare i modelli del Traversi, in merito all'efficace analisi del dato naturale.

Altro elemento valido da considerare è l'approfondimento iconografico, che ha permesso di fare il punto sulle proposte formulate dall'artista in funzione innovativa, rispetto alla tradizione consolidata precedente, che prevedeva come unico proposito quello puramente elogiativo del defunto.

[8] T. Fittipaldi, *Sculture di Matteo Bottigliero*…cit., p. 257.




Figura 1. M. Bottigliero. *Monumento funebre di Gaetano Ignazio Colacino*. Napoli, Santa Maria delle Grazie a Caponapoli (1730).



Figura 2. M. Bottigliero. *Ritratto di Gaetano Ignazio Colacino* (part.). Napoli, Santa Maria delle Grazie a Caponapoli (1730).

## 7. Napoli, Sant'Erasmo ai Granili 1735-1740?

*Putti capoaltare* (altare maggiore)

Marmo

L'altare maggiore della chiesa di Sant'Erasmo ai Granili di Napoli, originariamente nella Cappella Palatina di Castel Nuovo, dalla quale è stato trasferito per volontà del cardinale Ascalesi (1934), è datato dal Ruotolo nella seconda metà del XVIII secolo[1].

L'analisi stilistica ha consentito di ricondurre i *putti capoaltare* ai modi del Bottigliero, sulla base di una serie di confronti con opere documentate dell'artista aventi le medesime caratteristiche. Seppure la cronologia avanzata dal Ruotolo per l'esecuzione dell'altare, di cui non si possiede la documentazione, fa riferimento alla metà del Settecento, le sculture decorative presentano molteplici similitudini con alcuni *putti* dell'artista databili tra il 1730 e la seconda metà del 1740.

La morbidezza delle carni, i volti paffuti in cui spesso si ripete il motivo della bocca dischiusa, la tipologia delle pose fortemente naturalistiche, ricordano sia i putti della cappella di Sant'Ugo nella Certosa di San Martino (1725)[2], sia quelli posti a capoaltare dell'Ascensione a Chiaia (1738)[3], rivelando affinità con quelli della Madonna di Casaluce ad Aversa (1738)[4] e con quelli della cappella di San Gennaro nell'Annunziata di Benevento (1748)[5].

[1] R. Ruotolo, in *Napoli Sacra*, Itinerario 15°, Napoli 2010, p. 951.
[2] A.N.D.N., Notaio Giovanni Tufarelli, 9 giugno 1725, sch. 575/17, pp. 386-389: M. D'Angelo, *Novità su Matteo Bottigliero a Scafati e San Martino*, in «Quaderni dell'Archivio Storico», a cura dell'Istituto Banco di Napoli Fondazione, 2016 (in corso di stampa).
[3] V. Casale, *Perfezionare tutti li colori delle pietre. Il commesso marmoreo in Abruzzo e Molise*, in *Cosimo Fanzago e il marmo commesso fra Abruzzo e Campania nell'età barocca*, a cura di V. Casale, L'Aquila 1995, p. 138. Appendice documentaria. *Documenti inediti*, n. XIX, pp. 434-435.
[4] V. Rizzo, *Lorenzo e Domenico Antonio Vaccaro. Apoteosi di un binomio*, Napoli 2001, p. 260, doc. 505.
[5] M. Bugli, *La chiesa dell'Annunziata a Benevento: i documenti ritrovati. Storia di artisti ed artigiani napoletani attivi nel '700*, in «Rivista storica del Sannio», 3° serie, anno XVII, I sem. Napoli 2010, p. 211, doc. 1.



Figura 1. M. Bottigliero. *Putto capoaltare* (part.). Napoli, Sant'Erasmo ai Granili (1735-1740?).

## 8. Benevento, Cattedrale di Santa Maria di Episcopio
## 1735

*San Gennaro*
*San Barbato*
(Navata sinistra)

Marmo

---

L'attribuzione al Bottigliero dei santi *Gennaro* e *Barbato* del Duomo di Benevento, collocati nella navata sinistra ai lati dell'ingresso del cappellone del SS. Sacramento[1], è stata avanzata sulla base del confronto con i santi *Matteo*, *Bonosio* e *Grammazio* (1737-1738) della Cattedrale di Salerno.

Le sculture, completamente ignorate dalla critica, risultano coeve a quelle dei tre santi salernitani, nonché vicine per l'impostazione monumentale e l'elaborazione del tratto stilistico. Delle opere si è a conoscenza della sola data di esecuzione, avvenuta intorno al 1735, su commissione del Cardinale arcivescovo di Benevento, Serafino Cenci (1733-1740), così come risulta dal nome inciso sul basamento di entrambe le statue. In quell'anno, il Cenci - allo scopo di dare una migliore collocazione alle reliquie della cattedrale - volle edificare una nuova cappella per la loro custodia in cui Francesco Raguzzino, con la consulenza di Muzio Nauclerio (regio ingegnere della città di Napoli), eseguì i lavori in marmo, insieme alla realizzazione di un altare dotato di paliotto, sul quale fu scolpito in bassorilievo la rappresentazione dell'*Adorazione dei pastori*[2]. Con grande probabilità fu questa la fase dei lavori in cui l'arcivescovo commissionò anche le due sculture, tanto più se si considera la scelta iconografica della rappresentazione dei due santi connessa al culto delle reliquie, di cui la cattedrale ancora custodisce quelle del santo vescovo *Barbato*.

Le evidenti affinità formali e tipologiche delle sculture beneventane con quelle di Salerno, soprattutto in merito alle chiare similitudini fisiognomiche tra il *San Barbato* e il *San Bonosio*, inducono ad avanzare l'ipotesi di attribuzione al Bottigliero, specie se si prende in considerazione che dopo pochi anni l'artista fu impegnato di nuovo a Benevento nella decorazione marmorea della cappella di San Gennaro, nella chiesa dell'Annunziata (1748)[3].

Si è ritenuto opportuno segnalare anche il confronto tra il *San Gennaro* di Benevento e quello di Ottaviano (1737), sebbene anche quest'ultimo risulti un'opera attribuita. Le sculture, che furono eseguite a distanza di pochi anni l'una dall'altra, si presentano anche vicine, per l'impianto compositivo,

---

[1] Cfr. A. Zazo, *Il Duomo di Benevento*, Napoli 1946, pp. 15-17; L. Vessichelli, *Origini e storia artistica del Duomo di Benevento*, Roma 1980, pp. 64, 69, 79, 102.
[2] G. Di Nicastro, *Benevento sacro*, in *Collana di studi e documenti di storia del Sannio*, a cura di G. Intorcia, Benevento 1976, p. 260.
[3] M. Bugli, *La cappella di San Gennaro e la chiesa dell'Annunziata a Benevento*, in *Sannio e Barocco*, catalogo della mostra (Benevento, Museo del Sannio, 7 aprile 2011 - 15 giugno 2011), Napoli 2011, pp. 46-50.

al precedente *San Gennaro* della cappella di Santa Restituta del Duomo di Napoli, eseguito da Domenico Antonio Vaccaro.



Figura 1. M. Bottigliero (?). *San Gennaro*. Benevento, Cattedrale di Santa Maria de Episcopio (1735).



Figura 2. M. Bottigliero (?). *San Barbato*. Benevento, Cattedrale di Santa Maria de Episcopio (1735).

## 9. San Benedetto Ullano, Santa Maria del Buonconsiglio 1736

*Ritratto di Felice Samuele Rodotà*
*Ritratto di Papa Clemente XII*

Marmo

I ritratti funebri del vescovo *Rodotà* e del pontefice *Clemente XII*, collocati nella chiesa di San Benedetto Ullano ed eseguiti nel 1736, secondo quanto attesta l'iscrizione[1], sono stati assegnati al Bottigliero a seguito di un'analisi stilistica condotta dal Borrelli e dal Panarello[2]. I due busti furono realizzati in occasione della celebrazione del Collegio teologico creato da Clemente XII in rappresentanza della vita della Comunità cattolica bizantina in Calabria.

Anche se non si è risaliti alla loro originaria collocazione, essi risultano strettamente collegati a tale istituzione religiosa.

L'attribuzione al Bottigliero va confermata, specie per le molteplici analogie riscontrabili con i numerosi busti documentati dell'artista ed eseguiti a partire dal secondo decennio del Settecento. Al riguardo basti citare i ritratti *Gurgo* (1715-1720)[3], *Colacino* (1730)[4], *Cammarota* (1734)[5] *e Bosco* (1740)[6], tutti accomunati dal forte interesse per il dato naturale, sviluppato mediante un'acuta indagine fisiognomica ed espressiva del personaggio raffigurato. Negli esempi proposti notevole è il trattamento del marmo sul quale la luce è in grado di dare risalto ai pieni sui vuoti, accentuando le sporgenze ed evidenziando i dettagli della veste, della morfologia delle mani e del volto. Confronti più stringenti, tuttavia, possono essere avanzati sia per il vescovo *Rodotà*, sia per il papa *Clemente XII*, in relazione alle strette similitudini individuabili anche nella definizione dei tratti espressivi del volto. Mentre per il primo ritratto l'accostamento più convincente risulta quello con le raffigurazioni dell'agostiniano *Fulgenzio*

1 M. Panarello, *Il grande cantiere del Santuario di San Domenico di Soriano*, Soveria Mannelli 2010, p. 111; cfr. Idem, *Monumenti sepolcrali tardo barocchi in Calabria: prime note per una catalogazione regionale*, in "*1734-1861*, *I Borbone e la Calabria, temi di arte, architettura e urbanistica*, a cura di R. M. Cagliostro, Roma 2000, pp. 123-138.
2 *Ibid.*
3 A.S.N, Notai del ' 700, Ignazio Palomba, scheda 534, prot. 49, f. 533v: G.G. Borrelli, *Domenico Antonio Vaccaro scultore (1678-1745) - Appendice documentaria*, Tesi di dottorato in Discipline Storiche dell'Arte Medioevale, Moderna e Contemporanea. Storia e Critica delle Arti Figurative nell'Italia Meridionale, Università di Napoli "Federico II", a.a. 1996-1997, p. 70, doc. 82.
4 Cfr. G. Borrelli, *Il presepe napoletano*, Roma 1970, p. 186; R. Mormone, *La scultura (1734-1800)*, in *Storia di Napoli*, vol. VIII, Napoli 1971, p. 593; T. Fittipaldi, *La scultura napoletana del '700*, Napoli 1980, p. 101.
5 G. Fiengo, *Organizzazione e produzione edilizia a Napoli all'avvento di Carlo di Borbone*, Napoli 1983, pp. 186-187.
6 A.S.B.N., Banco dello Spirito Santo, giornale copiapolizze di cassa, 23 dicembre 1740, matr. 1380, p. 629: V. Rizzo, *Sculture inedite di D. A. Vaccaro, Bottigliero, Pagano e Sanmartino* (I), in «Napoli Nobilissima», XVIII, 1979, p. 56, doc. 11.

*Bellelli* (1752)[7] - reso noto recentemente agli studi - e con il rilievo assegnato all'artista di *Pietro Paolo Vecchi* (1747)[8], per il secondo, invece, risulta efficace il parallelo con l'opera attribuita allo scultore raffigurante il canonico *Filippo Bottigliero* (1745-1750)[9]. Seppure alcuni dei confronti proposti non presentano l'esecuzione ad altorilievo, l'analoga resa fisiognomica ed il forte carattere espressivo comunicano la medesima indagine psicologica delle opere calabresi.

[7] E. Catone, *Il convento agostiniano di Sant'Antonio di Buccino*, in «Percorsi Agostiniani», V/10, 2012, pp. 394, 397.
[8] V. de Martini, *San Francesco a Folloni. Il convento e il Museo*, Salerno 1983, p. 47; cfr. M. D'Angelo, *Alcune novità sul Bottigliero ritrattista*, in «Rassegna Storica Salernitana», 63, 2015, pp. 178,181.
[9] M. D'Angelo, *Alcune novità*…cit., pp. 169-193.



Figura 1. M. Bottigliero. *Ritratto di Felice Samuele Rodotà*. San Benedetto Ullano, Santa Maria del Buonconsiglio (1736).



Figura 2. M. Bottigliero. *Ritratto di Clemente XII*. San Benedetto Ullano, Santa Maria del Buonconsiglio (1736).

## 10. Ottaviano, Largo San Gennaro
## 1739

*San Gennaro* (Monumento commemorativo)

Marmo

La statua di *San Gennaro*, collocata sul basamento nella piazza di Ottaviano, è attribuita al Bottigliero attraverso un documento rinvenuto dal Rizzo[1], seppure privo dell'esplicito riferimento al nome dell'artista. L'opera è posta di fronte l'ingresso della chiesa di San Gennaro, fatta edificare nel 1716 da don Francesco Montella protonotario apostolico e sagrestano maggiore della cattedrale di Napoli[2].

La scultura, datata 1739, così come conferma l'iscrizione sulla lapide del basamento, nonché la cedola di pagamento, fu eseguita su disegno di Ferdinando Sanfelice in collaborazione con il marmoraro Gennaro de Martino[3], impegnato nell'esecuzione del piedistallo con l'obbligo di «far fare da uno scultore, a soddisfazione di Ferdinando Sanfelice»[4] la statua del santo. L'artista incaricato di eseguire il *San Gennaro*, «di palmi 9 di altezza, con tutta la Mitria, larga palmi tre e tre quarti e grossa due e mezzo, di marmo chiaro a dovere», s'impegnava anche nella messa in opera della scultura commissionata sempre dal Montella. L'esempio di Ottaviano ripropone un nuovo caso di divisione dei compiti e di collaborazione in squadra per la realizzazione di una singola opera prodotta attraverso la sinergia di artisti specializzati in ambiti differenti.

La conferma emersa dal documento esclude perlomeno l'intervento del De Martino nell'esecuzione del *San Gennaro* per le sue competenze specifiche proprie legate al ruolo di marmoraro, testimoniato nelle diverse polizze bancarie che lo riguardano. Il dato documentario e l'analisi dei caratteri stilistici dell'opera hanno consentito di associare il nome

[1] A.S.B.N., Banco del Popolo, giornale copiapolizze di cassa, 31 agosto 1739, matr. 1145: V. Rizzo, *Ferdinandus Sanfelicius, architectus neapolitanus*, Napoli 1999, p. 121; cfr. Idem, *Un "capriccio" di Ferdinando Sanfelice: maioliche per il refettorio in San Giuseppe dei Ruffo*, in «Napoli Nobilissima», XXXV, 1996, p. 59.

[2] B. De Dominici, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, a cura di S. Sricchia Santoro e A. Zezza, Napoli 2008, III/2, p. 1221, nota 22.

[3] Marmoraro napoletano con il quale si troverà a collaborare in più di un'occasione il Bottigliero, impegnato sia nella realizzazione dell'altare della sagrestia del Carmine Maggiore di Napoli (1742), sia nel ritratto funebre del Mons. *Cornelio Musso* di Bitonto (1752), insieme allo scultore.

[4] V. Rizzo, *Ferdinandus Sanfelicius*…cit., p. 121.

di Bottigliero [5] alla figura dello scultore citato nel pagamento [6]. Non è solo nella caratterizzazione tipologica e nell'aspetto formale che l'opera di Ottaviano consente l'accostamento ai modi del Bottigliero, ma soprattutto la vicinanza alle opere scolpite dall'artista negli stessi anni dei santi *Bonosio* e *Grammazio* del Duomo di Salerno (1737)[7]. Ulteriore riferimento è rappresentato dalle statue dei santi *Gennaro* e *Barbato* (1735), collocate nel Duomo di Benevento e completamente ignorate dalla critica, di cui non si posseggono fonti documentarie sufficienti, ma che vengono assegnate al Bottigliero qui per la prima volta (scheda n. 11) proprio per le evidenti similitudini con le sculture salernitane e, in particolare, per quelle riscontrate tra il *San Gennaro* di Ottaviano e quello di Benevento. Quest'ultime due opere si presentano estremamente affini nella tipologia della posa, nei caratteri fisiognomici e nel plasticismo della veste, nonché vicine per cronologia di esecuzione, tanto da ipotizzare che l'opera di Ottaviano sia stata eseguita sull'esempio di quella di Benevento.

[5] Si ricorda il precedente contatto che lo scultore ebbe con il territorio di Ottaviano mediante la famiglia nobile De Medici, proprietari del feudo di Ottaviano, secondo il documento testimoniante la commissione rivolta all'artista per «…marmi e scoltura fatti per servitio di S.E. il Signor principe di Ottaviano d'ordine del quale fa il presente pagamento…». Cfr. A.S.B.N., Banco dello Spirito Santo, giornale copiapolizze di cassa, 13 gennaio 1723, matr. 1115, p.38: F. Fusco, *Committenti e artigiani durante il Viceregno austriaco*, in «Napoli Nobilissima», XXXII, 1993, p. 111.

[6] L'attribuzione è stata già avanzata dal Rizzo in occasione del rinvenimento della polizza bancaria: V. Rizzo, *Un "capriccio" di Ferdinando*…cit., p. 59.

[7] A. Braca, *Il Duomo di Salerno: architettura e culture artistiche del Medioevo e dell'età moderna*, Salerno 2003, pp. 267-269.



Figura 1. M. Bottigliero. *San Gennaro*. Ottaviano, Piazza San Gennaro (1737).

## 11. Barletta, Cattedrale di Santa Maria Maggiore
(Cappella del Transito di San Giuseppe)
**1742**

*Putti reggimensa* (paliotto)

Marmo

---

La diramazione dell'operato del Bottigliero e le fasi di integrazione con i maestri marmorari attivi nelle differenti sedi operative trova effettivo riscontro nei numerosi interventi condotti dallo scultore nelle province vicereali, oltre che in Campania, dall'Abruzzo alla Calabria, fino ad arrivare in Puglia, dove risulta attivo a partire dagli anni '40 del Settecento.

Una nuova occasione di collaborazione lo vide impegnato nel 1742 nella decorazione dell'altare della cappella del Transito di San Giuseppe presso il Duomo di Barletta, in collaborazione con il marmoraro Gennaro Cimafonte[1], con il quale aveva già avuto modo di collaborare precedentemente. Infatti, andrà precisato come frequentemente tali compartecipazioni andavano progressivamente consolidandosi, fino alla costituzione di veri e propri gruppi di lavoro attivi per commissioni e sedi regionali differenti. Un primo interscambio tra i due artisti si verificò in occasione dell'esecuzione del ritratto di *Ferdinando Cammarota* (1735)[2], collocato presso la chiesa dello Spirito Santo di Napoli, con la suddivisione dei compiti relativi alle specializzazioni delle due maestranze; mentre il Cimafonte si occupò delle parti di carattere ornamentale che corredano il sepolcro, il Bottigliero eseguì la rappresentazione del defunto. Di poco successivo fu l'intervento nella sagrestia del Carmine Maggiore di Napoli (1742)[3] per la realizzazione dell'altare in marmi policromi con applicazioni decorative scolpite a bassorilievo e a tuttotondo.

Un'ulteriore occasione di collaborazione è rappresentata dall'esecuzione dell'altare di Barletta, legato alla proposta di un modello alternativo in tale ambito territoriale. L'opera, sebbene non abbia trovato un riscontro documentario, grazie all'analisi condotta dalla Pasculli[4], che ha individuato la firma del Cimafonte incisa sul pilastro alla destra dell'altare, è stata assegnata al

---

1 Cfr. M. Pasculli Ferrara, *L'arte dei marmorari in Italia meridionale,* Roma 2013, p. 514.

2 A.S.B.N., Banco di San Giacomo, giornale copiapolizze di cassa, 18 agosto 1734, 18 agosto 1734, matr. 831: G. Fiengo, *Organizzazione e produzione edilizia a Napoli all'avvento di Carlo di Borbone*, Napoli 1983, pp. 186-187.

3 A.S.B.N., Banco di Santa Maria del Popolo, giornale copiapolizze di cassa, 23 ottobre 1742, matr. 1191, p. 465: V. Rizzo, *Niccolò Tagliacozzi Canale o il trionfo dell'ornato nel Settecento Napoletano*, in *Settecento Napoletano. Documenti* I, a cura di F. Strazzullo, Napoli 1982, p. 163.

4 M. Pasculli Ferrara, *I Cimafonte a Barletta*, in «Napoli Nobilissima», 1984, pp. 3-16. Cfr. Ead. *L'arte dei marmorari in Italia meridionale*, Roma 2013, pp. 276-284, 268, figg. 237-238.

marmoraro napoletano sulla base di opportuni confronti stilistici con manufatti affini e documentati[5].

L'altare, di pregevole fattura esecutiva, è costituito da due verdi colonne tortili che sorreggono i timpani spezzati su cui siedono due *putti*, sull'esempio già noto del Carmine Maggiore e un ciborio ornato di lapislazzuli, di teste di cherubini con la colomba dello Spirito Santo.

L'attribuzione al Bottigliero avanzata dalla studiosa per i *putti reggimensa* trova in questa sede condivisione sulla base delle stringenti affinità stilistiche individuabili nei molteplici modelli che lo scultore realizzò nel corso della sua carriera. Innanzitutto, si ritiene opportuno sottolineare come l'impianto compositivo dell'altare risulti variato proprio per l'inserimento di due colonne tortili, poste ai lati della cona, e dei due *putti* che - come pilastrini - svolgono la funzione di sostegno per la mensa. Quest'ultimi si presentano robusti e atteggiati in pose non dissimili; mentre quello di sinistra pare sostenere il peso solo con l'ausilio del dorso di una mano, quello di destra si mostra più deciso nell'atteggiamento di sorreggere il piano. Nella loro vigorosa carnosità si presentano fortemente vicini ai *putti* eseguiti per la decorazione dell'altare della cappella Lembo (1718)[6], collocata nel Duomo di Salerno. Evidenti analogie si riscontrano inoltre nei *putti* che ornano i *Comunichini* (1735)[7], attualmente custoditi presso il Museo Nazionale di Capodimonte, in quelli di Benevento per la cappella di San Gennaro (1748)[8] e, infine, nei capoaltare collocati presso Sant'Erasmo ai Granili[9], a lui attribuiti. In essi si scorge lo stesso modo di realizzare la capigliatura, con un moto particolarmente ondoso, nonché la medesima espressione scolpita in uno sguardo vispo, con la bocca dischiusa. L'originalità dei *putti* di Barletta non risiede solo nella qualità esecutiva, ma soprattutto nella funzione da essi svolta: la sostituzione delle mensole reggimensa con la scultura a tuttotondo rappresenta un elemento innovativo in tale ambito, specie se si pensa che la diffusione di simili soluzioni si verificherà solo a partire dalla metà del secolo[10]. Esempi vicini all'impianto compositivo dell'altare di Barletta si rintracciano in quello decorato dal Sanmartino alla Nunziatella di Napoli, in Santa Maria delle Grazie a Toledo, in San Nicola ad Andria e, infine, nell'altare del Rosario presso la Cattedrale di Monopoli, in cui gli elementi scultorei reggimensa sono rappresentati da due aquile a tuttotondo[11].

---

5 M. Pasculli Ferrara, *I Cimafonte*…cit., pp. 5-6.
6 L. Avino, *Scultura e decorazione a Salerno*, Salerno 1991, pp. 16-19, p. 93, doc. III.
7 A. Fiordelisi, *La Trinità delle Monache (documenti inediti)*, in «Napoli Nobilissima», VIII, 1899, pp. 181-187.
8 M. Bugli, *La cappella di San Gennaro e la chiesa dell'Annunziata a Benevento*, in *Sannio e Barocco*, catalogo della mostra (Benevento, Museo del Sannio, 7 aprile 2011 - 15 giugno 2011), Napoli 2011, p. 46.
9 R. Ruotolo, in *Napoli Sacra*, vol. XV, Napoli 1997, p. 951.
10 M. Pasculli Ferrara, *I Cimafonte*…cit., p. 7.
11 *Ibid.*



Figure 1-2. M. Bottigliero. *Putti reggimensa*. Barletta, Cattedrale di Santa Maria Maggiore (1742).

## 12. Cassano Irpino, San Bartolomeo
## 1747

*Ritratto di Pietro Paolo Vecchi* (presbiterio)

Marmo

Il ritratto funebre di *Pietro Paolo Vecchi*[1] raffigura l'arciprete della chiesa cassanese di San Bartolomeo, dove fu collocato il monumento, per lasciare una memoria perenne del suo interessamento per la costruzione dell'altare maggiore e di quello del Sacramento. L'opera, eseguita nel 1747, così come riportato dall'epigrafe trascritta su una scheda compilata nel 1971, a cura della Soprintendenza Speciale per il P.S.A.E. e per il Polo Museale della città di Napoli[2], è stata assegnata al Bottigliero dalla de Martini.

Il bassorilievo, sconosciuto alla critica, viene pubblicato dalla de Martini a seguito del restauro che ha consentito di ricostruire l'opera ridotta in frammenti dopo il sisma del 1980. La studiosa avanza l'ipotesi che sia stato eseguito da un artista napoletano, «assai abile nel comporre i panneggi e nel rendere l'anatomia, affine ai modi di Matteo Bottigliero e di Francesco Pagano»[3]. A seguito dei recenti ritrovamenti connessi alla produzione del Bottigliero, relativi sia a nuovi documenti, sia a ulteriori ritratti funebri, è stato possibile prendere in considerazione, in maniera molto più convincente, l'attribuzione del *Vecchi* allo scultore, accolta anche in questa sede. Infatti, l'opera presenta stringenti analogie con alcuni medaglioni marmorei eseguiti dall'artista in precedenza.

Primo esempio fra tutti, in ordine cronologico, è la vicinanza che il ritratto cassanese mostra con quello di *Girolamo Alessandro Vicentini* (1725)[4], ubicato nella chiesa napoletana di San Domenico Maggiore e con quello di *Paolo de Vilana Perlas* (1729)[5], collocato presso il Duomo di Salerno, soprattutto nella soluzione di stringere al petto un oggetto, come la berretta o il libro: dettagli adeguatamente rilevati che conferiscono alle figure rappresentate un aspetto

[1] V. de Martini, *San Francesco a Folloni. Il convento e il Museo*, Salerno 1983, p. 47; cfr. M. D'Angelo, *Alcune novità sul Bottigliero ritrattista*, in «Rassegna Storica Salernitana», 63, 2015, pp. 178, 181.

[2] La lapide che correda il monumento funebre è stata danneggiata a seguito del sisma del 1980. L'unica testimonianza dell'iscrizione integrale è quella relativa alla scheda di catalogo. Cfr. V. de Martini, *San Francesco*…cit., p. 47.

[3] *Ibid.*

[4] A.S.B.N., Banco del Salvatore, giornale copiapolizze di cassa, 6 settembre 1725, matr. 780; cfr. V. Rizzo, *Sculture inedite di D. A. Vaccaro, Bottigliero, Pagano e Sanmartino* (I), in «Napoli Nobilissima», XVIII, 1979, p. 55, doc. 5.

[5] Cfr. R. Lattuada, *Il barocco a Napoli*, Napoli 1988, p. 167; G.G. Borrelli, *Sculture a Salerno in età Barocca*, in *Il Barocco a Salerno*, a cura di M. C. Cioffi, Salerno 1998, p. 130; M. D'Angelo, *Modelli del Bottigliero per due «statuette d'argento»*, in *Cinquantacinque racconti per i dieci anni. Scritti di storia dell'arte*, a cura del Centro Studi sulla civiltà artistica dell'Italia Meridionale "Giovanni Previtali", Soveria Mannelli (CZ) 2013, pp. 402-403.

incisivo ed efficace. Un ulteriore parallelo si rintraccia nei ritratti di *Antonio* e *Pietro Gerbasio* (1739)[6], eseguiti per la chiesa dell'Assunta di Montesano sulla Marcellana, in particolare per il modo di elaborare i tratti fisiognomici in maniera più spigolosa, nonché la tipologia dei volti, contraddistinti da un carattere più scarno. Nuove affinità risultano particolarmente evidenti anche con il ritratto di *Filippo Bottigliero* (1745-1750)[7], collocato presso l'attuale Centro Studi "Antonio Genovesi" a Castiglione del Genovesi, in riferimento ai volumi rigidamente contenuti e bloccati nella loro unità di massa e ai contorni che definiscono il panneggio e il dato naturale.

Il ritratto del *Vecchi*, pertanto, s'inscrive in un registro stilistico-tipologico già sperimentato in più occasioni dall'artista, a partire dalla fine degli anni '20 del Settecento, quando si riscontra una più frequente produzione di sculture funerarie legate al medaglione portaritratto. In tali rappresentazioni il Bottigliero sceglie di raffigurare i soggetti in pose semplificate, conferendo maggiore importanza alla caratterizzazione psicologica, puntando alla valorizzazione del dato fisiognomico.

[6] A.S.B.N., Banco di Santa Maria del Popolo, giornale copiapolizze di cassa, 29 marzo 1730, matr. 1004: V. Rizzo, *Significativi ma non conosciuti episodi artistici napoletani tra fine Seicento ed inizio Settecento (Stucchi bianchi, marmi arabescati e ritratti sulla scia di Bernini e degli Schor)*, in «Quaderni dell'Archivio Storico», a cura dell'Istituto Banco di Napoli Fondazione, 2011-2013, p. 302, doc. 16.

[7] M. D'Angelo, *Alcune novità sul Bottigliero*…cit., pp. 169-193.




Figura 1. M. Bottigliero. *Ritratto di Pietro Paolo Vecchi*. Cassano Irpino, San Bartolomeo (1747).

## 13. Castiglione del Genovesi (SA)
## Centro Studi "Antonio Genovesi"
## 1745-1750

*Ritratto di Filippo Bottigliero*

Marmo

L'ovale marmoreo raffigurante il «Reverendo Canonico Don Filippo Bottigliero»[1], collocato presso l'atrio dell'attuale Centro Studi "Antonio Genovesi" a Castiglione del Genovesi, consente di recuperare la memoria storica di una figura finora poco indagata e strettamente connessa a quella dello scultore Matteo Bottigliero (1680-1757).
Alla base del medaglione settecentesco è stata collocata una lastra marmorea, sulla quale è riportata la seguente iscrizione: «Alla venerata memoria del Canonico Filippo Bottigliero che con gesto magnanimo legava tutti i suoi beni alla Congrega di carità onde l'Amministrazione dell'E.C.A. acquistò questa casa. Grato e riconoscente il popolo di Castiglione a perenne ricordo. Settembre 1958».

Filippo Bottigliero[2], teologo e giurista, si distinse per la sua filantropia e generosità nei confronti dei poveri della sua terra di origine, ai quali donò tutti i suoi averi. L'edificio dove è presente l'inedito ritratto fu probabilmente, nel corso del Settecento, dapprima il luogo dove nacque un istituto con finalità caritatevoli per i bisognosi del posto, per diventare in seguito sede dell'Ente comunale di assistenza, sostituendo così la preesistente congrega di carità.

La ricerca d'archivio ha consentito di offrire un ulteriore contributo alla ricostruzione del profilo del canonico Bottigliero, a partire dai «fogli di annotazione d'altre persone ecclesiastiche secondo gli ordini di Monsignore Illustrissimo Don Casimiro Rossi Arcivescovo di Salerno sotto de data de 27 febbraio 1739 per la terra di Castiglione»[3]: dove si legge che «Primieramente si ritrova in essa terra di Castiglione una insigne collegiata sotto il titolo di Sancti Michele Arcangelo retta e governata da un primicerio e cinque canonici curati dentro della quale gli si vede aggregato un altro canonicato semplice de solo titulo Ius patronato del Reverendo Sacerdote Don Filippo Bottigliero della medesima terra ora abbitante in Napoli»[4]. Su tale base è stato possibile venire a conoscenza sia del diritto di patronato acquisito dal

[1] M. D'Angelo, *Alcune novità sul Bottigliero ritrattista*, in «Rassegna storica salernitana», 63, 2015, pp. 169-193.
[2] M. Cioffi, *Pie Istituzioni e fondazioni in San Cipriano*, in *Note storiche su San Cipriano picentino,* Portici 1954, p. 188; cfr. M. Cioffi, *Una gloria di Castiglione lo scultore Matteo Bottiglieri*, in *Civiltà Picentina,* I, Salerno 1977, p. 17.
[3] A.D.S., Fondo visite pastorali e arcivescovi salernitani, fasc. 82., f.1.
[4] Ivi, fasc. 82., f.1.

canonico nella maggiore chiesa di Castiglione (che implicava l'esistenza di una cappella di sua proprietà, attraverso la quale poteva esercitare il beneficio ecclesiastico), sia della sua residenza, non più legata alla terra di origine, ma alla capitale del viceregno. I dati emersi dall'iniziale documentazione d'archivio trovano effettivo riscontro nel carteggio reperito dallo stesso fondo, in cui vengono elencate le cappelle della «Ecclesia collegiata Castileonis» e tra queste è possibile leggere dell'esistenza, nell'anno 1730, di una cappella dedicata alla «S.ma Annunciata» e di un altare intitolato a «Santa Maria de Monte Carmelo»[5], entrambi legati al diritto di patronato esercitato dalla famiglia Bottigliero. L'anno 1730 conferma la presenza di una cappella di famiglia[6], collocata presso la collegiata, già esistente in precedenza, così come si legge all'interno dell'«Inventaria Carte Castileonis», nel carteggio delle «Visite pastorali dell'Arcivescovo Bonaventura Poerio. Collegiata Ecclesia Sancti Michaelii Arcangeli. 1712».
In tale inventario è frequente il legame tra la cappella e la famiglia dello scultore Matteo Bottigliero, che risultava non solo proprietaria del bene, ma anche di alcuni locali per i quali proprio il padre dello scultore pagava una cifra annuale. Nelle brevi tracce documentarie successive, dove vengono citati sia Mattia Bottigliero (nato nel 1633) padre di Matteo, e sia l'artista, si legge che: «La cappella della SS.ma Annunciata del quondam Mattia Bottigliero, ave annui ducati sei delli quali ne paga annui ducati quattro Matteo Bottigliero herede discendente è possessore della sala è due camere come appare dallo istromento rogato per mano di notar Ascanio Ventura di ducati 50 sopra i detti beni a casa Bottigliero e si ne celebrano messe dalli canonici»[7]. Non vi è più traccia purtroppo del citato testamento e del notaio Ascanio Ventura, certamente originario di Castiglione per la numerosa presenza, nell'area picentina, di notai aventi lo stesso cognome e confluiti nei registri notarili dell'archivio di stato di Salerno, mentre presso l'archivio notarile di Napoli questa antica famiglia di notai non è mai menzionata.

L'altro dato interessante, emerso da questa iniziale analisi documentaria condotta attraverso il carteggio dell'arcivescovo salernitano Casimiro Rossi, risulta nel «secondo foglio d'annotazione d'altre persone ecclesiastiche», dove si legge che: «Don Felippo Bottigliero d'anni 74 incirca Sacerdote Semplice dimorante in Napoli d'anni 40, ora Rettore del Venerabile Conservatorio de Poveri Jesu Christi»[8]. Apprendiamo, dunque, che il canonico Bottigliero, nel 1739, aveva 74 anni e viveva nella capitale già da quaranta anni. Tale dato ci consente di stabilire

5 A.D.S., Fondo visite pastorali e arcivescovi salernitani, fasc. 61, f.4r; Vignale, Visitatio (1726).
6 Ad oggi si conserva solo l'antica struttura della collegiata di San Michele Arcangelo di Castiglione del Genovesi, mentre il ricco corredo e gli originari apparati marmorei sono andati totalmente perduti. Cfr. G. Crisci, *Salerno sacra*, Salerno 2001, pp. 54-57.
7 A.D.S., Fondo visite pastorali e arcivescovi salernitani, fasc. 61, f. 3v.
8 Ivi, fasc. 82, f. 2r.

sia che nel 1699, quando aveva circa 34 anni, egli risiedeva già a Napoli, ma anche di risalire all'anno 1665, da individuare come la possibile data di nascita del prelato.

Un altro elemento, di non poco interesse che emerge dalla medesima traccia, risulta la carica di rettore esercitata dal canonico nel Conservatorio dei Poveri di Gesù Cristo, uno dei quattro antichi istituti di carità e musicali di Napoli. Una nuova ricerca documentaria, presso l'archivio storico Diocesano di Napoli, ha permesso, infatti, di stabilire con certezza che dall'anno 1734 Filippo Bottigliero svolse il suo incarico di rettore presso la pia istituzione. Nei volumi di «spese d'esito del Reverendo Don Filippo Bottigliero del 1737»[9], in merito ai conti annotati a partire dal 1735, si legge che il Venerabile Collegio de Poveri di Gesù Cristo era già «[…] di un anno di sua amministratione […]»[10].

L'istituto, fondato da Fra Marcello Fossataro di Nicotera, frate laico cappuccino, nel 1595, fu costituito nel 1602 in ente diocesano dal cardinale Alfonso Gesualdo, con lo scopo di aiutare i fanciulli (dai sette agli undici anni) attraverso l'insegnamento della dottrina cristiana, il canto e la musica. Il conservatorio, prima di diventare una vera e propria scuola musicale, fu un istituto di beneficenza fondato e sostenuto dalla carità pubblica per assistere l'infanzia abbandonata. Esso da orfanatrofio e scuola di arti e mestieri, in cui si forniva anche un'istruzione elementare, si trasformò in un rigoroso collegio di musica in cui insegnavano maestri che resero la "scuola musicale napoletana", dal XVII secolo in poi, famosa in tutta Europa. L'insegnamento della musica nei conservatori "comincia ai Poveri di Gesù Cristo quattro o cinque anni dopo che è sorto quell'istituto, e questo è già è un fatto importante: assai più tardi venne in mente ai governatori degli altri sincroni Conservatorii cittadini il pensiero di accogliervi lo studio di quell'arte"[11]. Nel 1743 molti giovani furono però espulsi a causa di numerosi tumulti scoppiati all'interno dell'istituto che comportarono seri problemi disciplinari, così l'Arcivescovo Spinelli, allora responsabile, preferì porre fine alle attività del Conservatorio e trasformare l'edificio in Seminario Diocesano. L'ultimo rettore fu, quindi, Filippo Bottigliero che esercitò probabilmente la carica di governatore negli anni di vita più difficili dell'istituto, quando, da lungo tempo, nessun Arcivescovo di Napoli si recava più al Conservatorio ad attingere informazioni e a farne compilare rapporti[12]. Secondo Salvatore Di Giacomo, che rinvenne i registri dei quattro antichi conservatori di Napoli, compreso l'archivio storico dei

[9] A.S.D.N., Seminario D47, 1734-1738.
[10] Ivi, D47, 1734-1738.
[11] V. Vitale, *Salvatore di Giacomo e la musica,* Napoli 1988, p. 138; cfr. S. Di Giacomo, *I quattro antichi conservatori di musica*, II, Napoli 1928; cfr. Idem, *Il conservatorio de' Poveri di Gesù Cristo*, in «Archivio Storico per le Province napoletane», XI, I, 1886, pp. 861-871.
[12] V. Vitale, *Salvatore di Giacomo*…cit., p. 120.

poveri di Gesù Cristo, «nel 1744 erano ancora chiuse le stanze che egli aveva abitate nel Conservatorio stesso, e il Bottigliero era, infermo, altrove»[13].

Un ultimo e ulteriore documento, fondamentale per chiarire la relazione di parentela tra il canonico e lo scultore Matteo Bottigliero, risulta l'«Acta erectionii Canonicatus cum Prebenda sine cura animarum in Ecclesia Collegiata et Parrocchiali sub. Titulii S. Michaelii Archangeli Terre Castileonii de Iurepatronato Reverendo Don Philippi Bottigliero eiusdem Terra», trascritto a partire dal 1737[14]. Si tratta di un lungo carteggio in cui il prelato, attraverso un decreto rivolto all'arcivescovo salernitano, esprime la volontà di disporre dei propri benefici ecclesiastici, fondando un nuovo canonicato nella collegiata di San Michele Arcangelo, il cui patronato viene riservato in favore della sua famiglia e dei suoi eredi diretti «in infinitum».

Nell'atto si legge che il «Reverendo Signore Don Filippo Bottigliero nativo della terra di Castiglione in Provincia di Salerno Commorante in Napoli da molt'anni al presente degnissimo Rettore nel Venerabile Collegio del Conservatorio de Poveri di Giesù Cristo di questa città […] per molto tempo avea de notrito nel suo Animo il desiderio d'eriggere e fondare un Canonicato, ò sia dignità di canonicato nella Venerabile Chiesa di S. Michele Arcangelo di detta Terra […]. Filippo […] a libera volontà ha fondato et eretto, e fonda, et erigge detto canonicato, ò sia dignità di canonicato de Iurepatronatus Laicorum della sua famiglia, a descendenza di casa Bottigliero colle prerogative, a preceminenza ut infra e col peso della celebrazione di una messa quotidiana perpetua con una messa franca la settimana, con riserbare espressamente esso Sig. D. Filippo per se, e de suoi eredi e successori famiglia, e descendenza in infinitum, et imperpetum il Ius d'eliggere, nominare e presentare tanta volte, quante volte il caso della vacanza accaderà, la persona abile, et idonea di poter ottenere detto canonicato, ò sia dignità di canonicato col suddetto peso d'una messa quotidiana perpetua con detta messa franca la settimana […][15]».

Il carteggio è costituito da numerosi fogli nei quali, alle condizioni suddette, si susseguono, attraverso un lungo elenco, i nomi dei membri della famiglia di casa Bottigliero, considerati dal canonico gli eredi diretti ad acquisire i diritti di patronato da lui concessi.
Interessante, soprattutto in relazione allo studio del ritratto marmoreo, risulta la traccia in cui si legge che il « […] detto Don Filippo fondatore ha voluto, e vuole che il medesimo Padronato passi, e sia del Magnifico Matteo Bottigliero suo Congionto, e de suoi figli, e loro figli, nipoti, a descendenti in infinitum di linea mascolina, volendo che non possano mai presentare se no che li mascoli per virilem sexum descendentino dal detto Magnifico Matteo, suoi figli mascoli,

[13] V. Vitale, *Salvatore di Giacomo*…cit., p. 139.
[14] A.D.S., Fondo benefici e cappelle, fasc. 329.
[15] Ivi, foll. 3r-4v-5r.

e loro soccessori in perpetum escluse sempre le donne, e loro anco figli mascoli in perpetum essendoci però mascoli, ò figli d'esso Magnifico Matteo, ò figli de figli mascoli, e loro successori mascoli per virile sexum»[16]. Lo scultore Matteo Bottigliero dunque, anch'egli originario di Castiglione del Genovesi, conterraneo e parente del canonico raffigurato, riceve in eredità (nel 1742) il diritto di patronato nella chiesa di San Michele Arcangelo, da tramandare, a sua volta, ai propri discendenti[17]. È questo un dato importante che affiancato all'analisi stilistica e ai relativi confronti con opere coeve al ritratto marmoreo del prelato, consente di avanzare l'ipotesi di attribuzione allo scultore, data la totale assenza di fonti documentarie relative all'esecuzione, nonché alla commissione dell'opera.

È possibile collocare il ritratto in questione negli anni della maturità dell'artista, quando il Bottigliero aveva avuto già modo di dimostrare (nel primo decennio di attività, dal 1720 al 1730) le sue doti nella lavorazione del marmo anche nel campo della ritrattistica. Tra gli esempi più celebri della sua produzione artistica napoletana, si ricordano, in tale ambito, i monumenti funebri di *Francesco Saverio* (1715)[18] *e Flavio Gurgo* (1720)[19] in Santa Teresa agli Studi, di *Gerolamo Alessandro Vicentini* in San Domenico Maggiore (1725)[20], di *Gaetano Ignazio Colacino* (1730)[21] in Santa Maria delle Grazie a Caponapoli e di *Ferdinando Cammarota* (1734)[22] nella chiesa dello Spirito Santo. In quest'ottica andrà considerata anche la ritrattistica di carattere sacro, come i santi certosini (1725)[23] che ornano la cappella di Sant'Ugo nella Certosa di San Martino o quello del frate agostiniano *Fulgenzio Bellelli* (1752)[24] - recentemente assegnato al Bottigliero - collocato nel convento di Sant'Antonio a Buccino. Proprio quest'ultima opera consente di proporre un nuovo confronto con il mezzobusto di *San Tommaso d'Aquino*, attribuito al Bottigliero e collocato sul portale d'ingresso della cella del santo, presso il convento di San Domenico Maggiore a Napoli. Le due sculture mostrano evidenti elementi di affinità, in relazione sia alla struttura dell'impianto compositivo, che all'analoga resa fisiognomica dei personaggi

16 A.D.S., Fondo benefici e cappelle, fasc. 329, f. 51r.

17 Il diritto di patronato, in tale contesto, consisteva anche nell'obbligo di provvedere alla conservazione dei beni ecclesiastici.

18 V. Rizzo, *Uno sconosciuto paliotto di Lorenzo Vaccaro e altri fatti coevi napoletani*, in «Storia dell'Arte», 1983, p. 226.

19 G.G. Borrelli, *Domenico Antonio Vaccaro scultore (1678-1745) - Appendice documentaria*, Tesi di dottorato in Discipline Storiche dell'Arte Medioevale, Moderna e Contemporanea. Storia e Critica delle Arti Figurative nell'Italia Meridionale, Università di Napoli "Federico II", a.a. 1996-1997, p. 70, doc. 82. Cfr. V. Rizzo, *Lorenzo e Domenico Antonio Vaccaro*…cit., p. 243, doc. 316; T. Fittipaldi, *Sculture di Matteo Bottigliero*…cit., p. 251.

20 V. Rizzo, *Sculture inedite*…cit., p. 55, doc. 5.

21 G. Borrelli, *Il presepe napoletano*, Roma 1970, p. 186. Cfr. T. Fittipaldi, *Sculture di*…cit., p. 257.

22 G. Fiengo, *Organizzazione e produzione edilizia a Napoli all'avvento di Carlo di Borbone*, Napoli 1983, pp. 186-187.

23 B. De Dominici, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, Tomo III, Napoli 1742, p. 477-478. Cfr. R. Mormone, *La scultura*, in *Storia di Napoli*, vol. VIII, Napoli 1971, p. 566; T. Fittipaldi, *Sculture di Matteo Bottigliero*…cit., p. 255.

24 E. Catone, *Il convento agostiniano di Sant'Antonio di Buccino*, in «Percorsi Agostiniani», 2012, p. 397.

raffigurati, consentendo di formulare l'ipotesi di una cronologia posteriore al 1720-1724[25], ampliando così il periodo di esecuzione dell'opera, al fine di circoscriverne la realizzazione alla fase matura dell'artista, confermandone inoltre la paternità.

Dalla metà degli anni '30 del Settecento, in quello che può definirsi il momento di piena attività artistica del Bottigliero, si riscontra una più frequente produzione di sculture funerarie legate alla tipologia del medaglione portaritratto.

La raffigurazione del canonico *Bottigliero*, collocata sulla parete interna del cortile, è la sola traccia marmorea presente all'interno dell'edificio e ciò consente di non escludere la possibilità, sia di un isolamento del ritratto dal suo corredo (oramai andato perduto) nel quale probabilmente era inserito, che di una possibile risistemazione dell'ovale, presumibilmente unico elemento rinvenuto, considerando anche la visibile parte mancante. Risulta verosimile che la destinazione del ritratto fosse comunque quella attuale, se si valuta il lascito che il canonico donò al medesimo edificio, l'opera appare come un omaggio commemorativo con lo scopo di rinnovare la memoria del prelato, a seguito del magnanimo gesto.

Il ritratto si presenta inscritto all'interno di una cornice di forma ovale[26], con una resa dei volumi poco accentuata, un disegno dal tratto sobrio e lineare. Particolarmente rilevati appaiono i bordi della mozzetta (indumento che contraddistingue il suo ruolo di canonico e rettore), fino alla delineazione dei lunghi capelli e dei tratti del volto, caratterizzato da una efficace severità dello sguardo.

La raffigurazione del prelato castiglionese offre evidenti punti di contatto con le opere di Matteo Bottigliero, specie se confrontata con i ritratti (resi noti recentemente) dei fratelli umanisti *Pietro* e *Antonio Gerbasio*[27], collocati presso la chiesa dell'Assunta di Montesano sulla

---

[25] G. Borrelli, *Il presepe*…cit., p. 186. Cfr. T. Fittipaldi, *La scultura napoletana del '700*, Napoli 1980, p. 95.

[26] In merito alla presenza dello stemma riporto la lettura scientifica gentilmente comunicatami dal prof. Nicola Della Monica: «Il supporto araldico è determinato da uno scudo sagomato a cuore, inscritto in un contro-scudo a volute che si presenta acefalo. L'iconografia araldica presenta una blasonatura priva degli smalti e dei colori, tuttavia si può descrivere l'arma come segue: TRONCATO.
Nel 1° al sinistrochèrio movente dal lembo sinistro dello scudo, vestito e armato di una stella cometa di otto raggi, posta in fascia col corpo verso il cantone destro del capo. Nel 2° alla tinozza di legno sormontata da una botte coricata dello stesso, ai cui lati fuoriesce vino.
La predetta descrizione araldica è espressione iconologica del cognome Bottigliero. Si tratta di un'arma classificabile tra quelle "parlanti" e "alludenti". Il fatto che tale peculiare simbolistica non sia codificata in letteratura araldica si spiega con l'inesistenza dello stato nobiliare dei Bottigliero. Tanto è che 1o scudo appare mutilo di quell'elemento proprio della dignità, sia essa nobiliare, ecclesiastica o cittadina, ovvero di una corona, di un'insegna speciale o di un elmo che lo cima.
In conclusione, per l'iconologia araldica, l'arma rilevata nel l° campo, la mano del sinistochèrio che stringe la stella cometa, vuole indicare la guida sicura verso il porto della vita spirituale, ma anche terrena. Nel 2° campo la botte che versa vino sulla tinozza è segno di abbondanza e liberalità, alludendo al cognome della famiglia Bottigliero. In luogo della botte non vi è la bottiglia poiché essa è rarissima, se non inesistente come figura artificiale nelle armi araldiche, forse perché considerata un oggetto vile».

[27] V. Rizzo, *Significativi ma non conosciuti episodi artistici napoletani tra fine Seicento ed inizio Settecento*, in «Quaderni dell'Archivio Storico», 2011-2013, pp. 288, 302, doc. 16.

Marcellana e datati 1739. L'affinità tra le opere menzionate risulta particolarmente evidente, soprattutto se poniamo in relazione il ritratto di *Filippo Bottigliero* con uno dei due ovali, quello di *Antonio Gerbasio*, in riferimento ai volumi rigidamente contenuti e bloccati nella loro unità di massa. Lo scultore sceglie di rappresentare i soggetti in pose semplificate, conferendo grande importanza alla sola caratterizzazione psicologica, puntando alla valorizzazione del dato fisiognomico. Chiare affinità stilistiche si riscontrano anche con il ritratto di *Pietro Paolo Vecchi*, attribuito al Bottigliero, realizzato nel 1747[28] e collocato nella chiesa di San Bartolomeo a Cassano Irpino (peraltro conforme allo stesso *Antonio Gerbasio*). Si evince il medesimo modo di elaborare con grande abilità il panneggio e il dato naturale. In particolare, l'opera cassanese mostra forti analogie con i ritratti di *Nicola Lembo* (1718)[29], *Gerolamo Alessandro Vicentini* e *Paolo de Vilana Perlas* (1729)[30] nella soluzione di stringere al petto un oggetto, come la berretta o il libro: dettagli adeguatamente rilevati che conferiscono alle figure rappresentate un aspetto incisivo ed efficace.

Gli interventi del Bottigliero nell'ambito della ritrattistica, in riferimento alle opere eseguite dalla seconda metà degli anni '30 del Settecento, consentono di registrare un netto stacco nell'esaltazione dei personaggi raffigurati, specie se paragonati proprio ai precedenti monumenti citati, come quelli del *Lembo* e del *Perlas*, collocati presso la cattedrale di Salerno.
Al medaglione di *Filippo Bottigliero* è possibile accostare anche il ritratto funebre del regio consigliere *Cesare Bosco* (1740)[31] eseguito dallo scultore per la chiesa di Sant'Anna dei Lombardi di Napoli. La resa fisiognomica del *Bosco*, infatti, sia nella forma piena del volto e nel profilo regolare, che nell'espressione autorevole, rimanda alla raffigurazione del canonico *Bottigliero*. I due ritratti, inoltre, sono realizzati con una grande resa realistica, prodotta dallo sguardo vivido e intenso.

La possibilità di un ulteriore confronto viene offerta dal mezzobusto - attribuito al Bottigliero - di *Papa Clemente XII* (1736)[32], collocato presso la chiesa della Madonna del Buonconsiglio a San Benedetto Ullano (CS). Il forte carattere espressivo che contraddistingue la fisionomia del pontefice, si riscontra anche nel ritratto del canonico *Bottigliero*, comunicante la medesima indagine psicologica.

---

28 V. de Martini, in *San Francesco a Folloni. Il Convento e il Museo*, Salerno 1983, p. 47.
29 L. Avino, *Scultura e decorazione a Salerno: 1688-1745*, Salerno 1991, p. 119.
30 R. Lattuada, *Il barocco a Napoli*, Napoli 1988, p. 167. Cfr. G.G. Borrelli, *Sculture a Salerno in età Barocca*, in *Il Barocco a Salerno*, a cura di M. C. Cioffi, Salerno 1998, p. 131; M. C. Gallo, *Tipi e forme degli ammodernamenti barocchi nel Salernitano*, Salerno 2004, p. 33; M. D'Angelo, *Modelli del Bottigliero per «due statuette d'argento»*, in *Cinquantacinque racconti per i dieci anni. Scritti di storia dell'arte,* a cura del Centro Studi sulla Civiltà Artistica dell'Italia Meridionale "Giovanni Previtali", Soveria Mannelli 2013, pp. 401-411.
31 V. Rizzo, *Sculture inedite*…cit., p.47.
32 M. Panarello, *Il grande cantiere del Santuario di San Domenico di Soriano*, Soveria Mannelli 2010, pp. 111-112, fig. 2.

Se tali confronti supportano l'ipotesi attributiva del medaglione di Castiglione a Matteo Bottigliero, basata sull'analisi stilistica e tipologica delle opere elencate, non andrà tralasciato che tra il canonico e lo scultore vi era una relazione di parentela, al punto che quest'ultimo aveva ricevuto in eredità il diritto di patronato sulla chiesa castiglionese di San Michele Arcangelo.

Quanto alla proposta cronologica per l'opera in questione, va considerato che, se da un lato i raffronti stilistici inducono a fissare una datazione alla fine degli anni '30, dall'altro le fonti attestano che nel 1744 Filippo Bottigliero era ancora in vita.

Da un atto notarile relativo ad un pagamento riferito al nuovo rettore del Seminario Diocesano Arcivescovile di Santa Maria della Colonna (ex Conservatorio dei Poveri di Gesù Cristo), è stato possibile ricavare con certezza che nel 1750 il canonico Bottigliero era già defunto, in esso si legge che: «il Sig. Canonico Don Carmine Scatola rettore del Seminario diocesano arcivescovile di questa città […]», diventa «[…] erede venerabile e parte ex testamento del fu Don Filippo Bottigliero […]»[33].

Pertanto, dovendo considerare l'opera come un ritratto eseguito dopo la morte del prelato e rivolto a vincolare l'istituzione caritatevole alla figura del donatore, l'ipotesi cronologica è orientata ad una datazione fra la seconda metà degli anni '40 e l'inizio degli anni '50 del Settecento.

[33] A.N.N., Notai del '700, Giuseppe Ranucci, Scheda 94, pr. 22, f. 917r.



Figura 1. M. Bottigliero. *Ritratto di Filippo Bottigliero*. Castiglione del Genovesi, Centro Studi "Antonio Genovesi" (1745-1750).

**14. Napoli, Farmacia degli Incurabili**
**1750**

*Ritratto di Antonio Magiocca*
(Portale d'ingresso)

Marmo

Il busto raffigura *Antonio Magiocca*, reggente della Santa Casa degli Incurabili di Napoli, grazie al quale fu consentita, mediante una sua donazione, la realizzazione della Farmacia settecentesca edificata nel luogo dove sorgeva l'antica spezieria del '500[1].

L'opera, attribuita al Bottigliero sulla base di stringenti affinità stilistiche con la produzione dell'artista, venne eseguita nel 1750 e destinata all'ingresso principale, sulla sovrapporta che conduce alle sale interne della spezieria.

Il ritratto, che è stato solo in poche occasioni preso in considerazione dalla critica, mostra forti analogie con i medaglioni funebri dello scultore, in particolare con quelli che corredano i sepolcri collocati nelle diverse chiese partenopee, specie per le opere caratterizzate da un forte vigore plastico, una maggiore volumetria della corporatura e una più marcata carica espressiva.

L'attribuzione al Bottigliero viene proposta dal Donatone[2] nel suo contributo relativo alle maioliche napoletane del Settecento, custodite presso le sale della spezieria. Nel descrivere il ricco corredo di vasi, lo studioso si limita a segnalare il mezzobusto come opera affine ai modi dell'artista, senza soffermarsi su alcun riferimento stilistico.

Nello stesso anno il Fittipaldi accoglie tale attribuzione, sottolineando la qualità del modellato, seppure con qualche riserva in merito alla «spiccata tridimensionalità del busto ed alcune indecisioni nel taglio»[3], che lo conducono ad un parallelo con il ritratto del *Danza*, opera successivamente rivelatasi non del Bottigliero, come si era creduto, ma del Salomone[4].

Il busto, riconsiderato dal Borrelli per un possibile confronto con il ritratto funebre di *Vincenzo Campione* (1746)[5], eseguito dal Pagano per la chiesa della Trinità dei Pellegrini di Napoli

[1] G, Donatone, *La Farmacia degli Incurabili e la maiolica napoletana del Settecento*, Napoli 1973, p. 26.
[2] *Ibid.*
[3] T. Fittipaldi, *Sculture di Matteo Bottigliero in Campania*, in «Campania Sacra», p. 266, nota 44.
[4] V. Rizzo, *Ulteriori scoperte sulla scultura napoletana del Seicento e del Settecento: da Pietro Ghetti a Gaetano Salomone*, in «Quaderni dell'Archivio Storico», a cura dell'Istituto Banco di Napoli Fondazione, 2002-2003, pp. 174, 196, doc. 8.
[5] Idem, *Lorenzo e Domenico Antonio Vaccaro. Apoteosi di un binomio*, Napoli 2001, p. 267, doc. 580.

e con quello di *Francesco Mottola* (1741)[6], attribuito al Bottigliero e collocato presso il Duomo di Tropea, è stato ricondotto dallo studioso all'ambito del Pagano.

Riguardo al *Ritratto del Mottola* va considerato che, se è possibile individuare elementi affini ai modi del Bottigliero, specie nell'esecuzione di alcuni dettagli, nella posa dell'effigiato, nella struttura delle mani e nel particolare del soprabito lasciato aperto, come nel busto raffigurante *Francesco Saverio Gurgo* (1715)[7], ulteriori e più stringenti caratteristiche con opere del Pagano sollevano dubbi sull'assegnazione allo scultore.

Le assonanze individuabili tra il busto di Tropea e il ritratto di *Alfonso Toraldo Calimera* (1720)[8], che correda il suo monumento funebre, eseguito proprio dal Pagano per l'Annunziata di Tropea, inducono a credere si tratti ancora una volta dello stesso scultore, soprattutto per le moderate pieghe delle vesti, per il modo di elaborare la superficie plastica nell'area corrispondente al torso e, in ultimo, per la particolarità di scolpire la parte finale della parrucca intrecciata, come nel caso del *Mottola* o terminante con due code annodate, come nel ritratto di *Toraldo Calimera*.

Sarà un'ulteriore raffigurazione, quella di *Vincenzo Campione* - documentata come opera del Pagano - a supportare l'ipotesi dello studioso di attribuire al medesimo artista anche il busto del *Magiocca*, già ritenuto del Bottigliero. «L'analogo trattamento del marmo e di dettagli come le pieghe strette dell'abito e la morfologia delle mani»[9] rappresentano i soli elementi che consentono di assegnare l'opera alla produzione del Pagano, il quale si allontana per tipologia fisiognomica e per il modo di elaborare i boccoli della parrucca dal medaglione del *Magiocca*.

Seppure in parte concorde con le osservazioni dello studioso, si è ritenuto necessario non escludere l'intervento del Bottigliero, che - in più di un'occasione - mostra di saper interpretare con i medesimi caratteri del *Magiocca* alcuni dei suoi ritratti. Ne è un esempio evidente la raffigurazione di *Ferdinando Cammarota* (1734)[10], eseguita per la chiesa dello Spirito Santo di Napoli, nella quale s'individua la stessa maniera di elaborare le pieghe del panneggio nella zona inferiore del busto, di scolpire la manica destra e delineare il polsino, nonché i dettagli espressivi e naturalistici del volto.

---

[6] G. G. Borrelli, *Introduzione*, in *Il Grande cantiere del Santuario di San Domenico di Soriano*, a cura di M. Panarello, Soveria Mannelli 2010, p. 8. Cfr. Idem, *Napoli Sacra*, 3° itinerario, Napoli 2010 (Nuova Edizione), p. 146.

[7] A.S.N, Notai del '700, Ignazio Palomba, scheda 534, prot. 49, f. 533v: G.G. Borrelli, *Domenico Antonio Vaccaro scultore (1678-1745) - Appendice documentaria*, Tesi di dottorato in Discipline Storiche dell'Arte Medioevale, Moderna e Contemporanea. Storia e Critica delle Arti Figurative nell'Italia Meridionale, Università di Napoli "Federico II", a.a. 1996-1997, p. 70, doc. 82; Cfr. A.S.B.N. Banco del Popolo, giornale copiapolizze di cassa, 17 dicembre 1715, matr. 831: V. Rizzo, *Uno sconosciuto paliotto di Lorenzo Vaccaro e altri fatti coevi napoletani*, in «Storia dell'Arte», 1983, p. 226.

[8] M. Panarello, *Il Grande cantiere del Santuario*…cit., pp. 115-116.

[9] G.G. Borrelli, *Presentazione*, in *Il Grande cantiere del Santuario*…cit., p. 8.

[10] G. Fiengo, *Organizzazione e produzione edilizia a Napoli all'avvento di Carlo di Borbone*, Napoli 1983, pp. 186-187.

Risulta possibile avvicinare al ritratto *Magiocca* anche il busto di *Cesare Bosco* (1740)[11], realizzato dal Bottigliero per la chiesa di Sant'Anna dei Lombardi di Napoli, in relazione alla resa realistica e al modo in cui sono atteggiate le figure.

[11] V. Rizzo, *Sculture inedite di Domenico Antonio Vaccaro, Bottigliero, Pagano e Sanmartino*, in «Napoli Nobilissima», XVIII, 1979, p. 47.



Figura 1. M. Bottigliero. *Ritratto di Antonio Magiocca*. Napoli, Farmacia degli Incurabili (1750).

# 4. Catalogo ragionato delle opere

## 4.4. Opere ascrivibili all'ambito del Bottigliero

## Bottega di Matteo Bottigliero

### 1. Tropea, Cattedrale di Maria SS. di Romania

(Cappella di Santa Domenica)

**1716-1719**

*Altare reliquiario di Santa Domenica*

*Putti*

### 1.1. Tropea, Museo Diocesano. Deposito

(già Tropea, Chiesa della Pietà)

**1716-1719**

*Altare reliquiario di Santa Virginia*

*Putti*

Marmo

---

I *putti* che ornano gli altari reliquiari di Santa Domenica e Santa Virginia sono stati assegnati all'ambito del Bottigliero dal Panarello[1]. Tali sculture corredano due strutture simili, entrambe attribuite ad Andrea Raguzzino sulla base delle stringenti affinità stilistiche, individuate con il monumento di *Alfonso Toraldo Calimera*[2] , eseguito dallo scultore nel 1719 per la chiesa dell'Annunziata di Tropea. Proprio la vicinanza tra il sepolcro e gli altari ha indotto lo studioso ad avanzare una datazione circoscritta approssimativamente tra gli anni 1716 e 1719.

I *putti*, che mostrano evidenti analogie con quelli prodotti in ambito vaccariano, sono stati presi in considerazione anche dal Borrelli[3], il quale si è pronunciato a favore di un artista non lontano dallo stile di Lorenzo Vaccaro, specie per le sculture dell'arca di Santa Domenica, che risultano simili a quelle degli altari di San Giacomo degli Spagnoli, Santa Maria Donnaromita e Santa Maria delle Grazie a Caponapoli[4]. Una certa diversità stilistica, rispetto ai *putti* di Santa Domenica, è individuabile nella decorazione dell'altare di Santa Virginia,

---

[1] M. Panarello, *Il grande cantiere del Santuario di San Domenico di Soriano*, Soveria Mannelli 2010, pp. 111-112.

[2] V. Rizzo, *Lorenzo e Domenico Antonio Vaccaro, apoteosi di un binomio*, Napoli 2001, p. 242; cfr. M. Panarello, *Monumenti sepolcrali tardobarocchi in Calabria: prime note per una catalogazione regionale*, in *1734-1861*, *I Borbone e la Calabria, temi d'arte, architettura e urbanistica*, a cura di R. M. Cagliostro, Roma 2000, pp. 123-138; Idem, *Novità su San Domenico in Soriano, studi e proposte di ricerca*, in «Rogerius», anno I, n. 1, 1998, p. 37; Idem, *Il grande cantiere del Santuario di San Domenico di Soriano. Scultura, marmi e argenti*, Soveria Mannelli 2010, pp. 8, 115.

[3] M. Panarello, *Il grande cantiere*…cit., p. 8.

[4] Ivi, p. 112.

caratterizzata da una maggiore sobrietà nelle forme e da un'esecuzione più approssimativa dei drappi che avvolgono i putti, sì da fare ipotizzare l'intervento di diverse maestranze.

I caratteri stilistici che contraddistinguono le decorazioni dei due altari, sebbene ascrivibili all'ambito vaccariano, non consentono di individuare una piena autografia del Bottigliero, soprattutto in relazione alla tipologia dei *putti* e alla loro definizione volumetrica.

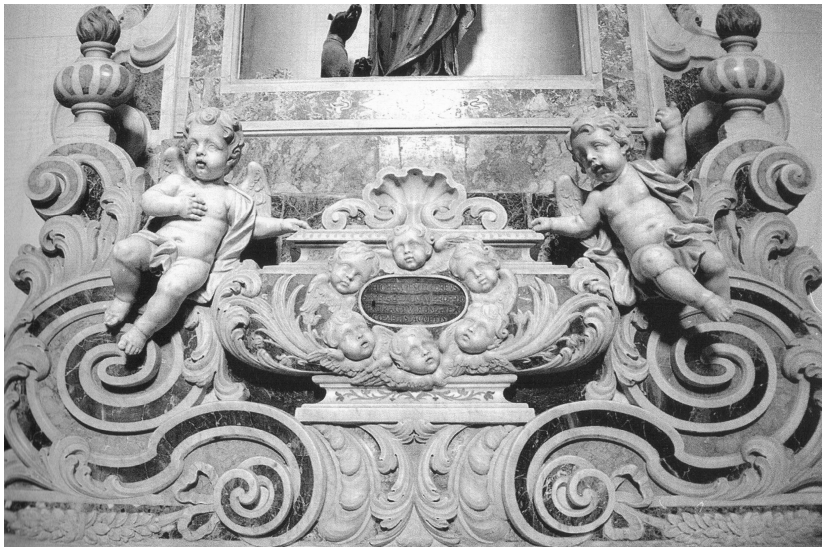

Figura 1. Bottega di Matteo Bottigliero, *Altare reliquiario di Santa Domenica*. Tropea, Cattedrale di Maria SS. di Romania (1716-1719).





Figure 2-3. Bottega di Matteo Bottigliero, *Putti* (part.). Tropea, Cattedrale di Maria SS. di Romania (1716-1719).



Figura 4. Bottega di Matteo Bottigliero, *Altare reliquiario di Santa Virginia*. Tropea, Museo Diocesano. Deposito (1716-1719).

## Matteo Bottigliero (?)

## 2. Milano, Collezione Etro
## Secondo decennio del XVIII secolo

*Beato certosino*

Terracotta

Proveniente dalla collezione degli antiquari Romano, di origine sorrentina, la terracotta del *Beato certosino* è stata attribuita al Bottigliero dalla D'Agostino[1], sulla base del confronto, più incisivo dal punto di vista iconografico che stilistico, con i *Beati certosini* (1725)[2], scolpiti dall'artista per la cappella di Sant'Ugo nella Certosa di San Martino di Napoli.

Il *Beato certosino*, venduto all'asta nel 2009 insieme ad altre terrecotte di epoca barocca, era stato in precedenza attribuito al Fanzago sulla base delle affinità stilistiche con i busti scolpiti dall'artista per la Certosa di San Martino (1638-1639).

La studiosa, nell'evidenziare le diversità rispetto alle sculture fanzaghiane, riscontra una maggiore semplificazione delle forme e una mancanza di espressività in relazione a quel sentimento di drammaticità che emerge dalle opere del bergamasco, sì da proporre una diversa collocazione cronologica, circoscrivibile alla metà del secondo decennio del XVIII secolo, e da avanzare una attribuzione al Bottigliero, basata sul confronto diretto con i *Beati Dionigi* e *Nicola Albergati*.

La terracotta, che presenta un andamento flamboyant, assecondato dal movimento della veste, lascia emergere una linea di contorno piuttosto spigolosa, che sembra distante dalla morbidezza che si riscontra nei busti del Bottigliero. Sebbene la caratterizzazione espressiva del volto, nella fronte alta, nell'incavo degli occhi e nella delineazione del taglio sopraccigliare rimandi all'ambito dello scultore napoletano, l'autore andrà piuttosto identificato in un collaboratore dell'artista, che ebbe modo di considerare i bozzetti realizzati dal Bottigliero per San Martino.

[1] P. D'Agostino, *Cosimo Fanzago scultore*, Pozzuoli 2011, pp. 388-389.
[2] A.N.D.N., Notai del '700, Giovanni Tufarelli, 9 giugno 1725, sch. 575/17, pp. 386 - 389.




Figura 1. Matteo Bottigliero (?), *Beato Certosino*. Milano, Collezione Etro (secondo decennio del XVIII).

## Bottega di Matteo Bottigliero

### 3. Serra San Bruno, Addolorata

(già Serra San Bruno, Certosa di San Bruno)

**1720?**

*San Gennaro*
*San Paolo*
*San Bruno*

Marmo

---

I rilievi marmorei raffiguranti i Santi *Bruno*, *Gennaro* e *Paolo*, collocati nella chiesa dell'Addolorata di Serra San Bruno sono stati attribuiti al Bottigliero dal Panarello[1] e datati intorno agli anni '20 del Settecento. Secondo lo studioso presentano affinità con la produzione di Domenico Antonio Vaccaro, seppure «la qualità del rilievo si accosta in particolare ad opere del Bottigliero»[2]. I medaglioni, in particolare quelli raffiguranti *San Gennaro* o *San Paolo*, sono posti a confronto con il paliotto raffigurante il *Cristo deposto* (1733)[3] nella cappella del Crocifisso del Duomo di Napoli, dove «forme spigolose determinano la definizione volumetrica dei panneggi che lo scultore inserisce anche sul fondo a mo' di cortina»[4].

Se il *San Bruno* presenta caratteristiche formali singolari, nella maggiore volumetria e sporgenza del personaggio raffigurato, che mostrano affinità sia con il busto di *San Tommaso d'Aquino* in San Domenico Maggiore (1724-1730?)[5] assegnato al Bottigliero, sia con quello di *Sant'Antonio con bambino* nella chiesa di Tarsia dedicata al santo e attribuito al Pagano, il *San Paolo* mostra una fattura legata alla maggiore cura dei dettagli, dalla definizione della resa espressiva del volto all'elaborazione della barba e dei capelli.

Seppure ascrivibili all'ambito vaccariano, i rilievi di Serra San Bruno sono riconducibili solo in parte agli ovali di eguale tipologia scolpiti dal Bottigliero nel corso dello stesso decennio.

---

[1] M. Panarello, *Il grande cantiere del Santuario di San Domenico di Soriano*, Soveria Mannelli 2010, pp. 112-113, p. 118.
[2] Ivi, p. 113.
[3] V. Rizzo, *Lorenzo e Domenico Antonio Vaccaro. Apoteosi di un binomio,* Napoli 2001, p. 254, doc. 433; Idem, *Ulteriori scoperte sulla scultura napoletana dal '600 al '700*, in «Quaderni dell'Archivio Storico», a cura dell'Istituto Banco di Napoli Fondazione, 2004, p. 206, doc. 62.
[4] M. Panarello, *Il grande cantiere*…cit., p. 113.
[5] Cfr. G. G. Borrelli, *Il presepe napoletano*, Roma 1970, p. 186; T. Fittipaldi, *La scultura napoletana del'700*, Napoli 1980, p. 95; M. D'Angelo, *Alcune novità sul Bottigliero ritrattista*, in «Rassegna Storica Salernitana», 63, 2015, p. 177.

Se è possibile riscontrare elementi di affinità tra il medaglione raffigurante *San Gennaro* e il ritratto di *Nicola Lembo* (1718)[6], specie nel modo in cui sono delineati la mascella, l'orecchio e i capelli, nonché l'espressione del volto, contraddistinto da profonde rughe, per le rimanenti opere le assonanze con la produzione coeva risultano meno individuabili, come nel caso dei medaglioni di collezione Gargiulo (1724/1730), del *Sant'Agostino*[7] della chiesa di Regina Coeli di Napoli o del rilievo che correda il monumento funebre dell'arcivescovo *Paolo de Vilana Perlas* (1729)[8] nel Duomo di Salerno.

Mentre l'abito del *San Bruno* appare piuttosto appiattito e privo delle pieghe che determinano la variazione di piani in grado di produrre i graduali passaggi chiaroscurali, nel *San Paolo* è il modo di delineare la barba e i capelli, rappresentati in fili sottili e indefiniti, senza l'accentuazione di ciocche più volumetriche e aggettanti, a segnare la differenza dai modi operativi del Bottigliero.

Nelle opere in questione, dunque, non può essere escluso l'intervento della bottega dell'artista, così come precisa anche il Panarello in relazione al medaglione di *San Gennaro*, soprattutto per le forme angolose e per la limitata definizione volumetrica.

6 L. Avino, *Scultura e decorazione a Salerno*, Salerno 1991, pp. 16-19, p. 93, doc. III.
7 G.G. Borrelli, *Introduzione*, in *Il grande cantiere*…cit., p. 6.
8 Cfr. R. Lattuada, *Il barocco a Napoli*, Napoli 1988, p. 167; G.G. Borrelli, *Sculture a Salerno in età Barocca*, in *Il Barocco a Salerno*, a cura di M. C. Cioffi, Salerno 1998, p. 130; M. D'Angelo, *Modelli del Bottigliero per due «statuette d'argento»*, in *Cinquantacinque racconti per i dieci anni. Scritti di storia dell'arte*, a cura del Centro Studi sulla civiltà artistica dell'Italia Meridionale "Giovanni Previtali", Soveria Mannelli (CZ) 2013, pp. 401-404.



Figura 1. M. Bottigliero. *San Gennaro*. Serra San Bruno, Addolorata (1720?).

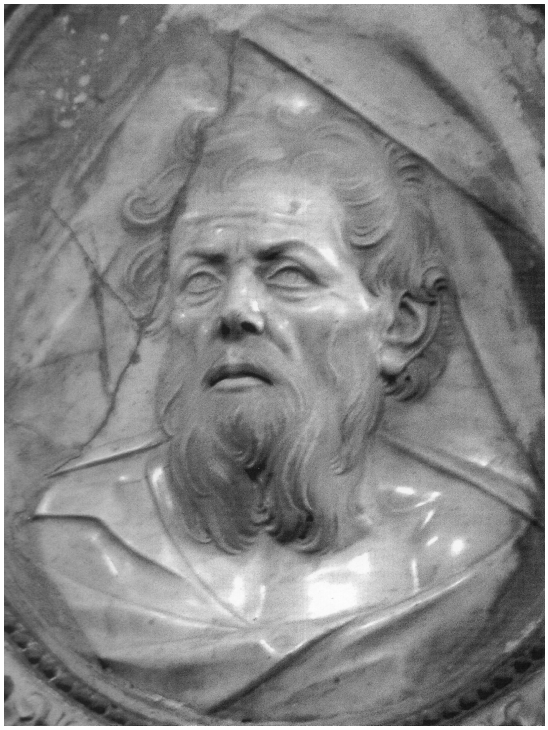



Figure 2-3. Bottega di Matteo Bottigliero. *San Paolo*, *San Bruno*. Serra San Bruno, Addolorata (1720?).

## Bottega di Matteo Bottigliero

## 4. Tropea, Cattedrale di Maria SS. di Romania
## 1736

*Madonna di Romania* (portale settentrionale)

Marmo

L'ovale marmoreo raffigurante la *Madonna di Romania*, commissionata dal vescovo napoletano Gennaro Gugliemini, è stato attribuito al Bottigliero dal Panarello[1]. L'opera, che sovrasta il portale settentrionale del Duomo di Tropea, è stata riferita all'ambito della produzione dell'artista sulla base delle affinità riscontrate con i busti coevi del vescovo *Felice Samuele Rodotà* e del *Papa Clemente XII*[2], attribuiti allo scultore dal medesimo studioso. Riguardo all'iconografia va considerato che in tale contesto viene ripreso il motivo iconografico della Vergine Misericordiosa (*Eleousa*), secondo uno schema devozionale che aveva trovato affermazione nell'area calabrese. La traduzione in marmo dell'icona tradizionale comporta da parte del Bottigliero e della sua bottega una schematizzazione del linguaggio, che riduce notevolmente le potenzialità plastiche.

La Vergine, inserita in una struttura decorata con motivi floreali e naturalistici, mostra elementi che inducono a valutare l'ipotesi che l'autore possa essere individuato in una figura attiva nella bottega dello scultore, che abbia operato sotto la diretta supervisione del Bottigliero. La possibilità di un riferimento ad un collaboratore trova ragione proprio in riferimento all'esecuzione dei busti precedentemente citati e collocati nella chiesa di San Maria del Buonconsiglio di San Benedetto Ullano, che vennero eseguiti nel medesimo anno della *Madonna di Romania*. La corrispondenza cronologica supporta l'intervento della bottega del Bottigliero per commissioni destinate al territorio calabrese, poiché sia il vescovo *Rodotà*, sia il pontefice *Clemente XIII*[3] presentano stringenti affinità con tale produzione, e conferma la diffusione dei moduli compositivi dello scultore in Calabria[4].

---

[1] M. Panarello, *Il grande cantiere del Santuario di San Domenico di Soriano*, Soveria Mannelli 2010, pp. 112-113, p. 111. Cfr. Idem, *I protagonisti della decorazione: mastri marmorari e professori di stucco*, in *Calabria, temi di arte, architettura e urbanistica*, a cura di R.M. Cagliostro, Roma 2002, p. 138.

[2] Ivi, pp. 111-112.

[3] M. D'Angelo, *Alcune novità sul Bottigliero ritrattista*, in «Rassegna Storica Salernitana», 63, 2015, pp. 181, 185.

[4] Si ricorda la commissione documentata per lo stemma arcivescovile di Cosenza del Monsignor Andrea Brancaccio eseguito dal Bottigliero nel 1719: F. Strazzullo, *Settecento Napoletano. Documenti* I, Napoli 1982, pp. 198-199; cfr. M. Panarello, *Il grande cantiere del Santuario di S. Domenico di Soriano*, Soveria Mannelli 2011, p. 111.



Figura 1. Bottega di Matteo Bottigliero. *Madonna di Romania*. Tropea, Cattedrale di Maria SS. di Romania (1736).

4.5. Opere espunte dal catalogo su base documentaria

## 1. Napoli, Santa Maria della Speranza
## 1717

*Ritratto di Andrea Guerrero de Torres*

Marmo

Ritenuta opera del Bottigliero, seppure presa in considerazione un numero esiguo di volte[1], il ritratto di *Andrea Guerrero de Torres* fu eseguito dal maestro marmoraro Lorenzo Fontana, con il quale lo scultore ebbe modo di collaborare in una delle sue prime commissioni per l'esecuzione del cappellone di San Domenico nella chiesa di Santa Caterina a Formiello (1715).

Il monumento, attribuito al Bottigliero anche nella scheda di catalogo della Soprintendenza Belle Arti e Paesaggio di Napoli[2], presenta caratteri stilistici profondamente lontani dal linguaggio dello scultore, specie per l'ambito ritrattistico in cui raggiunse livelli qualitativi di grande pregio esecutivo. Il ritratto, che appare poco contraddistinto da quell'interesse per l'indagine fisiognomica, espressiva e naturalistica propria del Bottigliero, venne commissionato al Fontana nel 1717, anno in cui l'artista si obbligava ad eseguire un «…Sepolcro che deve fare di marmo bianco di tutta perfezione […] una Statua a mazzo busto che questa deve essere al naturale del quondam Reggente Guerrero con farci la Croce ovvero Habito di Calatrava e debba detto Fontana ponerlo e fabbricare nel Nuovo vacuo di detta Cappella a proprie spese…»[3].

L'opera mostra maggiore cura nei dettagli del commesso marmoreo e nelle parti di carattere ornamentale costituenti il sepolcro, piuttosto che nell'esecuzione della raffigurazione del personaggio, fortemente distante dalla produzione coeva del Bottigliero, come i ritratti *Gurgo* (1715-1720)[4] o di *Gerolamo Alessandro Vicentini* (1725)[5]. Tale aspetto può essere

[1] V. Rizzo, *Notizie su Gaspare Traversi ed altri artisti napoletani del '700*, in «Napoli Nobilissima», XX, 1981, pp. 25-26; Idem, *Uno sconosciuto paliotto di Lorenzo Vaccaro e altri fatti coevi napoletani*, in «Storia dell'arte», 1983, p. 220.
[2] Scheda OA di catalogo ARTPAST 2005, *Bottigliero*, *Matteo* [*ad vocem*].
[3] A.S.B.N., Banco del Salvatore, giornale copiapolizze di cassa, 14 giugno 1717, matr. 643: V. Rizzo, *Ulteriori scoperte sulla scultura napoletana del Seicento e del Settecento*, in «Quaderni dell'Archivio Storico», a cura dell'Istituto Banco di Napoli Fondazione, 2004, p. 204.
[4] A.S.Na., Notai del '700, Ignazio Palomba, scheda 534, prot. 49, f. 533v: G.G. Borrelli, *Domenico Antonio Vaccaro scultore (1678-1745) - Appendice documentaria*, Tesi di dottorato in Discipline Storiche dell'Arte Medioevale, Moderna e Contemporanea. Storia e Critica delle Arti Figurative nell'Italia Meridionale, Università di Napoli "Federico II", a.a. 1996-1997, p. 70, doc. 82.
[5] A.S.B.N., Banco del Salvatore, giornale copiapolizze di cassa, 6 settembre 1725, matr. 780: V. Rizzo, *Sculture inedite di D. A. Vaccaro, Bottigliero, Pagano e Sanmartino* (I), in «Napoli Nobilissima», XVIII, 1979, p. 55, doc. 5.

giustificato con la specialità propria del Fontana, corrispondente a quella di un marmoraro e non di uno scultore ritrattista.




Figura 1. L. Fontana. *Ritratto di Andrea Guerrero de Torres*. Napoli, Santa Maria della Speranza (1717).

## 2. Napoli, Santi Apostoli
## 1723

*Coro di putti* (Cappellone dell'Immacolata)

Bronzo

Assegnato al Bottigliero dal Napoli Signorelli[1], con la puntualizzazione nel suo manoscritto che nella chiesa dei SS. Apostoli «altro non v'ha del Bottiglieri se non che i puttini modellati sotto del quadro del Solimena», il bassorilievo sarà attribuito allo scultore negli studi successivi fino al reperimento da parte del Rizzo[2] del documento che testimonia l'autografia di Bartolomeo Granucci[3].

L'Elia[4], nel commentare il *coro di putti*, esprime un giudizio poco motivato considerando l'opera fredda ed eccessivamente manierata nelle mosse.

Nel saggio dedicato alla chiesa dei SS. Apostoli lo Strazzullo[5] conferma la paternità al Bottigliero, precisando in aggiunta - a seguito di un'analisi del materiale dell'opera - si tratti di bronzo e non di rame dorato, come frequentemente era stato ripetuto nelle fonti.

Il Fittipaldi pone l'accento sulla collocazione del bassorilievo, disposto in maniera frontale a quello di medesimo soggetto eseguito del Duquesnoy, ma caratterizzato da maggiore staticità e da un composto classicismo. Infatti, per lo studioso la composizione del Granucci (creduta ancora del Bottigliero) venne realizzata con una più evidente scioltezza, essa «si anima di un brio insolito, i putti dal modellato nervoso e vibrante aggettano con vigore dal fondo, configurandosi in un tuttotondo certo diverso dal morbido rilievo del belga»[6]. In ultimo egli segnala i coevi rilievi del Succorpo di San Paolo Maggiore, nonché le sculture della cappella di San Gennaro per la Certosa di San Martino di Domenico Antonio Vaccaro, sottolineando l'influenza che tali opere ebbero anche sul bassorilievo dei SS. Apostoli, evidente nella «vena poetica improntata ad un eguale vibrante pittoricismo»[7].

---

[1] F. Strazzullo, *Tradizione sacre popolari e scultura del '700 a Napoli*, *da un manoscritto di P. Napoli Signorelli*, Napoli 1968, p. 22.
[2] V. Rizzo, *Lorenzo e Domenico Antonio Vaccaro. Apoteosi di un binomio*, Napoli 2001, p. 244, doc. 322. Cfr. Idem, *Ulteriori scoperte sulla scultura napoletana del Seicento e del Settecento: da Pietro Ghetti a Gaetano Salomone*, in «Quaderni dell'Archivio Storico», a cura di Istituto Banco di Napoli Fondazione, 2002-2003, p. 174.
[3] V. Rizzo, *Lorenzo e Domenico Antonio*…cit., p. 206.
[4] G. Elia, *Matteo Bottiglieri*, in *G. L. Bernini e il berninianesimo nella scultura napoletana del Sei e Settecento*, Napoli 1942, p. 121.
[5] F. Strazzullo, *La chiesa dei SS. Apostoli*, Napoli 1959, p. 78, nota 37.
[6] T. Fittipaldi, *Sculture di Matteo Bottigliero in Campania*, in «Campania Sacra», 1973, p. 249; cfr. Idem, *Civiltà del Settecento a Napoli*, catalogo della mostra (Napoli, dicembre 1979 - ottobre 1980), Firenze 1980, p. 47.
[7] *Ibid.*

Al Rizzo si deve il rinvenimento della polizza di pagamento testimoniante l'intervento del Granucci, fino ad allora privo di attestazioni documentarie. Nel 1722 l'artista riceveva un acconto di trecento ducati per «…una tavola seu basso rilievo di bottini di rame per servizio della Cappella dell'em.mo cardinale Pignatelli eretta dentro la chiesa dei Santi Apostoli…»[8]. Andrà precisato che il Granucci fu impegnato già il precedente anno nella medesima cappella per l'esecuzione di quattro sculture in rame con le quali il bassorilievo di *putti* mostra evidenti connessioni stilistiche.

Si ricorda, infine, l'attività del Granucci quale orafo, impegnato in più di un'occasione nella fusione in bronzo dorato del rilievo, a differenza del Bottigliero per il quale non è attestato nessun intervento in tale ambito.

[8] V. Rizzo, *Lorenzo e Domenico Antonio*…cit., p. 244, doc. 322.



Figura 1. B. Granucci. *Coro di putti*. Napoli, Santi Apostoli. Cappellone dell'Immacolata (1723).

## 3. Napoli, SS. Trinità dei Pellegrini
## 1746

*Ritratto di Vincenzo Campione*
(Corridoio d'ingresso della sagrestia)

Marmo

Il busto di *Vincenzo Campione* si colloca tra le opere inizialmente attribuite al Bottigliero e in un secondo momento escluse dal catalogo dell'artista a seguito del rinvenimento di una polizza di pagamento che testimonia l'esecuzione dell'opera da parte dello scultore Francesco Pagano[1]. Il documento, rinvenuto dal Rizzo, attesta la realizzazione nel 1746 «…di un Rilievo di marmo a mezzo busto che deve servire per il Ritratto nell'Avello del quondam don Vincenzo Maria Campione alli Pellegrini»[2].

L'attribuzione al Bottigliero viene proposta per la prima volta dal Mormone[3], sulla base delle affinità stilistiche con la produzione ritrattistica dell'artista, specie per la «nervosa energia» che l'opera esprime, entro «una definizione plastica straordinariamente soda».

Il Fittipaldi[4], se da un lato si mostra concorde con il Mormone, ascrivendo il busto al Bottigliero per «la plastica evidenza del rilievo e la poderosa struttura, nonché l'interesse per il costume e la fisiognomica senza mai scadere nel tipico o caratterizzante», dall'altro conserva non pochi dubbi circa l'assegnazione definitiva all'artista, soprattutto per la «mancanza di finezze di modellato e chiaroscurali».

Il Rizzo, osservando il busto del Pagano, pone in evidenza le caratteristiche che risultano frequenti nelle opere ritrattistiche dell'artista, come l'interesse fortemente naturalistico, nonché l'indagine psicologica di penetrante verità del personaggio raffigurato, elementi che è possibile riscontrare anche nei ritratti del Bottigliero.

[1] D. Artusi, *Pagano*, *Francesco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani* (on line), vol. 80, Roma 2014 [*ad vocem*].
[2] V. Rizzo, *Ulteriori scoperte sulla scultura napoletana del Seicento e del Settecento: da Pietro Ghetti a Gaetano Salomone*, in «Quaderni dell'archivio storico», a cura dell'Istituto Banco di Napoli Fondazione, 2002-2003, p. 207, doc. 65.
[3] R. Mormone, *La scultura (1734-1800)*, in *Storia di Napoli*, vol. VIII, Napoli 1971, p. 596.
[4] T. Fittipaldi, *Sculture di Matteo Bottigliero in Campania*, in «Campania Sacra», 1973, p. 266, nota 51.




Figura 1. F. Pagano. *Ritratto di Vincenzo Campione*. Napoli, Trinità dei Pellegrini (1746).

## 4. Napoli, Santa Maria del Carmine Maggiore
## 1761

*Ritratto di Carlo Danza*

Marmo

Si colloca tra le opere espunte dal catalogo storico-critico del Bottigliero a seguito del recupero della polizza di pagamento[1] che rivela la cronologia dell'opera, datata 1761, e il vero autore del ritratto: lo scultore Gaetano Salomone.

Il monumento raffigura il magistrato *Carlo Danza*, presidente del Sacro Regio Consiglio, ed è assegnato per la prima volta al Bottigliero dal Sigismondo[2]. L'autore, nel descrivere la cappella della famiglia Danza, si sofferma sul sepolcro del marchese riportando per intero l'iscrizione incisa sulla lapide marmorea eseguita ad opera del Mazzocchi[3].

Nello studio dedicato alla chiesa del Carmine Maggiore il Filangieri riporta la medesima notizia, specificando la data di consacrazione della cappella al 1752, anno di cui si serve per stabilire anche la realizzazione del monumento. La cronologia, assegnata dallo studioso, contribuisce a consolidare l'attribuzione al Bottigliero, essendo, quest'ultimo, ancora attivo in quell'anno, riferibile alla fase finale della sua attività. Infatti, la datazione viene successivamente riportata anche negli scritti del Ceci[4] e dell'Elia[5], in relazione alla breve menzione espressa sul monumento.

Segnalato tra i maggiori esempi dal Bologna[6], nel suo discorso sulla ritrattistica napoletana del Settecento, viene definito un modello «acutamente visualizzato per la verità fisionomica e per il carattere». L'interesse per la fisiognomica costituisce per lo studioso una «controparte importante del decorativismo accademico prevalente, senza diminuirsi ad una generica tipizzazione».

---

1 A.S.B.N., Banco di Santa Maria del popolo, giornale copiapolizze di cassa, 30 giugno 1763: V. Rizzo, *Ulteriori scoperte sulla scultura napoletana del Seicento e del Settecento: da Pietro Ghetti a Gaetano Salomone*, in «Quaderni dell'archivio storico», a cura dell'Istituto Banco di Napoli Fondazione, 2002-2003, pp. 196-197, doc. 8.
2 G. Sigismondo, *Descrizione della città di Napoli e suoi borghi*, Tomo II, Napoli 1788, p. 166.
3 *Ibid.*
4 G. Ceci, *Gli artisti napoletani della seconda metà del secolo XVIII*, in «Napoli Nobilissima», XVIII, 1922, p. 119.
5 G. Elia, *Matteo Bottiglieri*, in *G. L. Bernini e il berninianesimo nella scultura napoletana del Sei e Settecento*, Napoli 1942, p. 122.
6 F. Bologna, *Le arti figurative*, in *Settecento napoletano*, a cura di G. Doria, Torino 1962, p. 69.

Se contrariamente al Bologna, il Ferrari[7] definisce la capacità scultorea del Bottigliero come quella di «un aggraziato e loquace decoratore», il Mormone[8] pone invece l'accento sulla maggiore adesione al naturalismo e sulla ravvivata sensibilità dell'artista riscontrabile nella sua ultima fase.

Si deve al Fittipaldi[9] l'individuazione dell'anno 1762 inciso sull'epigrafe che condurrà lo studioso ad ampliare il periodo di esecuzione dell'opera, senza - tuttavia - consentirgli di giungere alla possibilità di escludere il Bottigliero nella realizzazione del monumento a causa della morte dell'artista avvenuta nel 1757[10].

L'intuizione di porre in discussione il ritratto del *Danza* spetta al Catello[11], il quale, nell'affermare la possibilità di non poter escludere del tutto l'attribuzione al Bottigliero, in particolare per gli stringenti caratteri stilistici con altre opere documentate dello scultore, dichiara la poca attendibilità della stessa a causa di ovvie discordanze cronologiche.

A seguito del pagamento rinvenuto dal Rizzo[12], che testimonia la commissione assegnata al Salomone nel 1761 dal figlio del defunto, Saverio Danza, Giudice della Gran Corte della Vicaria, viene sottolineata con maggiore efficacia l'incongruenza tra l'anno di morte del Bottigliero e quello di esecuzione del monumento. Il Salomone, personalità ancora poco indagata, eseguì un ritratto caratterizzato dalla forte vena realistica, tra i più aderenti allo spirito di Gaspare Traversi, dalla parlante fisionomia e gestualità.

---

[7] O. Ferrari, *Le arti figurative*, in *Storia di Napoli*, VI, Napoli 1970, p. 1338.
[8] R. Mormone, *La scultura (1734-1800)*, in *Storia di Napoli*, vol. VIII, Napoli 1971, p. 568.
[9] T. Fittipaldi, *Sculture di Matteo Bottigliero in Campania*, in «Campania Sacra», 1973, p. 266.
[10] F. Strazzullo, *Documenti per la Cappella Platina di Portici*, Napoli 1975, pp. 51, 61.
[11] E. Catello, *La Scultura*, in *Storia e Civiltà della Campania. Il settecento*, vol. IV, a cura di G. Pugliese Carratelli, Napoli 1994, p. 246.
[12] V. Rizzo, *Ulteriori scoperte sulla scultura napoletana*…cit., p. 174.



Figura 1. G. Salomone. *Monumento funebre di Carlo Danza*. Napoli, Santa Maria del Carmine Maggiore (1761).

## 5. La progettazione e la collaborazione con gli argentieri napoletani

La prima notizia documentaria sull'attività del Bottigliero, in relazione all'esecuzione di modelli per argentieri, è quella relativa alla statua a mezzo busto di *Sant'Andrea* (1717) per la Cattedrale di Amalfi. In tale occasione lo scultore collaborò con l'argentiere napoletano Giuseppe Conforto[1], su commissione dell'arcivescovo di Amalfi, Michele Bologna, il quale in precedenza aveva coinvolto artisti napoletani, anche di ambito solimeniano, per la decorazione del cassettonato della cattedrale[2]. Come osservato dal Catello, il Conforto ebbe modo di realizzare le cere per la fusione della testa e delle braccia del santo sulla base del prototipo dello scultore napoletano, che aveva sviluppato un linguaggio dal quale emergeva nettamente la componente solimeniana[3]. La traduzione scultorea dei termini del linguaggio solimeniano da parte del Bottigliero costituì una prassi ricorrente, specie in relazione all'esecuzione di statue d'argento, dal momento che lo stesso Solimena si impegnò spesso in tale progettazione, come è testimoniato soprattutto dai mezzi busti dei santi *Antonio Abate* e *Francesco di Paola*[4], che costituiscono due esempi emblematici di un'elaborazione della materia che suggerisce morbidezza nei panneggi e mobilità nell'espressione figurativa. Il *Sant'Andrea*, infatti, contraddistinto da una salda struttura anatomica alla quale aderisce il mosso panneggio, appare ancorato ad un rigore compositivo, tipico dei canoni accademici divenuti prevalenti nell'ambito dell'accademia del Solimena: elementi che hanno consentito di attribuire al Bottigliero anche il *San Matteo* della chiesa eponima di Bomerano (Agerola)[5], realizzato dall'argentiere Nicola Avitabile. Quest'ultima opera, datata 1712 in base al bollo di console impresso sul busto (carica che l'Avitabile rivestì proprio in quell'anno), viene descritta con dovizia di particolari nella visita pastorale del 1715, effettuata dall'arcivescovo Bologna, che risulta successiva a quella del 1709, dove non vi è menzione dell'opera. Il busto, che reca l'iscrizione "P. Dev. Ne di Fra.co Avitabile Q. Car", venne forse commissionato da un parente di Nicola, o da un omonimo, dato che il cognome nella zona è piuttosto diffuso[6].

Nel 1719, in collaborazione con l'argentiere napoletano Francesco Manzone, Matteo Bottigliero ebbe incarico di eseguire i modelli preparatori di quattro *putti* destinati all'altare della

[1] P. Pirri, *Il duomo di Amalfi e il chiostro del Paradiso*, Roma 1941, pp. 105, 171 doc. D.
[2] M. A. Pavone, *Riconsiderando Andrea D'Aste*, in «Prospettiva», n. 40, gennaio 1985, pp. 37-52.
[3] E. Catello, *Scultura in argento nel Sei e Settecento a Napoli*, Sorrento 2000, p. 105.
[4] Idem, *Francesco Solimena disegni e invenzioni per argentieri* in «Napoli Nobilissima», XXIV, 1985, p. 108.
[5] I. Maietta, *Recuperi e restauri ad Agerola*, catalogo della mostra, Eidos, Castellammare di Stabia 1990, pp. 78-79.
[6] E. Catello, *Scultura in argento nel Sei …,* cit., p. 99.

cappella dell'Angelico, nella chiesa di San Domenico Maggiore a Napoli, andati perduti[7]. Con grande probabilità i puttini dovevano somigliare ai modelli che lo scultore realizzò solo pochi anni dopo, nel 1721, per l'argentiere Nicola De Turris. Questi ultimi dovevano essere collocati al centro dell'altare maggiore della cappella del Tesoro nella Cattedrale di Napoli, eseguito su disegno e sotto la direzione di Francesco Solimena. Inizialmente, forse su indicazione dello stesso pittore, i modelli furono dapprima affidati a Bartolomeo Granucci, ma rifiutati per «l'errata postura» dalla Deputazione, poi commissionati al Bottigliero[8]. Attraverso la polizza di pagamento[9] si viene a conoscenza che lo scultore modellò le opere assegnategli, così da poter sostituire quelle del Granucci, in casa dell'Abate Francesco Solimena, il quale nello stesso anno fornì all'artista anche i disegni per le sculture in marmo di *Giosuè* e *Gedeone*, da collocarsi nella chiesa del Gesù Vecchio a Napoli[10]. I putti che reggono una croce in rame dorato e lapislazzuli presentano una solida volumetria, carni morbide sia nei volti che nei corpi e appaiono completamente inserite nell'equilibrato complesso decorativo dell'altare. L'esecuzione delle opere in casa del pittore non rappresentava una circostanza isolata ma una prassi quasi costante che si verificava ogni qual volta egli dovesse supervisionare il lavoro degli artisti.
Nel mese di ottobre, dello stesso anno, i Deputati della Cappella del Tesoro commissionano sempre al De Turris due «putti grandi» da collocarsi ai lati del medesimo altare. Il documento[11] non riporta il nome dello scultore che eseguì i modelli in creta, sempre su disegni del Solimena, ma, anche in questa occasione, è probabile che i committenti affidarono l'incarico al Bottigliero a seguito della delusione ricevuta dal Granucci. Le affinità stilistiche, con i putti reggitori della croce, sono chiaramente riscontrabili.

Secondo quanto osservato da Catello, al Bottigliero va assegnato anche il modello per un perduto busto di *San Pietro* (1722)[12], tradotto in argento da Nicola Avellino, nonché il prototipo per il *Sant'Andrea Apostolo*, custodito nella sacrestia della Cattedrale di Venosa e datato al secondo quarto del Settecento. Quest'ultima opera è stata resa nota per la prima volta in occasione della mostra materana "Argenti in Basilicata", tenutasi nel 1994[13]. È probabile che il prototipo del busto sia stato proprio il *Sant'Andrea* di Amalfi, eseguito dal Conforto su

7 E. Catello, in *Tre secoli di argenti napoletani,* catalogo della mostra (Napoli, Castel Sant'Elmo 22 Aprile-2 Maggio), Napoli 1988, p. 54.
8 E. Catello, *Scultura in argento nel Sei …,* cit., p. 109.
9 V. Rizzo, *Lorenzo e Domenico Antonio Vaccaro. Apoteosi di un binomio*, Napoli 2001, p. 244, doc. 317.
10 C. Celano, *Delle notizie del Bello, dell'Antico, e del Curioso della città di Napoli per gli signori forastieri, raccolte dal canonico Carlo Celano napoletano*, ed. Salvatore Palermo, Napoli 1724, giornata III, p. 143.
11 F. Strazzullo, *La real cappella del Tesoro di San Gennaro. Documenti inediti*, Napoli 1978, p. 64.
12 E. Catello, *Scultura in argento nel Sei …,* cit., p.42.
13 A. Catello, *Venosa, Sacrestia della Cattedrale*, in *Argenti in Basilicata,* catalogo della mostra, Salerno 1994, pp. 127-129.

modello dello scultore, anche se le dimensioni ridotte (cm 51) dell'esemplare venosino e il movimento del panneggio segnino uno stacco tra le due esperienze figurative.

Un documento di pagamento del 30 luglio 1728[14] da parte dell'arcivescovo di Salerno, Paolo De Vilana Perlas, fratello del segretario di stato di Carlo VI d'Asburgo, consente di recuperare la testimonianza di una commissione che vide impegnato Matteo Bottigliero nella realizzazione dei modelli preparatori di due sculture in argento. Dalla lettura del documento emerge il riferimento all'esecuzione di «due statuette d'argento di San Giovanni Battista e San Paolo» commissionate all'argentiere Felice Cioffi «secondo li modelli formati dal d. Matteo Bottigliero scultore in questa città di Napoli». La polizza di pagamento ha permesso di risalire alla convenzione stipulata a Napoli e all'impegno di consegnare le due opere entro il 21 settembre dello stesso anno, in occasione della festa patronale di San Matteo. La citazione del Banco del Salvatore, all'interno del documento, in relazione al conto di Don Antonio Melas, ha consentito di rintracciare presso l'Archivio storico del Banco di Napoli la polizza originale[15], di cui il documento dell'Archivio diocesano risulta una trascrizione coeva.

Mentre il riferimento alle due statue di piccole dimensioni consente di ipotizzare che le sculture fossero destinate ad un ambiente privato, l'indicazione iconografica inerente al *San Paolo* lascia supporre una motivazione relativa all'affinità onomastica con l'arcivescovo. Inoltre, la citazione del *San Giovanni Battista* induce ad escludere il riferimento al consueto abbinamento dei santi Giovanni e Paolo, i fratelli ai quali vennero dedicate le basiliche di Roma e Venezia, in ricordo del loro martirio, risalente al IV secolo.

Le opere in questione si pongono negli anni della maturità del Bottigliero e si inseriscono in un percorso figurativo in parte orientato alla collaborazione con le più qualificate botteghe di argentieri napoletani.

Se riguardo all'attività svolta per la Cattedrale di Salerno l'artista risulta attivo fin dal 1718, in occasione della decorazione della cappella Lembo[16], realizzata su progetto di Ferdinando Sanfelice, e successivamente porta a termine la serie di quattro statuette marmoree raffiguranti gli *Evangelisti*[17] e i *Santi Martiri* ("compagni" di San Gennaro), da collocarsi rispettivamente nella cappella Lembo e in quella Mazza (1725)[18], va considerato che il primo

[14] A.S.D.S., Fondo Visite Pastorali, n. 68, fasc. 9: M. D'Angelo, *Modelli del Bottigliero per due «statuette d'argento»*, in *Cinquantacinque racconti per i dieci anni. Scritti di storia dell'arte*, a cura del Centro Studi sulla civiltà artistica dell'Italia Meridionale "Giovanni Previtali", Soveria Mannelli (CZ) 2013, pp. 401-412. Appendice documentaria. *Documenti inediti*, n. XVI, p. 435.

[15] A.S.B.N., Banco del Salvatore, giornale copiapolizze di cassa, 30 luglio 1728: M. D'Angelo, *Modelli del Bottigliero*…cit., p. 402.

[16] L. Avino, *Scultura e decorazione a Salerno: 1688-1745*, Salerno 1991, p. 119.

[17] A.S.B.N., Spirito Santo, giornale copiapolizze di cassa, 21 giugno 1728, matr. 1180, p. 867. Appendice documentaria. *Documenti inediti*, n. XVII, pp. 433-434.

[18] G.G. Borrelli, *Sculture a Salerno in età Barocca*, in *Il Barocco a Salerno*, a cura di M. C. Cioffi, Salerno 1998, p. 130.

contatto con l'arcivescovo Perlas (in carica dal 1723 al 1729) si viene a collocare in questa seconda fase. L'apprezzamento dell'artista, comprovato dal documento citato in apertura, trova conferma nella successiva partecipazione alle sculture principali che corredano il monumento funerario dell'arcivescovo[19], realizzato nel 1729 dal marmoraro Francesco Ragozzino. Gli interventi del Bottigliero in tale sede, a partire dal *Ritratto*, che consente di registrare un netto stacco nella valorizzazione del personaggio raffigurato, specie se confrontato al precedente *Ritratto Lembo*, offrono modo di constatare la capacità di integrazione dello scultore in contesti figurativi progettati in collaborazione con altri artisti.

Ritornando alla polizza di pagamento qui introdotta, andrà considerato che l'artista Felice Cioffi risulta uno dei componenti di un'antica famiglia di maestri argentieri napoletani, dei quali si hanno notizie dal 1532[20]. L'unica sua opera documentata è una statua d'argento, raffigurante *Sant'Ignazio*, eseguita nel 1725 per la chiesa del Gesù di Lecce, purtroppo andata perduta[21]. Alessandro Cioffi, invece, titolare della bottega (dal marchio "AC") insieme al figlio Gennaro, realizzò il busto di *Sant'Antimo* su modello in creta di Domenico Antonio Vaccaro, attualmente conservato nella chiesa omonima a Sant'Antimo[22]. Un altro membro della famiglia dovrebbe essere anche Aniello Cioffi, il quale nel 1739 lavorò, sempre su modello di Domenico Antonio Vaccaro, a vari reliquiari d'argento destinati alla Cappella del Principe di Tarsia all'interno del Palazzo Spinelli di Napoli[23] e nel 1749 eseguì pezzi di argenteria da presepe, mentre nel 1742 firmò due «statuine», raffiguranti il gruppo della *Vergine* e *San Giovanni*, ai piedi di una croce, andato disperso[24].

Scorrendo l'elenco delle sue collaborazioni nell'ambito della produzione di sculture in argento, va ricordato che nel 1745 si colloca la realizzazione del modello in creta per il *San Leoluca* della Cattedrale di Vibo Valentia, portato a termine da Francesco Manzone[25], su commissione della duchessa Pignatelli di Monteleone, purtroppo trafugato. All'apice della sua carriera va menzionato il modello di *San Domenico* (1751) per la chiesa di San Giovanni Battista delle Monache, realizzato in collaborazione con l'orefice Giuseppe Palmentiero[26]. Infine, nel 1755 esegue sia il prototipo della *Madonna col Bambino* per la chiesa di Santa Maria della Madia

---

19 R. Lattuada, *Il barocco a Napoli*, Napoli 1988, p. 167. Cfr. G.G. Borrelli, *Sculture a Salerno*…cit., p. 131. Cfr. M. C. Gallo, *Tipi e forme degli ammodernamenti barocchi nel Salernitano*, Salerno 2004, p. 33.

20 E. Catello, *Scultura in argento*…cit., p. 96.

21 M. Pasculli Ferrara, *Arte napoletana in Puglia dal XVI al XVIII secolo*, Fasano 1983, p. 231, doc. 173.

22 G.G. Borrelli, *Domenico Antonio Vaccaro autore di modelli per argenti*, in «Antologia di Belle Arti», Torino 1984, nn. 21-22, pp. 127-135, figg. 19-20; Cfr. E. Catello, *Scultura in argento nel Sei …,* cit., p. 96.

23 V. Rizzo, *Lorenzo e Domenico Antonio*… cit., p. 211.

24 E. Catello, *L'arte argentaria napoletana nel XVIII secolo*, in *Settecento napoletano. Documenti* (I), a cura di F. Strazzullo, Napoli 1982, pp. 59, 62. Cfr. E. Catello, *Scultura in argento nel Sei …,* cit., p. 117.

25 E. Catello, *Scultura in argento nel Sei …,* cit., p. 117.

26 V. Rizzo, *Ulteriori scoperte sulla scultura napoletana dal '600 al '700*, in «Quaderni dell'Archivio Storico», a cura dell'Istituto Banco di Napoli Fondazione, 2004, p. 209, doc. 69.

a Monopoli, insieme all'argentiere Gaetano Manzone[27], che quello in creta, raffigurante il *San Nicola di Bari* per il Monsignore Don Massenzio Filo, realizzato da Domenico Danise Cianci[28].

[27] E. Catello, *Scultura in argento nel Sei …,* cit., p. 117.
[28] V. Rizzo, *Sculture inedite di D. A. Vaccaro, Bottigliero, Pagano e Sanmartino* (I), in «Napoli Nobilissima», XVIII, 1979, p. 56, doc. 13.

**1680,**

21 novembre: nasce Matteo Bottigliero da Mattia Bottigliero e Antonia della Calce (A.S.D.S., Fondo Stati d'Anime e Libri Parrocchiali di San Michele Arcangelo di Castiglione del Genovesi in Cioffi 1977, p. 10).

**1696:**

Anno del suo trasferimento a Napoli insieme al fratello Pietro. Dichiara di abitare nei pressi della Parrocchia dell'Ave Gratia Plena di Fonseca (A.S.D.N., Processetti matrimoniali, anno 1714, n. 2209, ff. 10-11, in Borrelli 1970, p. 185; cfr. Fittipaldi 1973, p. 243, nota 3).

**1706:**

Sotto la guida di Domenico Antonio Vaccaro interviene nel completamento di una *Virtù* (Rizzo 2001, p. 232, doc. 189), qui individuata tra le opere della cappella di San Giovanni Battista nella Certosa di San Martino.
Su disegno di Ferdinando Sanfelice esegue lo stemma marmoreo del Duca di Lauriano (Rizzo 1999, p. 72, doc. 40.)

**1708:**

È la data di una polizza testimoniante un pegno al banco d'avanzi effettuato dall'artista (Appendice documentaria. *Documenti inediti*, n. III, p. 431).

**1713:**

Esegue la statua lignea raffigurante *Sant'Antonio da Padova* con bambino su commissione del vescovo di Mileto, Domenicantonio Bernardini (1696 - 1723), destinata alla chiesa di Santa Maria di Gesù (successivamente denominata Santa Maria la Nova) di Vibo Valentia (Appendice documentaria. *Documenti inediti,* n. V, pp. 431-432).

**1714:**

Sposa Cecilia Coccorese, figlia di Leonardo e di Santa Palomella e residente presso Santa Maria la Nova (A.S.D.N., Processetti matrimoniali, anno 1714, n. 2209, ff. 10-11, in Borrelli 1970, p. 185; cfr. Fittipaldi 1973, p. 243, nota 3).
Esegue l'altare maggiore della chiesa dell'Oratorio di Santo Stefano di Salerno (Rizzo 1979, p. 145, doc. 8; Appendice documentaria. *Documenti inediti*, n. VI, p. 432).

**1715:**

Su progetto di Carlo Schisano e sotto la guida di Giacomo Colombo esegue la decorazione scultorea della cappella di San Domenico in Santa Caterina a Formiello di Napoli (Borrelli 1997, p. 55, doc. 57; Appendice documentaria. *Documenti inediti*, n. X, p. 434).
Realizza il ritratto marmoreo di *Francesco Saverio Gurgo*, collocato nella chiesa di Santa Teresa agli Studi di Napoli (Rizzo 1983, p. 226).

**1716:**

Su disegno di Carlo Schisano esegue la decorazione per l'altare maggiore della chiesa di San Nicola alla Dogana di Napoli (attualmente collocato in Santa Maria del Buonconsiglio) in collaborazione con Filippo Raguzzino (Rizzo 1983, p. 227; Appendice documentaria. *Documenti inediti*, n. VIII, p. 433).
Riceve la commissione per la decorazione scultorea dell'altare maggiore dell'Annunziata di Salerno. L'intervento iniziò nel 1717 ma il suo completamento avvenne solo nel 1727 (Avino 1991, p. 119, doc. XV, p. 148, doc. XXII; Appendice documentaria, *Documenti inediti*, n. XIII, p. 437).

**1717:**

Esegue il modello del *Sant'Andrea* per la Cattedrale di Amalfi, realizzato dall'argentiere Giuseppe Conforto (Pirri 1941, pp. 105, 171 doc. D).
Paga l'affitto per la propria abitazione al diacono Pietro Morvillo (Appendice documentaria. *Documenti inediti*, n. IX, p. 434).

**1718:**

Riceve la commissione per la decorazione della cappella Lembo progettata da Ferdinando Sanfelice nella cattedrale di Salerno (Avino 1991, p. 93, doc. III, p. 94, doc. IV; Rizzo 1979, p. 55, doc. 4; Idem 1999, pp. 96-97, doc. 154; Appendice documentaria. *Documenti inediti*, n. XI, p. 434).
Realizza il modello per la statua in argento di *Sant'Andrea* eseguita da Giuseppe Conforto e collocata nella cattedrale di Amalfi (Pirri 1941, p. 171, doc. D).

**1719:**

Esegue lo stemma arcivescovile di Cosenza per il Monsignor Andrea Brancaccio (F. Strazzullo 1982, pp. 198-199; M. Panarello, 2011, p. 111);
In collaborazione con l'argentiere napoletano Francesco Manzone esegue i modelli preparatori di quattro *putti* destinati all'altare della cappella dell'Angelico, nella chiesa di San Domenico Maggiore a Napoli, andati perduti (Catello 1988, p. 54).

**1720:**

Esegue il ritratto marmoreo di *Flavio Gurgo*, collocato nella chiesa di Santa Teresa agli Studi di Napoli (Borrelli 1997, p. 70, doc. 82).
Per l'Arcivescovo Brancaccio di Cosenza realizza tre lavamani con ornamenti (Rizzo 1983, p. 227).

**1721:**

Realizza il ritratto funebre di *Emanuela Visilio* per il Convento di San Francesco a Caggiano, in collaborazione con il marmoraro Gaetano Sacco (Rizzo 1983, doc. 48, p. 227).
Per l'argentiere Nicola de Turris esegue i modelli per i *putti* in argento per l'altare della cappella del Tesoro di San Gennaro, nella cattedrale di Napoli (Rizzo 2001, p. 244, doc. 317; Idem, 2004, p. 205, docc. 57, 60).

Su disegno di Francesco Solimena realizza le statue di *Giosuè* e *Gedeone* per il cappellone di Sant'Ignazio nella chiesa del Gesù Vecchio di Napoli (Borrelli 1997, pp. 76-77, doc. 90; Rizzo 2002, p. 244, doc. 319).

**1722:**

Per il Succorpo della cattedrale di Capua esegue il *Cristo deposto* in collaborazione con Francesco Solimena, autore del modello (Rizzo 2001, p. 244, doc. 325; Idem 2004, p. 205, doc. 59).
Per il medesimo luogo realizza anche il busto dell'*Addolorata* (Granata 1766, p. 53; Mattej 1855-56, p. 331).
Esegue il modello per un perduto busto di *San Pietro* tradotto in argento da Nicola Avellino (Catello 2000, p. 42).

**1723:**

Su commissione del Principe di Ottaviano esegue «marmi e scoltura» (Fusco1993, p. 111).
Viene pagato dieci ducati a conto di novanta dal marmoraro Ferdinando de Ferdinando per «sei teste di Cherubini ed una testa di Nostro Signore seu Volto santo e due Puttini» (Rizzo 2004, p. 206, doc. 61).

**1724:**

Esegue il modello di quattro *puttini* realizzati in argento da Francesco Manzone, per la cappella di San Tommaso in San Domenico Maggiore (Filangieri 1885, vol. III, p. 12, nota 1).
Per il Cappellone dell'Immacolata nella chiesa dei SS. Apostoli di Napoli esegue le *teste di cherubini* al di sopra delle statue dei santi Gaetano e Andrea (Borrelli 1997, p. 85, doc. 98).
Su disegno di Ferdinando Sanfelice decora con due teste di *cherubini* l'altare maggiore della chiesa di Santa Patrizia di Napoli (Rizzo 1981, p. 33, doc. 11).

**1725:**

Realizza il ritratto funebre del Monsignore *Alessandro Vicentini* per la chiesa di San Domenico Maggiore di Napoli (Rizzo, 1979, p. 55, doc. 5).
Esegue per la cappella di Sant'Ugo nella Certosa di San Martino i quattro busti marmorei dei *Beati certosini* (D'Angelo 2016 (in corso di stampa); Appendice documentaria. *Documenti inediti*, n. XII, p. 426).
Realizza il prototipo per il *Sant'Andrea Apostolo*, custodito nella sacrestia della Cattedrale di Venosa datato al secondo quarto del Settecento (Catello 1994, pp. 127-129).

**1726:**

Per la chiesa di Santa Maria delle Vergini di Scafati realizza la decorazione dell'altare maggiore in collaborazione con il marmoraro Giuseppe Picci (Appendice documentaria. *Documenti inediti*, n. XIV, p. 438; D'Angelo 2016, in corso di stampa).
Esegue il paliotto per l'altare maggiore del Monastero della Trinità delle Monache di Napoli (Rizzo 1979, p. 55, doc. 6; Appendice documentaria. *Documenti inediti*, n. XV, p. 443).

**1728:**

Su commissione dell'Arcivescovo salernitano Paolo de Vilana Perlas esegue i modelli per le statuine in argento di *San Paolo* e *San Giovanni Battista*, realizzate da Felice Cioffi (D'Angelo 2013, p. 397).
È la data del ciclo scultoreo degli *Evangelisti* collocati un tempo nella cappella Lembo della cattedrale di Salerno e attualmente custoditi presso il deposito del Museo Diocesano di Salerno (Appendice documentaria. *Documenti inediti*, n. XVII, pp. 433-434).

**1729:**

Su disegno di Domenico Antonio Vaccaro esegue la decorazione scultorea per l'altare maggiore della chiesa di Rosario di Palazzo di Napoli (Ruotolo 1977, pp. 70-71).

**1730:**

È la data del ritratto funebre di *Gaetano Ignazio Colacino* in Santa Maria delle Grazie a Caponapoli (Borrelli 1970, p. 185).
Realizza i medaglioni marmorei dei fratelli *Pietro* e *Antonio Gerbasio*, collocati nella chiesa dell'Assunta di Montesano sulla Marcellana (Rizzo 2011-2013, p. 302, doc. 16).

**1731:**

Esegue le statue in stucco di *David* e *San Simone* per la chiesa di Santa Maria alla Pietrasanta di Napoli (Rizzo 1979, p. 59, doc. 37).

**1733:**

Realizza le statue di *Cristo* e la *Samaritana* nel chiostro del Monastero di San Gregorio Armeno di Napoli (Sigismondo 1788, p. 98; Celano 1792, pp. 202-203; Galante 1873, p. 204).
Per la chiesa di San Giuseppe dei Ruffo di Napoli esegue due *Virtù* e due *putti* collocati sul timpano dell'altare maggiore, disegnato dall'architetto Marcello Guglielmelli e realizzato dal marmoraro Giuseppe Bastelli (Rizzo 1979, p. 55, doc. 9).
Decora l'altare della cappella del SS. Crocifisso nella cattedrale di Napoli con il paliotto raffigurante il *Cristo deposto* (Rizzo 2001, p. 254, doc. 433).

**1734:**

Riceve l'incarico di eseguire la stima dell'intervento strutturale e decorativo realizzato dai marmorari Antonio Basano e Nicola Ghetti nella sagrestia dei Santi. Apostoli di Napoli (Pasculli 2013, p. 105, doc 4.).
Esegue il ritratto funebre di *Ferdinando Cammarota* collocato nella chiesa dello Spirito Santo di Napoli (Fiengo 1983, p. 187).

**1735:**

Realizza l'altare maggiore in marmo commesso nella chiesa del SS. Corpo di Cristo di Moschiano, in provincia di Avellino (Fiengo 1983, p. 186; D'Angelo 2016, in corso di stampa).
Esegue la decorazione del *Comunicatorio* per il Monastero della Trinità delle Monache, attualmente conservata presso il Museo Nazionale di Capodimonte di Napoli (Fiordelisi 1899, pp. 181-187).

**1737:**

Esegue il *San Matteo*, primo tra le statue di *San Bonosio* e *San Grammazio*, per la cattedrale di Salerno, collocato al di sopra della balaustra del quadriportico (A. Braca 2003, p. 269).
Riceve l'incarico di eseguire la stima dei quattro medaglioni marmorei realizzati dal marmoraro Giovan Battista Masotta per la decorazione della Guglia di San Domenico Maggiore di Napoli (Borrelli 1970, p. 187).

**1738:**

In collaborazione con il marmoraro Aniello Gentile esegue l'altare maggiore della Basilica di Santa Maria Assunta a Castel di Sangro (Casale 1995*,* p. 164, doc. 9; D'Angelo 2013, pp. 62-63).
È la data del *San Bonosio* eseguito quasi contestualmente al *San Grammazio* per la commissione salernitana a decoro della balaustra del quadriportico del Duomo (Braca 2003, p. 269).
Riceve 1200 ducati per l'esecuzione di due statue di marmo non rintracciate (Rizzo 1979, p. 55, doc. 10).
Effettua un prestito a Don Giovanni Piro di cento ducati, con l'accordo di ricevere la restituzione del denaro entro sei mesi (Appendice documentaria. *Documenti inediti*, n. XX, p. 446).

**1739:**

Esegue le decorazioni scultoree degli altari del Castello di Sarconi a Potenza, dell'Ascensione a Chiaia di Napoli, della Madonna di Casaluce ad Aversa, di San Bartolomeo a Lucera in collaborazione con il marmoraro Aniello Gentile, impegnato nella realizzazione della struttura compositiva del manufatto (Rizzo 2001, p. 260, doc. 505; Appendice documentaria. *Documenti inediti*, n. XXI, p. 446).

**1740:**

Realizza il *Sant'Antonio da Padova* in legno su commissione della marchesa della Valle Mendoza (Borrelli 2005, p. 109).
Esegue il ritratto funebre del consigliere *Cesare Bosco* per Sant'Anna dei Lombardi di Napoli (Rizzo 1979, p. 56, doc. 11).

**1741:**

Esegue il *San Francesco di Paola* in legno per il Monastero di San Martino (Rizzo 1979, p. 58, doc. 31).

**1742:**

Realizza la decorazione scultorea dell'altare della sagrestia del Carmine Maggiore di Napoli in collaborazione con il marmoraro Gennaro Cimafonte (Rizzo 1982, p. 163).

**1743:**

Esegue l'*angelo con putto* per l'altare maggiore del Gesù Nuovo di Napoli, sotto la direzione di Domenico Antonio Vaccaro (Rizzo 2001, p. 264; Nappi 2003, p. 120).

**1744:**

Esegue due gruppi di *puttini* non rintracciati (Rizzo 1981, p. 35, doc. 26).
Per la cappella di Sant'Eustachio nella cattedrale di Acquaviva delle Fonti realizza le statue di *Santa Teofista*, *Teofisto* e *Agapio* (Rizzo 1981, p. 35, doc. 25; Pasculli - Nappi 1983, p. 304; Appendice documentaria. *Documenti inediti*, n. XXIII, p. 447).

**1745:**

Effettua la stima per il medaglione marmoreo raffigurante l'Annunciazione, eseguito da Francesco Pagano e collocato sulla facciata dell'Annunziata di Salerno (Avino 1991, pp. 168-169).
Riceve la commissione dai padri agostiniani per l'esecuzione del ritratto funebre di *Fulgenzio Bellelli*, consegnato al convento di Sant'Antonio di Buccino solo nel 1752 (Nappi 2008, p. 86; Catone 2012, pp. 394, 397).
Realizza il modello in creta per il *San Leoluca* della Cattedrale di Vibo Valentia, portato a termine da Francesco Manzone, su commissione della duchessa Pignatelli di Monteleone, trafugato (Catello 2000, p. 117).

**1748:**

È la data dei primi pagamenti per l'avvio alla decorazione della *Guglia dell'Immacolata* nella piazza del Gesù Nuovo di Napoli (Rizzo 2001, p. 267, doc. 587; Nappi 2003, p. 123; Di Furia, 2011, p. 229, doc. 6).
Riceve la commissione per l'esecuzione della decorazione scultorea dell'altare maggiore del Santuario di San Domenico Maggiore a Soriano Calabro (Panarello 2010, pp. 58-61).
Esegue la decorazione scultorea per la cappella di San Gennaro nell'Annunziata di Benevento, in collaborazione con il marmoraro Filippo Raguzzini (Bugli 2010, pp. 211, doc. 1, 214).
Riceve la commissione per la decorazione della cappella della Madia nella cattedrale di Maria SS. della Madia di Monopoli, su progetto dell'ingegnere Martino Buonocore in collaborazione con lo scultore-marmoraro Nicolò Lamberti (Pirrelli 1997, p. 77).

**1749:**

Esegue la statua dell'*Immacolata* per la guglia omonima collocata nella piazza Salandra di Nardò (Di Furia 2013, p. 92).

**1750:**

Realizza i *putti* per l'altare maggiore della chiesa di Santa Maria di Costantinopoli, su progetto dell'architetto Niccolò Tagliacozzi Canale (Catello 1986, p. 11).
Esegue la stima di due *puttini* collocati nella chiesa di San Nicola alla Carità di Napoli (Strazzullo 1964, p.120).

**1751:**

Su commissione delle monache del Monastero di San Giovanni Battista di Napoli realizza il modello del busto di *San Domenico* da fornire all'argentiere Giuseppe Palmentieri (Rizzo 2004, p. 209, doc. 69).
Collabora alla decorazione scultorea eseguendo tre teste di *cherubini* sul ciborio dell'altare maggiore del Real Collegio dei Santi Margherita e Bernardo, insieme al marmoraro Antonio di Lucca (Nappi 2008, p. 74).

**1752:**

Esegue il ritratto funebre del *Monsignor Musso*, vescovo di Bitonto, collocato nel Duomo della medesima città (De Letteriis 2013, p. 107).
È la data dell'incarico per la realizzazione dei *putti* che decorano l'altare dei SS. Martiri della cripta del Duomo di Salerno (Braca 2003, p. 237).

**1753:**

Realizza la decorazione scultorea per gli altari eseguiti da Aniello Cimafonte in due cappella della chiesa di San Michele Arcangelo di Napoli (Rizzo 2004, p. 208, doc. 67).
Esegue il busto di *San Gregorio Armeno* nella omonima chiesa di Napoli, collocato sul portale d'ingresso alla stanza della badessa (Sigismondo 1788, p. 98; Celano 1792, III giornata, p. 201).

**1754:**

In collaborazione con lo scultore Nicola Lamberti esegue otto statue raffiguranti le sante domenicane per il Monastero dei SS. Pietro e Sebastiano di Napoli. Delle opere oggi ne restano solo quattro collocate nel chiostro del convento di San Domenico Maggiore di Napoli (Filangieri 1885, tomo III, p. 78, nota 1).
Effettua la stima sia per la *Vergine Immacolata* lignea eseguita dallo scultore napoletano Bernardo Valentino (Di Furia 2008, p. 223), sia per quella eseguita in rame dall'argentiere Giuseppe Guariniello (Di Furia, 2011, p. 223).

**1755:**

Riceve dal Monsignore Massenzio Filo la commissione per l'esecuzione del modello per la scultura in argento di *San Nicola di Bari*, realizzata da Domenico Danise Cianci (Rizzo 1979, p. 56, doc. 13). Coeva risulta l'esecuzione del prototipo della *Madonna col Bambino* per la chiesa di Santa Maria della Madia a Monopoli, insieme all'argentiere Gaetano Manzone (Catello 200, p. 117).
Effettua la stima dei lavori compiuti dallo scultore Agostino Corsini per il Palazo Reale di Portici (Gonzàles-Palacios 1978, p. 349, doc. 139).

**1756:**

È documentato nell'atto notarile del notaio Castellano di Napoli per la riscossione di venti ducati in relazione alla dote di «maritaggio» (Appendice documentaria. *Documenti inediti,* n. XXIV, p. 447).

**1757:**

Morì nel 1757 come conferma un documento inerente la stima di due *angeloni* di marmo, realizzati da Agostino Corsini per l'altare maggiore della Cappella Palatina di Portici e affidati al giudizio dell'artista. Il Bottigliero non eseguì mai la perizia richiesta dalla Reale Giunta di Portici e le opere del Corsini furono esaminate dagli scultori Francesco Pagano e Pietro d'Andrea, come testimoniato dalla dichiarazione nella quale chiedevano di «essere sodisfatti del sudetto apprezzo e fatiche da medesimi sin da tanto tempo fatte» (Strazzullo 1975, pp. 51, 61).

# Appendice documentaria

I documenti trascritti sono tratti da:

Archivio di Stato di Napoli = A.S.Na.

Archivio Notarile Distrettuale di Napoli = A.N.D.N.

Istituto Banco di Napoli Fondazione - Archivio Storico = A.S.B.N.

Archivio Storico Diocesano di Napoli = A.S.D.N.

Archivio di Stato di Salerno = A.S.S.

Archivio Storico Diocesano di Salerno = A.S.D.S.

Archivio Storico dell'Arcidiocesi di Amalfi = A.S.D.A.

Archivio di Stato di Caserta = A.S.Ce.

Biblioteca Nazionale di Napoli - Sezione Manoscritti = B.N.N.

Biblioteca Società Napoletana di Storia Patria = B.S.N.S.P.

Archivio di Stato di Reggio Calabria = A.S.C.

Archivio di Stato di Cosenza = A.S.CS.

In caso di omissione di brani ampi è stata adottata la formula (*omissis*). Le abbreviazioni convenzionali sono state sciolte, i brani mancanti e illeggibili sono stati sostituiti rispettivamente da parentesi quadre con punti sospensivi o asterischi. Per il materiale documentario edito o solo segnalato dagli studi precedenti è stata riportata in nota la fonte relativa alla bibliografia di riferimento.

Nella parte finale è stata redatta una seconda appendice relativa alla documentazione inedita emersa nel corso della presente ricerca, che viene segnalata con una diversa numerazione anche nelle schede.

1. **Dote Caterina Bottigliero**
   **(1677)**

**A.S.B.N., Banco della Pietà, giornale copiapolizze di cassa, 17 dicembre 1677, matr. 726.**

*A Pietro Bottigliero, ducati 100 e per lui a Lorenzo Vaccaro marito di Caterina Bottigliero sua figlia, detti sono in conto delle doti ad esso promessoli in virtù di istrumento dei capitoli matrimoniali rappresentati per mano di notar Stefano De Angelis di Napoli ai quali si fa riferimento e al quale s'habbia relazione in più con firma di Lorenzo Vaccaro.*

V. Rizzo, *Lorenzo e Domenico Antonio Vaccaro. Apoteosi di un binomio*, Napoli 2001, p. 218, doc. 22.

2. **Atto di Battesimo**
   **(1680)**

**A.S.D.S. Fondo Stati d'Anime e Libri Parrocchiali di San Michele Arcangelo di Castiglione.**

*Anno Domini 1680 21 mensis 9bris Dominus Franciscus Antonius Arduinus Canonicus Curatus in Collegiata Ecclesia Sancti Micahelis Archangeli (Castileonis) baptizavi infantem natum eodem die ex Mathia Bottigliero et Antonia De Calce coniugibis terre Castileonis cui impositum fuit nomen Mathei Orientis. Commatter fuit quae supra (Margherita Borraccia).*

M. Cioffi, *Una gloria di Castiglione. Lo scultore Matteo Bottiglieri* (I), in «Civiltà Picentina», Salerno 1977, p. 10.

3. **Monte Laicale dei Bottigliero**
   **(1694, 1699)**

**A.S.B.N., Banco di Santa Maria del Popolo, giornale copiapolizze di cassa, 29 ottobre 1694, matr. 610.**

*A Don Antonio Cerra ducati 7 e per esso a Lorenzo Vaccaro quale Procuratore del Monte Laicale del quondam Oriente Bottigliero che per detto Monte se li devono per il semestre maturato a 21 settembre passato per il capitale di d. 200 che detto Monte tiene sopra delle Case di Anna Di Tomase sua madre Iusta l'istromento stipulato per mano di Notar Stefano De Angelis di Napoli vicino al Nunzio e con detto pagamento resta detto Monte interamente soddisfatto di tutti li semestri passati con dichiarazione che detta suma li paga di suoi propri denari con furonsi si sono pagati tutti detti semestri passati dal tempo che si stipulò l'istromento suddetto per tutto hoggi 28 ottobre 1694 e per doverseli ritenere è farseli restituire sopra li case suddette è beni ai quali vogliano di detta sua madre è non altrimenti Stefano De Angelis al quale si fa fede come il detto Lorenzo Vaccaro è Procuratore di Mattia Bottigliero Majore et amministratore del Monte Laicale istituito dal quondam Oriente Bottigliero ad esigere la suddetta suma etiam per Banco e quietare e per esso a Domenico Antonio Vaccaro.*

V. Rizzo, *Scultura della seconda metà del Seicento*, in *Seicento napoletano*, a cura di G. Pane, Napoli 1984, p. 402.

**A.S.B.N., Banco dello Spirito Santo, giornale copiapolizze di cassa, 5 settembre 1699, matr. 800.**

*Ad Antonio Cerra, ducati 14 e per lui al Proc. Re del Monte Laicale dei Bottiglieri, e sono per l'annualità finita a marzo passato per il capitale di ducati 200 che detto Monte tiene in virtù di istromento stipulato per mano di notaio Stefano d'Angelis di Napoli al quale s'abbia relazione, e detto pagamento lo fa di suoi propri denari, per recuperarli dall'effetti di Anna de Tomase sua madre; e si fa fede notar Stefano d'Angelis di Napoli, come il maestro Lorenzo Vaccaro è procuratore di Mattia Bottigliero, economo et amministratore del suddetto Monte ad esigere della suddetta summa et per mezzo di banco e quietare conforme li costa dalla procura, per elettione fatta dalli compadroni di detto Monte in persona d'esso Mattia che per esso si conservano, alle quali si refere, e per esso Lorenzo Procuratore ut supra, a Nicola Vaccaro per altritanti.*

V. Rizzo, *Sculture inedite di D. A. Vaccaro, Bottigliero, Pagano e Sanmartino (I)*, in «Napoli Nobilissima», XVIII, 1979, p. 54, doc. 3.

**4. Certosa di San Martino**
**(1706)**

**A.S.B.N., Banco dello Spirito Santo, giornale copiapolizze di cassa, matr. 885, 27 novembre 1706.**

*A Pietro Vaccaro, ducati 10 e per esso a Matteo Bottigliero, e li si paga in nome e parte di Domenico Antonio Vaccaro, suo fratello, e di suo proprio danaro, e sono in conto di ducati 100, prezzo stabilito tra detto Matteo e Domenico Antonio per la costruttura di una statua di marmo di palmi 7 in circa, rappresentante una Virtù che detto Matteo a suo conto dovrà principiare nello stato che quella si trova sino alla determinazione della medesima compiuta di tutto punto, e perfettione di scalpello, sotto la direzione però di detto Domenico Antonio, segno che altro di cui si debbia fare se non che allustrarla, ed espresso patto che mancando detto Matteo di no faticare continuamente in quella a segno stasse impedita la determinazione della detta statua, per qualunque causa si fusse, sia lecito a detto Domenico Antonio fare quella completare a suo danno e pericolo et all'incontro di Domenico Antonio si è obbligato di pagarsi li restanti 90 ducati nel modo che lui fatigherà e anderà l'opera avanti e così pagassimo e non altrimenti e per esso a Cesare Sabato per altritanti.*

V. Rizzo, *Lorenzo e Domenico Antonio*…cit., p. 232, doc. 189; Idem, *Ulteriori scoperte sulla scultura napoletana dal '600 al '700*, in «Quaderni dell'Archivio Storico», a cura dell'Istituto Banco di Napoli Fondazione, 2004, p. 203, doc. 52.

**5. Impresa del Duca di Lauriano**
**(1706)**

**A.S.B.N., Banco del Salvatore, giornale copiapolizze di cassa, 19 giugno 1706, matr. 494.**

*A Don Giuseppe di Napoli, ducati 15 a Matteo Bottigliero a conto di ducati 35, per l'intero prezzo di una Impresa di marmo statuario che dovrà fare di tutta bontà e perfezione e secondo la grandezza e disegno fatto da don Ferdinando Sanfelice per conto del duca di Lauriano del quale è detta impresa.*

V. Rizzo, *Ferdinandus Sanfelicius architectus neapolitanus,* Napoli 1999, p. 72, doc. 40.

**6. Processetto matrimoniale**
**(1714)**

**A.S.D.N., Processetto matrimoniale n. 2209, anno 1714, ff. 9-11.**

*Die 18 mensis Decembris 1714 Neapoli in Curia Archiepiscopali, et coram eodem Mattheus Bottigliero Terre Castileonis Salernitane* [...] *Neapoli commorans decem et octo ab hinc annis filius Matthie degens sopra li Studij, in domibus Baronis Autellis, etatis sue annos 30 circiter ut delatus* [...].
*Respondit Io sono venuto in questa Corte per fare costare il mio stato libero, atteso mi voglio casare con Cecilia Coccorese, la quale non è mia parente, né compare, né tra di noi vi è alcuno canonico impedimento.*
[...]
*Respondit Io doppo che mi partii dalla Terra di Castiglione mia patria, che fu nell'anno 1696, e mi portai in questa città di Napoli, non mi ne sono mai più partito, ed habito sotto la Parrocchia di Ave Gratia Plena di Fonseca.*
[...]
*Respondit Io non ho mai tenuto, né al presente tengo moglie in parte alcuna del Mondo, né ho fatto voto di castità, né di religione, né sono stato Monaco Professo, né prete ordinato nelli Sacri Ordini, né ho promesso, ò dato parola di Matrimonio ad altra donna se non che alla suddetta Cecilia Coccorese, con la quale di mia libera volontà voglio contrahere Matrimonio ed è la verità.*
*Quibus habitis*
*Io Matteo Bottigliero ho disposto ut supra.*

G. Borrelli, *Il presepe napoletano*, Roma 1970, p. 185.

**7. Salerno, Oratorio di Santo Stefano**
**(1714)**

**A.S.B.N., Banco dello Spirito Santo, giornale copiapolizze di cassa, 10 dicembre 1714, matr. 995.**

*A Don Diego Mazza, ducati 40 e per esso a Matteo Bottigliero e li paga in nome e parte di proprio denaro dell'Oratorio di Santo Stefano della città di Salerno, e sono a compimento di 399.3.6. atteso l'altri 359.3.6. sono in conto dell'Altare e gradino di marmo che sta il detto Matteo facendo per servizio della Chiesa del detto Oratorio in virtù di istrumento stipulato col suddetto oratorio al quale in omnibus si habbia relazione e per lui a Cesare Sabato.*

V. Rizzo, *Sculture inedite di D. A. Vaccaro*…cit., p. 145, doc. 8; E. Catello, *La Scultura*, in *Storia e Civiltà della Campania. Il Settecento,* Napoli 1994, p. 245.

**8. «Due Puttini di marmo»**
**(1715)**

**A.S.B.N., Banco di Santa Maria del Popolo, giornale copiapolizze di cassa, 3 gennaio 1715, matr. 825.**

*A Fra Domenico Spina, Ducati 16 a Nicola Vinaccia, e per esso a Matteo Bottigliero maestro scultore, a compimento di ducati 90 per l'intero prezzo di due Puttini di marmo fattogli, con deposito di marmo, secondo il suo disegno e resta soddisfatto.*

V. Rizzo, *Scultori napoletani tra Sei e Settecento. Documenti inediti e personalità inedite*, in «Antologia di Belle Arti», 1985, p. 29, doc. 8.

### 9. Napoli, Santa Maria del Buonconsiglio (*già* San Nicola alla Dogana) (1716)

**A.S.B.N., Banco del Salvatore, giornale copiapolizze di cassa, 24 agosto 1716, matr. 630.**

*A Nicola D'Aveta, d. 15 e per lui a Matteo Bottigliero Scultore, disse a compimento delli 335 ed in conto di 450 ducati, convenuti pagarseli dalli Signori Delegati e Governatori della Real Chiesa ed Ospedale di S. Nicola al Molo di questa città, per la Scoltura doverà fare nel nuovo Altare maggiore, restando tenuto all'osservanza delli Patti per istrumento Notar Giuseppe Pellicino di Napoli al quale atteso gli altri 320 de complimento di ducati 335 l'ha ricevuti in più polize da detti Governatori per diversi banchi qual pagamento fa come Governatori e prime menzario di detta Real Chiesa, ed Ospedale e de suoi propri denari quelli rimborzarsi dal entrade provenienti a beneficio di quella o pure dalli suoi successori mentarii e per lui a Rafaele Parise.*

V. Rizzo, *Uno sconosciuto paliotto di Lorenzo Vaccaro e altri fatti coevi napoletani*, in «Storia dell'Arte», 1983, p. 227.

### 10. Napoli, Santa Teresa agli Studi (1715, 1716, 1719, 1721)

**A.S.B.N., Banco di Santa Maria del Popolo, giornale copiapolizze di cassa, 17 dicembre 1715, matr. 831.**

*A Don Nicola Gurgo, d. 25 e per esso a Giuseppe Picci Maestro marmoraro, in conto di ducati 100, che se li danno per il Busto di marmo di don Francesco Saverio Gurgo dico Gurgo che si deve lavorare dal Maestro Matteo Bottiglieri, e per il nicchio con fregi e commessi di diaspro di Sicilia e di fiore di Persia, alto palmi cinque, profondo un palmo e mezzo, e per la facciata che viene intorno al Busto un palmo largo e per la soja ove vengono le lettere impiombate largo palmi tre et alta palmi tre a tutta altezza, con li Ornamenti, e Fregi sarà di palmi 9 e di larghezza palmi 5 in circa, e ciò li danno ad esso in conto al detto Picci e altri 25 quando sarà finito il busto e altri 25 quando avrà messo in opera il lavoro e altri 25 quando avrà finito l'opera del tutto a spese sue a lui per altritanti con sua firma.*

V. Rizzo, *Uno sconosciuto paliotto*…cit., p. 226.

**A.S.B.N., Banco di Santa Maria del Popolo, giornale copiapolizze di cassa, 16 ottobre 1716, matr. 841.**

*A Don Carlo Cattaneo, d. 16 e per esso a Padre Nicola Gurgo, per altritanti, e per esso a Maestro Giuseppe Picci Marmoraro, per il completamento del prezzo stabilito per il busto e Nicchio di Don Francesco Saverio Gurgo messo già in opera sopra la Madre di Dio dei Padri Teresiani sopra li Studi pubblici a lui consegnati con sua firma.*

V. Rizzo, *Uno sconosciuto paliotto*…cit., p. 226.

**A.S.Na., Notai del '700, Ignazio Palomba, scheda 534, prot. 49.**

(f. 533v) *Die decimo quarto mensis octrobis 1719, Neapoli.*
*Costituiti in nostra presenza il M.co Rev.do Don Nicolò Gurgo della Compagnia di Giesù, agente, et interveniente alle cose infrascritte in nome, e parte del Spett.le Sig. Regente D. Falvio Gurgo suo fratello [...] da una parte.*
*Et il Magnifico Matteo Bottiglieri scultore di marmi* [...] *dall'altra parte.*
*Dette parti in de.ti nomi respective sono venuti all'infrascritta convenzione per la quale esso Matteo* [...] *s'obliga e promette fare il Busto di d.to Sig. Regente Don Flavio Gurgo dell'istessa altezza, larghezza, e profondità, che fece il busto del q.m Francesco Saverio Gurgo suo figlio riposto nella Cappella di d.to Sig. Regente nella Chiesa della Madre di Dio de Rev.di Padri Scalzi Carmelitani di questa Città fra il termine di mesi sei da oggi, o poco prima o poco dopo, con dover fare il modello di creta, o in grande, o in piccolo come si sarà più comodo.*
*Et all'incontro esso Rev.do Padre Nicolò in d.to nome, così per magistero, come per il prezzo del marmo, e politura di d.to busto, seu deposito, et allustratura d'esso* (f. 534r) *promette pagare a d.to Matteo duc. Cinquanta, cioè duc. Quaranta per il magistero di d.to Busto quanto n'ebbe per il busto, che fè del d.to q.m Don Francesco Saverio Gurgo, e duc. Dieci per la compra del marmo, e politura di d.to Busto, seu deposito sarà allustrato (omissis).*
*[Postilla:] Si nota qualmente a sedici di ottobre 1721 per il M.co Matteo Bottigliero fu fatta a beneficio della Sig.ra Donna Chiara Invitti duchessa di Castel Minardovidua del Sig. Regente Don Flavio Gurgo quietanza dell'infrascritta quantità promessoli per l'infrascritto deposito.*

G.G. Borrelli, *Domenico Antonio Vaccaro scultore (1678-1745) - Appendice documentaria*, Tesi di dottorato in Discipline Storiche dell'Arte Medioevale, Moderna e Contemporanea. Storia e Critica delle Arti Figurative nell'Italia Meridionale, Università di Napoli "Federico II", a.a. 1996-1997, p. 70, doc. 82.

**A.S.B.N., Banco dei Poveri, giornale copiapolizze di cassa, 24 luglio 1721, matr. 997.**

*Al padre Cesare Bernaldi, ducati 15 e per esso al padre Nicola Gurgo per altritanti, e per esso a Matteo Bottigliero statuario, che esso gli ha fatto prestare promettendo egli restituirceli per tutto settembre 1721, Matteo però deve conseguire da detta casa di Don Flavio Gurgo di Beata Memoria, ducati 7.3.9 e ½ per il marmo del busto, valutato per ducati 5 prima, e poi si è comprato ossia contentato di 12.3.9. e ½ onde resta creditore di ducati 37.3.9 avendo già ricevuto ducati 20 per il caparro e per esso a Onofrio Cotino.*

V. Rizzo, *Lorenzo e Domenico Antonio*…cit., p. 243, doc. 316.

## 11. Napoli, Santa Caterina a Formiello (1715, 1718)

**A.S.Na., Notai del '600, Domenico Aniello de Conciliis, scheda 591, prot. 25.**

(f. 178r) *Die vigesima septima mensis Julii 1715, Neapoli.*
*Nella nostra presenza costituiti il Magnifico Matteo Bottigliero di Napoli Scoltore* [...] *spontaneamente asserisce in presenza nostra, et del Monastero Reverendo Don Padre frà Andrea Francesco Pichi Procuratore del Real Monasterio di Santa Caterina a Formello* [...] *come havendo* [...] *risoluto di fare nella loro chiesa una Cappella di marmo* [...] *non potendosi tutta d.ta opera* [...] *perfettionare da un solo Maestro, hanno perciò buona parte*

*di d.ta opera data a fare al Magnifico Giacomo Colombo similmente* (f. 178v) *Scoltore; Et dovendsi fare la remanente opera di marmo, s'obliga perciò d.to M.co Matteo di fare sei puttini di p.mi cinque in circa, o più, o meno secondo la proporzione che li sarà data dal d.to M.co Giacomo quale tiene il peso di guidare d.ta opera; due statue rappresentanti due Fame con ali, et panneggiato de palmi sette in circa, o più, o meno a proporzione delli frontespitii, che li saranno dati dal d.to M.co Colombo li saranno dati; Quali Puttini, statue, et teste de Cherubini debbiano essere di rilievo, et lavorate in quelle vedute, che staranno a vista il tutto secondo parerà a d.to M.co Giacomo; Quale opera promette [...] perfettionarla [...] fra lo spatio d'anni due già principiati dalli 19 del corrente mese di Luglio avanti; Et questo per lo prezzo de duc. Seicentocinquanta (omissis).*

G.G. Borrelli, *Domenico Antonio Vaccaro*…cit., p. 55, doc. 57; Idem, *Scultura lignea in Basilicata*, Napoli 2005, p. 95.

**A.S.B.N., Banco di Sant'Eligio, giornale copiapolizze di cassa, 13 aprile 1718, matr. 820.**

*Al Monastero di Santa Caterina a Formello ducati 20 e con firma di Padre Fra Andrea Dichi Sindico e Procuratore a Matteo Bottigliero Scultore dei marmi e sono in conto delli 40 che resta a conseguire da detto Monastero per le Sculture fatte per la Cappella di San Domenico nella loro Chiesa di Santa Caterina a Formello con dichiarazione che per saldo e totale pagamento della suddetta opera non resta altro a conseguire da detto Monastero.*

V. Rizzo, *Ferdinandus*…cit., p. 98, doc. 156; Idem, *Lorenzo e Domenico Antonio*…cit., p. 240, doc. 278.

## 12. Amalfi, Cattedrale di Sant'Andrea (1718)

**Archivio Storico dell'Arcidiocesi di Amalfi, Conti R. Capp.**

Napoli, 13 novembre 1717
*A Giuseppe Confuorto orefice scultore a compimento di ducati 540 per fatiche fatte da lui e suoi lavoranti per costruire una statua d'argento con sua pedagna di libre 103 e once 10 del Glorioso Apostolo S. Andrea di palmi 4 della guarnizione e situazione [...], da detto Sig. Giuseppe fatta, costruita e consegnata di tutto punto a soddisfazione dell'Illustrissimo Monsignor Arcivescovo di Amalfi Michele de Bologna, per conto di chi è fatta detta statua [...]; sicchè il Signor Giuseppe resta intieramente soddisfatto ed altro non deve conseguire [...]. Giacomo Antonio Josi*

Amalfi, 25 giugno 1718
*E Più pagate al Signor Matteo Bottigliere statuario per li disegni ed abbozzi duc. 30 et all'artefice Carlo per lo pensiero di unire la statua suddetta regalo di duc. 10, et al Sig. Giacomo Antonio altri ducati 30* [...]. *E per me li suddeti ducati venti li pagherete al magnifico Argentiero Signor Giuseppe Avellino per saldo e final pagamentoe complimento delli ducati 559.1.10 tanto per lo prezzo e valuta delle 35 libre di argento et onze 4 lavorate in due cornicopii quanto per la manifattura di essi crnicopii fatti da esso Signor Avellino per servizio della Chiesa di S. Andrea Apostolo. D'ordine dell'Arcivescovo.*
P. Pirri, *Il Duomo di Amalfi*, Roma 1941, p. 171, doc. D.

## 13. Napoli, San Domenico Soriano (1718)

**A.S.Na., Notai del '600, Bartolomeo Barbaro, scheda 1343, prot. 28 (f. 39r - f. 41r).**

(f. 41r) *A 21 Dicembre 1718. Congregati nel Chiostro di S.to Domenico Soriano li sottoscritti maestri scultori, et marmurari dei quali si sono proposti li capitoli di conclusioni fatti dai sottoscritti maestri, cioè:*
*Maestri che danno il consenso alli capitoli:*
*Giovanni Rauzino Console*
*Pietro Ghetti Console*
*Gaetano Sacco*
*Francesco Cimafonte Console*
*Io Nicola Fumo affermo ut supra*
*Io Nicola Tambaro*
*Io Agostino Tibaldi*
*Io Gioseppe de Felippo*
*Io Terenzio Scalabrino*
*Io GioseppeLambierto*
*Io Carlo delli Franci*
*Io Andrea Rauzino*
*Io Matteo Bottigliero*
*Io Salvatore Martines*
*Io Nicola Ghetti*
*Io Biase Cimafonte*
*Io Filippo Rauzino confermo ut sopra*
*Io Nicola Mazzone*
*Fo fede Io Notaro Bartolomeo Barbaro de Napoli hodierno Cancelliero della Ven.le Cappella de Quattro Santi Martiri Coronati de scultori de marmo, et marmorari come mi sono conferito il d.to Chiostro de S.to Domenico Soriano; Et lette le sud.te Conclusioni, le quali sono state sottoscritte dalli sud.ti Sig.ri Consoli, e maestri in numero dieciotto. [...].*

G.G. Borrelli, *Domenico Antonio Vaccaro*…cit., pp. 64-67, doc. 75.

## 14. Salerno, Cattedrale di San Matteo (1718, 1719)

**A.S.S., Notaio Matteo Pastore, b. 5076, ff. 1v-3v.**

Salerno, 11 gennaio 1718
*Die undecimo mensis ianuarij millesimo septingesimo decimo ottavo, Salerni.*
*Costituiti nella propria presenza il signor don Niccolò Lembo, patrizio salernitano del Seggio di Portarotese, primigerio nella cattedrale chiesa di S. Matteo di detta città.*
[...]
*Et il Magnifico Matteo Bottiglierodella terra di Castiglione di questa provincia, scoltore nella città di napoli et commorante in quella.*
[...]

*Il detto signor primigerio don Niccolò asserisce in presenza nostra et di detto magnifico Matteo presente come, essendoli stato conceduta infinitum et in perpetuum dall'illustrissimo signor fra don Bonaventura Poerio, arcivescovo di detta città, una cappella rustica dentro la detta chiesa cattedrale, da sopra quella che fu del quondam primigerio don Antonio Pinto, nell'ala destra di detta chiesa. Et volendo detto signor don Nicolò questa abbellirla per sé e sua famiglia in perpetuum con farla di marmo, per la qual causa ne ha fatto fare il disegno dal signor don Ferdinando Sanfelice, visto, osservato, riconosciuto et firmato tanto da detto signor primigerio, quanto dal detto magnifico Matteo et concedendo quello ponere in effetto.*

*Ha perciò convenuto con detto Magnifico Matteo, il quale si obliga di dovere fare tutta l'opera di scolture et ornamenti d'intaglio che porta detto disegno, quale consiste nelli seguenti pezzi cioè: due statue laterali di marmo con li loro cornocopij, due aquile anco di marmo, tre pottini sopra il titolo della cappella, due teste di cherubini nel mezzo dell'architrave, due capitelli intagliati, due piedistalli delle dette statue laterali, due imprese e due medaglioni sotto la mensa dell'altare, il tutto servata la forma e misura del detto disegno, con patto che tutta l'opera di scolturacossì di dette statue, aquile, pottini e teste di cherubini debbia farsi di mano di detto magnifico Matteo dello primo stile e perfettione e per l'altri opere di ornamenti et intagli di buongusto, guidato da detto Magnifico Matteo con intelligenza di detto signor don Ferdinando, autore di detto disegno, al quale debbia detto magnifico Matteo dimostrarli antecedentemente li modelli. Et la qualità di marmi debbia essere la più fina, chiamasi marmi statuarij cossì per la scoltura come per li altri ornamenti d'intaglio e tutti li marmi, scoltura et intaglio, debbiano andare a peso e spesa di detto magnifico Matteo.*

*Quale opera si obliga di presente principiarla e farla complita per la fine di tre anni decorrendi da oggi e questo e questo per lo prezzo tra esse parti convenuto di docati quattrocento, tanto per li marmi quanto per la scoltura et intagli, ancorchè il lavoro da farsi del modo suddetto riuscisse di qualsivoglia summa maggiore. Nel qual caso esso magnifico Matteo, tutto lo de più da hora per allora lo dona al detto signor don Nicolò per titolo di donazione irrevocabile tra vivi, rinunciando a tutte le leggi che a suo favore dicessero, a conto de quali ducati quattrocento esso magnifico Matteo presenzialmente e manualmente in presenza nostra ne riceve et have dal detto signor primigerio docati cinquanta in moneta di argento corrente, de' quali ne lo quieta etiam per aquilianam stipulationem in forma.*

*E li restanti docati trecentocinquanta per complimento di detti docati quattrocento esso signor don Nicolò si obliga a pagarli in questo modo cioè: al detto magnifico Matteo o a chi da esso sarà ordinato, docati cinquanta nella fine di settembre prossimo venturo del corrente anno 1718, altri docati cinquanta nella fine di marzo, docati cinquanta nella fine di settembre del anno 1719 et dell'istesso modo continuare ogni sei mesi in fine in fine a tanto che saranno sodisfatti li restanti docati trecentocinquanta, complimento di detti docati quattrocento senza eccettione o prevenzione alcuna. E in mancanza del pagamento di essi nelli stabiliti tempi, possa detto magnifico matteo indrizzarsi iuris ordine tenuto contro detto signor don Nicolò con fare suoi li atti che si ricercaranno per la sodisfatione di detti docati trecentocinquanta.*

*Il quale magnifico Matteo si obliga presentemente principiare detta opera e quella continuare e darla complita per detto tempo di anni tre decorrendi da oggi et mancando di complirla si obliga a suoi danni, spese, interessi nelli quali da hora per allora si ne costituisce debitore penes di detto signor don Nicolò et complita che sarà detta opera di ogni bontà, qualità, perfettione et lode di ottimo maestro scultore, resto a peso di detto magnifico Matteofar fare le cascie per ponere dentro di esse tutti li pezzi di scoltura et intaglio e farli calare nella marina di Napoli e farli imbarcare con farli condurre nella marina di questa città di Salerno e la spesa delle cascie e nolo di barca dalla marina di Napoli in questa marina di Salerno, debbia tutto soccomberle detto signor don Nicolò però a risico e pericolo di detto magnifico Matteo cossì ex pacto.* [...]

*(omissis)*

L. Avino, *Scultura e decorazione a Salerno: 1688-1745*, Salerno 1991, p. 93, doc. III.

**A.S.B.N., Banco di Sant'Eligio, giornale copiapolizze di cassa, 11 dicembre 1718, matr. 826.**

*A Carlo Cantilena, ducati 50 e per lui a Gennaro De Lieto e per lui a Nicola Lembo e per lui a Vergilio Ogna maestro marmoraro e sono a conto di ducati 450, prezzo tra di loro stabilito per l'intiera struttura della sua Cappella ed altare in quella Cattedrale di Salerno secondo il disegno formatone da Don Ferdinando Sanfelice architetto restando a conto e carico del detto Vergilio con tutta la manifattura come tutto il materiale di marmo bianco che debbia essere di tutta perfezione e debba pure quello statuario e tutti li mischi che passa il disegno quali anche debbano essere di pietre antiche di ogni bontà da ricoscersi prima di commetterli, con potersi bensì avvalere di tutte quelle pietre mischie che si trovaranno in Chiesa atte al lavoro secondo la licenza datali da Monsignore suo Arcivescovo e dichiara ancora che tutta l'opera debba lavorarsi con ogni perfezione e diligenza così nella montatura, scorniciatura, risalti, e nella commessura da porsi a commettitura dei mischi e specialmente che debba essere ben allustrato a lode ed approvazione del detto don Ferdinando con anche doversi esso Virgilio Ogna mettere in opera interamente lavorata che sarà assieme con tutte le scolture e intagli che si stanno lavorando in Napoli da Matteo Bottigliero in conformità del medesimo Disegno di Don Ferdinando Sanfelice ed anche debba mettere in opera le due mezze colonne che dovranno farsi per la suddetta cappella, le quali non vengono comprese in suddetta convenzione, dovendosi da lui solamente somministrare per la detta ponitura in opera di tutta la Macchina d'aiuto della Fabbirca e ferro necessiterà per incatenare li pezzi di marmo, obbligandosi esso Vergilio a terminare la detta opera nello spazio di anni tre a principiare dal primo del prossimo venturo anno 1719 e fra tanto che prosiegue il lavoro dovendosi da lui andar somministrando qualche competente somma delli restanti 400 ducati nella fine dell'opera, dovendo di tutto l'asserito esso Vergilio stipularne istrumento ad ogni sua richiesta e per lui ad Antonio Cappella e sono in conto delli marmi vendutili e consegnatili alla Marina di Napoli e sono palmi 221 che importano carrettate nove e palmi tre con dichiarazione che le darà il compimento secondo il patto che si farà da don Ferdinando Sanfelice Architetto della Opera secondo il tempo convenirà.*

V. Rizzo, *Ferdinandus*…cit., pp. 96-97, doc. 154.

**A.S.S., Notaio Matteo Pastore, b. 5077, ff. 9r- 10v.**

Salerno, 11 febbraio 1719

*Costituiti nella nostra presenza il reverendo don Niccolò Lembo patrizio salernitano, primigerio nella chiesa cattedrale di questa città di Salerno* [...] *Et Virgilio Ogna di Brescia commorante in questa città.*

*Le dette parti hanno asserito come avendo determinato esso signor primigerio di fare una cappella nella detta cattedrale chiesa,* [...] *secondo la concessione fattale dall'illustrissimo arcivescovo fra don Bonaventura Poerio di detta cattedrale, recurse in convenzione con Matteo Bottigliero della terra di Castiglione di farle in quella tutte le scolture di marmo conforme ne fu stipulato istrumento per mano mia et secondo il disegno fatto dal signor don Ferdinando Sanfelice. Come infatti già sta principiata detta cappella et dovendoci in quella fare altre opere per perfettionarla et renderla più decorosa secondo detto disegno e vennero in convenzione col detto Virgilio del modo seguente cioè: che detto Virgilio debbia lavorare la detta cappella et altare di marmo in detta cattedrale secondo detto disegno con strottura di marmo bianco et mischio secondo porta il detto disegno* [...]. *De più che detto Virgilio sia tenuto collocare e mettere in opera tutta la detta cappella terminata che ne sarà il lavoro, applicare con le statue, intagli e scolture che ci lavorano in Napoli dal detto signor don Matteo Bottigliero per la detta cappella (omissis).*

**A.S.S, Notaio Matteo Pastore, b. n. 5077, f. Allegato al documento dell'11 febbraio 1719, ff. 9(r)-10(v).**

Napoli, 19 luglio 1722
[...] *a Matteo Bottigliero* [...] *final pagamento di ducati quattrocento, intiero prezzo tra loro convenuto delle sculture ed intagli di marmo* [...] *resta detto Matteo* [...] *obligato a farla trasportare a sue spese, sino all'imbarco di questa marina di Napoli e ad assicurarla ancora da ogni pericolo, sino alla marina di Salerno.*

L. Avino, *Scultura e decorazione*…cit., p. 95, doc. IV.

**A.S.B.N., Banco dello Spirito Santo, giornale copiapolizze di cassa, 7 novembre 1720, matr. 1079.**

*Al Cavalier D. Giovanni Battista Mazza, ducati 50 e per lui allo scultore maestro Matteo Bottigliero, in nome e proprio denaro rimossoli da Don Nicola Lembo, primicerio della Cattedrale di Salerno, che li paga per conto delli ducati 400, prezzo delle scolture et intagli di marmo che esso Matteo sta lavorando per la sua Cappella nella detta Cattedrale, Cappella che si fa sopra il disegno dell'architetto Don Ferdinando Sanfelice, e che dovrà consegnare polite et allustrate le scolture ad uso dell'arte di tutta bontà e perfezione, in conformità dell'istromento stipulato a 11 gennaio 1718 e al detto Matteo sta dichiarando che con detto pagamento ha ricevuto a conti delli detti 400 ducati.*

V. Rizzo, *Sculture inedite*…cit., p. 55, doc. 4.; Idem, *Ferdinandus*…cit., p. 103, doc. 186.

## 15. Salerno, SS. Annunziata (1716, 1717, 1722, 1727)

### I

**A.S.S., Notaio F. Pecillo, b. 5214, ff. 13r-24v.**
*Die nona mensis septembris millesimo septingentesimo decimo septimo Salerni, in ecclesia S.me Annutiate dicte civitatis.*
*Nella nostra presenza personalmente costituiti il dottor dell'una e dell'altra legge signore Giuseppe Lauro, uno de governatori della chiesa della S.ma Annuziata di questa città di Salerno.*
[...]
*Il quale sponte asserisce in presenza nostra come l'anno passato a maggior decoro di detta chiesa determinarono e conclusero con il Signor Domenico De Vicarijs altro governatore di detta chiesa, di formare uno altare di marmo con pietre colorate, per la qual causafu data facoltà al soddetto Signor Don Domenico di stipulare istromento nella città di Napoli con artefici che volevano applicare alla costruzione di dett'altare siccome appare da publica conclusione alla quale. Ed infatti fu stipulato instromento per detta causa tra detto Signor Don Domenico nel nome sodetto con li magnifici Giovanni e Felippo Rauzzino padre e figlio rispettivamente maestri marmorari e Matteo Bottigliero maestro scoltore di detta città di Napoli per mano del magnifico notar Giovanni Battista Vallo a 14 gennaro 1716 per il prezzo e valuta di docati tremilia valore intrinseco e che poi il pagamento effettivo da farsi da detta chiesa per detta causa fusse stato di docati duemiliacinquecentocinquanta e questo per causa del rilascio del 15 per cento a beneficio di detta chiesa da scemarsi da detti docati tremilia con doversi fare poi apprezzare da due communi esperti ed in caso di discordia s'avesse avuto ad eliggersi il terzo alla dicisione del quale si fusse stato.*

*Quale istromento poi fu con altri istromento publico ratificato da detto signore dottore signor Giuseppe in questa città di Salerno per mano di me infrascritto notaro a primo giugno 1716 con l'intervento anco di detti magnifici Giovanni e Matteo, il quale Giovanni anco in nome e parte di detto Felippo suo figlio per il quale promise de rato per causa d'alcune più maestoso e circa poi il prezzo si stabelì dello stesso modo che s'espressava in detto stromento.*

*Qual'altare si doveva complire per le festi del s.mo Natale dell'anno 1717 e per detto pagamento delli sodetti docati duemilacinquecentocinquanta s'assegnarono l'annue reindte d'istromentarij che detta chiesa possiede sopra detta città di Salerno alla ragione di docati quaranta il mese più o meno che uscivano, seu fruttavano, da principiarsi detto pagamento subito che s'era terminato il modello di dett'altare.*

*E come che per alcune cause giuste non si è principiato a pagare a conto di detto altare summa veruna a detti maestri, né tampoco li detti maestri avevano quello principiato a fare, che però di nuovo detti signori governatori conclusero di voler fare det''altare conforme infatti essendosi protato il detto signore don Domenico Maria de Vicarijs in detta città di Napoli li giorni passati, dal quale fu di nuovo stipulato stromento per mano del magnifico notar Carlo Stefano de Vino con detti prenominati maestri per detta causa del modo e forma del primo stromento circa il pagamento, ma la costruzione di dett'altare si fusse fatto e complito sino al piano della mensa dove si celebra eccetto il palliotto e grade di sotto per la festività della s.ma Annnuziata che si celebra alli 25 di marzo 1718 ed il remanente da complirsi per un anno e mezzo d'intendersi dal detto dì 25 marzo avanti del quale stromento con inserzione acno dell'altro stromento ut supra enunciato è del tenor seguente, videlicet, inseritur.*

*(omissis)*

*(Allegati al documento)*

*Copia*

*Die sexto mensis septembris millesimo sepitngentesimo decimo septimo Neapoli et proprie ubi dicitur sopra Santo Petito.*

*Costituiti nella nostra presenza il signor Don Domenico Maria de Vicarij patritio della città di Salerno, al presente in questa predetta città, uno delli due signori governatori, come ha detto, della venerabile della S.ma Annunziata di detta citta di Salerno, agente et interveniente alle cose infrascritte tanto per sé in detto nome, quanto in nome e parte et come messo et internuncio del dottor Signor Giuseppe Lauro, altro governatore suo collega.* [...]

*Et li magnifici Giovani e Filippo Rauzzino padre e figlio di questa suddetta città, maestri sculdori e marmorari et il magnifico Matteo Bottigliero della terra di Castiglione al presente in questa medesima città similmente maestro sculdore.* [...]

*Le dette parti nelli nomi rispettivamente come di sopra spontaneamente asseriscono avanti di noi, come l'anno passato hebbero tra di loro conventione di dovere detti padre e figlio de Rauzzino et il predetto Matteo Bottigliero fare l'altare maggiore di marmo nella suddetta venerabile chiesa della s.ma Annunziatra di Salerno del modo ce di contiene nell'infrascritto istromento et serbata in omnibus la forma del disegno sottoscritto per esse parti a soddisfattione di detti signori governatori, con dar principio a dett'opera subito che si sarebbe fatto il modello e di complirla e collocarla in detta chiesa prima delle feste ventura del S.mo Natale di questo corrente anno e con alcuni patti e condizioni, sincome nell'istromento di contiene.* [...]

*Quale istromento poi a primo giugno del medesimo passat'anno 1716, fu in detta città di Salerno per esse parti ratificato et accettato de verbo ad verbum, con alcuni altri patti e dichiarazioni mediante pubblico istromento stipulato per il magnifico notar Francesco Pecillo di detta città, a quali due istrumenti in tutto s'abbia relatione et copia di essi estratta per detto magnifico notar Pecillo qui si conserva et è del tenor seguente, videlicet.*

*(omissis)*

*Copia*

*Die decimo quarto mensis ianuarij millesimo septingentesimo decimo sexto, Neapoli.*

*Costituiti nella nostra presenza li magnifici Matteo Bottigliero, Giovani e Filippo Rauzzino, padre e figlio di questa predetta città, maestri sculdori e marmorari.* [...]

*Et il signor Don Domenico de Vicarij, patritio della città di Salerno, al presente in questa medesima città, uno delli due signori governatori, come ha detto della venerabile chiesa della S.ma Annuziata di detta città di Salerno.* [...]

*Li preddeti di Bottigliero e Rauzzino e ciascheduno d'essi in solidum spontaneamente per conventione avuta con il detto signor Don Domenico in detto nome per la quale in presenza nostra promettono e s'obligano di fare in detta chiesa l'altare maggiore di marmo consistente in gradini con custodia ed ostensorio, palliotto, mensa, grada, pradella, piedi stalli, membretti assordi, con cartelle e mediglioni di marmo e tutto foderato di marmo bianco da dietro, con angeloni e puttini tutti di marmo, con scoltura in tagli, scorniciati e commesse in omnibus servata la forma del disegno firmato e sottoscritto d'ambe esse parti autentico per mano mia sotto questo presente dì che si conserva da detti Bottigliero e Rauzzino d'esibirlo ad ogni semplice richiesta di detto signor Don Domenico o d'altri signori governatori pro tempore della medesima chiesa.*

*Con che però prima di dar principio a dett'opera debbano detti Bottigliero e Rauzzino personalmente conferirsi in detta città di Salerno ed ivi fare il modello di stucco a proporzione del luogo ed osservare col detto disegno se vi fusse qualche cosa d'aggiungere, mettere o moderare ad elettione del detto signor Don Domenico ed altri signor governatori ut sopra. Con che le spese faciende per detto modello di stuccatore e materiali restano a peso di detti signori governatori e rispetto li viaggi, giornate e mantenimento, delli detti Bottigliero e Rauzzino in detta città di Salerno vadano a carico dei medesimi, senza esserne tenuti detti signori governatori a cosa alcuna. Per lo che li detti de Rauzzino e Bottigliero promettono ed in solidum s'obligano subbito che detto medello sarà riuscito a soddisfattione di detti signori governatori, dar principio all'opera suddetta e quella ritrovarla complita e collocata in detta chiesa prima delle feste di Natale dell'entrant'anno 1717. Con conditione però che dett'altare debbia essere commesto di pietre delle megliori che se ritrovano, come sono rossi antichi, gialli antichi, verdi antichi, precciolonì e marmi bianchi fini, eccetto però pietre pretiose ed altre pietre che saranno necesarie per dett'instruttura d'altare con che ogni pezzo di dett'altare prima di collocarsi in opera debba essere d'intiera soddifattione di detti signori governatori* [...] *e non ritrovandosi qualche pezzo del modo suddetto resti a carico di detti Bottigliero e Rauzzino rifarlo di nuovo a loro proprie spese ed interessi* [...].

*Di più si è convenuto che le casse, bastasi, conduttura di detti marmi ed altre collocande in opera in detta chiesa, giornate de fabricatori, grappe di ferro, pimobo, allustratura, giornate, assistenza ed altri operarij restrano a peso di detti Bottigliero e Rauzzino* [...].

*E questo per il prezzo che l'opra, seu altare soddetto, sarà estimato ed apprezzato da due persone esperi eligende, cioè una per parte di detti Bottigliero e Rauzzino e l'altra da detti signori governatori* [...] *e con che li detti due esperti non fussero di parere ma discordi tra di loro, in tal caso possino e vogliano le dette parti communemente eliggere un'altra persona esperta in luogo di terzo* [...] *al quale anco promettono non reclamarci per qualsiasi causa, dandolo amplissima potestà di fare l'apprezzo soddetto* [...].

*Quale apprezzo debba farsi qui in Napoli subito ed immediate che complita sarà l'opra soddetta* [...].

*Con patto espresso che mancandosi da detti de Rauzzino e Bottigliero e da ciascheduno di essi in solidum da farsi l'opra soddetta per il detto enunciato tempo, nel qual caso sia lecito a detti signori governatori presenti et pro tempore della medesima chiesa farsi fare dett'opra ed altare d'altre persone del modo ut supra stabilito a qualsivoglia maggior prezzo a tutti i danni, spese ed interessi delli detti Bottigliero e Rauzzino e ciascheduno d'essi insolidum e liquidarsi il presente istromento via ritus Magne Curie Vicarie per tutte quelle quantità di denari dhe in conto di dett'opra se ritrovassero haver ricevuto per li di cui effetto li medesimi Bottigliero e*

*Rauzzino insolidum n'anno desinato la curia del magnifico notar Tomaso Graziani di Napoli* [...] *dove citati s'habbiano come citati di persona, con rinunciare a tutt'atti che da detta citatione dipendano e sussequino.*
[...]
*Ed inteso e letto detto istromento da esse parti nuovamente lo ratificano, omologano ed accettano de verbo ad verbum, de lineam ad lineam et de sillaba ad sillabam senza farsi novatione né derogatione alcuna con il presente istromento se non solamente con li seguenti patti, videlicet.*
*Primo, che dett'altare debba farsi secondo il modello fatto col disegno di detto Rauzzino in rustico in detta chiesa ed oltre detto modello in rustico si debbia sfondare il baldacchino e ponervi da dietro il christallo per ponervi più facilmente il Signore in tempo dell'espositione e facci maggiore vaghezza con farnesi sopra due pottini che faccino guarnitione alla croce nel modo più vago e che di aconcerto al detto altare e detto baldacchino debba farsi a semetria giusta dell'altare e con quella diligatezza e polezia di detti signori artefici e conveniente a dett'altare, non ostante che al presente sia d'altro modo designato in rustico.*
*Secondo, che tutte le statue dovranno venire in dett'altare oltre del modello fatto debbano essere a proportione di dett'altare cioè l'angeloni più alti, l'angeli della costodia che par che adorano il Sacramento e così gl'altri angeli che tengono l'impresa AGP.*
[...]

**II**

**A.S.S., Notaio Francesco Pecillo, b. 5214, ff. 3r-15v.**
*Die tertia mensis iunij millesimo septingentesimo decimo octavo, Salerni in venerabile ecclesia S.me Annuntiate dicte civitatis.*
*Nella nostra presenza personalmente costituiti i signori don Domenico Maria de Vicarij e dottor Giuseppe Lauro, governatori della chiesa della S.ma Annunziata di questa predetta città.*
[...]
*Ed il magnifico Giovanni Rauzino maestro marmoraro della città di Napoli, al presente in questa predetta città, agente et interveniente similmente alle cose infrascritte tanto per se stesso, quanto in nome e parte delli magnifici Felippo Rauzino suo figlio e Matteo Bottigliero maestro scultore di detta città di Napoli.*
[...]
*Le sodette parti asseriscono in presenza nostra* [...] *di fare l'altare maggiore di detta chiesa di marmo commesso di pietre colorate fu che finito dett'altare s'avesse avuto ad apprezzare da due esperti eliggendi d'ambe esse parti, cioè uno per detta chiesa e l'altro per detti maestri ed effetto essendosi terminato detto altare sino alla menza, per la qual causa se diede facoltà al signor Don Diego Maza patrizio salernitano residente in detta città di Napoli, che per parte di setta chiesa avesse eletto la persona esperta per detto aprrezzo, conforme infatti detto signor don Diego elesse la persona del magnifico Pietro Ghetti e li detti maestri marmorari elessero la persona del magnifico Nicola Tambaro* [...] *quale li hanno apprezzato e valutato per docati ottocentoventiquattro* [...].

L'apprezzo si legge ai fogli 5v-8v.

**III**

**A.S.S., Notaio Francesco Pecillo, b. 5214, ff. 6v-9r.**

Die vigesima mensisi februarij millesimo septingentesimo vigesimo secundo, Salerni.

Nella nostra presenza personalmente costituiti li signori don Ilarione Ruggi e dottor Giuseppe Lauro governatori della chiesa della S.ma Annunziata di questa città di Salerno.
[...]
*Ed il magnifico Giovanni Rauzzino maestro marmoraro della città di Napoli, al presente in questa predetta città, agente et interveniente similmente alle cose infrascritte tanto per se stesso, quanto in nome e parte delli magnifici Felippo Rauzzino suo figlio anco maestro marmoraro e Matteo Bottigliero maestro scultore di detta città di Napoli.*
[...]
*Ed in effetto avendono detti maestri complito trentaquattro pezzi dell'ultimo gradino, custodia e li due cartelloni a testa di detto ultimo gradino e sei pezzi di scultura consistentino in quattro pottini, due grandi e due piccoli e che due teste di cherubini, uno grande e l'altro piccolo, posti cioè li pottini, due nelli piedistalli e due nella costodia e li cherubini, uno sotto la menza e l'altro sopra la portella di detta costodia.*
[...] *per li pezzi di scoltura numero sei consistentino in pottini e teste di cherubini per docati trecentocinquanta* [...].

**IV**

**A.S.S., Notaio Francesco Pecillo, b. 5214, ff. 38v-42v.**

*Die decima octava mensisi iulij millesimo septingentesimo vigesimo septimo, Salerni in ecclesia S.me Annuntiate eiusdem civitatis.*
*Nella nostra presenza personalmente costitutiti li signori don Giuseppe Comite patrizio salernitano e dottor Marc'Antonio Ferrara cittadino della medesima città, odierni governatori di questa predetta chiesa della S. ma Annunziata della città predetta ed il dottor don Pietro Maria Casini odierno tesoriero di detta chiesa.*
[...]
*Ed il Magnifico Matteo Bottigliero della terra di Castiglione abitante nella città di Napoli, scoltore di marmi in essa, agente ed interveniente similmente alle cose infrascritte tanto nel suo proprio privato e principale nome, tanto in nome e parte del magnifico Felippo Rauzino maestro marmoraro di detta città, tanto nel suo proprio nome, quanto come figlio ed erede del quondam Giovanni Rauzino.*
[...]
*Le sodette parti ut supra intervenientino spontaneamente asseriscono in presenza nostra, come sin dall'anno 1716 essendosi da essi artefici principaita l'opera dell'altare maggiore di essa chiesa di marmo con pietre colorate e scoltura* [...] *essi artefici s'obligarono quello fare fra lo spazio de uno anno continuo con farsi prima il modello* [...].
*E perché il convenuto pagamento non seguì il modo ut supra asserito per essersene evalsuta detta casa di detto denaro per altri pesi, però essi artefici non complirono la soddetta opera per il soddetto tempo stabelito.*
*Di nuovi essi signori governatori l'anno seguente per altra convenzione nuovamente avuta con dett'artefici a maggior cautela se ne fusse spedito regio assenzo e che il cassiero di detta comunità con ricevute delli medesimi avesse pagato tutta quella summa che usciva in credito dii detta chiesa, la quale non se ne avesse pagato tutta quella summa che usciva in credito di detta chiesa, la quale non se ne avesse possuto servire dalle dette rendite se non che complito era di sodisfarsi il detto prezzo, per il tempo però d'anni tre, siccome appare per istromento stipulato in detta città di Napoli sotto il dì sei del mese di settembre dell'anno 1717 per mano del magnifico notaro Carlo Stefano di Vino e poi quello ratificato in questa di Salerno, dal Signor Giuseppe Lauro governatore in quel tempo di detta chiesa alli 9 di detto mese ed anno, similmente con altro istromento per mano mia e da indi poi essendo da essi artefici continuato la costruzione del medesimo e da tempo in tempo è stato il*

*medesimo collocato in detta chiesa, cioè alli 3 giugno dell'anno 1718 si portò del soddetto altare quale fu apprezzato per ducati ottocentoventiquattro e grana 16e 1/6.*
[...]
*Quale opera cossì complita è stata portata in questa città da tempo in tempo siccome sta asserito di sopra dal soddetto quondam Giovanni con fede delli soddetti prezzi volta per volta fatte e scritte dalli magnifici Pietro Ghetti per parte di detta chiesa e Nicola Tamparo per parte delli dett'artefici, persone esperte e deputate per dett'affare* [...].
*Nelli quali atti pubblici della recettione del soddetto altare del modo ut supra asserito, appare d'aver li signori governatori pro tempore di detta chiesa prorogato il tempo prefisso delli soddetti anni tre per giuste cause asserite nelli medesimi, affinchè essi artefici non fussero stati tenuti fare il rilascio del venticinque, come si è fatto del quindici per cento.*
*(omissis)*
*Ed essendo remasto dett'altare imperfetto per la mancanza delli sodetti due angeloni, per essere passato da questa a miglior vita detto Giovanni ed il detto magnifico Felippo Rauzino passato a posti maggiori de primi ingegnieri della Camera Apostolica nella città di Roma, si pretese da essa chiesa di far costringere il soddetto magnifico Matteo* [...] *come principale obligato alla sodetta opera ed in effetto lo fe notificare che avesse complito il soddeto altare con li sodetti due angeloni che essa chiesa era prontissima a sodisfare il prezzo convenuto.*
*(omissis)*
*Ed infatti s'obligò detto magnifico Matteo di fare detti angeloni e quelli portarli prima che fusse finito il triennio del governo de detti signori governatori e fra tanto essa chiesa l'avesse somministrato docati venti il mese, conforme già essa chiesa con tutta pontualità ha continuato detto pagamento ed esso magnifico Matteo anche coll'istessa pontualità ha fatigato in lavorare detti due angeloni e quelli di già l'ave mandati in questa città e collocati nel sodetto altare, li quali veramente sono di tutta perfettione e fanno un gran vagheggiamento nel medesimo altare.*
*(omissis)*
*Però tutte le spese che vi sono occorse per le riferite statue, così per le grappe di ferro, piombo, fune, legnami, bastasi, com'ancora galesse per il viaggio in andare e ritornare al presente dalla città di Napoli, esso magnifico Matteo in conformità di detto enunciato istromento andavano a peso e spesa di detto artefice ed essi signori governatori a riflesso che detti angeloni sono venuti di tutta perfettione le donano al soddetto magnifico Matteo in compensazione di detto regalo promesseli, quale spese ascendano a molti docati.*
*(omissis)*

L. Avino, *Scultura e decorazione a Salerno: 1688-1745*, Salerno 1991, pp. 119, doc. XV; 148, doc. XXII.

### 16. Arcivescovo Brancaccio di Cosenza (1719)

**A.S.Na., Notai del '700, Pietro de Franco, sch. 206, prot. 1, f. 26.**

15 febbraio 1719. Don Nicola Casolla, maestro di casa di Mons. Andrea Brancaccio, arcivescovo di Cosenza, commissiona a Matteo Bottigliero, scultore:
[...] *un'opera di marmo, consistente in uno scudo d'armi coll'impresa Brancaccio, cioè quattro branche di leone di marmo color d'oro, et il fondo di color celeste, col cappello, e crocco di sopra, et alle parti due angioloni di marmo, e di sotto li piedi del medesimo sopra li cantoni del cornicione due teste d'angelo, e più di lunghezza di sotto la base proporzionata dalla quale uscirà la testa d'un Satiro, e dalla sua Bocca v'uscirà un portiero di*

*marmo, coll'estremi sfrangiate in mezzo del quale panno mormori odi palmo di sei, e mezzo vi devono stare alcuni metri coll'iscrittione secondo la nota datone a detto Matteo, e le lettere devono essere di piombo concavate dentro il marmo, et abbellite, con dichiarazione che dal cappello sino all'ultimo orlo della base predetta devono misurarsi undici palmi ma tamarici di Regno, e la larghezza di detta opera debba essere a proporzione* [...]. (*omissis*)

F. Strazzullo, *Settecento Napoletano. Documenti* I, Napoli 1982, pp. 198-199; M. Panarello, *Il grande cantiere del Santuario di S. Domenico di Soriano*, Soveria Mannelli 2011, p. 111.

## 17. Caggiano, Convento di San Francesco (1719, 1721)

### A.S.B.N., Banco di Santa Maria del Popolo, giornale copiapolizze di cassa, 4 gennaio 1719, matr. 863.

*Al Signor Marchese dell'Auletta ducati Cinquanta e per esso a Gaetano Sacco marmoraro, disse esserno a conto dell'opera di marmo, seu deposito che doverà fare qui in Napoli tutto di marmo bianco di Carrara, in conformità del disegno in grande fatto nella sua bottega, stabilito fra di loro alla raggione di carlini dieci il palmo sottosopra così delli scorniciati, come piani, ed a rispeto degli intagli, e figura di mezzo, sicome dalla misura di esso da starsi a quello sarà stabilito dal Mag.co Ingegniero Ottaviano Nauclerio, così per lo prezzo come per la perfezione delle modanature delli sud.ti scorniciati, ed altro, includendo che d. ta opera dovrà darla tutta lustra ad uso di buon maestro per lo spatio del 2 gennaio corrente 1719, sino alli 20 di maggio prossimo venturo dichiarandosi con d.to prezzo che d.to maestro l'abbia da ponere in opera in Caggiano con darli a sue proprie spese le casse di legname, e portatura, dare la comodità di calesse a d.to mastro, et ad un discepolo, con darli le spese così per lo viaggio, che per la mora della ponitura in opera senza ricognizione alcuna, eccetto darli il fabbricatore colli materiali di calce, e pietre, a sue proprie spese, una colle grappe di ferro, con dichiarazione che d.ta opera doverà farla di tutta perfettione, e bontà secondo gli starà ordinato da d.to Mag.co Ingegniero, e la figura di mezzo doverà essere di marmo statuario del migliore che vi sia, a lui contanti con sua firma.*

G.G. Borrelli, *Domenico Antonio*…cit., p. 67, doc. 76; M. Voccia, *Il marmoraro Gaetano Sacco*…cit., p. 170.

### A.S.B.N., Banco di Santa Maria del Popolo, giornale copiapolizze di cassa, 19 dicembre 1721, matr. 895.

*Al Signor Marchese dell'Auletta, ducati 20 e per esso a Matteo Bottigliero Scoltore disse pagarli di suo proprio denaro e in nome e parte di Maestro Gaetano Sacco, a conto del prezzo della Statua di marmo che detto Matteo deve dare per lo deposito della quondam Donna Emma Vele Erbena Visilio sua figlia, quale Statua doverà essere di tutta perfezione e bontà e di marmo statuario di Carrara, secondo l'obbligo che ne tiene con esso detto marmoraro maestro Gaetano, in virtù delli patti con esso furono stabiliti ed espressi nella partita del medesimo nostro Banco del primo prossimo passato fattoli a 3 gennaio 1719 quali ducati 20 detto Gaetano doverà bonificarceli nelli conti che passano tra loro per causa di detto Deposito, atteso il presente pagamento di esso si fa in nome suo e di sua propria volontà.*

V. Rizzo, *Uno sconosciuto paliotto*…cit., p. 227, doc. 48; M. Voccia, *Il marmoraro Gaetano Sacco*…cit., p. 171.

**18. Arcivescovo Brancaccio di Cosenza**
**(1720)**

**A.S.B.N., Banco dello Spirito Santo, giornale copiapolizze di cassa, 16 marzo 1720, matr. 1073.**

*Al Monsignor D. Andrea Brancaccio Arcivescovo di Cosenza, ducati 25 e per lui allo Scultore Matteo Bottigliero, a compimento di 60 a final pagamento di 3 Lavamani e loro ornamenti a lui fattoli e resta soddisfatto.*

V. Rizzo, *Uno sconosciuto paliotto*…cit., p. 227, doc. 46.

**19. Napoli, Cattedrale (cappella del Tesoro di San Gennaro)**
**(1721)**

**A.S.B.N., Banco della Pietà, giornale copiapolizze di cassa, 16 ottobre 1721, matr. 1460.**

*Alli deputati del Tesoro del glorioso San Gennaro, a conto del gradino ducati 10 e per loro a maestro Nicola de Turris e sono li medesimi da esso pagati allo scultore maestro Matteo Bottigliero per giornate in haver lavorato e modellato due puttini piccoli in casa dell'abate Francesco Solimena che si hanno da situare sopra il gradino del capo altare della loro cappella e sono in cambio di quelli haveva modellato Bartolomeo Granucci, che se ne faranno anche li cavi, che in cavare le cere non si ritrovavano secondo la loro postura, del che la loro deputazione l'ha fatti modellare di nuovo da detto maestro scultore don Matteo Bottigliero.*

V. Rizzo, *Lorenzo e Domenico Antonio*…cit., p. 244, doc. 317.

**A.S.B.N., Banco della Pietà, giornale copiapolizze di cassa, 29 novembre 1721, matr. 1463.**

*Alli Deputati del Tesoro del Glorioso San Gennaro, ducati 52, tarì 1 e 13 grana, e per esso a Nicola de Turris sono li medesimi da esso spesi per la creta, gesso, cera per modellare e far li cavi così delli Putti piccioli come delli grandi inclusi in detta somma, ducati 20 pacati a Matteo Bottigliero che ha modellati li detti Putti grandi in casa dell'Abate Francesco Solimena et altro come dalla nota ne ha presentata in piè della quale sta l'ordine per lo presente pagamento e si conserva in Fascicolo e per lui a Francesco Verini.*

V. Rizzo, *Ulteriori scoperte*…cit., p. 205, doc. 57.

**20. Napoli, Gesù Vecchio**
**(1721)**

**A.S.B.N., Banco del SS. Salvatore, giornale copiapolizze di cassa, 5 novembre 1721, matr. 714, p. 261.**

*A Domenico D'Amato, ducati 55 e per esso a Matteo Bottigliero statuario e disse esserno a final pagamento di 300 per la compra dei marmi mentre li altri 245 li ha ricevuti a parte in altre fedi di credito e parte contanti, in conto di due statue di marmo dovrà fare nella chiesa del Gesù Vecchio e per essi ad Antonio Passari et esserno a final pagamento di 354.2.17 et esserno per valuta di tre pezzi di marmo a lui venduto e consegnato senza altro peso.*

V. Rizzo, *Lorenzo e Domenico Antonio*…cit., p. 244, doc. 319.

**A.S.Na., Notai del Seicento, Gregorio Servillo, 5 febbraio 1721, scheda 665, prot. 32, f. 127v-129.**

*Neapoli*
*Costituiti in presenza nostra il Rev. Do Padre Antonio Benevente della Compagnia di Giesù* [...] *da una parte.*
*Et il Magnifico Matteo Bottigliero di Napoli scultore statuario* [...] *dall'altra parte. Esse parti vengono a convenzione, in vigore della quale, detto Sig. Matteo* [...] *si obliga far due statue di marmo per servizio della Chiesa di detto Collegio, e proprio da riponersi nel Cappellone di Sant'Ignazio alli due Nicchi laterali, e Primeriamente convengono, che le dette due Statue abbiano ad essere di marmo statuario del migliore, e più perfetto, che sia, et abbiano ad essere alte palmi dieci, e mezzo, o poco più, o poco meno, secondo la proporzione adeguata a detti Nicchi, dove si doveranno riponere.*
*2. Dette Statue, e specialmente le faccie di esse abbiano ad esser senza veruna macchia, lustrate e compite di tutto punto; Et a rispetto del restante del corpo, non vi abbia ad esser parimente macchia veruna, la quale porti difetto comunemente stimato notabile, le quali suddette Statue doveranno rappresentare, una il Capitan Giosuè, e l'altra il Capitan Gedeone, secondo la direzione del Mag.co Francesco Solimena.*
*Le dette Statue dovranno essere di tutta bontà e perfezione. E questo per convenuto prezzo di ducati mille, e duecento, cioè ducati seicento per ciascuna di esse Statue compite e perfezionate di tutto punto incluso il prezzo del marmo e modelli, quali statue dovranno consegnarsi dentro l'Officina sino alla Chiesa di esso Collegio, e di farle riporre nelli detti Nicchi, a tutte spese di esso Collegio.*
*Benvero dovrà essere Sig. Matteo assistere ed imbracare le dette Statue, a fine di farle condurre a salvamento, e di farle con tutta diligenza tirare, alzare, e riporre nelli detti Nicchi.*
*Quali due statue perfezionate di tutto ponto, a lode del d.to Mag.co Sig. Francesco Solimena, et a soddisfazione detti padri, promette d.to Sig. Matteo al d.to Collegio infra il termine di anni due, e mezzo.*
*Et il prezzo suddetto di ducati. mille e duecento, il detto Padre Antonio ha convenuto, et ha promesso pagare qui in questo modo cioè, gionti saranno qui in Napoli li marmi suddetti statuari, si dovrà pagare al detto Signor Matteo la somma di ducati. trecento, e poi di mano in mano, secondo si anderà facendo la detta Opra, debbia detto Padre Antonio, andar soccorrendo di monete d.to Matteo, secondo il giudizio del d.to Sig. Francesco Solimena, et al tempo della consegna dell'intiere due Statue consegnarli il resto in denari contanti.*
*Con dichiarazione, che fra il detto prezzo di ducati. mille e duecento delle due Statue, non solo va incluso il prezzo del marmo, e manifattura ma anco il prezzo delli modelli che devono farsi dal med.mo Sig. Matteo, uno piccolo, e l'altro grande, che doverà fare di ciascuna delle dette due Statue (omissis).*

G.G. Borrelli, *Domenico Antonio Vaccaro*…cit., pp. 76-77, doc. 90.

### 21. Capua, Cattedrale di Santa Maria Assunta (cripta) (1722)

**A.S.B.N., Banco della Pietà, giornale copiapolizze di cassa, 27 giugno 1722, matr. 1742.**

*A don Arcangelo Agostino Farina, ducati 30 e per lui a Francesco Solimena per altritanti, e per lui a Matteo Bottigliero e sono a compimento di 180 ducati atteso li altri 150 l'ha ricevuti a conto di ducati 340 per l'intero prezzo e final pagamento di una statua di marmo rappresentante Christo Nostro Signore morto che deve servire per il Soccorpo dell'Arcivescovale chiesa di Capua, secondo la grandezza e modello pattuito, quale danaro da esso si è pagato e paga di ordine dell'eminentissimo signor cardinale Caracciolo arcivescovo di Capua, e con firma di esso maestro scultore Matteo Bottigliero.*

V. Rizzo, *Lorenzo e Domenico Antonio*…cit., p. 244, doc. 325; Idem, *Ulteriori scoperte*…cit., p. 205, doc. 59.

**22. Principe di Ottaviano**
**(1723)**

**A.S.B.N., Banco dello Spirito Santo, giornale copiapolizze di cassa, 13 gennaio 1723, matr. 1115.**

*A Gabriele Boraggine ducati sessanta e per lui a Matteo Bottigliero per marmi e scoltura fatti per servitio del Signor principe di Ottaviano d'ordine del quale fa il presente pagamento col quale resta intieramente saldato e soddisfatto.*

F. Fusco, *Committenti e artigiani durante il Viceregno austriaco*, in «Napoli Nobilissima», 32, 1993, p.111.

**23. Cherubini, testa di Cristo e putti**
**(1723)**

**A.S.B.N., Banco della Pietà, giornale copiapolizze di cassa, 29 maggio 1723, matr. 1488.**

*A Ferdinando de Ferdinando, ducati 10 e per lui a Matteo Bottigliero scultore di marmi e sono a compimento di 30 ducati ed a conto di 90 prezzo pattuito e stabilito tra di loro per la manifattura di sei teste di Cherubini ed una testa di Nostro Signore seu Volto santo e due Puttini di pesi 4 l'uno e per lui a Domenico Adinolfo.*

V. Rizzo, *Ulteriori scoperte*…cit., p. 206, doc. 61.

**24. Napoli, San Domenico Maggiore (Cappella di San Tommaso)**
**(1724)**

**B.N.N., Esito di spese, IX.B.73.**

(f. 5r) *A 9 marzo 1724. Docati trecentotrentaquattro, tarì 3.15 al Signore Francesco Manzone Argentiere, e sono* [...] *per fattura di quattro puttini Argentiere, e sono* [...] *per fattura di quattro puttini d'argento con sue pedagne (omissis).*

(f. 5v) *A 9 marzo 1724. Carlini venti al Signore Matteo Bottigliero famoso scultore per regalo per il modello, che ha fatto per li suddetti quattro Puttini, atteso altri docati sei gli ha pagati il suddetto Signore Francesco Manzone, atteso lui era obbligato a pagarli, e detti carlini venti se li sono dati, acciò avesse fatto con più attenzione, e pulizia il suddetto Modello.*

G. Filangieri, *Documenti per la storia, le arti e le industrie delle province napoletane*, Napoli 1885, vol. III, p. 12, nota 1: G. Borrelli, *Il presepe napoletano*, Roma 1970, p.185.

**25. Napoli, SS. Apostoli (cappellone dell'Immacolata)**
**(1724)**

**A.S.B.N., Banco del Salvatore, giornale copiapolizze di cassa, 21 gennaio 1724, matr. 760.**

*Al Padre Don Carlo Capecelatro ducati venti e per lui a Matteo Bottigliero, e sono per il prezzo di marmi serviti per li due lavori fatti per la cappella della SS.ma Concettione dentro i SS. Apostoli de Cherubini sopra le statue de SS. Gaetano, et Andrea sopra li due tonni con che non resta ad avere altro.*

G.G. Borrelli, *Domenico Antonio Vaccaro*…cit., p. 85, doc. 98.

**26. Napoli, San Patrizia**
**(1724)**

**A.S.B.N., Banco di Santa Maria del Popolo, giornale copiapolizze di cassa, 6 ottobre 1724, matr. 931.**

*Ad Angela Spinelli ducati 50 e per esso al maestro marmoraro Gaetano Sacco a conto di 400 intero prezzo e valuta dell'opera di marmo che doverà fare nella chiesa di San Patrizia e proprio nella cona dell'altare maggiore secondo il disegno fattoli da Don Ferdinando Sanfelice, dichiarando che il barchettone della cornice del quadro dovrà essere commesso di giallo antico e le Frondi che stanno in detto barchettone della cornice del quadro dovrà essere commesso di giallo antico e le Frondi che stanno in detto barchettone devono essere bene intagliate e di rilievo onze 2 in circa, e tutti gli altri intagli, Festoni, Fogliami, cartocci e Gigli debbono essere di rilievo, secondo saranno ordinati dal medesimo Signor Sanfelice, e l'altre pietre commesse che andranno in detta cona devono essere tutte pietre antiche ad elezione di esso Ferdinando, e le due teste di Cherubini si devono fare di mano di Matteo Bottigliero* [...] *a soddisfazione di esso Sanfelice, e incluso nel prezzo deve fare accomodare a sue spese il cornicione di stucco della Chiesa il quale deve essere secondo sarà ordinato da Ferdinando Sanfelice, inoltre l'ornamento attorno alla grata del comunicatorio, deve essere così laterale come sopra l'arco di marmo commesso, e sopra farci una mostra orecchiata e scorniciata e commessa da larghezza un palmo e mezzo, con le pietre che saranno a soddisfazione di esso Ferdinando, con dichiarazione anche li marmi devono essere di quella grossezza proporzionata che firmerà il detto Sanfelice, e detta opera deve essere tutta lustra, fuorchè gli intagli di marmi bianchi, e di tutta perfezione e da starsene a fede dell'architetto Ferdinando Sanfelice e se detta opera valesse di più, il Maestro la dona per sua devozione.*

V. Rizzo, *Notizie su Gaspare Traversi ed altri artisti napoletani del '700*, in «Napoli Nobilissima», 20, 1981, p. 33, doc. 11; Idem, *Ferdinandus*…cit., p. 108, doc. 204.

**27. Napoli, San Domenico Maggiore**
**(1725)**

**A.S.B.N., Banco del Salvatore, giornale copiapolizze di cassa, 6 settembre 1725, matr. 780.**

*A fra' Serafino Castellano ducati 15 e per esso a Ferdinando de Ferdinandi a compimento di 140 ed in conto di quello che deve avere per il deposito di marmo che attualmente fa lavorare per la felice memoria di Monsignor Vicentini da mettersi in opera dentro la chiesa di S. Domenico Maggiore in virtù di convenuto; e per esso a*

*Matteo Bottigliero, a compimento di ducati 25 atteso li altri ducati 10 l'ha da esso ricevuti, e detti ducati 25 sono in conto del Ritratto del quondam Monsignor Vicentini Nunzio Apostolico che sta facendo nel suo deposito di marmo e per esso a Gennaro Mezzacapo.*

V. Rizzo, *Sculture inedite di D. A. Vaccaro*…cit., p. 55, doc. 5.

### 28. Napoli, SS. Trinità delle Monache (1726, 1735, 1736)

**A.S.B.N., Banco dello Spirito Santo, Giornale copiapolizze di cassa, 21 ottobre 1726, matr. 1161.**

*A Nicola de Rinaldo, ducati 30 e per lui a Matteo Bottigliero a compimento di ducati 70, havendo gli altri ricevuti per nostro Banco, e sono in conto del lavoro che sta facendo come modellatore avanti l'altare del Monastero della SS. Trinità delle Monache* [...].

V. Rizzo, *Sculture inedite di D. A. Vaccaro*…cit., p. 55, doc. 6.

**A.S.B.N., Banco dello Spirito Santo, giornale copiapolizze di cassa, 5 aprile 1735, matr. 1290.**

*A Nicola de Rinaldo ducati 50, E per esso a Matteo Bottigliero a compimento di ducati 100, avendo gl'altri ducati 50 ricevuti per il medesimo nostro Banco a 18 del passato febbraio, e tutti sono in conto de lavori di marmo che sta facendo nei due laterali dell'altare maggiore della chiesa del monastero della SS.ma Trinità delle monache a tenore del disegno dell'ingegnere Nicola Canale.*

E. Nappi, in *Arte napoletana in Puglia dal XVI al XVIII secolo. Pittori, scultori, marmorari, architetti, ingegneri, argentieri, riggiolari, organari, ferrari, ricamatori, banderari, stuccatori*, Fasano 1983, p. 322.

**A.S.B.N., Banco del Salvatore, giornale copiapolizze di cassa, 22 agosto 1735, matr. 964.**

*Al Monastero della SS. Trinità delle Monache, ducati 100 e con firma di suor Anna Matilde Castrocucco, abbadessa, con autentica di notar Giuseppe Brunetti di Napoli a don Nicola de Rinaldo a compimento di ducati 150 in conto delle spese si fanno per il paliotto alla loro chiesa e per la sua cassa di noce, e per esso a Matteo Bottigliero maestro scultore, a conto dei suoi lavori di sculture che sta facendo nelli due laterali di marmo dell'altare maggiore della chiesa di detto Monastero della SS. Trinità delle Monache, a tenore del disegno dell'ingegnere don Niccolò Tagliacozzi Canale.*

V. Rizzo, *Lorenzo e Domenico Antonio*…cit., p. 255, doc. 451.

**A.S.B.N., Banco dello Spirito Santo, giornale copiapolizze di cassa, 12 settembre 1736, matr. 1318.**

*Al Monastero della SS. Trinità delle Monache ducati 40 e per esso a firma di Suor Anna Matilde Castronuovo a Matteo Bottigliero in conto di 100, a conto dei lavori di marmi che sta facendo per li due laterali dell'Altare Maggiore della loro Chiesa.*

V. Rizzo, *Sculture inedite di D. A. Vaccaro*…p. 55, doc. 8.

**29. Napoli, Rosario di Palazzo**
**(1729)**

**A.S.Na., Monasteri Soppressi, 5245, ff. 357-365.**

*Si pensò dunque in quest'anno 1729 di fare l'altare maggiore di marmo alla moderna,* [...] *Si ebbe pertanto il pensiero di consultare col famoso ingegni ero sig. Domenico Antonio Vaccaro: il quale si compiacque di fare il nuovo disegno dell'altare nella conformità che in oggi si vede* [...]. *Date ducati 8, e carlini tre e mezzo, regalati: cioè carlini 27 ai signor Matteo Bottigliero, scoltore delli puttini, e custodia, venuto due giorni in convento a ritoccarli dopo posti in opera: grana 29 al suo giovane discepolo. Date ducati 45 all'orefice signor Nicola Pirozzi per la portella della custodia intagliata, scolpita, e indorata con oro di zecchini: intiero prezzo della rame, dell'oro, e della manifattura, e l'ultimo pagamento si è fatto con fede di credito per il Banco di S. Giacomo in testa di D. Tomaso Grillo, sotto il 18 giugno 1729* [...].

R. Ruotolo, *Notizie inedite sulla chiesa del Rosario di Palazzo*, in «Napoli Nobilissima», 16, 1977, pp. 70-71.

**30. Montesano sulla Marcellana (SA), Assunta**
**(1730)**

**A.S.B.N., Banco di Santa Maria del Popolo, giornale copiapolizze di cassa, 29 marzo 1730, matr. 1002.**

*A Don Giuseppe Torelli Erede Fiduciario ed Amministratore del Monte di don Pietro e don Antonio Gerbasio, ducati 40 e per esso a Matteo Bottigliero Scultore di marmo bianco che deve fare somigliantissimi, uno del quondam don Antonio e l'altro del quondam Pietro Gerbasio e deve fare detti marmi statuari senza nessuna vena, di figura Ovata, in conformità dei Modelli, per la grandezza tantum e circa la rassomiglianza devono essere conforme ai ritratti a lui consegnati all'impronto, e per poterli però fare con perfezione a lui contanti e con sua firma.*

V. Rizzo, *Significativi ma non conosciuti episodi artistici napoletani tra fine Seicento ed inizio Settecento*, in «Quaderni dell'Archivio», a cura dell'Istituto Banco di Napoli Fondazione, p. 302, doc. 16.

**31. Napoli, Santa Maria alla Pietrasanta**
**(1731)**

**A.S.B.N., Banco dello Spirito Santo, giornale copiapolizze di cassa, 22 settembre 1731, matr. 1237.**

*A Gaetano de Martino quondam Gennaro ducati 8 al Monastero di Santa Maria Maggiore dei Padri Clerici Regulari Minori di questa città, a compimento di 9. 43. 2, quali sono per il primo maturato alla fine del caduto mese d'agosto 1731, per causa de fiscali che detto Monastero possiede sopra la città di Sora atteso li mancanti 1.1.9 1/6 a complimento suddetto, sono cioè tutti 4. 16 1/6 per la decima esatta dalla rata corrente, a 1.13 si ritengono per l'esatto restando sodisfatto il passato e con firma del Padre Filippo Cataldo, Procuratore di detto Monastero, la procura in libretto a Matteo Bottigliero quali paga in se e parte, e di proprio denaro del Monastero di Santa Maria Maggiore de Clerici regulari minimi di questa città, e sono a compimento di ducati 10 atteso li restanti ducati 1.3.8 l'ha ricevuto di contanti, e di ducati 10 sono per l'intera ricognizione fatta a detto Matteo, per il disegno et assistenza fatta da lui per le due statue di stucco fatto nell'altare maggiore di*

*detta chiesa, e con detta ricognizione resta interamente sodisfatto ne deve consegnare altro ne ne per altra ne per qualsivoglia causa a lui contanti.*

V. Rizzo, *Sculture inedite di D. A. Vaccaro*…cit., p. 59, doc. 37.

### 32. Napoli, San Giuseppe dei Ruffo (1733)

**A.S.B.N., Banco dei Poveri, giornale copiapolizze di cassa, 27 ottobre 1733, matr. 1160.**

*A D. M. Maddalena Sanfelice ducati 100 e per essa a Giuseppe Bastelli maestro marmoraro a conto di ducati 715, inero Pagamento stabilito e convenuto col detto maestro Giuseppe per tutti li lavori di marmi bianchi lisci e scorniciati e commessi di vari mischi e tintegli e scolture che il detto maestro Giuseppe si obbliga e promette di fare lavorare a tutte sue spese e d'ogni bontà secondo le regole dell'arte e in conformità del disegno in piccolo fatto dall'architetto Marcello Guglielmelli, che doverà fare quello in grande colorito, il finimento del prospetto dell'Altare maggiore della loro Chiesa di San Giuseppe dell'ordine di Sant'Agostino, con fare l'Architrave scorniciato secondo le proporzioni che ricerca, secondo il piano delli capitelli con le colonne* [...] *con le teste di Cherubini e cartocci, e membretti laterali con commesso di braccia di Francia con listello negro, e l'altri membretti simili alli pilastri a cantone, ed empire di vacui seu fondi accosto le gelosie di breccia di Francia, o altro mischio e fare il cornicione scorniciato e squadrato di marmo bianco risaldato con le modanature e proietture proporzionali con il dentello intagliato e fare li 2 frantespizi delle colonne similmente scorniciati con li timpani commessi di breccia di Francia* [...] *obbligandosi detto Maestro Giuseppe fare intagliare tutto l'ornamento tra i due frontespizi contornato e incartocciato di pelle e rilievo di intagli, con verde antico, come anche fare il pezzo di mezzo intagliato di rilievo, con baccelli di rosso e giallo con farli scolpire ed intagliare una testa di Cherubino a lato di rilievo, et infondo di breccia fiore di Persico antico, e la suddetta cornice semi circolata base di cartocci ed attacco di pelle intagliata, con le grossezze e rilievi proporzionati e nell'interno Di mezzo baccelle di vari mischi come rosso, giallo e verde antico* [...] *impegnandosi anche detto maestro Giuseppe di far lavorare e scolpire le 2 Figure seu Virtudi, che posano sopra li frontespizi dallo scultore Matteo Bottigliero in modo tale che la detta scoltura così delle dette 2 figure come anche delli 2 puttini ai lati, che stanno nel finimento, e sostengono il detto pignato, li debba fare, lavorare e scolpire il detto Matteo, una rappresentante la Speranza l'altra la Carità, deve essere di marmo chiaro, bianco, d'un pezzo solo, senza macchie, e il panneggio deve essere lustro, e la carnagione impommiggiata fino e devono essere fatte di ogni bontà, dal detto Matteo, con li maggiori atteggiamenti e situazioni secondo l'uso dell'Arte statuaria, e secondo le regole del disegno, e a tale effetto debba fare li modelli in picciolo, in creta, e detto maestro Giuseppe si obbliga di fare lavorare e scolpire dal detto Matteo Bottiglieri li due puttini ai lati d'un pezzo solo l'uno, colle proporzioni necessarie, nell'atteggiamento che sostengono il pignato, panneggiato, anche lustri, e detto Matteo di farsi anco li modelli in creta* [...] *e le fiamme in mano di dette due Virtudi siano di legname colorite e finite e compiti* [...] *e debba detto Matteo ponerli in opera, eccettuate le viti, grappe et altro ferro* [...] *e promette detto Matteo di darli finiti e posti in opera a tutto il 20 agosto 1734, a tutte sue spese di mater. E fatiche, come si obbliga di accomodare l'Altare Maggiore isolato con rinforzare tutti gli pezzi smossi* [...].

V. Rizzo, *Sculture inedite di D. A. Vaccaro*…cit., p. 55, doc. 9.

### 33. Napoli, Cattedrale (cappella del SS. Crocifisso) (1733)

**A.S.B.N., Banco della Pietà, giornale copiapolizze di cassa, 22 dicembre 1733, matr. 1680.**

*Alli Governatori del Collegio della Famiglia dei Signori Caracciolo, Amministratori della Eredità del quondam Bartolomeo Caracciolo e donna Gaetana Caracciolo del Sole, dei Conti di Sant'Angelo, Amministratore e chiamati in detta Eredità a conto di detta Cappella per ducati 50 e per loro a Matteo Bottigliero a compimento di ducati 150 ed in conto di tutti i lavori di marmo sta facendo per la cappella del Santissimo Crocifisso eretta dentro la Maggiore Chiesa di Napoli della loro eredità atteso l'altri ducati 100 per lo sopradetto compimento l'ha ricevuti con due altre polizze loro per detto nostro banco cioè una di dicati 50 sorto li 11 aprile e l'altra di ducati 50 sotto li 18 novembre 1733, e per lui ad Antonio Giordano per altritanti.*

V. Rizzo, *Lorenzo e Domenico Antonio*…cit., p. 254, doc. 433; Idem, *Ulteriori scoperte*…cit., p. 206, doc. 62.

**A.S.B.N., Banco della Pietà, giornale copiapolizze di cassa, 27 settembre 1733, matr. 1677.**

*Alli governatori del collegio della famiglia dei Caracciolo amministratori dell'eredità del quondam Don Bartolomeo e don Gaetano Caracciolo del Sole dei conti di Sant'Angelo, amministratore e chiamato in detta eredità a conto della cappella, ducati 50 e per loro a Matteo Bottigliero a compimento di 100 ed in conto di tutti i lavori di marmo sta facendo per la Cappella del SS. Crocifisso dentro la chiesa maggiore di questa città di Napoli, della loro famiglia, atteso li altri 50 li riceve con altra polizza per lo stesso nostro banco ad aprile 1733 e per lui a Gioacchino Chiappare per altritanti.*

V. Rizzo, *Lorenzo e Domenico Antonio*…cit., p.254.

### 34. Napoli, SS. Apostoli - Stima (1734)

**A.S.B.N., Banco dei Poveri, giornale copiapolizze di cassa, 27 agosto 1734, matr. 1175.**

*Al padre don Carlo Capecelatro D 22,50. E per esso ai Mastri Antonio Basano e Nicola Ghetti marmorari a compimento di D. 264,66 per lavori di marmo di due pilastri nella Sacrestia dei SS. Apostoli, e secondo i patti ci vengono molti intagli così di geroglifici, capitelli e teste di cherubini da pagarcelia parte Ducati 50 da apprezzarsi dallo scultore Matteo Bottiglieri. E detti Ducati 22,50 non li pagano se non inteso don Ferdinando Sanfelice.*

M. Pasculli Ferrara, *L'arte dei marmorari in Italia meridionale,* Roma 2013, p. 105, doc 4.

### 35. Napoli, Spirito Santo
### (1734)

**A.S.B.N., Banco di San Giacomo, giornale copiapolizze di cassa, 9 ottobre 1734.**

*Giuseppe e Paolo Cammarota pagano ducati 20 allo scultore di marmi Matteo Bottigliero, in conto dell'opera sta facendo del mezzo busto, e frondeggio* [...] *per la cappella del Regio Cons.ro D. Ferdinando Cammarota* [...].

**A.S.B.N., Banco di San Giacomo, giornale copiapolizze di cassa, 18 agosto 1734, matr. 831.**

*A Giuseppe e Paolo Cammarota d. 10 delli d. 40 resto de d. 100 sistentino in nostro banco in testa dei loro figli et heredi del quondam consigliere Ferdinando Cammarota. E per essi a Matteo Bottigliero scultore di marmi a compimento di d. 40 per l'opera sta facendo del mezzo busto e frondaggio per la cappella di detto regio consigliero nella chiesa dello Spirito Santo di questa città.*

G. Fiengo, *Organizzazione e produzione edilizia a Napoli all'avvento di Carlo di Borbone*, Napoli 1983, pp. 186-187.

### 36. Lauro (AV), SS. Corpo di Cristo
### (1735)

(Qui trascritto integralmente)

**A.S.B.N., Banco di San Giacomo, giornale copiapolizze di cassa, 26 febbraio 1735, matr. 834.**

*A don Filippo Cortelli ducati 12 e per esso a Matteo Bottigliero Mastro Marmoraro e sono a complimento dell'intiero prezzo di un altare e due fosse di marmo bianco posto in opera nella chiesa del SS. Corpo di Cristo del Casale di Moschiano pertinenza della terra di lauro, quale altare s'obligo detto Matteo in vigor di istrumento per mano di Notar nicola Montefusco di napoli consignar e metter in opera in detta chiesa et esso Cortelli, come messo ed internunzio di Lorenzo Borrasi Mastro ed Economo di detta chiesa pagargliene il prezzo che se li stabilirà dal Real Ingegniero don Giovanni Francesco Porro, del qual prezzo ne è stato al medesimo Bottigliero intieramente sodisfatto, parte in contanti e parte per mezzo di banchi restando detta chiesa ed suo Mastro Economo ed esso Cortelli intieramente et pienamente quietato etiam aquilianam stipulationem, così del prezzo di detto altare fosse e mettitura in opera di essi come di ogni altra pretenzione che detto Bottigliero potesse rappresentare con che di detto pagamento se ne facci notamento alla margine di detto Istrumento quale restituito nullo Casso e di niun vigore ne sortisca e la causa sudetta alcn effetto a Notar Nicola Montefusco si fa fede come il sudetto pagamento se ne è fatto notamento nella margine del sudetto istrumento rogato per mano sua e per esso a Nicola Grasso.*

G. Fiengo, *Organizzazione e produzione*…cit., pp. 186-187.

## 37. Salerno, Cattedrale di San Matteo (Balaustra quadriportico) (1737, 1738)

**A.S.S., Fondo Protocolli Notarili, Notaio Felice Antonio Casale, b. 5195, a. 1737-38, ff. 2v-5v.**

12 gennaio 1737

[...] *Il predetto Signor Matteo spontaneamente per conventione havuta col predetto Signor Carmine Antonio* [...] *promette e s'obliga a fare a sua spesa, così di materiali, come di mischia* [...] *di detta statua di marmo bianco tutta perfettamente di ottima qualità, cioè una del Glorioso Apostolo ed evangelista San Matteo di palmi sette e mezzo avanzati e questo per il convenuto prezzo di docati trecento al conto dei quali detto Matteo oggi detto giornod'averne ricevuto et havuto conforme personalmente e manualmente se ne riceve dal signor Carmine Antonio docati cento in moneta d'argento* [...] *che però Matteo come soddisfatto di detta somma spontaneamente s'è acquietato, liberato e assoluto conforme ne quieta, libera e assolve il predetto almo prelato* [...] *e per atto finale faciendosi altri docati cento per lo prossimo mese di giugno e l'altri docati cento a compimento per il primo del mese di ottobre del corrente anno 1737. Con che però la detta statua se debbia ritrovare collocata esposta nel luogo situata dentro l'atrio della cattedrale chiesa di questa città di Salerno per tutto lo dodici del mese di settembre del corrente anno 1737 suddetto. E le altre sei delli santi, vescovi della predetta cattedrale chiesa, quali sei statue debbiano essere d'altezza palmi sette ognuna di esse con tutti la mitra al convenuto prezzo di duecento ducati l'uno, che in uno il prezzo delle sopraddette sei statue ascende alla somma di ducati milleduecento, quale opera lo stesso Matteo s'obliga e promette compirla e terminarla fra lo spazio e termine di anni tre, principiandosi il primo a ottobre millesettecentotrentasette e finire ad ultimo settembre dell'anno millesettecentoquaranta, cioè ogni dieci mesi in sei, ne debbia portare una a fare il primo tra porti e consegne della prima delle descritte statue alla fine del mese di marzo dell'anno millesettecentotrentotto e così continuare ogni dieci mesi* [...] *il trasporto avviene a spese e rischio di detto Matteo* [...].
*(omissis)*

A. Braca, *Il Duomo di Salerno: architettura e culture artistiche del Medioevo e dell'età moderna*, Salerno 2003, pp. 267-268.

**A.D.S., Fondo Lasciti Testamentari, b. X 147, Eredità di Capua, vol. I, fol. 375.**

4 maggio 1738

*Dichiaro io sottoscritto havere ricevuto a de contanti dal Reverendo Saverio Alfano canonico della cattedrale di Salerno ducati cento, e sono a compimento di ducati duecento, che l'altri ducati cento l'ho ricevuti anteriormente e tutti sono infatti prezzo di una statua di marmo figura del glorioso san Grammazio che ho patto di consignare ali quattro di settembre prossimo venturo nella città di Salerno in conformità del convenuto nell'istromento stipulato per me dal notaio Felice Casale di detta città al quale mi rimetto.*
*Matteo Bottigliero*

A. Braca, *Il Duomo di Salerno*…cit. p. 268.

**A.S.S., Fondo Protocolli Notarili, Notaio felice Antonio Casale, b. 5195, allegato al contratto.**

12 settembre 1745

[...] *Si certifica da noi sottoscritti deputati dell'Eredità lasciata dalla chiara memoria di Fabrizio de Capua, Arcivescovo di Salerno, cioè da me Arcidiacono Girolamo de Vicariis, Canonico Matteo Alfano, Ludovico Pinto e Fortunato de Vicariis, deputati eletti, che pagar si possano docati duecento al Signor Matteo Bottiglieri per completamento del prezzo di due statue di rilievo di due santi vescovi per riporsi nell'atrio di detta chiesa per le quali in passata conventione fra detto Bottigliero e rogato per mano del notaio Feliceantonio Casale salernitano al 12 gennaio 1737 considerato che sia danno al decoro e stima ed onore della Chiesa e Capitolo che si abbia da dare il permesso di vendersi dette statue con perdersi ducati duecento pagati, cioè docati cento d'acconto e docati cento alla morte di detto Arcivescovo con mandato dei deputati dal canonico Saverio Alfano, allora cassiere di detta eredità, pretende il detto Bottigliero scultore che da un anno e più a questa parte ha chiesto per soddisfare il restante del prezzo che sia da dare a lui la libertà di vendersi le suddette statue secondo poter riuscirli di aver dovuto pagare da tanto tempo l'affitto di un magazino per tratenere dette statue ed inoltre ha sofferto il dispendio di portarsi più volte in Salerno. Li sudetti ed altri motivi si sono fatti riflettere dall'Ill.mo e Rev.mo attuale Arcivescovo e si è dichiarato che era doveroso di sodisfare il complimento del prezzo per avere dette statue.*

*Pertanto non essendovi denaro in cassa da noi si supplica umilmente la bontà di detto Ill.mo Arcivescovo che si compiaccia pagare il detto scultore Bottiglieri la somma di ducati duecento coll'obligo di consegnarsi secondo la forma dell'istrumento nella marina di Salerno.*

*E perché in conformità dell'istrumento dovrebbero farsi lavorare altre quyattro statue e pagarsi la somma di ducati ottocento e per diversi giusti motivi non torna conto alla chiesa di aversi dette quattro statue. Per tal ragione nel riversi detto denaro deve farsi la quietanza finale e dichiarare di non pretendere cosa alcuna per la conventione di dette quattro statue con dare per nullo il caso.*

A. Braca, *Il Duomo di Salerno*…cit., pp. 268-269.

**A.D.S., Fondo Lasciti Testamentari, b. X 147, Eredità De Caua, vol. II., f. 2.**

*A dì 28 8bre 1745 col mandato delli deputati pagato al Sig. Matteo Bottiglieri per complimento di 200 che si dovevano per le statue.*

*A 11 Maggio 1746 con mandato per le spese occorse per il trasporto di dette statue e collocamento di esse, ducati 40.*

A. Braca, *Il Duomo di Salerno*…cit., p. 269.

### 38. Napoli, San Domenico Maggiore - Stima (1737)

(Qui trascritto integralmente)

**A.S.Na., Monasteri Soppressi, busta 652, f. 326.**

*Fò fede come a richiesta del Reverendo Padre Rettore Peluso de Reverendi Padri Predicatori di San Domenico Maggiore di questa città di Napoli, mi sono portato sotto ad osservare, conoscere, ed apprezzare quattro*

*medaglioni di marmo di basso rilievo, raffiguranti questi quattro santi, cioè San Pietro Martire, San Raimondo, San Ludovico, e San Giacinto di palmi 5 e mezzo l'uno siti, e posti nel nuovo finimento di Aguglia fatto da detto Reverendo Monastero per mano del Magnifico Giovan Battista Masotta, ho ritrovato quelli, non esser secondo le leggi delle buone regole dell'arte del disegno e secondo la disciplina delle buone scole. Onde considerando lo materiale, che vi è andato, la fatica, politura, imbellecciatura di fondo, e ponitura inopportuna, ed avendo riguardo di più all'avvenimenti e disgrazie che possono succedere, ed altro che in simile apprezzi si ha considerazione, valuto stimo, ed apprezzo per tali quali sono, e si ritrovano per prezzo di docati quattrocento dico. Ducati 400.*

*Onde in fede del vero ne ho fatta la presente sotta di propria mano*

*Napoli 3 ottobre 1737*

*Matteo Bottigliero*

G. Borrelli, *Il presepe*…cit., p. 187.

### 39. Castel di Sangro, Basilica di Santa Maria Assunta (1738)

**A.S.Na., Notai del '600, Nicola Montefusco, scheda 1327, prot. 24, ff. 63v-66v.**

*La Congregazione del SS.mo Sacramento della terra di Castegrande, nella persona di Fabrizio Bianco, dà incarico al marmoraro Aniello Gentile di eseguire un altare per la chiesa di Santa Maria Assunta di castel di Sangro, il quale deve essere così conformato: … il masso d'esso essere di marmo bianco di Carrara di buona qualità e senza macchia alcuna, del modo, forma, maniera, e lavoro, si come apparisce dal disegno firmato da esse parti, che si conserva presso l'illustrissimo Monsignor di Trivento don Fortunato Palumbo. E nella seguente maniera, cioè li sottogradi impellicciati di breccia di Sicilia, il grado di grossezza oncie due e mezzo avanti la cornice, in coda un'oncia di grossezza; e la predella lavorarla in due pezzi con scompartimento di commesso conforme al detto disegno; il paliotto di bassorilievo di once due in due pezzi uguali, cioè la cancellata di mezzodi rame indorato , traforato et il fondo di detta cancellata di marmo misco levatile, et il vacuo di dentro l'altare, dove deve collocarsi il corpo di Santa Concordia foderarlo di marmo bianco di lunghezza palmi undeci e mezzo, e di larghezza palmi due e mezzo, e la cornice conforme apparisce dal disegno, e l'intaglio si debba fare da da Domenico Astarino intagliatore, e li pottini di marmo statuario, quali si debbiano scolpire di mano del magnifico Matteo Bottigliero; li bacceli di detto paliotto debbano essere di lapislazaro, et il fondato di sotto il pottino commesso di verde antico, con il listello di negro, et il piedistallo d'intaglio di mezzo rilievo d'once due, il fondo di rosso antico con listelli di negro, et il fondato di mezzo l'intaglio commesso di verde antico con listelli di giallo antico, le cimase lavorate colla modanatura, che apparisce dal disegno col friso commesso di verde antico, la custodia lavorata di bassorilievo d'oncia due, e le due teste di cherubini, colla palomba di tuto rilievo di detto marmo statuario senza macchia, di mano di detto magnifico Matteo Bottigliero e l'intaglio di marmo di detto Domenico Astarino e la detta custodia tutta di commesso di lapislazaro conforme al detto disegno, e li raggi di sotto la palomba e le due palme accosto alla portella della custodia di rame indorato, quale rama indorata et il fondo della palomba anco commesso di stragalli indorati e questa rama indorata vada a spese di detto magnifico Aniello, et il lapislazaro che va in detto altare sia ben colorito e non di colore marmorino; il primo gradino con la ciappa di mezzo d'intaglio di rilievo oncia una e mezza col fondo di verde antico, e l'altri fondi accanto all'intaglio di fiori di persico con listello di negro; il gradino grande l'intaglio di mezzo rilievo oncie tre, cioè il fondo di giallo antico a canto l'intaglio con l'arabesco di fogliame anco di pietra antica, et il fondo, o sia specchio*

*da sotto quello, di lapislazaro con stragalli di rame indorato, quale rame, et indoratura vadi a spese di detto magnifico Aniello, il capoaltare d'intaglio coi pottini di tutto rilievo con i panneggiamenti espressi nel disegno di marmo statuario senza macchia con li fondi di fiori di persico accosto alli pottini, e tutto il suddetto altare centinarlo principiando a canto la custodia sino alla fine dell'uno e dell'altro lato di oncie quattro, e tutto detto lavoro lustrarlo di tutta perfezione, e per quelo che importa tutto l'intaglio sia di mano di detto Domenico Astarino e tutta la scoltura di detto marmo statuario di mano di detto magnifico Matteo Bottigliero, et il tutto di detto altare sia in conformità del detto disegno, e la parte di dietro di detto altare sia anco lavorato di marmo di carrara nella forma che apparisce nel disegno… Di più detto magnifico Aniello si obliga portarsi di persona con suoi discepoli in detta Terra di Castel di Sangro a ponere in opera detto altare di tutto punto* [...].

V. Casale, *Cosimo Fanzago e il marmo commesso fra Abruzzo e Campania nell'età barocca,* Aquila 1995*,* p. 164, doc. 9.

**40. «Due statue di marmo»**
**(1738)**

**A.S.B.N., Banco del Salvatore, giornale copiapolizze di cassa, 23 dicembre 1738, matr. 1012.**

*A P. Luigi De Marco ducati 100 e per esso a Matteo Bottigliero e sono a compimento di ducati 740 ed in conto di ducati 1200 intero prezzo di due statue di marmo con esso contrattate a tenore dell'Istrumento seco passatone, per notar Giuseppe Servillo al quale si rimanda.*

V. Rizzo, *Sculture inedite di D. A. Vaccaro*…cit., p. 55, doc. 10.

**41. Potenza, Castello di Sarconi**
**Napoli, Ascensione a Chiaia**
**Aversa, Madonna di Casaluce**
**Lucera, San Bartolomeo**
**(1739)**

**A.S.B.N., Banco di San Giacomo, giornale copiapolizze di cassa, 12 novembre 1739, matr. 920.**

*A fra' Guglielmo Andreozzi, ducati 10 e per esso ad Aniello Gentile maestro marmoraro per altritanti e per esso a Matteo Bottigliero maestro scultore e disse sono a compimento di 122, atteso che gli altri li ha ricevuti in contanti più volte a conto di ducati 215, per tanta scultura di marmo, cioè la scoltura che va all'altare di castello di Sarcore, e l'altra che va all'altare della SS. Ascensione a Chiaia, e l'altra che va all'altare di Aversa dei Padri Celestini, e l'altra che va all'altare di Lucera (Foggia) nella conformità delli disegni fatti per mano dell'architetto Giuseppe Astarita e così fa di loro convenuto secondo il patto, di sua soddisfazione, cioè li debba consegnare per Natale prossimo, venturo, la detta scoltura che va all'altare di Aversa, e l'altra all'altare di Lucera, e per esso a Giuseppe Corrado.*

V. Rizzo, *Lorenzo e Domenico Antonio Vaccaro*…cit., p. 260, doc. 505.

**42. Marchesa della Valle Mendoza**
**(1740)**

**A.S.B.N., Banco dello Spirito Santo, giornale copiapolizze di cassa, 12 ottobre 1740, matr. 1380.**

*A D. Basilio Forlosia ducati Cinquantadue tarì 10 e per esso a Matteo Bottigliero e dice esserno ducati 50 dì essi per intero prezzo di una statua di legno rappresentante S. Antonio da Padova con sua pedagna in tutto alta palmi cinque che gli ha fatto lavorare per ordine della Marchesa della Valle Mendozza, e li restanti ducati 2.10 sono per tanti spesi per la cassa ed altro bisognato per sicura custodia per trasportarla in Calabria* [...].

G.G. Borrelli, *Domenico Antonio Vaccaro*…cit., pp. 123-124, doc. 154; Idem, *Sculture in legno*…cit., p. 109.

**43. Napoli, Sant'Anna dei Lombardi**
**(1740)**

**A.S.B.N., Banco dello Spirito Santo, giornale copiapolizze di cassa, 23 dicembre 1740, matr. 1380.**

*A Cesare Bosco ducati 9 e per lui a Matteo Bottigliero Scoltore a compimento di ducati 30, atteso li altri 21 l'ha ricevuti con due polizze del medesimo nostro Banco e sono per prezzo stabilito per la medaglia da lui fatta e terminata che dovrà consegnare e lustrata in mani di Gennaro De Martino che dovrà metterla nel deposito della sua Cappella di Monteoliveto, e con detto pagamento resta interamente soddisfatto e pagato di tutto ciò che potesse più importare detta medaglia* [...].

V. Rizzo, *Sculture inedite di D. A. Vaccaro*…cit., p. 56, doc. 11.

**44. Napoli, Certosa di San Martino**
**(1741)**

**A.S.B.N., Banco del Salvatore, giornale copiapolizze di cassa, 29 novembre 1741, matr. 1066.**

*Al Monastero di S. Martino, ducati 10 e per esso a Don Matteo Bottigliero a conto di 40, per il prezzo di una Statua di legno del glorioso S. Francesco di Paola di palmi 5 da consegnarli nello spazio di mesi tre, così tra loro convenuto.*

V. Rizzo, *Sculture inedite di D. A. Vaccaro*…cit., p. 58, doc. 31.

**45. Napoli, Carmine Maggiore**
**(1742)**

**A.S.B.N., Banco di S. Maria del Popolo, giornale copiapolizze di cassa, 23 ottobre 1742, matr. 1191.**

*A Luzio Valenzano, D. 7 e per esso a Giuseppe De Martino marmoraro* [...] *e per esso a Gennaro Cimafonte marmoraro per altritanti, che deve pagarli a Matteo Bottigliero Scultore di marmo, a compimento di 170 atteso il di più l'have il medesimo ricevuto così di contanti come per mezzo dè Banchi, e tutti i detti D. 160 sono in conto di D. 225, prezzo stabilito e convenuto, per due puttini di marmo e cinque Teste di Cherubini che si*

*stanno dal medesimo facendo per la Cappella di marmo in testa della Sacrestia del Carmine Maggiore di questa città di Napoli, in conformità del convenuto, nella partita dello Spirito Santo in data 25 ottobre 1741.*

V. Rizzo, *Niccolò Tagliacozzi Canale o il trionfo dell'ornato nel Settecento Napoletano*, in *Settecento Napoletano. Documenti I*, a cura di F. Strazzullo, Napoli 1982, p. 163.

### 46. Napoli, Gesù Nuovo (1742)

**A.N.D.N., Notai del '700, Nicola Servillo, vol. aa. 1737-1742, 13 dicembre 1742, ff. 248v-250v.**

Gli scultori M. Bottigliero e F. Pagano s'impegnano ad eseguire: [...] *due angeloni con due puttini laterali annessi di marmo bianco con loro base e pedagna che dovranno situarsi all'altare maggiore della chiesa del detto Gesù Nuovo, alli lati della statua dell'Immacolata Concezione* [...] *a tenore del modello fattone dal Regio Ingegnere Signor Don Domenico Antonio Vaccaro che si conserva presso detto Reverendo padre Francesco Pepe (omissis).*

R. Mormone, *La scultura (1734-1800)*, in *Storia di Napoli*, vol. VIII, Napoli 1971, pp. 556-562, 603, n. 6.
Il Mormone riferisce il documento al fascicolo del notaio Gregorio Servillo, padre di Nicola. La correzione è segnalata da U. Di Furia, *La statua dell'Immacolata sulla Guglia e nella chiesa del Gesù Nuovo*, in «Napoli Nobilissima», 68, vol. II, fasc. V-VI, 2011, p. 219.

**A.S.B.N., Banco dello Spirito Santo, giornale copiapolizze di cassa, 17 luglio 1743, matr. 1430.**

Domenico Antonio Vaccaro viene pagato 73 ducati e 3 grana per: [...] *l'assistenza speciale fatta alla statua di marmo che lavora Matteo Buttigliero per la chiesa del Gesù Nuovo, e di questi fino a ducato 100 di parte del medesimo Buttiglieri che li deve per tale assistenza* [...].

R. Mormone, *La scultura*…cit., p. 562. Qui le date vengono erroneamente indicate con quelle del 6 e 7 gennaio. Quest'ultime sono segnalate correttamente in U. Di Furia, *La statua dell'Immacolata*…cit., p. 219.

**A.S.B.N., Banco dello Spirito Santo, giornale copiapolizze di cassa, 13 settembre 1743, matr. 1439.**

*Al padre Francesco Pepe gesuita, ducati 30 e per esso a Matteo Bottigliero e dichiara che questi 62.2.10 sono a compimento dell'intero pagamento che gli deve per la statua di marmo lavorata da lui secondo l'istrumento per notar Nicola Servillo avendo dato ricevuta di ducati 100 al Signor Domenico Antonio Vaccaro ingegnero per la assistenza al lavoro e anche in conto suo 27.2.10 a quelli i quali hanno illustrato la statua e il resto sino a ducati 500 ha ricevuto il detto Matteo Bottigliero da lui, et in fedi ed in contanti e detto Matteo resta soddisfatto né deve pretendere altro in qualunque tribunale, né da lui né da altri, né i figli suoi, e dichiara che non possa esigere detta summa e denaro e resta completamente soddisfatto in tutto e si cassi l'istromento; di più dichiara che il resto del denaro* [che] *gli dà in conto di un altro puttino di marmo che si è obbligato a lavorare per 40 ducati, e questo obligo deve dichiarare il Signor Notaro medesimoa portarne la fede; si fa fede per Notar Nicola*

*Servillo di Napoliche il sudetto pagamento se n'è fatto per lui notamento nel margine dell'istromento stipulato per mano sua a 13 dicembre 1742; e per esso ut supra.*

E. Nappi, *I gesuiti a Napoli: nuovi documenti*, in «Ricerche sul '600 napoletano», 2003, p. 120. U. Di Furia, *La statua dell'Immacolata*…cit., pp. 219, 239, n. 43. Nel testo di V. Rizzo, *Lorenzo e Domenico Antonio*…cit., p. 264, doc. 546 il documento è erroneamente riferito alla Guglia dell'Immacolata della piazza del Gesù Nuovo di Napoli.

**A.S.B.N., Banco dello Spirito Santo, giornale copiapolizze di cassa, 29 ottobre 1743, matr. 1439.**

Francesco Pepe paga 10 ducati a Matteo Bottigliero: [...] *per il saldo di quello che gli doveva per un angelo grande e per un altro piccolo di marmo lavorati per la chiesa del Gesù Nuovo avendo ricevuti in totale ducati 450; e di quali ducati, 440 sono la paga secondo il contratto fatto e 10 ne da per regalo.*

R. Mormone, *La scultura*…cit., p. 603, n. 6.

**47. «Due gruppi di Bottini»**
**(1744)**

**A.S.B.N., Banco di Santa Maria del Popolo, giornale copiapolizze di cassa, 22 dicembre 1744, matr. 1224.**

*A Carlo Dentice del quondam Franco, ducati 45 e per esso a D. Matteo Bottigliero, virtuoso scultore de marmi, disse esserno a conto di 90 a final pagamento di due gruppi di Bottini secondo il disegnato da esso consignatogli della grandezza che potranno uscire da 2 pezzi di marmo similmente da esso datoli per detto lavoro e quali Bottini sia tenuto esso signor Bottigliero consegnarli per il mese di maggio prossimo venturo entrante anno 1745, di tutta perfezione e bontà e sia obbligato portarceli sino nella sua stanza, con bontà bianchezza e perfezione. E per esso a Felice Bottigliero.*

V. Rizzo, *Notizie su Gaspare Traversi*…cit., p. 35, doc. 26.

**48. Acquaviva delle Fonti, Cattedrale di Sant'Eustachio (cappella di Sant'Eustachio)**
**(1744)**

**A.S.B.N., Banco dello Spirito Santo, giornale copiapolizze di cassa, 18 luglio 1744, matr. 1444.**

*A Mattia Milone, ducati 10 e per lui a Francesco Molignani, per altritanti, e per lui a Matteo Bottigliero Scoltore e sono in conto dei ducati 235 prezzo convenuto di due Statue di marmo bianco statuario di tutta perfezione dovrà fare il medesimo per la Cappella di S. Eustachio della città di Acquaviva, cioè una di Santa Theopista (la moglie di S. Eustachio) e l'altra che in un solo pezzo rappresenti tutti e due i figli della suddetta santa, uniti insieme e le medesime dovranno essere del 3° di palmo 4, ed un quarto, secondo il disegno fattone a tale effetto da Don Nicola Rossi, su del quale esso Bottigliero dovrà formarli li modelli di creta della stessa grandezza delle statue di marmo da lavorarsi, con starne in tutto al gusto e direzione e total piacimento del suddetto Nicola Rossi, con patto espresso ancora che per la formazione dei modelli, dovranno essere terminati per l'ossatura di ferro e creta et ogni altra spesa che potrebbe occorrere e sia tenuto ancora consegnarli i modelli*

*suddetti cotti e finiti di tutto punto, con altro patto che per il marmo statuario che dovrà servire per formare le suddette Statue non possa pretendere altro e restare a suo rischio ed interesse le casse per il trasporto, l'incassatura e il trasporto sino alla marina di Bari, e per lui a Felice Bottigliero.*

V. Rizzo, *Notizie su Gaspare Traversi*…cit., p. 35, doc. 25; Idem, *Uno sconosciuto paliotto*…cit., p. 229; M. Pasculli Ferrara - E. Nappi, *Arte napoletana*…cit., p. 304.

**49. Salerno, SS. Annunziata - Stima**
**(1745)**

Stima del medaglione marmoreo raffigurante l'*Annunciazione*, collocato sulla facciata della chiesa SS. Annunziata di Salerno.

**A.S.S., Notaio F. Pecillo, b. 5219, ff. 88r-94v.**

[...] *E respetto al medaglione esso stesso magnifico Francesco ave presentato fede di apprezzo formata dal magnifico Matteo Bottigliero scoldore di detta città di Napoli (omissis).*

L. Avino, *Scultura e decorazione*…cit., pp. 168-169.

**50. Napoli, Santa Maria della Verità**
**(1745)**

**A.S.B.N., Banco di Sant'Eligio, giornale copiapolizze di cassa, 22 gennaio 1745, matr. 1145.**

*Al padre fra Gio Crisostomo Arcieri ducati 10 e per esso a Matteo Bottigliero in conto di ducati 40, intero prezzo di un mezzo busto di marmo di migliori che possa ritrovarsi nella marina di questa città, lo quale dovrà dimostrare l'original ritratto del padre reverendissimo generale Bellelli, agostiniano, il quale debba essere di tutta bontà e perfettione, e secondo la miglior scola di disegno di palmi tre per due e mezzo, giusta la misura datali della nicchia dove dovrà situarsi.*

E. Nappi, *Materdei. Edifici sacri. Notizie*, in «Ricerche sul '600 napoletano», 2008, p. 86.

**51. Corigliano Calabro, Convento di San Francesco d'Assisi**
**(1747)**

**A.S.CS., Notai del '700, Giordano Marcoantonio di Corigliano, b. 938, 6 dicembre 1747.**

L'atto è stato rogato dal notaio Ignazio Parisi di Napoli, il 6 dicembre 1747 e ratificato poi dal sopradetto notaio di Corigliano. I *putti* citati nel documento sono da attribuirsi a Francesco Pagano.

[...] *Nelli due capi altari del suddetto altare maggiore ut supra facendo invece delle due teste di cherubini che stanno nelli due capi altari del citato altare maggiore di Santa Maria Egizziaca si debbano fare due puttini intieri dalla situazione modo come nel sudetto disegni carta, e modello in creta fattone e debbano essere lavorati detti due puttini, o dal magnifico Francesco Pagano o dal magnifico Matteo Buttigliero.*
*(omissis)*

M. Panarello, *Il grande cantiere del Santuario di S. Domenico di Soriano*, Soveria Mannelli 2010, pp. 129-133.

### 52. Monopoli, Cattedrale di Maria SS. Della Madia (cappella della Madia) (1748)

**Cappella della Madia, 1 -11, fasc. 11, a. 1751, p. 139.**

[...] *che tutta la scoltura, che ricerca il lavoro di detto Altare debba farsi, o da Mastro Matteo Bottigliero, o da mastro Francesco Pagano.*

Si viene a conoscenza della scelta ricaduta sullo scultore da un documento epistolare relativo alla stima delle opere del Sanmartino da far effettuare al Bottigliero: [...] *quello che aveva fatto la scultura alla detta Cappella accò vengano di tutta bontà e perfezione* [...].

M. Pirrelli, *La cappella della Madonna della Madia in Monopoli. L'organismo settecentesco*, Fasano 1997, p. 77.

### 53. Napoli, Guglia dell'Immacolata (1748, 1752)

**A.S.B.N., Banco dello Spirito Santo, giornale copiapolizze di cassa, 7 novembre 1748, matr. 1527.**

*Al padre Francesco Pepe della Compagnia di Gesù, ducati 10 a don Matteo Bottigliero a saldo di 135 e glieli paga per tre puttini di marmo da lui lavorati per l'Aguglia della Concezione avanti la chiesa del Gesù Nuovo e resta soddisfatto.*

V. Rizzo, *Lorenzo e Domenico Antonio Vaccaro. Apoteosi di un binomio*, Napoli 2001, p. 267, doc. 587.

**A.N.D.N., Notai del '700, Giuseppe de Palma, vol. a. 1748, ff. 58v-60v.**

22 febbraio 1748
*Die vigesimo secundo mensis februarij 1748, Neap.*
*Costituiti in presenza nostra li Magnifici Matteo Bottigliero e Francesco Pagano scultori, li quali intervengono alle cose sottoscritte per essi e ciascuno di essi e gli loro e di ciascuno d'essi eredi e successori da una parte. E il Magnifico Reverendo Padre Francesco Pepe della Compagnia di Giesù, il quale* [...] *Detti Magnifici Matteo e Francesco, e ciascuno di essi sincome sono venuti a convenzione col detto M.R.P. Francesco Pepe, mediante la quale spontaneamente dinanzi a Noi promettono e s'obligano di fare otto puttini di marmo colli loro geroglifici che tengono in mano sincome stanno quelli di stucco situati nell'aguglia sita nel largo d'avanti la Venerabile chiesa del Giesù Nuovo nel secondo ordine quali sono di palmi cinque e mezzo; cioè quattro per ciascuno di detti Signori Matteo e Francesco e secondo le buone regole dell'arte medesima. E questo fra il termine di mesi dieci decorrendi da oggi, ventidue del corrente febbraio. E colli sottoscritti patti cioè: In primis si conviene che prima di mettere mano al marmo devono li medesimi Magnifici Matteo e Francesco conforme dinanzi a noi promettono di fare li modellucci di creta secondo stanno fatti di stucco all'aguglia sudetta e poi farli vedere al Signor Nicolò Rossì pittore e dopo che questo li averà visti e approvati, promettono e s'obligano detti Magnifici Matteo e Francesco e ciascuno di essi principiare a fare detti otto puttini di marmo colla continua assistenza del prenominato signor Don Nicolò Rossi dovendo li medesimi Bottigliero e Pagano eseguire quanto detto signor*

*Nicolò comanderà circa li modellucci e marmi, con guastarli ed accomodarli, ed in caso che qualche d'uno di essi ne volesse fare ed adempire quanto comanda il detto Signor Nicolò a tenore del modello da lui approvato, sia lecito al sopradetto* R. P. Francesco *stassi di licenziarli non ostante che avessero principiata l'opera sudetta con fare terminare li sudetti puttini ed altri artefici, il tutto però a spese d'esso P. Francesco, con che il medesimo sia tenuto et obligato sodisfare e pagare a detti Signori Matteo e Francesco le loro fatighe, secondo verrà stimato da detto signor Rossi. Di più si conviene che se mai succedesse che per mancanza di detti Magnifici Bottigliero e Pagano o alcuno d'essi, li detti puttini riuscissero di qualche notabile difetto, in questo caso s'obligano e promettono li medesimi Bottigliero e Pagano o alcuno d'essi pagare e sodisfare il prezzo di tutto il marmo che sarà bisognato per fare detti otto puttini; ma se nel caso che il difetto de medesimi fosse rimediabile, si contenta detto* R.P. Francesco Pepe *farle accomodare ma a prorpie spese di detti Magnifici Bottigliero e Pagano o a spese di colui che averà fatto il bottino difettoso quia sia. All'incontro il medesimo* R.P. Francesco *promette e si obbliga pagare e sodisfare a detti Magnifici Bottigliero e Pagano il prezzo delli sudetti puttini alla raggione di docati quarantacinque l'uno in questo modo, cioè: docati venti per ciascun puttino di caparra e li altri docati venticinque ogni volta che averanno consegnato un puttino compito di tutto punto ed osservato et approvato sarà dal detto Signor Rossi. Di più si conviene per patto espresso che quando detti puttini si moveranno debba il detto Reverendo Padre Francesco conforme il medesimo spontaneamente in presenza nostra promette e s'obliga darle le persone per aggiunto per la massa de sopradetti puttini quia sic ex speciali pacto* [...].

U. Di Furia, *La statua dell'Immacolata*…cit., p. 229, doc. 6.

**A.N.D.N., Notai del '700, Nicola Servilo, vol. anno 1752, ff. 154v-157r. in, R. Mormone, *La scultura…*cit., p. 556.**

23 luglio 1752
Il Pagano e il Bottigliero promettono di realizzare nel successivo mese di agosto, le quattro grandi statue *sopra la balaustrata* della guglia *di marmo bianco e chiaro Sant'Ignazio e San Francesco Saverio verso mezzogiorno* (Pagano), *San Francesco Borgia e San Francesco Regis verso settentrione* (Bottigliero), per il compenso di 600 ducati per ciascuno scultore *inclusa la spesa de lavoranti e de modelli in piccolo et in grande, intendendosi detti modelli in grande dell'altezza di palmi undici l'uno;* in acconto avevano già ricevuto 100 ducati il 18 maggio.

U. Di Furia, *La statua dell'Immacolata*…cit., p. 222.

**A.S.B.N., Banco di Sant'Eligio, volume di bancali, 18 agosto 1752, matr. 10619.**

*Fede di credito di ducati 100, rilasciata in Napoli il 16 maggio 1752 al padre Francesco Pepe. Girata: e per me per altritanti li sudetti ducati 100 li pagate alli Signori Francesco Pagano e Matteo Bottigliero scultori a conto delli docati mille e duecento, cioè ducati 600 per ciascheduno che ha promesso pagarli per le seguenti quattro statue che si sono obligati fare di marmo di ogni bontà e perfezione a tenore de disegni sopra la Palaustrata dell'Aguglia che si sta facendo avanti il Largo della Venerabile chiesa del Gesù Nuovo cioè di S. Ignazio, S. Francesco Saverio, S. Francesco Borgia e S. Gio Francesco Regis, cioè le prime due statue dal detto signor Bottigliero e le altre due dal detto signor Pagano colli patti e servata in tutto la forma dello istrumento stipulato per notar Nicola Servillo di Napoli questo dì 23 luglio 1752 al quale si riferisce. Napoli detto dì 23 luglio 1752. Padre Francesco Pepe per altritanti. Francesco Pagano, Matteo Bottigliero.*

E. Nappi, *I Gesuiti a Napoli. Nuovi documenti*, in «Ricerche sul '600 napoletano», 10, 2003, p. 123, doc. 155.

### 54. Benevento, SS. Annunziata (cappella di San Gennaro) (1748)

**Ab anno 1748 ad annum 1749**
**Libro XXXVII n° 89.**

30 novembre 1748
*Al signor Matteo Bottigliere scultore de marmi docati 40 in conto di 4 buttini di plami 4 di marmo statuario di Massa di Carrara e di 5 testeanche di buttini da servire per la cappella di San Gennaro.*

*Al signore Matteo Bottigliere scultore di Marmi per mano di Filippo Amato della Compagnia di Gesù a conto delli 4 buttini e cinque Teste di Cherubini per la Cappella di San Gennaro docati 40.*

M. Bugli, *La chiesa dell'Annunziata a Benevento: i documenti ritrovati. Storia di artisti ed artigiani napoletani attivi nel '700*, in «Rivista storica del Sannio», 3° serie, anno XVII, I sem. Napoli, 2010, pp. 211, doc. 1., 212, doc. 5.
15 ottobre 1750
*Al Signor Matteo Bottigliere docati 80 per saldo di docati 240 prezzo convenuto per istrumento nella città di Napoli per 4 puttini di plami 4 l'uno e 5 testi d'Angelo per la nuova cappella di San Gennaro, mentre docati 40 li furono pagati in 27 settembre 1748 per mandato, altri docati 40 pagati per mandato a 30 aprile 1749 ed altri docati 80 li furono pagati a 6 aprile 1750 per mandato* [...].

M. Bugli, *La chiesa dell'Annunziata a Benevento*…cit., p. 214, doc. 1.

**Ab anno 1751 ad annum 1752**
**Libro XXXX n° 92**
**Altare maggiore e cappella**

27 gennaio 1752
*Al signor Matteo Bottigliere scultore de marmi della città di Napoli per li due Puttini Laterali del Busto Orsini e suo Triregno di marmo.*

M. Bugli, *La chiesa dell'Annunziata a Benevento*…cit., p. 214.

### 55. Soriano Calabro, San Domenico (1748, 1753)

**A.N.Na., Notai del '700, Gennaro Pisarani, 17 novembre 1748.**

L'atto viene stipulato a Napoli nella bottega di Francesco Rauzzino, sita da sopra li regij studij

*Costituiti in presenza nostra M. R. P. maestro ex provinciale Fra Giuseppe Maria Morelli Priore del Real Convento di San Domenico in Soriano de' RR. PP. Predicatori in provincia di Calabria Ultra. Al presente qui in Napoli* [...] *ed a maggior cautela, il sudetto Priore, interveniente all'infrascritto, precedentemente consiglio tenuto con RR. PP. Maestro Priore, e PP. Del Real Convento di Santa Maria della Salute ossia San*

*Domenico Doriano de* RR. *PP. Predicatori situ fuori porta reale [...]; copia del quale nel presente isrumento si conserva* [...] *e il sig. Francesco Rauzzino di questa predetta città di Napoli scultore de' marmi* [...].
*Le parti suddette spontaneamente asseriscono davanti di noi che sotto il 25 novembre 1745 fu stipulato pubblico istrumento per mano mia* [...] *in vigor del quale istrumento il predetto Sig. Francesco per convenzione avuta* [...] *promise e si obbligò di fare la cona, ed altare maggiore della Venerabile chiesa di detto* Real *Convento di San Domenico in Soriano* [...] *di marmo bianco, e commesso di vari altri mischi, nella conformità appunto, che appariva nel modello e disegno fatto dal fu regio ingegnere don Domenico Antonio Vaccaro e secondo la misura, e scala di palmi fatta in detto disegno e modello.*
(*omissis*)
*Dopo di che sotto li di due agosto 1746 fu stipulato altro pubblico istrumento per mano mia mediante il quale* [...] *ratificò ed accettò l'istrumento suddetto* [...] *sotto però l'infrascritte altre motivazioni.*
(*omissis*)
*E come che il modello fatto dal suddetto fu regio ingegnere don Domenico Antonio Vaccaro, non èstato approvato in* Roma *ne è piaciuto a PP. Del suddetto* Real *Convento; perciò essi dell'odierno P. Maestro provinciale come del suddetto P. Maestro Priore, li mesi passati fecero formare uno nuovo disegno in carta in* Roma, *il quale poi avendolo consegnato al Sig. Architetto, e* Regio *Ingegnero don Antonio dell'Elmo, li diedero l'incombenza, affinchè avesse lui fatto lavorare il modelli di legno, giusta il suddetto disegno in carta, quale sig. don Antonio have già fatto il modello sopra di detto disegno, per poi potersi fare la macchina in marmo, è questo è stato approvato da PP. Del* Real *Convento per essere detto modello piaciuto alli medesimi reverendi Padri.*
(*omissis*)
*Primo* [...] *di fare tutta l'opera suddetta di marmo bianco commesso di pietre colorite, di ottima qualità e perfettione, ed a lode di un buon maestro, con eseguirla sotto la direttione del suddetto regio ingegnere Sig. D. Antonio Dell'Elmo, secondo il modello suddetto* [...] *da trasportarsi in grande, giusta le sue misure, e scala di palmi, firmata così da esso P. Maestro Priore che dal suddetto sig. Francesco promette, che si è data a conservare al detto sig. don Antonio, con essersi consegnata altra consimile scala al detto sig. Francesco, di modo che riyrovandosi detta opera, che non vada proporzionata di lunghezza nel sito della detta chiesa, non sia esso sign. Francesco tenuto a cosa alcuna,*
(*omissis*)
*Ottavo che le statue, puttini, angeloni, bassorilievi, Spirito Santo, nuvole, festoni, ed ogni altra cosa attinente alla scoltura, debbia essere di buoni marmi statuari; e lavorati o del Sig. Matteo Bottigliero, e del Sig. Francesco Pagano, e del suddetto* Real *Convento, e del suddetto Ingegnere; con che però l'intelligenza de PP: suddetti non debbia indurre impedimento ad esso Sig. Rauzzini di farle fare o dal suddetto Bottigliero o dal suddetto Pagano, per essere questi scultori li migliori che vi siano in questa città, dovendo li medesimi fare prima di ciascuno pezzo il modello in grande, cioè per le statue, ed angeloni, di non meno di palmi tre di altezza e per li puttini, non meno di palmi due di altezza con farlo osservare dal suddetto ingegnere ad arbitrio del quale debba restare il fare mutare, e migliorare li detti modelli, quante volte li parerà fino alla sua totale soddisfazione.*
(*omissis*)

M. Panarello, *Il grande cantiere del Santuario di S. Domenico di Soriano*, Soveria Mannelli 2010, pp. 58-61.

**A.S.B.N., Banco dello Spirito Santo, giornale copiapolizze di cassa, 7 dicembre 1753, matr. 1627.**

*A Francesco Ragozzino, ducati 12 a Matteo Bottigliero Scultore a compimento di ducati 60 di ducati 601 in conto della scoltura di marmo in atto sta facendo per servizio della Reverendissima Chiesa di San Domenico Soriano in Calabria Ultra.*

M. Panarello, *Il grande cantiere del Santuario di S. Domenico di Soriano*, Soveria Mannelli 2010, p. 61.

### 56. Nardò, Piazza Salandra (1749)

**B.S.N.S.P., avvisi 42. Napoli 16 settembre 1749, pp. 1-2.**

*Dalla città di Nardò siamo ragguagliati, qualmente erettosi nella Piazza principale di quella un nobile, e magnifico obelisco, in onore della SS. Vergine Immacolata di pure limosine spontaneamente offerte, e non richieste; giunse ivi ultimamente da questa capitale una statua di marmo finissimo di palmi nove della stessa gran Vergine Immacolata, di eccellente scoltura, da mettersi nella cima di detto obelisco ricevuta processionalmente in una delle porte della città da Mons. Vescovo D. Francesco Carafa, e da lui Pontificalmente vestito ancor benedetta fu condotta in trionfo per le principali strade riccamente adobbate, seguita dal capitolo, Mansionarj, e clero; coll'intervento ancora degli ordini regolari, di tutto il Magistrato, Nobiltà, e Popolo innumerevole tra le pubbliche acclamazioni, e continovi Viva di giubilo, tra le armoniche Melodie di ben concertati istrumenti, e tra un continuo sparo di mortaretti, e fuochi artificiali; e giunti nella pubblica Piazza fu depositata la statua vicino all'obelisco, ed intonato il Te Deumin rendimento di grazie si proseguirono le Feste di sparo, ed illuminazioni fino alle molte ore della Notte. Detta statua è stata scolpita da D. Matteo Bottigliero scultore Napolitano.*

U. Di Furia, *Nuovi Documenti sulla Guglia dell'Immacolata di Nardò*, in *Fondazione Terra d'Otranto. Il delfino e la mezzaluna*, anno II, n. 1, 2013, pp. 89-96.

### 57. Napoli, Santa Maria di Costantinopoli (1750)

**A.S.B.N., Notai del '700, Giuseppe Sancilla, sch. 338, prot. 7, ff. 68-71.**

Esegue nel 1750 i putti *capo altare*: [...] *in un sol pezzo di sua propria mano, da ottimo professore. (omissis)*

E. Catello, *La cona e l'altar maggiore nel rinnovamento settecentesco di S. Maria di Costantinopoli*, in «Napoli Nobilissima», 1986, p. 11, 14, nota 6.

### 58. Napoli, San Nicola alla Carità - Stima (1750)

Giudizio del Bottigliero per il medaglione (*San Nicola con putti*) posto sulla facciata di San Nicola alla Carità di Napoli, eseguito da Bartolomeo Granucci.
9 settembre 1750
[...] *Per lui i due puttini di mezzo rilievo, lunghi circa palmi 5 ½ considerata la spesa del materiale dei marmi, considerata la spesa della incominciata lustratura su le dette carnature solamente dalla parte d'avanti,*

*considerata l'esecuzione della principiata opera, considerata la fatica che vi ha voluto per ponerli nello assieme presente, e considerato gli attuali prezzi che corrono nel presente mondo circa tali lavori, vagliono il prezzo di duc. 120. Volendosi poi quelli terminare di tutto punto, pronti da potersi ponere in opera, con seguitare lo stesso stile, sono di parere che ci vogliono altri ducati. 40.*

F. Strazzullo, *Documenti per la chiesa di San Nicola alla Carità*, in «Napoli Nobilissima», IV, 1964, p. 120.

### 59. Napoli, San Giovanni Battista delle Monache (1751)

**A.S.B.N., Banco del Salvatore, giornale copiapolizze di cassa, 3 marzo 1751, matr. 1241.**

*A Donna Maria Domenica Spinelli ducati 350 e con autentica di Notar Ignazio Parisi a Giuseppe Palmentiero Orefice Argentiero, a compimento di 1200 ducati, atteso li altri 750 a compimento li ha ricevuti* [...] *a conto del prezzo della statua di argento di tre marchi e mezzo, tanto di San Domenico e sua pedagna, che detto Giuseppe sta facendo per conto delle Monache di San Giovanni Battista di Napoli in conformità del Modello fatto dallo scultore maestro Matteo Bottigliero, e con li patti e dichiarazioni e modi contenuti ed espressi nell'istrumento* [...].

V. Rizzo, *Ulteriori scoperte*…cit., p. 209, doc. 69.

### 60. Napoli, Real Collegio dei Santi Margherita e Bernardo (1751)

**A.S.B.N., Banco dei Poveri, giornale copiapolizze di cassa, 7 aprile 1751, matr. 1434.**

*A Ignazio di Blasio ducati 50 e per esso ad Antonio de Lucca marmoraro per caparra e a conto di ducati 150 prezzo stabilito d'un altarino di marmo di palmi dieci in circa di lunghezza, secondo il disegno firmato, consegnatoli per servitio d'una cappella della chiesa del Real Collegio dei Santi Margherita e Bernardo, quale il detto Antonio si è compromesso fare con li seguenti patti: Primo detto altare deve essere terminato e collocato per la fine di aprile; Secondo essere secondo il suo genio e perciò possa dal disegno variarsi senza poter chiedere di più del convenuto, che li marmi bianchi devono essere tutti statuari ed anche lustrati a specchio. La sorte delle pietre colorite debba essere di verde antico di persichino e giallo antico oppure di Siena, secondo meglio ad esso medesimo piacerà. Che nell'ornamenti come di Croce, frappone ed altro vi debba essere anche madreperla impellicciata. Che dovendosi in esso fare tre teste di cherubini, debbono essere di mano di Matteo Bottiglieri. Che per collocare detti marmi non vi debba essere calce di sorte alcuna, ma di pietre fabbricato con gesso di preta e polvere d'Ischia. Che con detta somma di D. 150 s'intenda inclusa ancor la staffa di grappe di ferro, di portatura, fabbricatore, materiali ed ogn'altro che possa occorrere per detto altare. In quanto al pagamento si compromette dare altri D. 50 subito ed immediatamente che nella sua bottega saranno terminati tutti i pezzi di marmo, e collocato poi che sarà e terminato da porsi, in opera, darli l'altri D. 50 per final pagamento e mancando ad uno de sudetti patti apposti; se sia circa la qualità del lavoro o dei marmi sia tenuto detto Antonio rifarli a sue spese fra detto tempo, altrimenti sia lecito ad esso farlo fare da altri a sue spese. Dichiarando che detto pagamento lo fa in nome e denaro di Margherita Savarese, monaca in detto Collegio; quale si protesta e conviene darli D. 25 in meno del prezzo stabilito se non sarà terminato per il tempo stabilito detto altare. E con firma di Nicola de Luca per mano di notar Carlo Rega di Napoli che fa fede come detto Nicola è procuratore di Antonio de Luca, suo figlio ad esigere e quietare come da procura*

E. Nappi, Il *Borgo dei Vergini: edifici sacri e antichi palazzi; notizie,* in «Ricerche sul '600 napoletano», 2008, p.74.

### 61. Soriano Calabro, San Domenico Soriano (1751, 1752)

**A.S.B.N., Banco dello Spirito Santo, giornale copiapolizze di cassa, 22 dicembre 1751, matr. 1586.**

*A Francesco Ragozzino ducati 25 e per esso a Francesco Pagano a compimento di ducati 50, a compimento di altra fede di credito di detto nostro Banco, l'ha da esso ricevuti d. Matteo Bottigliero, e sono per la consimile somma promessa di ducati 50 promessa di pagare e soddisfazione per i suddetti Bottigliero e Pagano, in conto dell'opera della Scoltura di Statue, Angeloni, Bassi rilievi ed altro dai medesimi Bottigliero e Pagano facienda per suo conto per servizio dei Padri Predicatori di S. Domenico della Terra di Soriano, il tutto in conformità dell'istrumento stipulato tra lui suddetto e essi Bottigliero e Pagano e notar Francesco Viscardi di Napoli.*

V. Rizzo, *Sculture inedite di D. A. Vaccaro*…cit., p. 145, doc. 7.

**A.S.B.N., Banco dello Spirito Santo, giornale copiapolizze di cassa, 9 dicembre 1752, matr. 1607.**

*A Francesco Tanzino, ducati 10 e per lui a Don Matteo Bottigliero, Maestro Scultore di marmi, a compimento di ducati 144, attesi li altri 134 l'ha ricevuti per contanti per nostro Banco, a conto della scoltura di marmo che in atto sta facendo a servizio della venerabile Chiesa di S. Domenico Soriano in Calabria Ultrà, rimettendosi all'istromento da lui firmato.*

Altri due pagamenti per la stessa opera, seguono rispettivamente al 23 dicembre 1752 (p. 251) e al 9 dicembre 1752 (p. 211).

V. Rizzo, *Sculture inedite di D. A. Vaccaro*…cit., p. 56, doc. 12.

**A.S.B.N., Banco dello Spirito Santo, giornale copiapolizze di cassa, matr. 1626.**

*A Francesco Rauzino ducati 21, e per esso a Matteo Bottigliero, e li medesimi sono a complimento di ducati 515 a conto della scoltura di marmo che sta facendo per servizio della chiesa di San Domenico Soriano di Calabria Ultra.*

E. Nappi, in *Arte napoletana* ...cit., p.322.

### 62. Bitonto, Cattedrale di San Valentino (1752)

**A.S.B.N., Banco dello Spirito Santo, giornale copiapolizze di cassa, 29 novembre 1752, matr. 1603.**

*A Don Gennaro Maria Ferri ducati 5; e per lui a Gennaro de Martino, disse sono per caparra ed in conto di ducati 150 intiero convenuto prezzo di un deposito, ossia tumulo per la memoria del fu Monsignor Musso*

*vescovo di Bitonto, che deve lavorare per conto di Monsignor ferri vescovo di quella città suo fratello, giusta il disegno formato , e firmato così da esso de Martino, come da lui e colli seguenti patti cioè Primo, che debba fare detto deposito all'intutto a tenore del riferito disegno, firmato da lui e da detto De martino, senza che differisca dal suddetto neppure un attimo, sicchè non possa aggiungersi ne levarne nessuna cosa; 2° che li marmi di cui deve componersi il detto deposito, siano di tutta bontà e perfezione ben commessi e impellicciati e con quelli colori, che lo stesso di segno dimostra ben allustriti a specchio, in modo che mancando una di tali perfezioni, o uno di tutti li patti convenuti, sia tenuto a rifarlo. Terzo che in mezzo alla medaglia di esso disegno debba far la figura, o sia ritratto del fu Monsignor Musso colla maschera di Bottiglieri; Quarto, che il detto deposito da farsi a tenore del suddetto disegno, come sopra, colla detta qualità dei marmi, colori, intagli, cornici, e scoltura, debba essere di altezza di palmi 15 sino alla fiamma, e di larghezza nel piede di palmi 6 e mezzo e da fuora a fuora alle due imprese di palmi 9 e mezzo; Quinto che delle due Imprese una debba essere di detto Monsignor Musso, quella cioè a man diritta, e l'altra a sinistra di esso suo fratello Monsignor Ferri, entrambe ben note ad esso Gennaro de Martino; Sesto, che nella base della medaglia, o sia ritratto suddetto, sopra la cimasa abbia a situarsi li tre tondi, o siano medaglioni di bronzo, a lui ben noti, che da lui se li consegneranno; ben firmati con ottima mistura e colle chiavette di dietro; Settimo che in mezzo al tabellone si debba intagliare l'iscrizione, che se le darà, ottavo che terminato il tumulo suddetto debba esso Gennaro metterlo insieme tutto per intero qui in Napoli, affinchè si possa riscontrare e far riconoscere col disegno; Nono, che quando sarà terminato, debba egli esibire lo stesso disegno formatone e firmato come sopra affinchè col medesimo possa riscontrarsi, altrimenti si abbia come non fatto ne lui sia tenuto a pagarli nessuna somma, ma anzi esso De Martino debba subito restituirli non solo detti ducati 5, ma ogni altra somma, che fosse si trovasse averli pagata in conto, atteso così si è convenuto, e senza questi patti lui si obligarebbe; Decimo, che il detto Deposito debba mettersi in opera in Bitonto da un giovane dello stesso de Martino, a cui sia tenuto lui qui e Monsignor Ferri suo fratello in Bitonto rispettivamente dare il viaggio franco nell'accesso e ricesso e pagarli quattro carlini il giorno, oltre le spese, o invece delle spese alli carlini quattro il giorno; E nella dimora in Bitonto necessaria per situare il tumolo suddetto, si debbano allo stesso giovane pagare carlini 2 al giorno, oltre l'abitazione franca, e le spese, atteso con questo patto di doversi il lavoro mettere in opera in Bitonto da un suo giovane, e condisceso esso de Martino ad obligarsi a tutto il dippiù; Duodecimo, che per l'intiero prezzo di detto deposito compito di tutta perfezione come sopra lui debba pagarli in tutto la somma di ducati 150 – in conto de quali li fa il presente pagamento come sopra; Decimo terzo, che debba consegnar tutta l'opera quando sarà compita nella sua bottega per indi riceversene il suo Giovane le casse in Bitonto, quando vi saranno arrivate, dovendo rimanere a suo carico, e di Monsignor suo fratello così le casse, in cui dovrà l'opera riponersi, come tutto il trasporto dalla di lui bottega sino a bitonto, come tutto ciò si è tra loro espressamente convenuto, stabilito e pattuito.*

C. De Letteriis, *Settecento Napoletano in Puglia. Documenti inediti sulla chiesa di Santa Maria della Pietà a San Severo e altre storie di marmi*, Foggia 2013, p. 114.

### 63. Buccino, Convento di Sant'Antonio (1752)

**A.S.N., Notai del '700, Giuseppe Ranucci, 94/46, anno 1752, ff. 163r-168v.**

E. Catone, *Il convento agostiniano di Sant'Antonio di Buccino*, in «Percorsi Agostiniani», V/10, 2012, pp. 394, 397.

### 64. Salerno, Cattedrale di San Matteo (Cripta) (1752)

**A.S.S. Notaio Carlo Barone, b. 5361, a. 1752, fol. 141r.**

[…] *due imprese di detto Almo Collegio che vengono situate alli due piedistalli di detto altare debbano farsi coll'effige di San Matteo in mezzo di basso rilievo e colle sbarre di sotto commesso e con di sopra la corona di rilievo risaltata* […] *debbono situarsi alli due corni seu estremi di detto altare debban farsi fare, a spese e carico di esso signor Antonio, o dal signor Bottigliero o dal signor Pagano, celebri statuari napoletani.*
*(Omissis)*

A. Braca, *Il Duomo*…cit., p. 237.

### 65. Napoli, San Michele Arcangelo (1753)

**A.S.B.N., Banco del Salvatore, giornale copiapolizze di cassa, 11 dicembre 1753, matr. 1292.**

*Alla Congregazione di San Michele Arcangelo dei 72 Sacerdoti ducati 4 ai suoi Superiori, a Don Carlo de Majo Superiore della Congregazione per tanti spesi per servizio della medesima in aver rigalato a tutti li manipoli di Aniello Cimafonte maestro marmararo per li lavori fatti nelli marmi delli due Altari situati nelle Due Cappelle della loro Chiesa e quelli allustrati a specchio, anche per concordato compenso a don Matteo Bottigliero per le sculture fatte in alcuni pezzi di marmo in tutti i detti Altari a soddisfazione di F. D'Amato della Compagnia di Gesù.*

V. Rizzo, *Ulteriori scoperte*…cit., p. 208, doc. 67.

### 66. Napoli, San Domenico Maggiore (*già* Monastero SS. Pietro e Sebastiano) (1754)

**A.N.Na., Notai del '600, Onofrio Montefusco, sch. 723/55, prot. 176-178, 5 ottobre 1754.**

Qui trascritto per la prima volta

*Conventio inter Matheus Bttigliero, Nicolaus Lamberto, et Monastero SS: Petri et Sebastiani*

*Die quinto mensis octobris 3 1754. Neap. Costituiti en presenza nostra il nostro Don Matteo Bottigliero statuario, ed il Magnifico Nicola Lambierto sculdore de marmi, li quali intervengono alle cose infratte per essi, et ciascuno di loro in solidum e per li loro eredi e successori da una parte.*
*Ed il Reverendo Padre Serafino Vitagliano sindico, e Procuratore del Real Monastero de Santi Pietro, e Sebastiano de R.R. Signore Monache delli Ordine de Pedricatori di questa città, il quale consistendo prima in poi interviene anto alle cose infrascritte in nome e parte di detto eal Monastero, e per li soccessori qualsivogliano imperpetuo in quello della altra parte.*
*Li detti Signori D. Matteo, e Nicola, sicome vengono a convenzione con detto Padre Sindico in detto nome, in vigore della quale spontaneamente avanti di noi promettono, e s'obligano insieme di fare otto statue di marmo di diversi santi, ò Maschi ò Femine, secondo la nota, che se li darà per ponerli nella Chiesa di detto Real Monastero in otto nicchie, che stanno in detta Chiesa di altezza e modo che si trovano le due statue di stucco in due nicchie di detta* Chiesa, *quale statue debbano venire a tenore della nota di detti Santi, che infra* [***], *con farci ad una il modello si abbia prima da oservare da detto Monastero per farci fare tutto quello che vi manca, e fare le statue sodette di tutta qualità e perfezione à tenore*

*di detto modello, non solo per il disegno delle statue, mà anche per la qualità del marmo, che deve essere senza vena ed uscendovi qualche vena, siano tenuti detti signori Don Matteo e Nicola scartarlo e pigliare marmo buono à sodisfazione del detto Monaster, ed in caso, che ogni statua non riuscire à tenore di detto modello, s'obligano i nostri signori don Matteo, e Nicola pigliarselo a danno, e spese loro, ed il detto Monastero non sia tenuto a cosa alcuna, ma debbanosubito restituire tutto quel denaro che si troverà avere ricevuto per quelle in conto.*
*E questo per il convenuto prezzo fra di loro di ducati cento quaranta per ogni statua, porta in detta nicchia tutte le spese ed interessi delli sodetti insolidum obligati, con restare li modelli à beneficio di detto monastero à conto, del qual prezzo dichiarano detti Signori Don Matteo, e Nicola insolidum obligati aver ricevuto ducati cento anticipatamente per il banco di Pietà con fede di credito in testa di detto Monastero sotto li 8 agosto 1754, ed il restante prezzo se li debbia pagare conforme si consigneranno dette statue.*
*Del qual prezzo detti Bottigliero e Lambierto se ne chiamano insolidum ben contenti dal detto Monastero e dove farsi dette statue valessero più del prezzo sodetto, tutto detto di più qualsivoglia summa, che ascendesse, detti insolidum obligati lo donano à beneficio del detto Monastero rinunciando à tutte, e qualsivogliano leggi à loro favore dittanti, de quali promettono non servirsene.*
*Quali statue del modo sodetto promettono, e s'obligano insolidum detti Signori Don Matteo, e Nicola consignarle di tutta perfezzione, e poste in opera frà il termine di un anno, e mezzo, e non consegnandole frà detto tempo del modo secondo detti modelli, sia lecito à detto Monastero farsi fare le statue sodette da altri qualsivogliano statuarii à qualsisia majior prezzo à tutti danni, spese, ed interessi delli detti insoludum obligati, e non altrimenti.*
*Il tenore della quale nota, che si conserva nel presente istromento siegue, ed cioè nella prima nicchia à man destra vicino all'altare maggiore Santa Caterina da Siena coronata di spine colle stimmate e croce in mano in atto di predicare.*
*Nella prima nicchia à man destra à lato* [***] *Sant'Agnese di Montepulciano colla cappaspersa di crocelle, ed in mano l'Agnello.*
*Nella seconda nicchia à man destra Santa Rosa di Lima colla Corona di Rose e Bambinello giacente nelle mani in atto di baciarlo.*
*Nella seconda nicchia à man sinistra Santa Caterina Ricci coronata di spine stimattizzata nelle mani e col cuore nella destra.*
*Nella terza nicchia à man destra la Beata Giovanna di Portogallo con corona, e scettro reale a piedi, ed in atto di abracciar la Croce.*
*Nella terza Nicchia à man sinistra la Beata Margarita di Savoia con tre lancette nella detsra, scettro e corona reale a piedi, ed una* [***].
*Nella quarta nicchia à man destra la Beata Osanna da Mantova, Croce in mano, ed una barchetta a piedi.*
*La quarta nicchia à man sinistra la Beata Margherita da Castello* [***], *e nelle mani un piccolo Presepe con la Madonna, San Giuseppe e Bambiniello giacente in atto di contemplarli.*
*E per le cose sodette detti Signori Don Matteo, e Nicola da una parte spontaneamente come sopra obligano se stessi, e ciascuno di loro insolidum e di loro, eredi soccessori, e beni tutti anco di essi eredi mobili e stabili presenti e futuri a Detto Monastero* [...].
(*omissis*)

G. Filangieri, *Documenti per la Storia, le arti e le industrie delle province napoletane,* tomo III, Napoli 1885, p. 78, nota 1.

### 67. Immacolata lignea - Stima (1754)

**A.S.B.N., Banco di Sant'Eligio, giornale copiapolizze di cassa, 20 febbraio 1754, matr. 1276.**

*A Giuseppe Guariniello ducati trenta e per lui a Don Bernardo Valentino a conto delli ducati 100 convenuto pagarsi per una statua di leganame dell'effigie della Vergine Immacolata che si è obbligato fare e consegnarcela*

*per tutto 1754 in conformità e secondo il modello di creta che li sarà consegnato e compita sarà detta statua dovrà la medesima essere approvata da Don Francesco Giordano e Don Matteo Bottiglieri; e nel caso che da questi non venisse approvata, perché non fatta secondo il modello, sia tenuto esso Bernardo rifarla a sue proprie spese* [...].
*(omissis)*

U. Di Furia, *Il San Francesco Saverio di Bernardo Valentino a Calvello: opera inedita di un poco noto scultore napoletano*, in «Basilicata Regione: notizie», 119/120, 2008, p. 223.

**A.N.D.N., Notai del '700, Giuseppe de Palma, anni 1753-1754, 7 febbraio 1754, ff. 240r-241v.**

*Die septimo mensis Februarij 1754, Neap. Costituiti in presenza nostra il Magnifico Reverendo Padre Francesco Pepe della Compagnia di Gesù, il quale acconsentendo prima in noi in tervenie alle cose sottoscritte per se e per li suoi eredi e successori, da una parte. Ed il signor. Giuseppe guarinelli, il quale interviene similmente alle cose sottoscritte per se, e per li suoi eredi e successori, dall'altra parte. Al detto signor Giuseppe per convenzione avuta con detto Padre Francesco spontaneamente dinanzi a noi s'obliga e promette di far costruire per tutta la fine dell'entante mese di marzo, una statua di legno dell'altezza di palmi dodici e mezzo dell'effige della Vergine Santissima dell'Immaculata Concezione secondo il modello di creta che li sarà consegnato dal sudetto Reveredno Padre Francesco; e dopocché detta staut di legname sarà provata, tanto dal Signor Francesco Giordano, quanto dal Signor Matteo Bottigliero, lo stesso Signor Giuseppe Guarinelli si obliga e promette farla di piangia di rame della stessa forma, e tale quale sarà quella di legno, fra il termino di mesi sei decorrenti dal giorno che detta statua di legname sarà provata da detti Giordano e Bottigliero.*
*(omissis)*

U. Di Furia, *La statua dell'Immacolata*…cit., p. 229, doc. 7; cfr. Idem, pp. 230, doc. 8, 231, doc. 11., 232, doc. 15.

### 68. Statua argentea di San Nicola di Bari (1755)

**A.S.B.N., Banco del Salvatore, giornale copiapolizze di cassa, 16 settembre 1755, matr. 1329.**

*A D. Felice Danise ducati 300 a Gennaro e Andrea Arcucci fratelli e li paga in nome e proprio denaro di Mons. D. Massenzio Filo, e sono per causa che desiderando detto Monsignore una statua d'argento sotto il titolo di S. Nicola di Bari, esso suddetto come messo, ed Internuncio di detto Monsignore, ha avuto convenzione con detti Gennaro ed Andrea di fare detta statua a mezzo busto con mitra, stola, pastorale, il libro ad una mano, e 3 palle d'argento indorate a piancia, di peso libre 40 in circa d'argento, quale si è stabilito alla ragione di 13.3 la libra e da doversi da detti fratelli fare detta statua del modo infrascritto: cioè lavorata con ogni perfezione secondo il modello e disegno che già si ritrova fatto di creta, e successivamente da farsi in cera da don Matteo Bottigliero Scultore, firmato e suggellato da D. Domenico Danise Cianci col suo proprio suggello, quale statua han promesso essi fratelli farla fra lo spazio di mesi due da 15 corrente compresa la fatiga che devon fare detti fratelli da situare e fissare detta statua su piedistallo ottangolato e di fare la mitria d'argento e lo scudo con l'impresa di Monsignore, con dichiarare che l'argento per detta statua debba essere approvato dalla Regia Zecca siccome detto nell'albarano.*

V. Rizzo, *Sculture inedite*…cit., p. 56, doc. 13.

### 69. Portici, Palazzo Reale - Apprezzo (1755)

**A.S.Na., Casa Reale Amministrativa, Conti e Cautele, 15 maggio 1755, fasc. 1145.**

*Per un galesso occorso allo scultore Matteo Bottigliero venuto da Napoli in Portici per apprezzare gli lavori dello scultore Agostino Corsini speso ducati uno e g.na. 40.*

A. Gonzàles-Palacios, *Scultori alla Real Cappella di Portici*, in «Antologia di Belle Arti», 2, 7/8, 1978, p. 349, doc. 139.

## I. Napoli, Certosa di San Martino (cappella di San Giovanni Battista) (1705)

**Monasteri Soppressi vol. 2255. 5 Agosto 1705 (f. 46).**

*Lista di marmorari e lavoranti*

*Per 6 giornate del Sig. Matteo per fare il pezzo della croce sopra la Cappella di San Giovanni Battista a Carli 5 il giorno. 3 ducati.*

*Lorenzo Vaccaro*

**Monasteri Soppressi vol. 2255. 14 Agosto 1705 (f. 47).**

*Reverendo padre Procuratore farete gratia pagare a Matteo giornate quattro. Ducati 2.*

*Lorenzo Vaccaro*

**Monasteri Soppressi vol. 2255. 22 agosto 1705 (f. 48).**

*A Matteo giornate 6.3 ducati.*

*Lorenzo Vaccaro*

**Monasteri Soppressi vol. 2255. 29 Agosto 1705 (f. 49).**

*A Matteo giornate 4. 2 ducati.*

*Lorenzo Vaccaro*

**Monasteri Soppressi vol. 2255. 12 settembre 1705 (f. 50).**

*Per 5 giornate di Domenico per fare il pezzo della croce di San Giovanni Battista a Carli 4 il giorno.*

*Lorenzo Vaccaro*

**Monasteri Soppressi vol. 2255. 18 settembre 1705 (f.51).**

*Per 5 giornate di Domenico per fare il pezzo della croce di San Giovanni Battista a Carli 4 il giorno.*

*Lorenzo Vaccaro*

**Monasteri Soppressi vol. 2255. 3 ottobre 1705 (f. 52).**

Qui il nome di Matteo viene depennato e sostituito con quello di Domenico.

*Per 5 giornate di Mastro ~~Matteo~~ Domenico per fare il pezzo della croce sopra la Cappella di San Giovanni Battista a carli 5 il giorno. 2 ducati.*

*Per 5 giornate di Mastro Nicola per fare il pezzo di sotto le credenzole di detta cappella a Carli al giorno. 2 ducati.*

*Lorenzo Vaccaro*

**Monasteri Soppressi vol. 2255. 10 ottobre 1705 (f. 53).**

*Per 5 giornate di Domenico per fare il pezzo della croce di San Giovanni battista a Carli 4 il giorno. 1.4.0 ducati.*

*Lorenzo Vaccaro*

**Monasteri Soppressi vol. 2255. 10 ottobre 1705 (f. 55)**

*Ven. Pre. Procuratore di casa Don Lorenzo Ciarlone darrete a Mastro Giuseppe Lambierto giornate 9 per ponere in opera li due puttini co li frontespizi nella cappella di S. Giovanni Battista a carli 5 il giorno. Ducati 4.2.10.*

*Notati a libro*

*Lorenzo Vaccaro*

## II. Napoli, Certosa di San Martino (1707)

**A.S.B.N., Banco del Salvatore, giornale copiapolizze di cassa, 13 maggio 1707, matr. 506.**

*Al Monastero di San Martino ducati venti e per esso a Bruno Gallinaro Procuratore di Domenico Antonio Vaccaro, statuario di marmi, a complimento di quattrocentosessanta atteso detto compimento importanti quattrocentoquaranta, l'ha ricevuti dal loro monastero la maggior parte per mezzo di banco e l'altri di contanti quali ducati 460 sono per l'intiero complimento, e final pagamento della statua di marmo bianco intitolata la fama, posta nella cappella sotto il titolo di San Giovanni Battista sistente nella loro chiesa di San Martino come ancora a final pagamento delli due cornicioni di marmo mischio con le croci di sopra da lui fatti e posti nella cappella di San Giovanni Battista e San Bruno, dichiarandosi che detto Domenico Antoni, e stato similmente per intiero lo disegno, anco di tutto il di più, che vi è accorso, di modo, che ne resta da conseguire summa neruna dalla loro certosa, per qualunque causa, non essendosi tra di loro ne debito, ne tradito neruno, et a* [***] *s'intenda per detto Domenico Antonio qui stata in amplissima forma detta loro certosa,* [***], *per aquiliana stipulationem i per pacta de aliquid alius no potendo , neque peti faciendo e sua firma a lui* […].

## III. Banco dei Pegni (1708)

**A.S.B.N., Banco dello Spirito Santo, giornale copiapolizze di cassa, 18 gennaio 1708, matr. 906.**

*A nostri di banco a conto d'avanzi de pegni venduti ducati tre tarì 2.6. et per loro a Matteo Bottigliero avanzati a suo beneficio dall'Infratto suo pegno sodisfatto nostro Banco del Capitale Interno erata di spesa a*

*tutto li 18 agosto 1707 che si vende havendoli restituita l'original cartella in filza de pegni. Il pegno è a 1705 a 7 gennaro n. 93596, fol 17 di ducati 20 venduto per ducati 26.3.18. che ducati 23.1.12 ritenuti per il Capitale Interesse e Rata et avanzano di ducati 3.2.6. et per esso a Cesare Sabbato altritanti.*

### IV. Cappella della famiglia Bottigliero (1712)

**A.S.D.S., Fondo visite pastorali e arcivescovi salernitani, fasc. 61.**

(f. 3v). *La cappella della SS.ma Annunciata del quondam Matteo Bottigliero, ave annui ducati sei delli quali ne paga annui ducati quattro Mattia Bottigliero herede discendente è possessore della sala è due camere come appare dallo istromento rogato per mano di notar Ascanio Ventura di ducati 50 sopra i detti beni a casa Bottigliero e si ne celebrano messe dalli canonici.*

(f. 7). *Mattia Bottigliero rende annui ducati 4 sopra della sala e due camere alla cappella della S.ma Annunciata dal quondam Matteo Bottigliero dal cui testamento appare per istrumento* [***] *del quondam Gio. Felice figlio del detto Matteo rogato per mano di notar Ascanio Ventura la cui copia si conserva nello archivio e si ne celebrano messe dalli canonici.*

### V. Vibo Valentia, Santa Maria del Gesù (1713)

**A.S.B.N., Banco del Salvatore, giornale copiapolizze di cassa, 27 novembre 1713, matr. 585.**

*Ad Andrea Sperato ducati trenta e per lui a Nicola del Gayzo e per lui a Matteo Bottigliero, et gli sono a compimento di 75 ducati prezzo d'una statua di Sant'Antonio di Padua col suo bambino in braccia e con sua firmata a lui contanti. Ducati 30.*

**A.S.B.N., Banco del Salvatore, volume di polizze, 26 novembre 1713, matr. 6380.**

*(Andrea De Spirito e per me a Nicola del Gayzo)*
*E per me li suddetti ducati trenta li pagate al Signore Matteo Bottigliero, e sono a compimento di ducati settantacinque per il prezzo di una statua di Sant'Antonio de Padua col suo bambino di legno indorato con le carnature colorite fatta per li Padri Priori di Santa Maria di Giesù della città di Monteleone à spese e per devozione di Monsignore Vescovo di Mileto, atteso l'altri ducati quarantacinque l'ha ricevuti de contanti.*
*Napoli 26 novembre 1713*
*Nicola del Gayzo*
*A me medesimo Matteo Bottigliero.*

**VI. Salerno, Oratorio di Santo Stefano**
**(1714)**

**A.S.B.N., Banco del Salvatore, giornale copiapolizze di cassa, 19 febbraio 1714, matr. 590.**

*A Diego Mazza cento e per lui a Don Matteo Bottigliero del quondam Mattia della Terra di Castiglione, disse pagarli in nome, e parte, e de propri denari del Sacro Oratorio del Santo Stefano della città di Salerno, et sono a compimento de ducati duecento atteso l'altri ducati cento li riceve de contanti, e sono a conto del opera del nuovo altare tutto di marmo di più sorte di pietre colorate secondo il modello fatto da detto Matteo per servitio della Chiesa di detto Oratorio da essere in più collocato per la vigilia della Natività del Signore del corrente anno 1714 e che sia di tutta bontà e perfetione, et a lode di mastro, e colle conditioni e pietre espresse nell'Istromento stipulato tra detto Oratorio, ed esso Matteo, al quale in omnibus s'habbia relatione e per esso con autentica di notaio Salvatore D'Arnasi di Napoli, al fisico Tomaso Bottigliero e con sua firmata a lui contanti. Ducati 100.*

**VII. Monte Laicale dei Bottigliero**
**(1716)**

**A.S.B.N., Banco dei Poveri, giornale copiapolizze di cassa, 4 febbraio 1716, matr. 935.**

*Al Monte istituito dal quondam Oriente Bottigliero ducati 12.4 liberi et espliciti per esserno terze pervenuti e pagati dal Magnifico Francesco Cerra per la causa nella partita di nostro Banco si conserva con firmata dal Dottore Fisico Tommaso Bottigliero per decreto della Regia Corte della Terra di Castiglione a 4 settembre 1715 è stato confirmato per la Gran Corte della Vicaria in virtù di decreto interpretato a 11 gennaio 1716 il detto Don Tommaso Bottigliero ha dato la Pleggiaria in detta Gran Corte come costa dagli Atti di detto Decreto in Banco del Magnifico Giuseppe De Carlo, appresso lo scrivano Domenico De Nigris fede del quale si conserva nell'istromento stipulato a 26 gennaio 1716 per mano di Notar Gennaro Tera di Napoli a lui contanti.*

**VIII. Napoli, Santa Maria del Buonconsiglio**
**(*già* San Nicola al Molo)**
**(1716)**

**A.S.B.N., Banco del Salvatore, giornale copiapolizze di cassa, 24 ottobre 1716, matr. 631.**

*A Nicola d'Aveta ducati quindici e per esso a Matteo Bottigliero a complimento di ducati trecento cinquanta in conto di ducati quattrocento cinquanta convenuto pagarseli dal delegati e Governatori della Chiesa e Ospedale di San Nicola al Molo di questa città per la scoltura doverà fare nel nuovo altare di marmo per l'altare maggiore di detta Real Chiesa restando venuto all'osservanza delle condizioni e patti nell'istromento sopra di ciò stipulato per mano di Notaio Giuseppe Pollicino di Napoli al quale l'atteso l'altri ducati 335 per detto complimento di ducati trecento cinquanta l'ha ricevuti con più polize da detti Governatori per diversi Banchi qual pagamento fa come Governatore e primo mensario della suddetta Chiesa ed Ospedale e dei suoi propri denari per quelli rimborsarsi dal entrate pervenude a beneficio di quella o pure dalli suoi successori mensarii e per esso ad Matteis per altritanti.*

**IX. Affitto casa Bottigliero**
**(1717)**

**A.S.B.N., Banco della Pietà, giornale copiapolizze di cassa, 26 Aprile 1717, matr. 1383.**

*A Matteo Bottigliero ducati 10 e per lui al Diacono Don Pietro Morvillo, sono in sodisfare ducati 16 cioè, due resta della terza di settembre 1716 e li restanti ducati 8 per la terza maturata a 4 gennaio 1717 per la causa del pigione della casa dove al presente habita, alla ragione di 24 l'anno, ed detto pagamento resta intieramente sodisfatto di tutto il pagato con firma di detto Diacono don Pietro Morvillo.*

**X. Napoli, Santa Caterina a Formiello**
**(1718)**

**A.S.B.N., Banco di Sant'Eligio, giornale copiapolizze di cassa, 10 marzo 1718, matr. 822.**

*Al Monastero di Santa Caterina a Formello ducati 30 con firma di Fra Andrea Francesco per a lui pro Don Matteo Bottiglieri, e sono per mezzo della scoltura di marmo fatta per l'altare del loro patriarca San Domenico nella loro chiesa di Sant'Agata a Formello, con dichiarate, che per tutta l'opera fatta per detto altare non resta aconsegnare altro, che ducati sessanta e per lui al Primigerio Bartolomeo Ravenna e sono in conto del prezzo di tanti marmi vendutoli, e per lui a Procuratore (?) Pietro Giovanni Grancelli.*

**XI. Salerno, Cattedrale di San Matteo**
**(Cappella Lembo)**
**(1720, 1722)**

**A.S.B.N., Banco del Salvatore, giornale copiapolizze di cassa, 29 gennaio 1720, matr. 690.**

*A Giuseppe Campanelli ducati cinquanta e per lui a Matteo Bottigliero disse e sono in nome e parte e di proprio denaro da Nicola Lembo Primicerio della Cattedrale di Salerno a conto delle scolture, et intagli di marmo sta egli lavorando per la Cappella del detto Primicerio nella detta Cattedrale, pattezzato per la suma di ducati quattrocento di tutta perfettione secondo l'istromento stipulato per mano di Notaio Matteo Pastore di Salerno a 11 gennaio 1718 al quale si refera e questo pagamento ha Signor Matteo ricevuto a conto della detta somma di ducati 200 e per lui a Giovanni Coccorese. Ducati 50*

**A.S.B.N., Banco dello Spirito Santo, giornale copiapolizze di cassa, 15 gennaio 1722, matr. 1098.**

*Al Primicerio Don Nicola Lembo ducati 50, e per lui a Matteo Bottigliero scultore sono a saldo, e complimento e final pagamento di ducati 400 intero prezzo fra loro convenuto delle sculture et intagli di marmo fatti da esso à tutta sua spesa per la sua cappella sotto il titolo dello Spirito Santo nella chiesa cattedrale di Salerno in conformità dell'istromento stipulato per mano di Notaio Matteo Pastore di Salerno à 11 gennaio 1718 al quale si rimette, atteso gli altri ducati 350 gli sono stati da lui pagati cioè ducati 50 nell'atto stesso della stipula del sodetto istromento e gli altri ducati 300 da tempo in tempo appresso per mezzo di diversi banchi à ducati 50 la volta secondo fù convenuto nel sodetto Istromento in maniera che col presente pagamento resta detto Matteo intieramente sodisfatto del prezzo della sodetta opera, e solo rimane egli obligato a farla trasportare à sue spese sino all'imbarco di questa marina di Napoli ed ad assicurarla ancora da ogni pericolo sino alla marina di*

*Salerno restando solamente a lui l'obligo di dargli le casse per riponervi la detta opera, e pagare il nolo della barca da questa città di Napoli sino a Salerno, siccome il tutto sta convenuto nel detto Istromento al quale si riferisce e per lui al Magnifico Gaspare Starace per altritanti.*

## XII. Napoli, Certosa di San Martino (cappella di Sant'Ugo) (1725, 1726, 1727)

**A.N.D.N., Notai del '700, Giovanni Tufarelli, vol. 575, sch. 17, 9 giugno 1725, ff. 386-389.**

*Conventio Inter. Venerabile Monasterius S. Martini et Mattheu Bottigliero*

*Die vigesimo nono mensis Junii 3, 1725 Neapoli seu supra Neapolim et proprio in Reg.li Monasterio Sancti Martini Ordinis Dicta Civitatis. Previa licentia nobis concessa per Reverendum Vicario Neap. Ob diem festum SS. Petri et Pauli apostolorum in* [***] *memorialia,* [***] *conservatur. Constituti in presenza nostra il Magnifico Matteo Bottigliero di Napoli Scoltore di Marmi, agente, et intervenuto alle cose infrascritte per se, suoi eredi e successori da una parte Et il Magnifico Reverendo Padre Don Innocentio Casanova Procuratore del Venerabile Monasterio di S. Martino dell'ordine de Certosini per li opera di fabrica, agente et intervenuto alle cose infratte pro e per parte del detto Reverendo Monasterio dall'altra parte* [***].
*Le predette parti, sono venute a conventione, mediante la quale il detto Magnifico Matteo spontaneamente in presenza nostra promette e s'obliga di farseli quattro medaglioni, seu mezzi bosti di marmo di mezzo rilievo di cacciata palmi uno, e mezzo in circa alla maggior parte di esse, secondo il modello fatto in grande del Beato Nicolò Albergati, Beato Dionigio Cartusiano, la Beata Beatrice, e la Beata Rosa Certosina tutte quattro di una medesima grandezza, così anche esso Magnifico Matteo s'obliga di farli modelli che siano a sodisfatione delli Venerabili Padri del detto reale Monastero, e del Regio Ingegnero Signor Nicola Tagliacozzi Canale. E detta opera si debbia fare in casa del detto Magnifico Matteo con che il detto Monastero sia tenuto* [***] *il detto Padre Don Innocentio in detto nome s'obliga di dare al detto Matteo tutto il marmo necessario per detti quattro medaglioni, et circa la spesa per le condutture, e ricondutture di marmi, e ponere in opera dette statue debbian restare a carico del detto Venerabile Monastero.*
*Che detto Magifico Matteo, sia tenuto sincome s'obliga di complire de statue, cioè due d'esse per lo spatio di mesi sei da oggi numerandi, e quelle consignare in fine di detti mesi sei, et l'altre due per lo spazio d'un anno, e mesi due anche da oggi avanti numerando e quelle consegnare per detto tempo d'un anno e mesi due, e che dette statue siano tutte d'un pezzo, senza gionte tasselli, e senza nessuna cosa diportata.*
*Per il prezzo di docati seicento da carlini, incluso in esso prezzo, così la manifattura come la pomiciatura allustratura et ogni altro che occorrerà per servitio di detto lavoro, quali tutte debbiano andare a carico, e peso del detto Magnifico Matteo quali docati seicento il detto Padre Don Innocentio in detto nome promette e s'obliga pagare al detto Magnifico Matteo in questo modo cioè docati cento in tempo principierà detta opera, et l'altri ducati cinque cento fatigando pagando bensì sì conviene, che debbiano restare in potere del detto Monastero docati duecento, da pagarseli in tempo saranno complite dette quattro statue, e quelle postele in opera, sì conviene che sia tenuto detto Magnifico Matteo assistervi personalmente per tutto quello che occorrerà e sarà necessario e mancando detto Magnifico Matteo di farli detti quattro medaglioni seu statue del modo ut supra e per il tempo ut supra stabilito ò pure quelle non fussero della bontà, e qualità sudetta, e ciascuna delle cose di sopra convenute, in ciascuno di detti casi, sia tenuto detto Magnifico Matteo, sincome congiunto in presenza nostra s'obliga a tutti danni, spese, et interesse che detto Real Monasterio ne venisse a patire, e sopportare, e senza pregiuditio detto presente istrumento, e d'agere in virtù d'esso contro detto Magnifico Matteo, siano lecito al detto Monasterio dette statue del modo ut supra far fare da altre qualsivogliano persone a qualsivoglia maggiori prezzo a tutti*

*danni, spese et interesse del detto Magnifico Matteo, delli quali danni, spese, et interesse se ne debbiano stare a semplice fede con giunto tantum del detto Padre Don Innocentio, ò d'altri Padri Procuratori pro tempore del detto Monasterio senz'altro obligo de prova, e le quantità de denari che quelli importeranno, una con tutte le quantità de denari, che si ritroveranno per detto Monasterio pagateli anticipatamente in conto del detto prezzo, sia tenuto detto Magnifico Matteo, sincome il medesimo s'obliga pagare al detto Monasterio statim con la detta fede ut supra a facienda in pace.*
*Con patto, che il presente Istromento per la Consecuzione di tutte le suddette quantità de denari* [***] *ut supra promesse pagare, e restituire in ciascuno dicasi se possa per ciascuno di dette parti respue ut supra presentare, e liquidare in ogni Corte, loco, e fare secondo la forma del Rito della Gran Corte della Vicaria, ed altre qualsivogliano Corti Ecclesiastiche, e Secolari, e che in conventione s'habbia, et ottenga la pronta parata et espedita esecuzione, sincome di costuma nelli piggioni di case di questa città di Napoli ed obliganza liquide di detta Gran Corte.*
*E per qualsivogliano citationi faciende senza il tenore e liquidatione del presente Istromento, e di quanto in esso si contiene et ato civilmente, e di quanto in esso si contiene et ato civilmente quanto rimane, et vigile pacti exequitivi, le presenti Parti in detti* [***] *nomi hanno designato, e destinato la Curia di me pattuito Notaro sita in questa Città di Napoli nella strada della Cavallerizia vecchia delle Case delli Eredi del quondam Don Salvatore De Georgio de Napoli dove dette parti citate, e ciascuna d'esse citata voglia come se fussero citate di Persona.*
*Promettendo dette Parti e ciascuna d'esse in detti nomi* [***] *ut supra dalle cose pattuite non mancare per qualsivoglia causa in pace et nonostante qualsivoglia eccettione, ancorchè fusse liquida preventione alla quale preventione etiam liquida et ad altre qualsivogliano eccettioni, aggiunto e beneficio de leggi congiunte in presenza nostra e hanno renunziato e promesso non servire.*
*Pro quibus omnibus observandi* [...].
*(omissis)*

**A.S.B.N., Banco del Salvatore, giornale copiapolizze di cassa, 22 Maggio 1726, matr. 791.**

*Al Monastero di San Martino cinquanta e per esso al Padre Don Francesco Capanona procuratore di Matteo Bottigliero scultore, disse e sono a compimento di duecento et in conto di seicento per l'opera di quattro figure di statue di mezzo rilievo di marmo che sta facendo per la loro cappella dal titolo di S. Ugo nella loro chiesa del Monastero di S. Martino, così pattuite per publico istromento rogato per mano di Notaio Giovanni tufarelli a cui si refera e per esso a Giuseppe Cacciapuoti per altritanti, con fede a 3 ottobre 1724. Ducati 50*

**A.S.B.N., Banco del Salvatore, giornale copiapolizze di cassa, 24 gennaio 1727, matr. 807.**

*Al Monastero di San Martino ducati cinquanta e per esso a Don Amborosio di Somma Procuratore ad momentio Casanova per altritanti e per esso a Matteo Bottigliero scultore a compimento di ducati seicento atteso li restanti ducati 450 have ricevuti in più volte de conti e sono per l'opera di quattro statue con mezzi busti lavorati da lui e da esso fatti collocare nella nuova cappella di loro Chiesa di San Martino come per istromento per mano di Notaio Giovanni Tufarelli al quale si refera e resta sodisfatto intieramente per l'opera suddetta e per esso ad Enrico Imperiale a compimento di ducati cento cinquanta che l'altri ducati cento have ricevuti per medesimo Banco e sono per uta al pari di simil summa datoli a cambio per Fiera prossima d'Atripalda de 24 Aprile venturo per ove in data de 24 corrente gliene ave consegnata una lettera di cambio al suo ordine pagatali*

*e diretta a lui medesimo in detta fiera suo cambiale e per esso con autentica di Notaio Nicola Montefusco a Gennaro Monte sono per altritanti fede de 17 Dicembre. Così dice. Ducati 50.*

**A.S.B.N., Banco del Salvatore, giornale copiapolizze di cassa, 24 gennaio 1727, matr. 807.**

*A Fra Anselmo Pinto ducati cento e per esso a Don Innocentio Casanova per altritanti e per esso a Matteo Bottigliero cioè ducati 20 per resto di seicento a saldo dell'opera de 4 busti di marmo e ducati 80 per compra di marmo per tre statue ducati 75 e tarì 5 a titolo di reale restando intieramente sodisfatto per detta causa del pagamento e per esso con autentica di notaio Nicola Montefusco a detto Enrico Imperiale* [***] *di ducati 150 che l'altri ducati 50 have ricevuti per medesimo banco e detti esserno uta al pari di simil suma datali a cambio per fiera prossima d'Atripalda de 24 Aprile 1727 per ove in data de 24 Aprile ave consegnata una lettera di cambio al suo ordine pagatali e diretta a lui medesimo in detta fiera suo cambiale e per esso con autentica di detto Notaio a Gennaro Montefusco per altritanti fede de 19 Dicembre. Ducati 100.*

**A.S.B.N., Banco dello Spirito Santo, giornale copiapolizze di cassa, 17 Febbraio 1727, matr. 1166.**

*A Matteo Bottigliero ducati 150 e per lui ad Enrico Imperiale e sono per la valuta al pari di simil summa dateli a cambio per fiera prossima di Nola de 14 giugno venturo 1727 ove in data de 14 novembre l'ha consegnato sua lettera di cambio al suo ordine e diretta a lui medesimo in detta fiera fece cambiati per lui a Nicola D'Andrea.*

## XIII. Salerno, SS. Annunziata (1726)

**A.S.B.N., Banco del Salvatore, giornale copiapolizze di cassa, 18 luglio 1726, matr. 791.**

*A Claudio Maria Mara ducati venti e per esso a Matteo Bottigliero, li paga in nome e parte e di proprio denari della chiesa della S. ma Annunciata della città di Salerno sono in conto della scoltura di due angeloni di marmo che detto Matteo stà lavorando per servitio dell'altare maggiore di detta chiesa e si pagano in conformità è per l'esecuzione dipiù istromenti stipulati tra li Signori Governatori di detta chiesa con detto Matteo e con il quondam Giovanni e Don Filippo Ragozzino concernente la costruzione e scoltura di detto altare, con che però volti tenuto et obligato il medesimo Matteo finire di tutta perfettione consegnare e collocare in detto altare e detti due angeloni, cioè uno di essi avanti la festa dell'Annunziata del mese di marzo 1727 e l'altro nella fine del mese di luglio 1727 senza eccettione alcuna per qualsivoglia causa nonostante che altrimenti si fusse convenuto rispetto al tempo nello precedente istromento fermo però rate e nel suo robore manenti tutte l'altre cose, che si contengano nell'enunciato istromento a quali non s'intende per la parte indotta pregiuditio novatione o derogatione nesuna ed all'Incondro detta Chiesa volti tenuta deve pagare e somministrare ad esso Matteo ducati 20 in ciascheduno mese infine sino all'intiero saldo del prezzo di detto altare ed angeloni con patto espresso che mancandoci da detto Matteo di fatigare à far fatigare opra de angeloni da starsene a semplice detto di essi Procuratori in qual mese che forse mancare non siano obligati pagarli detti ducati 20, come ancora non siano più obligati pagarre mancandosi di collocare detti angeloni nelli mesi di Marzo e luglio 1727 ut supra stabiliti e con firmata a lui contanti. Ducati 20.*

**A.S.B.N., Banco del Salvatore, giornale copiapolizze di cassa, 18 novembre 1726, matr. 798.**

*A Don Claudio Maria Maza ducati diecid'otto carlini 2.10 e per esso a Matteo Bottigliero sono a complimento di venti ducati, li restanti carlini uno carlini 2.10 si sono per la cambiatura della moneta di rame per la summa di 100 che detto Matteo ha ricevuto e sono li detti 100 ricevuti dal mese di Luglio 1726 a ducati 20 il mese, da detto Matteo a conto delle due statue d'angeloni di marmo e loro scoltura, che stà facendo per servitio dell'altare maggiore della Chiesa della medesima Annunciata della città di Salerno, in nome e parte della quale Chiesa, e dei propri suoi denari fa il presente pagamento quale s'intenda con tutte le conventioni e patti contenuti nella prima partita di nostro Banco del mese di Luglio, e con sua firmata a lui contanti fede a 16 corrente.*

## XIV. Scafati, Santa Maria delle Vergini (1726, 1727)

**A.S.Ce, Notai del '700, Gioacchino Candela, 16 aprile 1726, sch. 87.10, p. 30 sgg.**

Monasterius Collegii Virginus Magnificus Joseph Picci
Conventio
16 aprile 1726

*Die decimo sexto mensis Aprilii Millesimo septingesimo Vigesimo Sexto Nola et in Venerabili Monasterio Collegii Virginum dicta Civitatii et ante crates ferreas parlatorii illius. Constituti nella nostra presenza il Signore Giuseppe Picci Mastro Marmoraro della città di Napoli, agente et interviente alle infrascritte per se, suoi heredi e soccessori da una parte.*
*Et infrascritte Signore Abadessa Vicaria e Monache del suddetto Venerabile Monastero Vostra Signoria Donna Ortentia Mornule Abbadessa, Donna Giulia Fontanarosa Vicaria, Donna Giulia Boccapianola, Donna Caterina Mastrella, Donna Anna Mastrella, Donna Caterina de Palma Guevara, Donna Herina Mastrella, Donna Anna Maria Albertino, Donna Antonia Albertino, Donna Anna Maria Mastrella, Donna Caterina de Palma, Donna Maria Agnesa Fontanarosa, Donna Anna de Palma, Donna Maria Maddalena Reccho, Donna Maria Teresa Reccho, Donna Maria Teresa Reccho, Donna Maria Serafina D'Alessandro, Donna Maria Margherita D'Alessandro, Donna Beatrice Saveria Mastrella, Donna Giulia Mastrella, Donna Maria Anna Mastrella, Donna Giustina Monfore, Donna Reginalo a Mastrella, e Donna Signora Maria Candida Brancaccio Monache Professe in detto Venerabile Monastero, in unum capitularmente congregate e coadunate a suono di campanello ut moris est agentino et intervengono similmente alle cose infratte nelli loro nomi e per nome e parte di detto loro monastero e per le postere e successore signore Abbadessa, Vicaria e Monache in quello imperpetuum dall'altra parte.*
*Il detto Signore Giuseppe per conventione havuta con detto Signore Abbadessa Vicaria, e Monache in detti nomi presenti alla medesima ha promesso e si è obligato di fare un altare di marmo a sue proprie spese nella Chiesa di detto Monastero conforme in presenza nostra promette e s'obliga quello fare secondo il disegno sottoscritto così da esso Signore Giuseppe come dalla detta Signora Abadessa e Signora Donna Anna Maria Albertini, che tiene il pensiero di detta opera, e di quello istesso lavoro, a pietre, secondo le minute fatte per detta opra e nella conformità et tenore della medesima anche sottoscritte da detto Signore Giuseppe che si conservano nel presente istromento et il Tenor di esse appresso s'inserirà e trovarlo finito perfettionato e posto per tutto il mese di Febbraro primo venturo dell'entrant' anno 1727, e questo per lo prezzo de docati ottocento così fra di loro de comuni consenso et accordo convenuto nonostante che nelle dette minute la detta opra ascenderebbe à docati ottocentosettantasei, tarì tre e grana diecinove, delli quali docati ottocento detto signore Giuseppe ha*

*confessato haverne ricevuto da detto Monastero e per esso dalla detta signora Donna Anna Maria Albertino docati quattrocento cioè docati trecentosessanta tari uno e grana dodici per mezzo lo Banco del Sanctissimo Salvatore di Napoli con fede di credito spedita in detto Banco sotto li 25 febraro del corrente anno 1726 in testa di detta Signora Donna Anna e per la medesima girata a detto Signore Giuseppe a complimento di detti docati quattrocento in conto delli sodetti docati Ottocento per l'appaldo et opra sudetta; e l'altri docati trentanove, tari tre e grana otto detto Signore Giuseppe per detto complimento di detti docati quattrocento l'ha ricevuti dalla medesima Signora Donna Anna in denari contanti in presenza nostra numerati per li quali docati quattrocento detto Signore Giuseppe si ha quietato detto monastero, e detta Signora Donna Anna etiam per aquilianam stipulationes e l'altri docati quattrocento una con altri docati settecento sessantatre che detto Signore Abbadessa, Vicaria e Monache nelli nomi suddetti hanno asserito ritrovarsi debitrici à detto Signore Giuseppe per saldo a complimento delli altri opera di marmo del Frontespizio fatto nella Chiesa di detto Monastero così per conto appurato con restar casti e nulli tutti a qualsivogliano pagamenti e ricevute fatte per l'opra suddetta che in tutto ascende il debito suddetto alla summa di docati millecentosesantatre così della detta altra opera fatta come di detto altare faciendo eccettione solamente li due bottini che doveranno essere situati in punto alli due gradini di detto altare, quali restano a peso di detto Monastero quali ducati millecentosesantatre dette Signore Abadesse Vicarie e Monache nelli nomi sudetti promettono e s'obligano darli e pagarli a detto Signore Giuseppe a docati centottanta l'anno dal primo di Maggio primo venturo del corrente anno 1726 a terminare il primo pagamento a primo maggio dell'entrante anno 1727 in avanti e così continuare anno per anno fino all'intiera sodisfatione di detti docati millecento sessantatre in pace, et nonostante qualsivoglia accettione etiam liquida preventione seu compensatione alle quali detta Reverenda Signora Abbadessa Vicaria e Monache nelli nomi sudetti hanno rinunciato e promesso non servirsene in sudetto nec extra per quanto sic* [***].

*Con il patto esecutivo in forma supra bonis dicti Monasterii.*

*Con patto espresso però che il detto Altare di Marmo, detto Signore Giuseppe sia tenuto conforme promette e s'obliga di finirlo perfettionarlo e ponerlo per tutto lo detto mese di febraro di detto entrant'anno 1727 come sopra e debbia il medesimo essere di tutta perfettione et à tenore di detto disegno e minute e delli lavori, e pietre convenute nelle medesime minute à lode de periti et in caso contrario sia lecito à detta Reverenda Signora Abbadessa, Vicaria e Moncahe nelli nomi suddetti di far fenire, perfettionare e ponere detto Altare di marmo nel modo come sopra dà altri à quanti plurimi à tutti danni spese et interessi di detto Signore Giuseppe, dà starsene à fede dei Mastri che lo faranno e poneranno e per lo di più che forse si spenderà per l'esattione di esso secondo la fede che faranno detti Mastri si possa il presente istromento per detto Monastero e per esso per le suddette Reverenda Signore Abadessa, Vicaria e Monache nelli nomi suddetti e suo Procuratore pro tempore e per me infratto Notare come principale accusare, presentare e liquidare contro detto Signore Giuseppe in ogni Corte, luogo, e foro et dignanter nella Gran Corte della Vicaria et eseguirsi via exequtiva secondo l'uso e costume delli piggioni della Casa di Napoli, et obliganza liquida di detta Gran Corte, maxime secondo il Rito di essa, qualsivogliano leggi in contrario dittantino, non ostantino sic ex pacto.*

*Con dichiaratione ancora, che la Mensa di detto Altare se bene nelle dette minute sia espressa per palmi dieci, tuttavolta si è convenuto che debbia essere palmi dieci e mezzo. Come altresì per la costodia, mentre doverà situarsi nel detto Altare l'antica costodia di detto Monastero sia convenuto restar similmente à peso di detto Signore Giuseppe d'accomodare la detta antica costodia di quella maniera propria, che ricercherà il detto Altare, acciò facci buona vista, secondo le regole dell'arte, et alla moda presente, et non altrimente, nessun altro modo.*

*Sia convenuto ancora, che detto Signore Giuseppe debbia fare in tutta la stesa del primo gradino di detto Altare, mazzetti cinque di fiori, nella maniera e qualità che pareranno e piaceranno à dette Reverende Signore Abadessa e Monache.*

*Di più si è convenuto che li cantoni del sudetto Altare debbiano essere centinati secondo le regole dell'Arte, nonostante, che nelle minute, e disegno sudetto, sia altrimenti dittato.*

*Qual conventione et appaldo ut supra fatto, e tutte le cose redatte esse parti respettivamente per sollene stipulatione hanno promesso haverle sempre rate grate e farne, e non rivocarle per qualsivogliano cause.*
*(omissis)*

**A.S.Ce, Notai del '700, Gioacchino Candela, 3 maggio 1726, sch. 87.10, pp. 37 e ss.**

*Monastero collegii Virginus a Magnifico Mattheus Bottigliero*
*Conventio*
*3 maggio 1726*

*Die tertin Mensis Maii Millesimo Septingesimo Vigesimo sexto Nola, et in venerabile monasterio Collegii Virginum dicta Civitatus et ante crates ferreas parlatorii illius et cum licentia infrascritti oratoriis concessa a Reverendissimo Degno Vicario Enti Nolano propter festum inventionii Sancta Crucis per constituti nella nostra presenza il Magnifico Matteo Bottigliero scultore della città di Napoli al presente in questa città di Nola; Age et interviene alle cose infrascritte per se, suoi heredi, e soccessori da una parte.*
*E li infrascritte Reverende Signore Abadessa, Vicaria, Monache del Sudetto Venerabile Monastero versus la Reverenda Suora Donna Ortentia Mormile Abbadessa, Donna Giulia Boccapianola, Donna Caterina Mastriella, Donna Anna Mastriella, Donna Caterina de Palma Guevara, Donna Herina Mastrella, Donna Anna Maria Albertino, Donna Antonia Albertino, Donna Anna Maria Mastrella, Donna Caterina de Palma, Donna Maria Agnesa Fontanarosa, Donna Anna de Palma, Donna Maria Madalena Reccho, Donna Maria Teresa Reccho, Donna Maria Serafina D'Alessandro, Donna Maria Margherita d'Alessandro, Donna Beatrice Saveria Mastriella, Donna Giulia Mastriella, Donna Maria Anna Mastriella, Donna Giustina Monforte, Donna Reginalda Mastrella e Donna Maria Candida Brancaccio Monache Professe in detto Venerabile Monastero, in unum capitularmente congregate e coadunate a suono di campanello, ut moris et Agentino et intervengono similmente alle cose infratte nelli loro nomi e per nome e parte di detto loro monastero e per le postere e successore Sig. re Abbadessa, Vicaria e Monache in quello imperpetuum dell'altra parte. Hanno asservito esse parti come per conventione havuta tra di loro con la quale esso magnifico Matteo ha promesso, e s'è obligato a dette Reverende Signore Abbadessa Vicaria e Monache nelli nomi sudetti di farli a sue proprie spese due Bottini di marmo bianco a proportione dell'altare di marmo faciendo nella chiesa di detto loro Monastero attaccati con loro sedile o cartellone conforme in presenza nostra detto Magnifico Matteo promette e s'obliga quelli fare di tutta perfettione e qualità à Lode de Periti e farli trovare finiti per tutta la fine di Gennario primo venturio dell'entrant'anno 1727.*
*E questo per lo convenuto prezzo de ducati cento cinquanta quali docati cento cinquanta de Reverende Signore Abbadessa, Vicaria e Monache promettono e s'obligano nelli nomi suddetti pagarli e sodisfarli a detto Magnifico Matteo in questo modo cioè Docati Settanta di essi alli dieciotto del corrente mese et anno, altri docati quaranta alla fine di settembre primo venturio similmente del corrente anno 1726. E li restanti docati quaranta complimento di detti docati centocinquanta intiero prezzo di detti due Bottini promettono e s'obligano come sopra di pagarli alla fine del detto venturio mese di Gennario di detto anno 1727 nel qual tempo detto Magnifico Matteo sta obligato et ha promesso consigniare li bottini suddetti et non altrimenti. Con il patto esecutivo in forma supra bonis dicti Monasterii. Con Patto espresso che in caso che detto Magnifico Matteo non ritrovasse finiti e consignati suddetti due Bottini per detto tempo come sopra o' puria non fusserio di perfettione o qualità a' lode da detti Periti si è convenuto che non solo sia lecito alle Suddette Reverende Signore Abbadessa, Vicaria a Monache nelli nomi suddetti di ritenere li suddetti docati quaranta complimento ut supra ma anche di farli fare detti due bottini dà altri a quanti plurimi à tutti danni, spese et interessi di detto Magnifico Matteo, dà starsene a Fede da i Mastri che li faranno e per lo di più, che forse si spenderà per legattione di esso, secondo la*

*fede che faranno detti Mastrii si passa il presente istrumento per detto Monasterio e per esso per la sudetta Reverenda Signora Abbadessa, Vicaria e Monache nelli nomi sudetti e suo procuratore pro tempore e per me infratto Notare come principale accusare, presentare, aliquidare contro detto Magnifico Matteo in ogni corte, Luogo, e foro et dignanter nella Grancorte della Vicaria et eseguirti via exequtiva secondo li uso e costume delli piggioni delle case di Napoli et obliganse liquida di detta Gran Corte maxime secondo il rito di essa, qualsivogliano leggi incontrario dittantino, non astantino, sic ex pacto.*
*Con dichiaratione però che così tutto quello vi vorrà per portare detti due bottini da detta città di Napoli in Nola come per ponerli nel detto Altare, debbia andare a spese e carico di detto Monasterio conforme le dette Reverende Signore Abbadessa, Vicaria e Monache nelli nomi suddetti se ne sono contentate e promesso quello pagare et non altrimenti.*
*Qual conventione, et appaldo ut supra fatto e tutte le cose predette, esse parti respettivamente per sollenne stipulatione hanno promesso haverle sempre rate, grate e ferme, e non rivocarle per qualsivoglia causa.*
*(omissis)*

**A.S.Ce., Notai del '700, Gioacchino Candela, 9 Marzo 1727, sch. 87.11, pp. 29-31.**

*D. Anna Maria Albertino*
*Magnificus Mattheus Bottigliero*
*Quietatio*
*9 marzo 1727*

*Die nono mensis Martii Millesimo Septingentesimo vigesimo septimo Nola, et in venerabili Monasterio Collegii Virginum Dicta Civitatis et ante crates ferreas parlatorii illius; et cum licentia oratoriis habita à Reverendissimo Degno Vicario Generali Nolano propter festum Dominicis; costituto nella nostra presenza il Magnifico Matteo Bottigliero scultore della città di Napoli, il quale ave et interviene alle cose infrascritte per se suoi heredi, e soccessori sponte in presenza nostra ha confessato haver ricevuto, et havuto dalla signora Donna Anna Maria Albertino Monaca Professa in detto Monastero presente docati dieci per mezzo lo Banco del SS. mo Salvatore di Napoli con fede di credito spedita in detto Banco in testa di detta Signora Donna Anna Maria sotto il 18 gennaio del corrente anno 1727 e per detta Signora Donna Anna Maria girati à detto Magnifico Matteo à complimento de docati quaranta quali disse pagarli in nome e parte di detto Monastero; quali docati quaranta sono per saldo e final pagamento delli docati cento cinquanta intiero prezzo e valore delli due Bottini di marmo con loro cartelloni, che esso Magnifico Matteo s'obligò fare per servitio dell'Altare maggiore di Marmo faciendo nella chiesa di detto Venerabile monastero per detto prezzo de docati cento cinquanta, in virtù dell'istromento rogato per mano mia sotto li 3 maggio 1726; al quale s'habbia relatione; per li quali docati quaranta ricevuti come sopra à complimento delli soddetti docati centocinquanta intiero prezzo delli sodetti due bottini di marmo con detti loro cartelloni, detto Magnifico Matteo ora quieta così detta signora Donna Anna Maria, come il sudetto Venerabile Monastero, facendone a beneficio de medemi ampla e generali quietanza in amplia forma et ha dato per rotto a* [***] *il sudetto istromento ut supra rogato per mano mia sotto lo sudetto di 3 maggio 1726. Sta che da oggi avanti non faccia più fede in giuditio, nec extra giuditio.*
*(omissis)*

**A.S.B.N., Banco del Salvatore, giornale copiapolizze di cassa, 19 aprile 1726, matr. 790.**

*A Don Anna Maria Albertino trecentosessanta .1.12 e per essa con autentica di Notar Giuseppe Cairiello di Nola legalizzato per Notar Gennaro Caputo di napoli à Giuseppe Picci Mastro marmoraro à compimento*

*di ducati 400, atteso l'altri ducati 39.3.8 l'ha ricevuti contanti, quali ducati 400 gliè li paga in nome, e parte del Monastero seu Colleggio delle Vergini di Nola, e sono in conto delli ducati 800 per l'appaldo et opera d'un altare di marmo che detto Giuseppe ha promesso, e si è obligato di fare nella chiesa di detto Monastero secondo il disegno sottoscritto così da detto Giuseppe, come dalla Reverenda Madre Abadessa di detto Monastero, e da essa suddetta donna Anna Maria, et anche secondo le minute per il lavoro di detto altare e qualità delle pietre, e sincome sta anche convenuto nell'istromento rogato a 16 corrente per mano di Notar Gioacchino Candela di detta città di Nola al quale et à detto disegno e minute s'abbia relazione; qual altare, et opera suddetta resti tenuto detto Giuseppe conforme si è obligato in detto istromento di farlo di tutta confezzione e ponerlo nella chiesa suddetta per tutto il mese di Febraro primo venturo dell'entrante anno 1727 altrimenti sia lecito à detto Monastero di farlo fare ad altri à tutti danni spese et interessi di detto Giuseppe, e l'altri ducati 400 una con altri ducati 763 che, se li devono per compimento dell'altri opera di marmo fatta, e facienda per detto altare di detta Chiesa, che in tutto importino ducati 1163 quali detto monastero per conventione havuta con detto Giuseppe in detto istromento si è obligato darli, e pagarli a detto Giuseppe a ducati centoottanta l'anno l'anno del primo di Maggio 1726 in avanti, e sino all'intiera soddisfatione di detti ducati 1163 conforme dall'istromento suddetto appare al quale si riferisce e con firma del suddetto Giuseppe Picci a lui contanti fede a 25 febbraio 1726.*

**A.S.B.N., Banco del Salvatore, giornale copiapolizze di cassa, 16 ottobre 1726, matr. 801.**

*A D. Anna Maria Albertino ducati 13.3.12. e per esso con autentica di Notaio Gioacchino Candela di Nola legalizzato pubblico Giovanni Coccorese di Napoli a Matteo Bottigliero scultore a compimento di ducati cinquanta atteso l'altri d. 36.4.8. li ha ricevuti contanti quale gli li paga in nome e parte del monastero del Collegio de Vergini di Nola e sono d. 50 importo del prezzo dell'opera di due bottini di marmo, che detto Matteo ha promesso e s'obligato farli per l'altare di marmo della chiesa di detto Monastero come si è convenuto nell'istrumento di detta opera stipulato per mano di notaio Gioacchino Candela di nola al quale in omnibus s'habbia relatione e per esso a Don Antonio de Regis.*

**A.S.B.N., Banco del Salvatore, giornale copiapolizze di cassa, 12 aprile 1727, matr. 807.**

*Ad Anna Maria Albertini ducati dieci e per esso per mano di Notaio Gioacchino Candela di Nola legalizzato per mano di Vincenzo Bottigliero a Matteo Bottigliero scultore della città di Napoli e dite di pagarseli in nome e parte del monastero del Collegio de Vergini di Nola a compimento di ducati quaranta atteso l'altri trenta have da esso ricevuti, e tutti d. 40 sono per saldo e final pagamento delli 150 intiero prezzo e valore delli due bottini di marmo con loro cartelloni che detto Matteo s'obbligo fare per servizio del altare di marmo faciendo nella chiesa di detto Monastero per detto prezzo di d. 150 in virtù di istrumento rogato per detto Notaio Gioacchino sotto li 3 Maggio 1726 per la causa in quello contenuta al quale s'abbia relatione per li quali d. 40 a complimento di d. 150 intiero prezzo di detti due bottini di marmo ed detti loro cartelloni il suddetto Matteo ne ave fatta ampia quietanza a beneficio di detto monastero et etiam aquilianam stipulationem in amplia forma in virtù di altro istrumento similmente rogato per mano di detto Notaio Gioacchino a 9 Marzo 1727 al quale s'abbia relatione e per esso a Francesco Buonanno per altritanti in fede de 18 gennaio.*

**A.S.B.N., Banco del Salvatore, giornale copiapolizze di cassa, 10 maggio 1727, matr. 808.**

*A Donna Anna Maria Albertini ducati dieci e per essa con autentica di Notaio Gioacchino Candela di Nola legalizzato da Notaio Gennaro Caputo di Napoli a Giuseppe Picci Mastro Marmoraro della città di Napoli*

*dissero e sono a compimento 60 atteso l'altri ducati 50 = l'ha ricevuti di contanti; quali glieli paga in nome e parte della Collegiata de Vergini Monache di Nola e sono in conto delli ducati centottanta prima paga delli ducati 1163 = a detto Giuseppe dovuti per mezzo dell'opera di marmo già fatta nella Chiesa di detta Collegiata e per l'appaldo, e nuova opera d'un altare similmente di marmo con detto Giuseppe ha promesso, e si è obligato di fare nella detta chiesa di detta Collegiata secondo il disegno sottoscritto, così da detto Giuseppe come da Donna Ortentia Mormile Abbadessa di detta Collegiata, et anche secondo le minute per il lavoro del suddetto altare, e qualità delle pietre e sincome stà anche convenuto nell'istrumento sopra di ciò stipulato per mano di Notaio Gioacchino Candela di detta città di Nola a 16 aprile 1726; al quale s'habbia relatione e per esso a' Gaetano Maiello a li fede 18 gennaio 1727.*

### XV. Napoli, SS. Trinità delle Monache (1728)

**A.S.B.N., Banco del Salvatore, giornale copiapolizze di cassa, 16 ottobre 1728, matr. 837.**

*A detto Giuseppe Capezzeto ducati 60 e per esso a Matteo Bottigliero scultore di lavori fatti per servizio del Monastero delle Monache della Ss. Trinità di Napoli nell'opera del paliotto, in nome, e parte del quale Monastero e di suo proprio denaro fa il quale pagamento, con dichiaratione, che detta causa ha ricevuti ancora altre somme per esso a Gio. Coccorese per altritanti per esso al detto Sequino per altritanti fede al 4 corrente.*

**A.S.B.N., Banco del Salvatore, giornale copiapolizze di cassa, 7 gennaio 1728, matr. 829.**

*A Don Giuseppe Casimiro Capozzuto ducati trenta e per esso a Matteo Bottigliero, disse pagarli in nome e parte e di proprio denaro del Monastero della SS. Trinità a conto del convento pagarsi da detto Monasterio delle Monache di Napoli gli lavori fatti, e faciendo dà detto Bottigliero nel paliotto che si fa dal detto Monasterio, servata la forma dell'istromento stipulato per mano del notaio Gregorio Servillo maturato il tempo, si fa anticipatamente à detto Bottigliero per farli cosa grata per esso ad Antonio Brigido per altritanti, fede 11 ottobre 1727.*

### XVI. Salerno, (Per) Arcivescovo Paolo de Vilana Perlas (1728)

**A.S.B.N., Banco del Salvatore, giornale copiapolizze di cassa, 30 luglio 1728.**
**A.D.S., Fondo Visite Pastorali, n. 68, fasc. 9.**

*Al Sig. Don Antonio Melas Cento e per esso al Sig. Felice Cioffi argentiero in nome e parte di proprio denaro rimessoli dalli Sig. Canonici Don Giuseppe principe e Don Ludovico Pinto sacrestani maggiori Deputati da' Mons. Arcivescovo della basilica superiore della metropolitana chiesa di Salerno, da' Mons. Arcivescovo suddetto, e da essi estratto dalla cassa del deposito di detta chiesa e dal denaro ne tenevano essi medesimi, depositato, e detti sono a' conto, et caparra delle due statuette d'argento di San Giovanni Battista e San Paolo dategli a lavorare da Monsignore Arcivescovo Don paolo de VilanaPerlas, secondo li modelli formati dal d. Matteo Bottigliero scultore in questa città di Napoli, da lavorarsi di ogni bontà e perfettione; e di argento di 3 Marchi secondo la convenzione fatta con esso Monsignor Arcivescovo, da consegnarle la solennità delli apostolo S. Matteo nel mese di settembre, primo ventuno corrente anno e per esso a Giuseppe Cioffi ducati 100.*

## XVII. Salerno, Cattedrale di San Matteo
## (cappella Lembo)
## (1728)

**A.S.B.N., Banco dello Spirito Santo, giornale copiapolizze di cassa, 21 giugno 1728, matr. 1180.**

*A Don Francesco Lembo ducati 44 e per lui a Matteo Bottigliero scultore di marmi li paga in nome e parte e di proprio denaro del Primicerio Don Nicolò Lembo della Metropolitana Chiesa di Salerno, e sono a conto del proprio convenuto frà di loro di 4 statuette di marmo bianco statuario di tutta perfetione rappresentantino li 4 Evangelisti di altezza di palmi 2 l'una incluso il piedistallo seù base per collocarsi nel gradino dell'altare della cappella di detto Primicerio in detta Chiesa secondo la convenzione fattane assieme mediante biglietto firmato da esso Matteo Bottigliero sotto li 23 Dicembre 1727, al quale, nel qual tempo detto Matteo riceve anche da detto Primicerio altri ducati 20 per detta causa come nel detto biglietto di convenzione stà dichiarato, e di più à 15 corrente hà ricevuto da lui altri ducati 6 contanti in maniera che col sodetto pagamento esso Matteo hà ricevuti per conto della detta opera li 70 sono a 15 corrente a lui contanti.*

**A.S.B.N., Banco dello Spirito Santo, giornale copiapolizze di cassa, 13 settembre 1728, matr. 1190.**

*A Giuseppe Gasparro ducati ventuno e carlini 2, e per lui a Matteo Bottigliero scoldore in questa città di Napoli, à complimento di ducati 31.2. atteso l'altri ducati 10 l'ha ricevuti dà esso in contanti, e sono detti ducati 31.2. per tanti, che da lui si pagano in nome, e parte, e di proprio denaro rimessoli dal primigerio Don Nicola lembo della metropolitana Chiesa di Salerno per saldo e complimento dell'intiero prezzo fra essi convenuto delle 4 statuette di marmo de SS. Evangelisti cavati per il gradino dell'altare della sua cappella nella detta chiesa, che anchè ha ricevuti e sono detti ducati 30 à saldo, e complimento di dette statuette, come di sopra, e li carlini 14, che avisa haverli egli speso per la cassa e trasporto della medesima sino alla barca, che l'ha portato in Salerno, atteso il di più del prezzo tra essi convenuto per le dette statuette l'ha ricevuto il detto Matteo in contanti, e con fede del nostro Banco de 24 giugno prossimo passato, in testa di Primicerio Francesco lembo, alla quale fede contanti al suddetto Bottigliero. Ducati 21.2.*

## XVIII. Canonicato Filippo Bottigliero
## (1737-1742)

**A.S.D.S., Fondo Benefici e Cappelle. Fasc. 329.**

Trascritto a partire dal 1737

*Acta erectionii Canonicatus cum Prebenda sine cura animarum in Ecclesia Collegiata et Parrocchiali sub. Titulii S. Michaelii Archangeli Terre Castileonii de Iurepatronato Reverendo Don Philippi Bottigliero eiusdem Terra.*

(ff. 3r-4v-5r.). [...] *R. Sig. D. Filippo Bottigliero nativo della terra di Castiglione in Provincia di Salerno Commorante in Napoli da molt'anni al presente degnissimo Rettore nel Venerabile Collegio dei Conservatorio de Poveri di Giesù Cristo di questa città* [...] *per molto tempo avea de notrito nel suo Animo il desiderio d'eriggere e fondare un Canonicato, ò sia dignità di canonicato nella Venerabile Chiesa di S. Michele Arcangelo di detta Terra* [...]. *Filippo* [...] *a libera volontà ha fondato et eretto, e fonda, et erigge detto canonicato, ò sia*

*dignità di canonicato de Iurepatronatus Laicorum della sua famiglia, a descendenza di casa Bottigliero colle prerogative, a preceminenza ut infra e col peso della celebrazione di una messa quotidiana perpetua con una messa franca la settimana, con riserbare espressamente esso Sig. D. Filippo per se, e de suoi eredi e successori famiglia, e descendenza in infinitum, et imperpetum il Ius d'eliggere, nominare e presentare tanta volte, quante volte il caso della vacanza accaderà, la persona abile, et idonea di poter ottenere detto canonicato, ò sia dignità di canonicato col suddetto peso d'una messa quotidiana perpetua con detta messa franca la settimana* [...].
(*omissis*)

Il Bottigliero riceve in eredità nel 1742 il diritto di patronato nella chiesa di San Michele Arcangelo di Castiglione del Genovesi, da tramandare, a sua volta, ai propri discendenti.

(F. 51r). [...] *detto D. Filippo fondatore ha voluto, e vuole che il medesimo Padronato passi, e sia del Magnifico Matteo Bottigliero suo Congionto, e de suoi figli, e loro figli, nipoti, a descendenti in infinitum di linea mascolina, volendo che non possano mai presentare se no che li mascoli per virilem sexum descendentino dal d. M.co Matteo, suoi figli mascoli, e loro soccessori in perpetum escluse sempre le donne, e loro anco figli mascoli in perpetum essendoci però mascoli, ò figli d'esso Magnifico Matteo, ò figli de figli mascoli, e loro successori mascoli per virile sexum.*

## XIX. Castel di Sangro, Basilica di Santa Maria Assunta (1738)

### A.S.B.N., Banco dei Poveri, giornale copiapolizze di cassa, 19 luglio 1738.

*A Don Francesco Fortunato ducati duecento e per esso a Nicola Fortunato altri tanti e per esso al Reverendo Don Fabrizio Cianci per altri tanti e per esso ad Aniello Gentile maestro marmoraro, quali paga in nome e parte e di proprio denaro della Congregazione e Confraternita del Santissimo Sacramento della terra di Castel di Sangro, ad a conto di ducati 1300 intiero prezzo convenuto di un altare che si è obbligato fare per servizio della detta Congregazione e Confraternita di marmo bianco di carrara di buona qualità e senza macchia alcuna del modo, forma, maniera e lavoro siccome apparisce dal disegno e da essi firmato, che si conserva in potere di Mons. Di Trivento e secondo sta descritto nell'infratto istrumento e per quello riguarda tutta la scoltura da farsi in detto altare, debba essere di marmo statuario senza macchia e fatta di mano di Matteo Bottigliero e l'intagliatura di mano di Domenico Astarino e se li pagano li suddetti ducati 200 per compra di detti marmi, ed a' conto di sue fatiche, quale altare detto Aniello s'è obligato finirlo di tutto punto per tutta la fine del mese di Maggio 1739, e consegnarlo nella sua bottega riposto dentro cassa di legno ha sue spese, però nella fine d'Ottobre venturo 1739 debba consegnare siccome s'è obligato, la metà di detto altare riposto dentro cassa a' dette sue spese, ed in detto tempo farseli il pagamento d'altri ducati 400 e li restanti ducati 700 s'è obligato in nome di detta Congregazione pagarceli compito di tutto punto e consegnato il lavoro suddetto in detta fine di Maggio 1739. La conduttura del quale altare è rimasto a' carico di detta Congregazione, essendosi similmente obligato detto Aniello portarsi in detta terra suoi discepoli e porre in opra il suddetto altare; con andare l'accesso e ricesso a carico e spese d'esso Aniello, ed a' carico di detta Congregazione così la commodità dei letti e spese cibarie nella dimora indetta terra faranno per la positura di detto altare, come li materiali, calce, ferramenti, piombo, e magisterio de fabbricatori per fare il Masso e ponere in opra detto altare e mancando di consegnare detta opera respettante in detti tempi di Ottobre e Maggio come sopra o' quella, o' parte d'essa si ritrovasse non essere della forma e qualità descritta nell'infracitando istromento, ed in conformità del detto disegno, o' non andando a' ponere in opera detto lavoro, non possa essere astretta detta Congregazione a farli suddetti rispettivi pagamenti in detti tempi, con esserli lecito far fare detto altare d'altri Maestri a' tutti danni e spese del detto*

*Aniello e s'è convenuto specialmente che in qualunque caso si migliorasse il suddetto altare in qualunque parte d'esso o di volontà propria di detto Aniello, o di loro commun consenso non per questo si possa pretendere dal detto Aniello alterazione di detto prezzo convenuto di detti ducati 1300, né revisione, o' apprezzo alcuno mà il tutto detto Aniello d'ora per allora l'ha donato a detta Congregazione, col patto esecutivo e citazione in forma, come largamente appare dall'istromento rogato a' 17 Luglio 1738 per notar Nicola Montefusco al quale si refere e con sua firmata.*

**XX. Prestito (effettuato dal Bottigliero)**
**(1738)**

**A.S.B.N., Banco del Salvatore, giornale copiapolizze di cassa, 23 dicembre 1738, matr. 1012.**

*A Matteo Bottigliero ducati cento e per esso a D. Gio. Piro, e sono per tanti che da esso se li improntano gratis, e senza interesse alcuno per doverceli il medesimo D. Gio. Piro restituirceli fra lo spatio di mesi sei, decorrenti dalli 22 Xmbre corrente in avanti come appare dalla polizza Bancale di nostro Banco fattoli da D. Gio. a detto di alla quale s'abbia relazione e per esso con autentica di N. Menna Semmola di Napoli a Gennaro de Mase per altri tanti.*

**XXI. Napoli, Ascensione a Chiaia**
**Sarconi (PZ), Castello**
**(1741)**

**A.S.B.N., Banco di San Giacomo, giornale copiapolizze di cassa, 14 giugno 1741, matr. 944.**

*A Fra Guglielmo Andreozzi, e per esso ad Aniello Gentile e per esso a Domenico Astarita, e detti sono a compimento di 233 ducati 2.5 e detta summa sabiene à conto di duecentonovanta che la medesima summa l'aver ricevuta di conti e per partite di Banchi e ducati 290 sono a pagamento di due altari di marmo che ave lavorato detto Astarita ma non sono compliti, uno di essi al Castello di Sarconi e l'altro va all'Ascenzione a Chiaia de PP. Celestini nella conformità delli disegni fatti per mano di suo figlio cioè tutti li pezzi dove sta li imbagli e a fuori li bottini e le teste della custodia e le palomme che deve fare come e questo a patto convenuto fra di loro e di sua soddisfatione e per esso a Bonaventura Acamopa. Ducati 10.*

**XXII. Napoli, Ascensione a Chiaia**
**(1742)**

**A.S.B.N., Banco di San Giacomo, giornale copiapolizze di cassa, 9 gennaio 1742, matr. 961.**

*A Fra Guglielmo Andreozzi dieci e per esso allo scultore Mateo Bottigliero a complimento di ventidue atteso gli altri dodeci li have ricevuti di contanti e detti sono a conto della scultura di due bottini di marmo che lavora per il capo altare della SS. Ascensione de ReVerendi Padri Celestini di Chiaia per il convenuto prezzo di ducati 50 = a qual era più di ducati 50 valessero s'intendono donati a rilasciati a beneficio di detto Monastero e non altro e per esso al Corrado.*

## XXIII. Acquaviva delle Fonti, Cattedrale di Sant'Eustachio (cripta-cappella di Sant'Eustachio) (1745)

**A.S.B.N., Banco del Salvatore, giornale copiapolizze di cassa, 26 febbraio 1745, matr. 1132.**

*Ad Ignazio Pinnocco ducati tre tarì 1 e per esso a Don Francesco Molignani per altritanti e per esso a Don Matteo Bottigliero, e sono a saldo e compimento degli ducati 40 prima paga da esso dovutili in conto di due statue di marmo che dal medesimo si lavorano per la Cappella di Sant'Eustachio, de gli 40 = per soddisfatione e conto del detto Buttigliero ne ha pagati ducati 31.2.10 a Padre Bartolomeo Schiapponi di Genova ed il resto, cioè ducati 5.1.10 li ha ricevuti da esso contanti e per esso a Giuseppe Sequino per altritanti, notata a 16 corrente. Ducati 3.1.*

## XXIV. Dote «Maritaggio» (1756)

**A.N.D.N., Notai del '700, Francesco Maria Castellano, 1756, ff. 116v-118r.**

*Congregazione SS. Rosario, quietatio maritaggi*

*Costituiti nella medesima presenza il Signore Don liborio Celeste di Napoli il quale aggente; et intervenente alle cose infratte in nome e parte delli signori Matteo Bottiglieri, e Cecilia Coccorese coniugi talmente costituito in virtù di mandato di procuratore fatto sotto ill 6 agosto 1756 fatto per mano del notaio Francesco Viscardi di napoli il suo [***] nel presente si conserva, et infra si inseriva e detto Signore Don Liborio Procuratorio, nomine ut supra spontaneamente questo di avanti di noi anco ed giurato tanto nel suo proprio privato e principal nome quando in nostra parte di signori coniugi; e spontaneamente ha confessato e dichiarato in presenza nostra aver ricevuto et inviato dal signore Don tommaso Giannattasio dico del signor Tesoriero Tommaso Giannatasio quondam Carlo Odierno Tesoriero della Venerabile Congregazione de Recitanti il SS. Rosario eretta entro il Real Monasterio di S. Pietro Martire di questa città docati venti per il banco del SS. Salvatore di poliza notata fede in testa di detto signore Don Tomaso in data de nove corrente mese, et anno girateli, e consignatali resti ex oneribus quali ha detto pagarli di suo proprio denaro per doverseli ritenersene conti et esserno in soddisfazione di simil suma di maritaggio spettante pagarsi da detto venerabile Congregazione in beneficio di detta Cecilia come figlia del quondam Leonardo Coccorese godente e non* [**\] *contumace della Decima della Loggia avendo fatto costare di tutti li requisiti necessari.*
*Per li quali ducati venti modo qualsivogliano* [**\] *ricevuti il Signor Don Liborio così Procuratorio nomine ut supra come nel suo proprio privato e principal nome, et insieme ne fa beneficio di detto Venerabili Congregazione assente, e me Notaio presente per ampla finale e general quietanza del maritaggio suddetto etiam aquilianam stipulationem pracedenti in amplia firmata ed anco s'obliga in caso di premorienza di detta Cecilia Coccorese senza figli legittimi e naturali subito in conti di ducati venti ut supra ricevuti restituire e pagare a detta venerabile Congregazione etiam anno circulo no expectato in virtù delle capitolazioni di quella.*
*Con potersi il parte istrumento liquidare M.C.V.ª contro detto Don Liborio Celeste tanto realmente quanto personalmente a costume de piggioni di case di questa città et obligare liquida di V.ª, il rito di essa SC; l'ostica eccezione; et altre qualsivogliano eccezioni in contrario dittantino, no ostantino, a quali tutte dette Don Liborio et giurato espressamente ha Vin.te. E per qualsivogliano citazioni in l'avvenire facienti detto Don liborio Celeste tanto se fuste presente quanto assente da questa città di Napoli ha designato e desegna la Curia di me*

*prestato Notaro costrinta in una bottega delle case del signor fabrizio Vinaccia sita qua in napoli nella strada della Loggia di Genova, no ostentate* (?) *se in quel tempo no fusse curia, ninno vi abitasse il medesimo Don Liborio a tutte e qualsivogliano leggi eccezioni et ogni altro a suo beneficio dittante.*
*E per la Reale osservazione di tutte le cose sudette detto Don Liborio Celeste spontaneamente ed giurato obliga se, suoi eredi, successori e beni tutti qualsivogliano presenti e futuri alla detta Venerabile Congregazione assente, e per essa al Signor Don tomaso Giannattasio quondam Carlo in detto nome e me Notaro presente.*
*(omissis)*

*Dichiarazione*
*Per questo presente mandato di procura noi qui tutto Don Matteo Bottigliero e Don Cecilia Coccorese Coniugi. Io detta Donna Cecilia Coccorese di questa città di Napoli et io detto Don Matteo della Terra di Castiglione non potendo essere di persona alle cose infratte fidanti adunque nell'integrità e puntualità del Detto Signore Don Librorio Celeste di questa lo facciamo costituiamo per legame Procuratore acciposta e vaglia in nostro nome esiggere, conseguire, et avere, seu confessare di aver ricevuto, et avuto et per mezzo di banco e quietanza della Venerabile Congregazione de Recitanti il SS.mo Rosario eretta entro il Real Monastero di S. Pietro Martire di questa città seu del Signor Don Tommaso Giannattasio attuale superiore e Tesoriero della medesima li docati Venti che da quello si pagaranno in contanti o per mezzo di banco li docati venti per il maritaggio dovuto pagarsi da detta congregazione a beneficio di predetta Donna Cecilia Coccorese come figlia del fu Leonardo Coccorese fratello* [religioso] *godente della medesima e proprio della* [***] *Loggia a tenore della Capitulazione della medesima e vendono esibilo tutti li requisiti necessari e della detta suma esiggere sia cento a detto nostro Signore Procuratore farne a beneficio di detta Venerabile Congregazione la debita quietanza et etiam per aquilianam stipulationem del maritaggio suddetto ed tutti gli altri adempimenti necessari potriano fare noi se vi fussimo di persona, et oltre di ciò fare obligo tanto a nostro nome come detto Procuratore quanto anco detto Signore Don Liborio Celeste nel suo proprio privato, principal nome et insieme di restituire detti ducati 20 in beneficio di detta Congregazione subito e no aspettando il corso dell'anno in caso di morte di sudetta Donna Cecilia senza figli con il patto esecutivo, e citazione* [***] *infratte e delle cose sudette fanne stipulare publico istrumento con tutte le clausole necessarie et opportune per mano del Notaio Francesco Maria Castellano di Napoli dando e concedendo a detto nostro Signore Procuratore la potestà etiam ed la clausola ne alter* [***] *circa le cose sudette senza esser necessario atto di rettifica alcuna, promettendono il tutto fatto l'obligo delle nostre persone nostri eretti successori e beni tutti qualsivogliano presenti e futuri e per ciò abbiamo fatto la presente.*
*Napoli 6 agosto 1756*

**A.S.B.N., Banco del Salvatore, giornale copiapolizze di cassa, 14 agosto 1756, matr. 1353.**

*Al detto (Domenico Gianattasio) ducati venti e per esso a Don Matteo Bottigliero, e Donna Cecilia Coccorese coniugi in solidum, et a ciascuno di essi in solidum; e li paga come Tesoriero alla Congregazione de Recitanti del Ss. Rosario dentro il Monastero di San Pietro Martire e di suo proprio denaro per doversili rimborsare né conti, e sono in sodisfazione di simil suma di maritaggio spettante pagarsi da detta congregazione in beneficio di detta Donna Cecilia, come figlia del fu Leonardo Coccorese fratello godente, e nel contumace della decima della Loggia, havendo fatto costare di tutti li requisiti necessari, però ducati 20 si pagaranno fatto prima sarà da detto Bottigliero, e Coccorese coniugi insieme in beneficio di detta Congregazione ampia, finale e gentile quietanza di detto Maritaggio etiam per aquilianam stipulationem precedentem in amplissima forma, et obligato si sarà detto Don Matteo una insieme ad Don Liborio Celeste in caso di premorienza di detta Donna Cecilia senza figli legitimi e naturali subito in contanti di ducati 20 ut supra ricevuti, restituire e pagarete a detta*

*Congregazione etiam anni circulo no exspectato (nel giro di 1 anno) in conformità delle Capitulationi di quella il tutto per publico atto rogitando da Notaio Francesco Maria Castellano à fede del quale ne stassimo, ed il patto esecutivo, e citazione di curia in forma per Don Liborio Celeste con autentica di Notaio Francesco Maria Castellano quale anco fa fede che il medesimo è procuratore di detto Don Matteo e Donna Cecilia ad esigere di suma ancor per banco e quietare ed fare la detta quietanza et obligo e tutti gli adempimenti contenuti nella detta poliza talmente costituiti da detti coniugi il quale sudetto Don Liborio in detto nome ha fatto detta quietanza, et anco così procuratorio nomine ut supra come nel suo proprio privato, e principal nomine ha fatto il sudetto obligo, in virtù d'istromento per medesima stipulato a 9 corrente il tutto servito in conformità, e servata la forma di detta poliza a detto Puca per altritanti notata fede a 9 corrente.*

**A.S.B.N., Banco del Salvatore, volume di polizze, 14 agosto 1756, matr. 11848.**

*Fo fede io sottoscritto Notaio come la suddetta firma e di propria mano del Don Signore Liborio Celeste il quale è procuratore delli detti Signori Don Matteo Bottigliero e Donna Cecilia Coccorese coniugi, e tiene potestà di essigere la sudetta suma anco per detto nostro banco e quietanze con fare la detta quietanza, et obligo, e tutti gli ademplimenti contenuti nella sudetta poliza talmente costituiti da detti Signori Coniugi in virtù di special mandato di Procuratore che originalmente nell'annunciato istromento ne si conserva, il quale detto Signore Don Liborio Celeste in detto nome ha fatto la sudetta quietanza et anco così procuratore nomine ut supra come nel suo proprio privato principal nome et in soludum ha fatto il sudetto obligo in virtù d'istromento per mano mia stipulato in 9 corrente mese di agosto presente anno 1756. Il tutto seguito in conformità e servata la forma della detta poliza et in fede.*

*Notar Francesco Maria Castellano di Napoli*

# Bibliografia


**1716**
P. Sarnelli, *Lettere Ecclesiastiche*, Venezia 1716.

**1724**
C. Celano, *Delle notizie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli per i signori forastieri date dal Canonico Carlo Celano*, Napoli 1724, III.

**1742**
B. De Dominici, *Vite de' pittori, scultori, ed architetti napoletani*, tomo III, Napoli 1742.

**1766**
F. Granata, *Storia Sacra della chiesa metropolitana di Capua*, Napoli 1766.

**1769**
J. Lalande, *Voyage d'un Français en Italie fait dans les années 1765 et 1766*, Yverdon 1769.

**1788**
G. Sigismondo, *Descrizione della città di Napoli e suoi borghi*, Napoli 1788-89, tomo I, 1788.

**1792**
G. M. Galanti, *Breve descrizione della città di Napoli e del suo contorno*, Napoli 1792;
C. Celano, *Delle notizie del Bello, dell'Antico, e del Curioso della città di Napoli per gli signori forastieri, raccolte dal canonico Carlo Celano napoletano*, ed. S. Palermo, Napoli 1792.

**1811**
P. Napoli Signorelli, *Vicende della coltura nelle Due Sicilie*, tomo III, cap. VI, Napoli 1811.

**1823**
F. Marzullo, *Guida del forestiere per le cose più rimarchevoli della città di Napoli*, Napoli 1823.

**1834**
L. d'Afflitto, *Guida per i curiosi e per i viaggiatori che vengono alla città di Napoli*, vol. I, Napoli 1834.

**1838**
G.M. Galanti, *Napoli e contorni*, a cura di L. Galanti, Napoli 1838.

**1850**
S. Volpicella, *Descrizione storica di alcuni principali edifici della città di Napoli*, Napoli 1850.

**1854**
R. Tufari, *La certosa di San Martino*, Napoli 1854.

**1855**
P. Mattej, *Il Cristo della Cattedrale di Capua*, in «Poliorama Pittoresco», n. 42, 1855-56.

**1858**
C. Celano - G. B. Chiarini, *Notizie del bello dell'antico e del curioso della Città di Napoli*, vol. III, Napoli 1858.

**1872**
G.A. Galante, *Guida Sacra della città di Napoli*, Napoli 1872.

**1885**
G. Filangieri, *Documenti per la storia, le arti e le industrie delle province napoletane*, tomo III, Napoli 1885.

**1886**
S. Di Giacomo, *Il conservatorio de' Poveri di Gesù Cristo*, in «Archivio Storico per le Province Napoletane», XI, I, 1886.

**1897**
G. Ceci, *La Corporazione degli scultori e marmorari*, in «Napoli Nobilissima», VI, 1897;
G. Ceci, *Gli artisti napoletani della seconda metà del secolo XVIII,* in «Napoli Nobilissima», VI, 1897.

**1899**
L. Correra, *Il presepe a Napoli*, in «L'Arte», II, 1899;
A. Fiordelisi, *La Trinità delle Monache (documenti inediti)*, in «Napoli Nobilissima», VIII, 1899.

**1901**
G. Ceci, *La chiesa e il convento di Santa Caterina a Formiello*, in «Napoli Nobilissima», X, 1901.

**1902**
B. Croce, *La Trinità delle Monache: i comunichini*, in «Napoli Nobilissima», XI, 1902.

**1903**
E. Bertaux, *L'art dans l'Italie méridionale, vol. I, Parigi 1903*.

**1913**
G.B., D'Addosio, *Documenti inediti di artisti napoletani*, in «Archivio Storico per le Province Napoletane», 38, 1913.

**1922**
G. Ceci, *Gli artisti napoletani della seconda metà del secolo XVIII (dell'opera inedita di P. Napoli Signorelli sul Regno di Ferdinando IV)*, XVIII, 1922.

**1923**
V. Rioles, *Cenni storici su Scafati: nella gradita occasione di un appello al popolo per i restauri della parrocchia di santa Maria delle Vergini,* Pompei 1923.

**1928**
S. Di Giacomo, *I quattro antichi conservatori di musica*, II, Napoli 1928.

**1929**
A. Capone, *Il Duomo di Salerno*, Salerno, I, 1929.

**1941**
O. Giannone, *Giunte sulle Vite de' pittori napoletani*, a cura di O. Morisani, Napoli 1941;
P. Pirri, *Il duomo di Amalfi e il chiostro del Paradiso*, Roma 1941.

**1942**
G. Elia, *G. L. Bernini e Berninismo nella scultura napoletana del Sei e Settecento*, Napoli 1942.

**1946**
A. Zazo, *Il Duomo di Benevento*, Napoli 1946.

**1950**
B. Molajoli, *La scultura nel presepe napoletano del Settecento*, catalogo della mostra (Napoli, Palazzo Reale), Napoli 1950.

**1951**
M. Rotili, *Filippo Raguzzini e il Rococò romano*, Napoli 1951.

**1953**
C. Lorenzetti, *L'Accademia di belle Arti di Napoli*, Firenze 1953.

**1954**
M. Cioffi, *Pie Istituzioni e fondazioni in San Cipriano*, in *Note storiche su San Cipriano picentino,* Portici 1954.

**1957**
R. Pane, *Il Monastero napoletano di San Gregorio Armeno*, Napoli 1957.

**1958**
F. Bologna, *Francesco Solimena*, Napoli 1958.

**1959**
M. Causa Picone, *La cappella Sansevero*, Napoli 1959.

**1962**
F. Bologna, *Le arti figurative*, in *Settecento napoletano*, a cura di G. Doria, Torino 1962;
F. Strazzullo, *Statuti della Corporazione degli Scultori e Marmorari napoletani*, in «Atti dell'Accademia Pontaniana», 5, XI, 1962;
A. Venditti, *L' architetto Giuseppe Astarita e la chiesa di S. Anna a Porta Capuana*, in «Napoli Nobilissima», I-II, 1962.

**1965**
R. Mormone, *Il rifacimento settecentesco di Santa Chiara*, in *Studi in onore di Riccardo Filangieri*, Napoli 1965.

**1968**
R. Calvino, *Bibliotheca Sanctorum, Sosso*, XI, Roma 1968 [*ad vocem*];
F. Strazzullo, *Tradizioni sacre popolari e scultura del '700 a Napoli. Da un manoscritto di P. Napoli Signorelli*, Napoli 1968.

**1969**
E. Catello, *Francesco Celebrano e l'arte nel presepe napoletano del '700*, Napoli 1969.

**1970**
G. Borrelli, *Il presepe napoletano*, Roma 1970;
O. Ferrari, *Le arti figurative*, in *Storia di Napoli*, VI, Napoli 1970.
**1971**
O. Ferrari, *Bottiglieri Matteo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. XIII, Roma 1971;
R. Mormone, *La scultura (1734-1800)*, in *Storia di Napoli*, VIII, Napoli 1971.

**1973**
R. Causa, *L'arte nella certosa di San Martino*, Cava de' Tirreni 1973;
G. Donatone, *La Farmacia degli Incurabili e la maiolica napoletana del Settecento*, Napoli 1973;
T. Fittipaldi, *Sculture di Matteo Bottigliero in Campania*, in «Campania Sacra: Studi e Documenti», IV, 1973.

**1974**
M. Errichetti, *La chiesa del Gesù Nuovo in Napoli*, in «Campania sacra», 1974.
M. Di Gioia, *Il Duomo di Foggia*, Foggia 1975.

**1975**
A. Blunt, *Neapolitan Baroque and Rococò Architecture*, Londra 1975;
F. Strazzullo, *Documenti per la Cappella Platina di Portici*, Napoli 1975.

**1976**
G. Di Nicastro, *Benevento sacro*, in *Collana di studi e documenti di storia del Sannio*, a cura di G. Intorcia, Benevento 1976.

**1977**
M. Cioffi, *Una gloria di Castiglione. Lo scultore Matteo Bottiglieri (1680-1757)*, in «Civiltà Picentina», I, 1977;
R. Ruotolo, *Notizie inedite sulla chiesa del Rosario di Palazzo*, in «Napoli Nobilissima», XVI, 1977.

**1978**
F. Strazzullo, *La real cappella del Tesoro di San Gennaro. Documenti inediti*, Napoli 1978.

**1979**
R. Cioffi Martinelli, *Manifatture e produzione plastica nel '700*, in «La voce della Campania», 1979;
O. Ferrari, *Considerazioni sulle vicende artistiche a Napoli durante il viceregno austriaco (1707-1734)*, in *Storia dell'Arte*, Roma 1979;

V. Rizzo, *Sculture inedite di D. A. Vaccaro, Bottigliero, Pagano e Sanmartino* (I), in «Napoli Nobilissima», XVIII, 1979;
R. Ruotolo, in *Le arti figurative a Napoli nel Settecento. Documenti e ricerche*, Napoli 1979.

**1980**
T. Fittipaldi, *Civiltà del Settecento a Napoli*, catalogo della mostra (Napoli, dicembre 1979 - ottobre 1980), Firenze 1980;
T. Fittipaldi, *Scultura napoletana del Settecento*, Napoli 1980;
L. Vessichelli, *Origini e storia artistica del Duomo di Benevento*, Roma 1980.

**1981**
V. Rizzo, *Notizie su Gaspare Traversi ed altri artisti napoletani del '700*, in «Napoli Nobilissima», XX, 1981;
V. Rizzo, *Documenti su Solimena, Sanfelice, Sanmartino e i maestri cartapistari*, in «Napoli Nobilissima», XX, 1981.

**1982**
E. Catello, *L'arte argentaria napoletana nel XVIII secolo*, in *Settecento napoletano. Documenti* (I), a cura di F. Strazzullo, Napoli 1982;
R. Muzii Cavallo, *Disegni del Sanfelice nel Museo di Capodimonte*, in «Napoli Nobilissima», XXI, 1982;
A. Nava Cellini, *La scultura del Settecento*, in *Storia dell'arte in Italia*, Torino 1982;
V. Rizzo, *Niccolò Tagliacozzi Canale o il trionfo dell'ornato nel Settecento napoletano*, in *Settecento napoletano. Documenti* (I), a cura di F. Strazzullo, Napoli 1982;
M. Rotili, *Filippo Raguzzini nel terzo centenario della nascita. Precisazioni e aggiunte e prospettive di studio*, Napoli 1982.

**1983**
V. de Martini, in *San Francesco a Folloni. Il Convento e il Museo*, Salerno 1983;
G. Fiengo, *Organizzazione e produzione edilizia a Napoli all'avvento di Carlo di Borbone*, Napoli 1983;
V. Rizzo, *Uno sconosciuto paliotto di Lorenzo Vaccaro e altri fatti coevi napoletani*, in «Storia dell'arte», 1983;
M. Pasculli Ferrara, *Arte napoletana in Puglia dal XVI al XVIII secolo*, in *Documenti dell'Archivio Storico del Banco di Napoli*, a cura di E. Nappi, Fasano 1983.

**1984**
G. Borrelli, *Il santuario di Santa Maria della Stella*, Napoli 1984;
M. Mormone, *Cosimo Fanzago*, in *Civiltà del Seicento*, catalogo della mostra (Napoli, Museo di Capodimonte, ottobre 1984 - aprile1985), Napoli 1984;
R. Pane, *Fanzago in Santa Maria di Costantinopoli, Gesù Vecchio e Gesù Nuovo*, in *Seicento napoletano*, a cura di R. Pane, Milano 1984;
M. Pasculli Ferrara, *I Cimafonte a Barletta*, in «Napoli Nobilissima», XXIII, 1984;
V. Rizzo, *Scultura della seconda metà del Seicento*, in *Seicento napoletano,* a cura di R. Pane, Milano 1984.

**1985**
E. Catello, *Francesco Solimena disegni e invenzioni per argentieri* in «Napoli Nobilissima», 24, 1985;
G. A. Galante, *Guida sacra della città di Napoli*, a cura di N. Spinosa, Napoli 1985;
M. A. Pavone, *Riconsiderando Andrea D'Aste*, in «Prospettiva», n. 40, gennaio 1985;
G. Salvatori, C. Menzione, *Le guglie di Napoli: storia e restauro*, Napoli 1985;

V. Rizzo, *Scultori napoletani tra Sei e Settecento. Documenti e personalità inedite*, in «Antologia di Belle Arti», 1985.
F. Strazzullo, *Documenti del Settecento per la storia dell'edilizia e dell'urbanistica nel regno di Napoli*, in «Napoli Nobilissima», IX, 1985.

**1986**
E. Catello, *La cona e l'altare maggiore nel rinnovamento settecentesco di S. Maria di Costantinopoli*, in «Napoli Nobilissima», XXV, 1986;
M. A. Pavone, *Intaglio ligneo e cultura religiosa popolare,* in *Documenti dell'Abbruzzo Teramano*, Roma 1986.

**1987**
V. Pacelli, *L'ideologia del potere nella ritrattistica napoletana del Seicento*, Napoli 1987.

**1988**
E. Catello, *Sanmartino*, Napoli 1988;
E. Catello, in *Tre secoli di argenti napoletani,* catalogo della mostra (Castel Sant'Elmo 22 Aprile-2 Maggio), Napoli 1988;
R. Lattuada, *Il Barocco a Napoli e in Campania*, Napoli 1988;
V. Vitale, *Salvatore di Giacomo e la musica,* Napoli 1988.

**1989**
V. Rizzo, *Un capolavoro del gusto rococò a Napoli. La chiesa della Nunziatella a Pizzofalcone*, Napoli 1989.

**1990**
G. Amirante, *Architettura napoletana tra Seicento e Settecento. L'opera di Arcangelo Guglielmelli*, Napoli 1990;
L. Gaeta, *Riconsiderando Giacomo Colombo*, in *Il Cilento Ritrovato. La produzione artistica nell'antica diocesi di Capaccio*, catalogo della mostra di Padula (Certosa di San Lorenzo, luglio-ottobre 1990), Napoli 1990;
I. Maietta, *Recuperi e restauri ad Agerola*, catalogo della mostra, Castellammare di Stabia 1990.

**1991**
L. Avino, *Scultura e decorazione a Salerno (1688-1745)*, Salerno 1991;
V. Rizzo, *Di Lucca*, *Antonio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani* (on line), vol. 40, Roma 1991 [*ad vocem*].

**1992**
F. Abbate, *La scultura napoletana del Cinquecento*, Roma 1992;
A. Amabile, *I commessi marmorei dell'agro nocerino sarnese: da S. Egidio a S. Valentino*, tesi di laurea, Università degli Studi di Salerno, relatore prof. Vittorio Casale, a.a. 1992/1993;
A. R. Amarotta, *Salerno in un ignoto disegno del Cinquecento: conferme e smentite*, in «Rassegna Storica Salernitana», 17, 1992;
V. Casale, *Fervore d'invenzione e varietà di tecniche nell'età barocca*, in *Pescocostanzo. Città d'arte sugli Appennini*, a cura di F. Sabatini, Pescara, 1992;
E. Nappi, *Catalogo delle pubblicazioni edite dal 1883 al 1990, riguardanti le opere di architetti, pittori, scultori, marmorari ed intagliatori per i secoli XVI e XVII, pagate tramite gli antichi banchi pubblici napoletani*, in «Ricerche sul Seicento napoletano», 1992;
A. Pesce, *Santa Maria delle Vergini*, Scafati 1992.

**1993**

L. Avino, *Marmi colorati per l'altare maggiore dell'Annunziata di Salerno (1716-1774)*, Salerno 1993;
M. A. Del Grosso, *Il commercio per mare a Salerno nella prima metà del sec. XVI*, in «Bollettino Storico di Salerno e Principato Citra», 1, 1993;
F. Fusco, *Committenti e artigiani durante il Viceregno austriaco*, in «Napoli Nobilissima», XXXII, 1993;
M. Pasculli Ferrara, *L'arte dei marmorari*, in *Storia del Mezzogiorno*, Vol. XI, 4°, Napoli 1993.

**1994**

L. Avino, *La cappella della Purificazione. Lavori in marmo nella cattedrale di Salerno*, in «Rassegna Storica Salernitana», 22, 1994;
E. Catello, *La scultura*, in *Storia e civiltà della Campania. Il Settecento*, a cura di G. Pugliese Carratelli, Napoli 1994;
A. Catello, *Venosa, Sacrestia della Cattedrale*, in *Argenti in Basilicata,* catalogo della mostra, Salerno 1994;
G. Nicodemi, *Napoli Sacra*, 11° itinerario, Napoli 1994;
M. Pasculli Ferrara, in *Confraternite arte e devozione in puglia dal Quattrocento al Settecento*, a cura di C. Gelao, Napoli 1994;
L. Rocco, in *Napoli Sacra*, VIII Itinerario, Napoli 1994.

**1995**

A. Caffaro, *Intarsi marmorei nel salernitano: presentazione di una ricerca*, in *Cosimo Fanzago e il marmo commesso fra Abruzzo e Campania nell'età barocca*, atti del Convegno (Pescocostanzo e Sulmona 25-27 settembre 1992), a cura di V. Casale, L'Aquila 1995;
V. Casale, *Perfezionare tutti li colori delle pietre. Il commesso marmoreo in Abruzzo e Molise*, in *Cosimo Fanzago e il marmo commesso fra Abruzzo e Campania nell'età barocca*, atti del Convegno (Pescocostanzo e Sulmona 25-27 settembre 1992), a cura di V. Casale, L'Aquila 1995;
M. Pasculli Ferrara, *L'evoluzione della tipologia dell'altare da Fanzago a Sanmartino*, in *Cosimo Fanzago e il marmo commesso fra Abruzzo e Campania nell'età barocca*, atti del Convegno (Pescocostanzo e Sulmona 25-27 settembre 1992), a cura di V. Casale, L'Aquila, 1995;
R. Ruotolo, *Il commesso napoletano: qualche nota tecnica*, in *Cosimo Fanzago e il marmo commesso in Abruzzo e Campania nell'età barocca*, atti del Convegno (Pescocostanzo e Sulmona 25-27 settembre 1992), a cura di V. Casale, L'Aquila 1995.

**1996**

L. Avino, *s.v. Bottigliero Matteo*, in K.G. Saur, *Allgemeines Künstlerlexikon*, vol. 13, München-Leipzig, 1996;
G.G. Borrelli, *Domenico Antonio Vaccaro scultore (1678-1745) - Appendice documentaria*, Tesi di dottorato in Discipline Storiche dell'Arte Medioevale, Moderna e Contemporanea. Storia e Critica delle Arti Figurative nell'Italia Meridionale, Università di Napoli "Federico II", a.a. 1996-1997;
V. Cazzato, M. Fagiolo, M. Pasculli Ferrara, *Atlante del Barocco in Italia. Terra di Bari e Capitanata*, De Luca, Roma, 1996;
V. Rizzo, *Un "capriccio" di Ferdinando Sanfelice: maioliche per il refettorio in San Giuseppe dei Ruffo*, in «Napoli Nobilissima», XXXV, 1996.

**1997**

P. Leone De Castris, *San Gennaro e l'arte napoletana,* in *San Gennaro tra Fede, Arte e Mito*, catalogo della mostra (Napoli, dicembre 1997 - aprile 1998), Napoli 1997;
M.A. Pavone, *Pittori napoletani del primo Settecento. Fonti e documenti*, Napoli 1997;
M. Pirrelli, *La cappella della Madonna della Madia in Monopoli. L'organismo settecentesco*, Fasano 1997;

R. Ruotolo, in *Napoli Sacra*, vol. XV, Napoli 1997.

**1998**

G.G. Borrelli, *Sculture a Salerno in età Barocca*, in *Il Barocco a Salerno*, a cura di M. C. Cioffi, Salerno 1998;

T. Mancini, *Gli altari barocchi*, in *Il Barocco a Salerno*, a cura di M.C. Cioffi, Salerno 1998;

M. Panarello, *Novità su San Domenico in Soriano, studi e proposte di ricerca*, in «Rogerius», anno I, n. 1, 1998;

M. A. Pavone, *Il bozzetto di Salisbrugo nel percorso di Filippo Pennini*, in «Barockberichte», 16/17, 1998.

**1999**

B. Olivieri, *Lo Studio e il Collegio medico di Salerno attraverso i protocolli notarili (1514-1785)*, Salerno 1999;

V. Rizzo, *Ferdinandus Sanfelicius architectus neapolitanus*, Napoli 1999;

A. Tucci, *L'universo pittorico di Francesco Solimena nella scultura di Matteo Bottigliero*, in «Studi di Storia dell'arte», 1999.

**2000**

E. Catello, *Scultura in argento nel Sei e Settecento a Napoli*, Sorrento 2000;

M. Panarello, *Monumenti sepolcrali tardobarocchi in Calabria: prime note per una catalogazione regionale*, in *1734-1861*, *I Borbone e la Calabria, temi d'arte, architettura e urbanistica*, a cura di R. M. Cagliostro, Roma 2000;

M. Pasca, *Chiesa della SS. Annunziata*, in *Il centro storico di Salerno. Chiese, conventi, palazzi, musei e fontane pubbliche*, a cura della Soprintendenza per i Beni Ambientali, Architettonici, Artistici e Storici per le Province di Salerno e Avellino, Salerno 2000;

M.R. Voccia, *Il marmoraro Gaetano Sacco durante il barocco e il rococò a Napoli*, in «Rassegna Storica Salernitana», 35, 2000.

**2001**

G. Borrelli, *Personaggi e scenografie del presepe napoletano*, Napoli 2001;

E. Catello, *Francesco Solimena e la scultura del suo tempo*, in «Ricerche sul '600 napoletano», 2001;

G. Crisci, *Salerno sacra*, Salerno 2001;

M. Panarello, *La "Santa Casa" di San Domenico in Soriano Calabro vicende costruttive di un grande complesso barocco*, Soveria Mannelli 2001;

M. A. Pavone, *La produzione artistica tra Seicento e Settecento*, in *Salerno in età moderna,* a cura di A. Placanica, Cava de' Tirreni 2001;

V. Rizzo, *Lorenzo e Domenico Antonio Vaccaro. Apoteosi di un binomio*, Napoli 2001.

**2002**

M. Panarello, *I protagonisti della decorazione: mastri marmorari e professori di stucco*, in *Calabria*, *temi di arte, architettura e urbanistica*, a cura di R.M. Cagliostro, Roma 2002;

M. A. Pavone, *Caratteri della produzione pittorica nell'Agro Nocerino-Sarnese tra Sei e Settecento in relazione all'influenza dei Solimena*, in *Angelo e Francesco Solimena nell'Agro Nocerino-Sarnese tra continuità e alternative*, a cura di G. Contursi, Salerno 2002;

V. Rizzo, *Ulteriori scoperte sulla scultura napoletana del Seicento e del Settecento: da Pietro Ghetti a Gaetano Salomone*, in «Quaderni dell'archivio storico», a cura dell'Istituto Banco di Napoli Fondazione, Napoli 2002.

**2003**

L. Avino, *Maestri del marmo e dello stucco nel Settecento*, in *Per la storia delle Arti nel Mezzogiorno*, Salerno 2003;

A. Braca, *Il Duomo di Salerno: architettura e culture artistiche del medioevo e dell'Età Moderna*, Salerno 2003;

E. Nappi, *I gesuiti a Napoli: nuovi documenti*, in «Ricerche sul '600 napoletano», 2003.

**2004**

G.G. Borrelli, *Scultura lignea in Basilicata*, Napoli 2005;

M.C. Gallo, *Tipi e forme degli ammodernamenti barocchi nel salernitano*, Salerno 2004;

S. Milano, *San Pietro a Siepi. Guida alla chiesa e al museo*, Cava de' Tirreni 2004;

V. Rizzo, *Ulteriori scoperte sulla scultura napoletana dal '600 al '700*, in «Quaderni dell'Archivio Storico», a cura dell'Istituto Banco di Napoli Fondazione, 2004.

**2005**

G.G. Borrelli, *Sculture in legno di età barocca in Basilicata*, Napoli 2005;

A. Braca, *Indagine preliminare sulla scultura nell'Agro Nocerino Sarnese*, in *Architettura e Opere d'Arte nella Valle del Sarno*, a cura di A. Braca, G. Villani, C. Zarra, Nocera Inferiore 2005;

T. Mancini, *Il marmo commesso: alcuni esempi negli altari barocchi dell'agro nocerino sarnese*, in *Bollettino della Soprintendenza per i BAPPSAE di Salerno e Avellino, Soprintendenza per i Beni Architettonici e per il Paesaggio, per il Patrimonio Storico, Artistico ed Etnoantropologico per le Province di Salerno e Avellino*, Napoli 2005.

**2006**

G. De Riggi, A. Pesce, *Maria Scafati è tua*, Salerno 2006;

T. Mancini, *La scultura negli altari settecenteschi in commesso marmoreo. Esempi a Salerno e nel suo territorio,* in

*Ottant'anni di un maestro (omaggio a Ferdinando Bologna),* a cura di F. Abbate, Napoli 2006.

**2007**

P. Franchomme, *Artisti napoletani nell'orbita del Sanfelice*, Salerno 2007.

**2008**

S. Carotenuto, *Pittori napoletani del Sei e Settecento nel territorio di Serino*, Napoli 2008;

E. Catello, *Carlo Schisano architetto in Santa Caterina a Formello*, in «Napoli Nobilissima», IX, 2008;

E. Nappi, *Materdei. Edifici sacri. Notizie*, in «Ricerche sul '600 napoletano», 2008;

M.G. Pesone, in B. De Dominici, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, a cura di S. Sricchia Santoro e A. Zezza, III/2, Napoli 2008.

**2009**

F. Abbate, *Storia dell'arte nell'Italia meridionale. Il mezzogiorno austriaco e borbonico*, Roma 2009;

U. Di Furia, *Mario Gioffredo e la sua squadra nella costruzione del Palazzo dell'Ecc.mo Cardinal Nicolò, sito fuori la Porta di Chiaja*, in «Quaderni dell'Archivio Storico», Napoli 2009;
C. De Letteriis, *Nuove acquisizioni documentarie sull'attività pugliese dell'architetto Mario Gioffredo e del marmoraro Antonio Di Lucca*, in «Quaderni dell'Archivio Storico», a cura dell'Istituto Banco di Napoli Fondazione, 2009-2010.

**2010**

G.G. Borrelli, *Napoli Sacra*, 3° itinerario, Napoli 2010;
M. L. Bugli, *La chiesa dell'Annunziata a Benevento: i documenti ritrovati. Storia di artisti e artigiani napoletani attivi nel '700*, in «Rivista storica del Sannio», 2010, III serie, anno XVII (I sem.);
M. Panarello, *Il Grande cantiere del Santuario di San Domenico di Soriano. Scultura, marmi e argenti*, Soveria Mannelli 2010;
M. Panarello*, Novità su San Domenico in Soriano, studi e proposte di ricerca*, in «Rogerius», anno I, n. 1, 1998;
M. Pasculli Ferrara, *Importazione in Abruzzo di altari marmorei napoletani: S. Maria del Ponte a Lanciano e S. Maria di Collemaggio a L'Aquila*, in *Abruzzo. Il Barocco negato*, a cura di R. Torlontano, Roma 2010;
R. Ruotolo, in *Napoli Sacra*, Itinerario 15°, Napoli 2010.

**2011**

M.L. Bugli, *La cappella di San Gennaro e la chiesa dell'Annunziata a Benevento*, in *Sannio e Barocco*, catalogo della mostra (Benevento, Museo del Sannio, aprile 2011 - giugno 2011), a cura di F. Abbate, Napoli 2011;
P. D'Agostino, *Cosimo Fanzago scultore*, Napoli 2011;
D.A. D'Alessandro, *Sant'Andrea Avellino e i Teatini nella Napoli del Viceregno Spagnolo,* Napoli 2011-2012;
M. D'Elia, *Museo Diocesano "San Matteo" di Salerno. Uno scrigno sotto il moggio*, Salerno 2011;
U. Di Furia, *La statua dell'Immacolata sulla guglia e nella chiesa del Gesù Nuovo*, in «Napoli Nobilissima», 68, 2011;
M.A. Pavone, *Francesco Solimena, Armida e Rinaldo*, in *Quaderni del Barocco*, 13, Ariccia 24 giugno 2011;
Rizzo, *Significativi ma non conosciuti episodi artistici napoletani tra fine Seicento ed inizio Settecento (Stucchi bianchi, marmi arabescati e ritratti sulla scia di Bernini e degli Schor)*, in «Quaderni dell'Archivio Storico», a cura dell'Istituto Banco di Napoli Fondazione, 2011-2013.

**2012**

E. Catone, *Il convento agostiniano di Sant'Antonio di Buccino*, in «Percorsi Agostiniani», 2012.

**2013**

G.G. Borrelli, L. Giusti, *Il Patrimonio artistico: dipinti, sculture e restauri*, in *San Gregorio Armeno. Storia, architettura, arte e tradizioni*, a cura di N. Spinosa, A. Pinto, A. Valerio, Napoli 2013;
S. Carotenuto, *Relazioni di bottega e orientamento didattico nell'ambito dell'Accademia del Solimena*, in *Atelier d'Artista. Gli spazi di creazione dell'arte dall'età moderna al presente*, a cura di S. Zuliani, Sesto San Giovanni 2013;

M. D'Angelo, *Modelli del Bottigliero per «due statuette d'argento»*, in *Cinquantacinque racconti per i dieci anni. Scritti di storia dell'arte*, a cura di F. Abbate, Soveria Mannelli 2013;
M. D'Angelo, *Interventi di bottega tra «centro e periferia»: l'altare maggiore dell'Assunta a Castel di Sangro*, in *Atelier d'artista. Gli spazi di creazione dell'arte dall'età moderna al presente*, a cura di S. Zuliani, Sesto San Giovanni 2013;
C. De Letteriis, *Settecento Napoletano in Puglia. Documenti inediti sulla chiesa di Santa Maria della Pietà a San Severo e altre storie di marmi*, Foggia 2013;
U. Di Furia, *Nuovi documenti sulla guglia dell'Immacolata di Nardò*, in «Il delfino e la mezzaluna», a cura di Fondazione Terra d'Otranto, anno II, n° 1, 2013;
M. Pasculli Ferrara, *L'arte dei marmorari in Italia meridionale. Tipologie e tecniche in età barocca*, Roma 2013;
M. A. Pavone, *Un metodo operativo globale: il ruolo del Solimena "accademico"*, in *Atelier d'Artista. Gli spazi di creazione dell'arte dall'età moderna al presente*, a cura di S. Zuliani, Sesto San Giovanni 2013;
G. Solferino, *Un argine di compunta devozione all'audacia intemperante del Rococò. La scultura lignea di Gennaro D'Amore tra Giacomo Colombo e i sanmartiniani*, in *La donna coronata di stelle nella città di Piedimonte Matese*, Dragoni 2013.

**2014**

S. Bisogno, *Nicolò Tagliacozzi Canale Architettura, decorazione, scenografia dell'ultimo rococò napoletano*, Napoli 2014;
D. Artusi, *Pagano, Francesco*, in Dizionario Biografico degli Italiani (online), vol. 80, Roma 2014 [*ad vocem*];
F. Liuzzi, *Manufatti napoletani in terra di Bari. L'altare marmoreo della cappella di Sant'Eustachio nella Cattedrale di Acquaviva delle Fonti*, in «Napoli Nobilissima», V, 2014:
M. A. Pavone, *San Sossio di Miseno: da seguace a protagonista*, in «teCLa», rivista on line dell'Università degli Studi di Palermo, 2014, n. 10: www.unipa.it/tecla/rivista/10_rivista_pavone.php.

**2015**

AA.VV., *Michele Gargiulo Antiquario. Catalogo Biennale antiquariato di Firenze* (Palazzo Corsini, 26 settembre - 4 ottobre 2015), Napoli 2015;
M. D'Angelo, *Alcune novità sul Bottigliero ritrattista*, in «Rassegna Storica Salernitana», 63, 2015.

**2016**

E. Valcaccia, *I Tesori sacri di Castellammare di Stabia. La scultura del Settecento e dell'Ottocento*, Castellammare di Stabia 2016;
M. D'Angelo, *Novità su Matteo Bottigliero a Scafati e a San Martino*, in «Quaderni dell'Archivio Storico», a cura dell'Istituto Banco di Napoli Fondazione, 2016 (in corso di stampa).