



2024

IL CAPITALE CULTURALE
Studies on the Value of Cultural Heritage

eum

Rivista fondata da Massimo Montella



Il capitale culturale

Studies on the Value of Cultural Heritage

n. 30, 2024

ISSN 2039-2362 (online)

© 2010 eum edizioni università di macerata

Registrazione al Roc n. 735551 del 14/12/2010

Direttore / Editor in chief Pietro Petrarola

Co-direttori / Co-editors Tommy D. Andersson, Elio Borgonovi, Rosanna Cioffi, Stefano Della Torre, Michela di Macco, Daniele Manacorda, Serge Noiret, Tonino Pencarelli, Angelo R. Pupino, Girolamo Scullo

Coordinatore editoriale / Editorial coordinator Maria Teresa Gigliozzi

Coordinatore tecnico / Managing coordinator Pierluigi Feliciati

Comitato editoriale / Editorial board Giuseppe Capriotti, Mara Cerquetti, Francesca Coltrinari, Patrizia Dragoni, Pierluigi Feliciati, Costanza Geddes da Filicaia, Maria Teresa Gigliozzi, Chiara Mariotti, Enrico Nicosia, Emanuela Stortoni

Comitato scientifico - Sezione di beni culturali / Scientific Committee - Division of Cultural Heritage
Giuseppe Capriotti, Mara Cerquetti, Francesca Coltrinari, Patrizia Dragoni, Pierluigi Feliciati, Maria Teresa Gigliozzi, Susanne Adina Meyer, Marta Maria Montella, Umberto Moscatelli, Caterina Pappalardo, Sabina Pavone, Francesco Pirani, Mauro Saracco, Emanuela Stortoni, Carmen Vitale

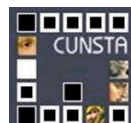
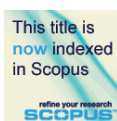
Comitato scientifico / Scientific Committee Michela Addis, Mario Alberto Banti, Carla Barbati †, Caterina Barilaro, Sergio Barile, Nadia Barrella, Gian Luigi Corinto, Lucia Corrain, Girolamo Cusimano, Maurizio De Vita, Fabio Donato †, Maria Cristina Giambruno, Gaetano Golinelli, Rubén Lois Gonzalez, Susan Hazan, Joel Heuillon, Federico Marazzi, Raffaella Morselli, Paola Paniccia, Giuliano Pinto, Carlo Pongetti, Bernardino Quattrocchi, Margaret Rasulo, Orietta Rossi Pinelli, Massimiliano Rossi, Simonetta Stopponi, Cecilia Tasca, Andrea Ugolini, Frank Vermeulen, Alessandro Zuccari

Web <http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult>, email: icc@unimc.it

Editore / Publisher eum edizioni università di macerata, Corso della Repubblica 51 – 62100 Macerata, tel. (39) 733 258 6081, fax (39) 733 258 6086, <http://eum.unimc.it>, info.ceum@unimc.it

Layout editor Oltrepagina srl

Progetto grafico / Graphics +crocevia / studio grafico



Rivista accreditata AIDEA
Rivista riconosciuta CUNSTA
Rivista riconosciuta SISMED
Rivista indicizzata WOS
Rivista indicizzata SCOPUS
Rivista indicizzata DOAJ
Inclusa in ERIH-PLUS

Convergenze Interdisciplinari. Studi sulla scultura policroma di età barocca in Italia meridionale: un bilancio e una verifica di metodo

Raffaele Casciaro*, Angela Calia,
Mariana Cerfeda, Mariachiara De
Santis, Giorgia Di Fusco, Daniela
Fico, Girolamo Fiorentino, Daniela
Rizzo, Matilde Stella

* Autore corrispondente.

Il presente saggio è frutto del lavoro di un gruppo di ricerca interdisciplinare. I § 1 e 4 sono da attribuire a Raffaele Casciaro; i § 2 e 3 a Mariachiara De Santis; il § 5 a Mariana Cerfeda; il § 6 a Giorgia Di Fusco, Daniela Fico e Angela Calia, il § 7 a Girolamo Fiorentino e Matilde Stella. Il coordinamento generale e la redazione sono di Daniela Rizzo.

Grazie al personale del Museo Castromediano di Lecce, in particolare al direttore e coordinatore dei poli biblio-museali della Regione Puglia, Luigi De Luca, a Brizia Minerva, Maria Francesca Coppola, Giuseppe Tritto per l'ospitalità presso il laboratorio di restauro del museo e per i preziosi suggerimenti. Un grazie sentito va anche a Madre Benedetta Grasso, Abbadessa del Monastero "San Giovanni Evangelista" di Lecce e a Suor Chiara Veronica Guidone, Abbadessa del Monastero delle sorelle povere di Santa Chiara di Nardò, per aver affidato le statue fornendo un'occasione di studio e conoscenza. Grazie a Regina Poso, alla sua competenza in materia di restauro e a Luisa Rosato, funzionario restauratore incaricato SABAP per le province di Brindisi e Lecce. Grazie ancora a Piero Quarta Colosso dello studio radiologico "Quarta Colosso" per la generosa disponibilità, al progetto PNRR-National Biodiversity Future Centre (NBFC) finanziato dall'Unione Europea, NextGenerationEU, al Progetto SHINE (Rafforzamento del Nodo Italiano E-RIHS) (PIR01_00016, PON IR 2014-2020) del MUR per le ricerche e le indagini diagnostiche eseguite sui campioni all'interno del nodo FIXLAB presso CNR - ISPC di Lecce.

Abstract

Tre sculture in legno dipinto di età barocca, due delle quali inedite, sono state studiate con un approccio multidisciplinare che ha permesso di risalire al loro contesto produttivo pur nella scarsità dei documenti d'archivio. Indagini diagnostiche e restauro hanno contribuito, insieme alla ricerca bibliografica e filologica, a definire la loro provenienza, committenza e ambito esecutivo. La più antica, un piccolo *Ecce Homo* a figura intera, si può riferire con solidi argomenti ad una bottega operosa a Napoli nei primi decenni del Seicento. Un busto di un altro *Ecce Homo* datato 1674, oltre a ritrovare col restauro la preziosa policromia ad *estofado*, con la tomografia assiale ha rivelato la firma dell'autore in un cartiglio posizionato in una cavità. Infine l'attribuzione a Giacomo Colombo di un *Sant'Onofrio* di formato "terzino" ha trovato sostegno nell'analisi della tecnica delle committiture dei tasselli di legno.

Three painted wooden sculptures from the Baroque period, two of which are unpublished, have been studied with a multidisciplinary approach which has made it possible to trace their production context despite the scarcity of archival documents. Diagnostic investigations and restoration have contributed, together with bibliographic and philological research, to defining their provenance, patronage and authorship. The oldest, a small full-length *Ecce Homo*, can be clearly traced back to an industrious workshop in Naples in the first decades of the seventeenth century. A bust of another *Ecce Homo* dated 1674, in addition to rediscovering the precious *estofado* polychromy with the restoration, with the axial tomography revealed the author's signature in a cartouche positioned in a cavity. Finally, the attribution to Giacomo Colombo of a small size Saint Onuphrius found support in the analysis of the technique of joining the wooden dowels.

1. *Filologia, materiali e tecniche: frammenti di un dialogo*

L'ampliamento delle conoscenze sulla scultura dipinta di età barocca in Italia meridionale è stato enorme e al tempo stesso parziale negli ultimi decenni. Da un lato, sono riemerse numerosissime opere in varie province e città del territorio dell'antico Viceregno; dall'altro, le sculture riscoperte sono state studiate quasi soltanto dal punto di vista stilistico e iconografico, molto meno sul fronte dei materiali e delle tecniche. La connessione filologica che porta all'individuazione dell'ambito esecutivo di un'opera è tradizionalmente prerogativa del conoscitore ed è legittimata dall'evidenza dei confronti proposti. Tuttavia il confronto visivo oggi non può più prescindere dall'analisi tecnica dei manufatti¹. Materia e tecnica esecutiva sono da considerarsi dati eloquenti,

¹ Passato il tempo del "conoscitore sciamano" (Lattuada 2017), resta aperto, anche se oggi spesso metodologicamente eluso, il tema dell'attribuzione, ancora largamente praticata laddove la necessità di storicizzare le opere, soprattutto quelle decontestualizzate, si scontra con la mancanza di documenti. In questo contributo si vuole concorrere a dimostrare che l'attendibilità di un percorso attributivo si può fondare, oggi molto più che nel passato, sul confronto interdisciplinare.

ma il loro studio non ha ancora quei caratteri di sistematicità che sarebbero necessari e i risultati delle analisi diagnostiche, anche nei non molti casi in cui sono state eseguite, sono difficili da reperire. Per l'Italia meridionale, al di là di singole schede sparse in vari volumi miscelanei², pochissime pubblicazioni contengono un adeguato corredo tecnico, segnatamente i cataloghi *Scultura lignea in Basilicata* (2004)³ e *Sculture di età barocca tra Terra d'Otranto, Napoli e la Spagna* (2007)⁴.

L'altro, indispensabile, fronte della ricerca è quello storico-documentario. Alla gran quantità di opere riemerse, spesso non si accompagnano documenti certi di commissione e pagamento⁵, ci si affida perciò alle circostanze storico-sociali, da cui si può risalire alla committenza; a volte si trovano menzioni nelle visite pastorali o rimangono leggibili, ma difficilmente prima del tardo Seicento, alcune firme. È quindi necessario ricostruire il più possibile un contesto nel quale gli apporti di tutti i diversi ambiti disciplinari conferiscano un senso generale all'aggiunta del singolo tassello. Occorrerebbe finalmente procedere ad un vero e proprio censimento, attraverso una capillare ricognizione del territorio – un'attività che sembra passata di moda, senza che sia stata mai realmente completata – e costituire una banca dati opportunamente indicizzata nella quale convergano tutti i dati disponibili.

Anche la geografia dei restauri sulla scultura dipinta in Italia meridionale appare ancora variegata. Per quanto sia più diffusa rispetto al passato la consapevolezza dell'importanza e del valore delle policromie originali, soprattutto da quando le diocesi si sono dotate di delegati ai beni culturali o anche di appositi uffici, permangono situazioni in cui l'esclusiva funzione devozionale, riservata in particolar modo alle statue, le fa entrare in una presunta zona franca nella quale gli interventi conservativi non professionali sono consentiti.

Da queste considerazioni iniziali si è mosso il progetto interdisciplinare di cui presentiamo qui i primi risultati. Il restauro di tre sculture in legno di età barocca, autorizzato e seguito dalla Soprintendenza ABAP di Brindisi e Lecce, è stato preceduto e accompagnato da analisi sugli strati delle decorazioni pittoriche e delle dorature eseguite dal CNR ISPC, dallo studio delle specie legnose a cura del laboratorio di Archeobotanica del Dipartimento di Beni Culturali dell'Università del Salento e dalle analisi radiografiche eseguite dallo studio

² Cfr. Bertelli, Bonsanti, Di Francesco 2022, alle pp. 598-631, con una buona documentazione tecnica e di restauro su alcuni gruppi scultorei napoletani in legno dipinto e dorato.

³ Venturoli 2004.

⁴ Casciaro, Cassiano 2007.

⁵ Anche laddove esistono, per esempio nell'Archivio Storico del Banco di Napoli, si è in difficoltà davanti all'«elusività di questi stessi documenti, spesso privi di indicazioni precise sul soggetto e ancora di più sulla destinazione delle sculture commissionate ai vari artisti, e purtroppo raramente riferibili, nei pochi casi espliciti ad opere ancora esistenti sul territorio» (Leone de Castris, 2021, p. 10).

Quarta Colosso di Lecce. Tutto questo ha affiancato le ricerche storico-artistiche, che hanno messo a fuoco l'ambito esecutivo, la cronologia, la committenza, ma anche la circolazione di maestri, forme e materiali. È stato seguito un percorso il più possibile completo, che non trascurasse nessuna delle indagini possibili e che mettesse a confronto sperimentalmente e in sicurezza diversi metodi di pulitura e integrazione.

Tutte e tre le sculture restaurate provengono da monasteri femminili di clausura: la disponibilità delle Benedettine di Lecce e delle Clarisse di Nardò a far uscire le opere dai rispettivi monasteri ha consentito di poterle restaurare con le risorse di due progetti finanziati dal Piano Nazionale per la Ricerca⁶, alla condizione che, una volta restituite alle proprietarie, siano fruibili al pubblico.

Allo stesso modo, dovranno essere disponibili per gli studi e la divulgazione tutte le informazioni emerse dalla ricerca, compresi i dati tecnico-materiali. Riteniamo che tali aspetti siano decisivi per l'esito degli studi su questi argomenti, come hanno dimostrato alcune esemplari campagne di ricerca nel passato più o meno recente. "Estofado de oro" si chiamava non a caso una mostra tenutasi tra Cagliari e Sassari nel 2001, riconoscendo alla tecnica della decorazione a graffito su foglia d'oro l'elemento distintivo di un'intera produzione artistica⁷. Benché privo di specifiche schede tecniche, tuttavia il catalogo contiene notizie dei restauri eseguiti sulle opere in mostra e un saggio sui motivi decorativi ricorrenti nelle dorature, un primo repertorio dell'uso dell'*estofado* in Sardegna o, meglio, in opere presenti sull'isola ma spesso di fattura napoletana⁸. Policromia e doratura, specie quando combinate, sono ottimi indicatori sulla provenienza delle opere. Proprio le varie tipologie di *estofado* distinguono chiaramente, tra gli ambiti produttivi più ampi, le opere napoletane da quelle spagnole o genovesi; gli stessi motivi specifici delle produzioni della capitale vicereale si ritrovano, ma con significative declinazioni locali, nelle province⁹. È questo il caso dell'*Ecce Homo* delle Benedettine di Lecce (figg. 5-8), per il quale il restauro ha riportato alla luce un fastoso motivo a graffito su oro che si avvicina agli schemi decorativi napoletani mancando però della precisione calligrafica dei modelli originali. Una derivazione, una fattura locale che si accorda a ciò che le indagini hanno fatto emergere sull'esecuzione della parte scultorea. Perfettamente conforme agli schemi e consono alla qua-

⁶ PNR, d.m. 737/2021, art. 3: linea b.: progetti nell'ambito del primo pilastro del Programma Quadro per la Ricerca "Horizon Europe": "Innovazione nella ricerca sulle metodologie e tecnologie per il restauro" (CUP F83C20006340001); linea d.: Partenariati pubblico-privati per progettualità a carattere "problem-driven" su temi centrali nella programmazione europea e coerenti con il PNR: "M.O.S.A.I.C: Multidisciplinary Organization for Studying and Analyzing materials In art and Conservation". (CUP F83C20006350001).

⁷ Scano Naitza et al. 2001.

⁸ Messina, Pasolini 2001. A questo contributo ha fatto seguito, pochi anni dopo, un'ulteriore indagine sulla decorazione ad *estofado* in uso a Napoli, cfr. Staffiero 2007a.

⁹ Cfr. Casciaro 2019.

lità dei decori napoletani è invece l'*estofado* dell'altro *Ecce Homo* (figg. 1-4), quello delle Clarisse di Nardò, che anche stilisticamente è assimilabile alla produzione scultorea della Capitale. La decorazione policroma meno caratterizzata del *Sant'Onofrio* (figg. 9-11) delle Benedettine rende meno immediata la connessione con opere di sicura provenienza, ma in quel caso suppliscono lo stile e la non comune qualità esecutiva, che hanno portato all'attribuzione a Giacomo Colombo¹⁰. Il riferimento è sorretto da un'analisi tecnica che ha riconosciuto una specifica qualità nell'uso delle commettiture dei tasselli di legno, la stessa riscontrata in opere certe dello scultore¹¹. La possibilità di poter contare su studi specifici, pubblicati, è stata determinante per questo riconoscimento. Non è stato invece possibile confrontare la veste pittorica della statua con quella delle altre sue opere, poiché non sono stati mai pubblicati i risultati delle analisi sulle policromie delle sue sculture. Una mancanza piuttosto grave, tenuto conto che Colombo è documentato anche come pittore, pertanto è altamente probabile che fosse l'autore in prima persona anche della decorazione dipinta.

I restauri sulle sculture che qui si presentano sono avvenuti sperimentando, in sicurezza, metodi e materiali diversi per la pulitura, scegliendo quelli più idonei per ciascuna opera. Senza tali interventi e le indagini che li hanno accompagnati, alcune delle informazioni essenziali per la conoscenza delle sculture studiate sarebbero mancate. Intorno a tutte e tre le opere si sono precisate le ipotesi di riconoscimento dell'ambito di produzione e si è arrivati ad indicare i nomi dei possibili esecutori (in un caso è emersa anche la sua firma). I necessari confronti fotografici esorbitano dallo spazio qui concesso, perciò nel testo si rimanda ad altre pubblicazioni in cui sono reperibili le immagini.

2. Reliquiari, Angeli e Crocifissi: la produzione di primo Seicento. Una proposta attributiva per Antonio Gallo

Tra la fine del '500 e i primi del '600 sono attive a Napoli diverse botteghe di legnaioli, una ventina delle quali si dedicava alla realizzazione di statue. Solo in parte la loro esecuzione fu condizionata dal rinnovamento che la Controriforma impose alle chiese all'indomani del Concilio di Trento, sommando le sue richieste a quelle di una committenza già attiva sia a Napoli che altrove, esigente soprattutto in materia di efficacia comunicativa. Il legno, materiale meno nobile rispetto al più prezioso argento, se dipinto e dorato garantiva

¹⁰ Casciaro 2020, pp. 457-461.

¹¹ Per gli studi più recenti su Colombo cfr. Acanfora 2017, pp. 117-121; Acanfora 2022, pp. 351-358.

quel certo “naturalismo” capace di creare un legame importante tra l’uomo e il divino.

Tra i nomi ricorrenti ricordiamo¹², a titolo esemplificativo, Nunzio Maresca, Giovan Battista Gallone, Pietro Quadrado, e le botteghe di Aniello e Francesco Stellato, di Matteo e Giacomo Antonio Mollica, a cui si riconduce la maggior parte dei contenitori antropomorfi, busti e statue reliquiari, destinati alle lipsanoteche delle chiese partenopee, ma anche di quelle fondate nelle province del Vicereame da Gesuiti e Teatini, o richiesti dai Viceré spagnoli e inviati in Spagna¹³. Tra di essi¹⁴ si conserva in territorio salentino la serie di 18 busti in san Francesco a Manduria, giunti a più riprese da Napoli, la cui esecuzione è stata accostata ai modi di Giovan Battista Gallone e del poco noto Antonio Gallo¹⁵.

Le ricerche documentarie che nel corso degli anni si sono intensificate, hanno messo in luce alcune figure di scultori, anche se più di recente sembra che gli studi sulla scultura lignea meridionale abbiano trovato un *focus* comune sulla figura di Aniello Stellato¹⁶: scultore talentuoso, a capo di una bottega familiare, all’interno della quale una precisa suddivisione dei compiti riusciva a soddisfare numerosissime e complesse commissioni. Non sappiamo quanto di quella produzione – santi, crocifissi, angeli e angeli custodi¹⁷ – sia arrivata a noi, sopravvissuta ai cambiamenti di gusto e al naturale deperimento del legno, ma oggi al già cospicuo *corpus* di opere unanimemente attribuite, ne sono state accostate altre sulla base di somiglianze stilistiche: nel testo a lui dedicato da Di Palo (2023), il numero delle opere di Stellato sembra dilatarsi in modo esponenziale, rispetto alla più ragionata revisione del catalogo messa a punto da Leone de Castris (2021), anche quando i confronti stilistici proposti appaiono difficilmente sostenibili, come nel caso del busto dell’*Ecce Homo* di Nocera, o del piccolissimo *Ecce Homo* dei Girolamini¹⁸. In molti di questi casi, in cui né l’analisi stilistica, né la documentazione chiariscono tempi e modi di esecuzione, il restauro e le indagini diagnostiche potrebbero essere di ausilio allo studio: lo dimostra il caso del *Calvario* al Gesù Nuovo a Napoli, per anni riferito alla personalità sfuggente di Francesco Mollica¹⁹, nonostante diversi studiosi abbiano via via sottolineato le differenze stilistiche tra il *Crocifisso* e i *Dolenti*²⁰, in ultimo proponendo per il

¹² Leone de Castris 2021, p. 38.

¹³ Alonso Moral 2007, pp. 75-86.

¹⁴ Leone de Castris 2021, pp. 16-17.

¹⁵ Leone de Castris 2017, pp. 25, 172-179.

¹⁶ Leone de Castris 2021; Di Palo 2023.

¹⁷ Leone de Castris 2021, pp. 148-177.

¹⁸ Di Palo 2023, pp. 67-73.

¹⁹ Staffiero 2005, pp. 232-233.

²⁰ Già in occasione del Convegno leccese sulla circolazione mediterranea della scultura del 2004, Scano Naitza riferiva il Cristo ad altra mano rispetto ai Dolenti (Scano Naitza 2007, p. 137); Cfr. anche Gaeta 2015, p. 107.

Cristo un'attribuzione ad Aniello Stellato²¹. Le indagini diagnostiche, eseguite in occasione dell'ultimo restauro, hanno sottolineato le differenze tra le tre statue, suggerendo l'esecuzione del simulacro centrale in anni precedenti al resto del Calvario, e attribuendo ogni statua a mani diverse²².

Nel clima di frenetica produzione di simulacri devoti va inserito il piccolo *Ecce Homo*²³ del monastero di Santa Chiara a Nardò (fig. 3), custode di secoli di storia, che nell'avvicinarsi di numerose badesse e sorelle di nobili origini e attraverso i lasciti di vescovi e personaggi notabili, ha visto comporsi un patrimonio storico-artistico inestimabile. Della sua provenienza non si conosce nulla, poiché i documenti lì conservati tacciono in proposito, ma è probabile che, data l'altezza di circa 45 cm, fosse destinato alla devozione privata.

L'*Ecce Homo* è una scultura a tutto tondo e a figura intera in legno di ciliegio²⁴, scolpita su un'unica porzione di legno, ad eccezione della base quadrangolare²⁵. L'iconografia ripropone il momento in cui, schernito e flagellato dai romani e privato dei suoi abiti, Gesù era stato incoronato di spine e presentato al popolo in un manto purpureo. Seduto su una porzione quadrangolare di colonna, egli incrocia i polsi sul davanti, mentre con le dita della mano destra trattiene il ricco pannello che ne ricopre il corpo dalla vita in giù, lasciando scoperta la gamba sinistra.

Con perizia e dovizia di particolari, evidenti nel modo elegante di scolpire gli arti, di tradurre il gonfiore delle vene, che percorrono nervose l'epidermide, la statua rivela in ogni sua parte la mano di uno scultore sapiente, attento sia al dato iconografico, sia a quello naturalistico e decorativo, nonostante alcuni punti, non raggiungibili da una visione frontale dell'opera, in particolare alcune dita della mano sinistra, siano stati risolti in modo più frettoloso. Nel volto (fig. 4), il modo minuto e sottilissimo di tradurre l'espressione dell'uomo sofferto e composta, le cui labbra si dischiudono mostrando lingua e denti tra ciocche di barba ben delineate, si accompagna a un *ductus* pittorico sapiente, evidente nella resa degli occhi, e delle ciglia dipinte una ad una. La visione di profilo, ancora una volta, mette in evidenza la cura con cui l'autore indugia sulla resa anatomica dell'addome, contratto come in uno spasmo, così come sulle morbide e ampie pieghe del tessuto avvolto alla vita, interamente ricoperto dall'*estofado*.

I motivi decorativi che emergono dallo *sgraffito* sotto un rosso aranciato, sono la ripetizione di formelle polilobate a motivi fitomorfi, racchiusi lungo il bordo da un motivo ripetuto di volute con girali e foglie, evidentemente ripresi da un repertorio figurativo ricorrente nella scultura napoletana dei primi

²¹ Di Palo 2023, p. 101.

²² Leone de Castris 2022, pp. 620-626, con a seguire la relazione di restauro e gli esiti diagnostici.

²³ L'opera, inedita, è stata segnalata da chi scrive nel 2011. Cfr. De Santis 2011, p. 135.

²⁴ Cfr. qui Stella, Fiorentino.

²⁵ La base si completava con elementi decorativi angolari, forse teste alate di cherubini.

decenni del XVII secolo²⁶, periodo al quale va ascritto anche il piccolo *Ecce Homo*. Conferme di ambito e datazione verrebbero dal confronto con i simulacri che nello stesso periodo venivano eseguiti a Napoli, spesso inviati nelle altre province del Vicereame, dove, al contrario, le botteghe di sculture lignee non erano tanto diffuse.

Negli anni in cui si vorrebbe collocare la nostra scultura risultano attivi, tra gli altri, i già citati Stellato, Mollica, Gallone, ma è in altra direzione che, a parere di chi scrive, ci si deve orientare per ben inquadrare il piccolo *Ecce Homo*. Numerose sono le somiglianze con un altro pezzo di analogo soggetto presente sul territorio salentino, oggi al museo diocesano di Lecce, cioè il busto della Parrocchiale di San Cesario²⁷, con il quale l'esemplare a figura intera condivide non solo il *pattern* decorativo dell'*estofado*, ma anche modalità esecutive, scultoree e pittoriche. Simile la resa anatomica del torace, che l'esemplare musealizzato ripropone nella medesima contrazione, vicino il *ductus* pittorico steso su una preparazione gessosa a grana sottile visibile in entrambi i simulacri, ma analizzata solo nel caso di Nardò²⁸.

Al busto leccese si deve in ogni caso riconoscere una vicinanza certa con i modi della scultura napoletana dei primi decenni del XVII secolo, a cui anche il nostro va certamente ascritto. Tuttavia, l'osservazione privilegiata del simulacro di Nardò ci conduce anche sulle tracce di un altro scultore attivo negli stessi anni, Antonio Gallo, autore – secondo Leone de Castris²⁹ – non solo del *San Cristoforo* di san Michele Arcangelo ad Aritzo, un tempo firmato e datato 1606³⁰, ma anche – tra gli altri – di un piccolo busto di *Ecce Homo* della Matrice di Nocera³¹. Il confronto tra le due piccole sculture mette in evidenza punti di contatto ancora più stringenti che con l'altro di San Cesario. I due volti, caratterizzati da uno sguardo di languido dolore e dalle labbra semiaperte, che mettono in mostra denti e lingua, ripropongono gli stessi tratti caratterizzanti sia l'intaglio sia i dettagli naturalistici della policromia. Analoghi il reticolo venoso e la tensione dei muscoli delle braccia, così come la resa anatomica

²⁶ Cfr. Staffiero 2007a, pp. 153-176.

²⁷ Cfr. Tritto, in Casciaro, Cassiano 2007, pp. 182-183 con la bibl. precedente; Leone de Castris 2007, pp. 38 e 47 nota 87; Leone de Castris 2009, p. 164; Di Palo 2023, p. 73 con attribuzione ad Aniello Stellato.

²⁸ Cfr. qui Di Fusco et al.

²⁹ Leone de Castris 2009, pp. 58, 163-166; Leone de Castris 2021, pp. 23 (fig. 25), 60, 66-69, in particolare nota 76, p. 73. A Gallo sono accostati anche alcuni dei busti in san Francesco a Manduria. Cfr. Leone de Castris 2007, pp. 172-179, dove viene sottolineata *in primis* una somiglianza di *san Biagio Martire* e *san Giustino* con il *san Cristoforo* firmato e datato 1606. Cfr. Scano Naitza 2001, pp. 187-189, scheda n. 55.

³⁰ Leone de Castris 2021, pp. 62, 67, in particolare nota 75 p.73 con bibliografia precedente. I punti di contatto sono certamente visibili anche con il *San Cristoforo*, nonostante le dimensioni colossali (cm 200 ca), e le sue pessime condizioni di conservazione.

³¹ Cfr. nota 7 e anche Di Palo F. 2023, in particolare pp. 67-69.

del torace e l'estro moderato delle pieghe dei tessuti che in parte li ricoprono nella ricchezza dell'*estofado*. Per tali ragioni, allo scultore dell'*Ecce Homo* di Nocera potrebbe essere ascritto anche l'*Ecce Homo* delle Clarisse di Nardò.

3. Napoli, Spagna, Terra d'Otranto: viaggi di artisti o di opere? L'*Ecce Homo delle Benedettine di Lecce*

Nel 1552 nasce a Gallipoli Vespasiano Genuino³², protagonista indiscusso della produzione scultorea in legno tra la fine del '500 e il 1637, anno della sua morte. Le sue opere, distribuite sul territorio salentino, tarantino e in Terra di Bari, sono ancora oggi numerose, superstiti di una produzione che dovette essere talmente vasta da apparire quasi seriale, sebbene di elevata qualità. I suoi simulacri, legati principalmente al tema della Passione di Cristo – basti ricordare il *Cristo alla Colonna* del Carmine a Lecce (1618), il *Crocifisso spirante* leccese già in san Francesco della Scarpa, il *Crocifisso*, l'*Ecce Homo* e il *Flagellato* nella Matrice a Gagliano del Capo – andavano incontro alle esigenze devozionali post tridentine, rispondendo alla richiesta di conventi e chiese francescane, che si rivolgevano *in primis* a lui perché fratello terziario dell'ordine. Il suo linguaggio figurativo e la raffinata tecnica esecutiva ci restituiscono l'immagine di uno scultore la cui formazione sarebbe riduttivo limitare al territorio salentino. A viaggiare non si sa chi o cosa fosse: se mai giunsero nel porto di Gallipoli taccuini di disegni con la riproduzione di opere napoletane; o se mai Vespasiano, cavese di origine, discendente di una famiglia di legnaioli, non abbia voluto visitare l'originaria Campania e non abbia visto chi, tra scultori e pittori, era attivo nello stesso giro d'anni.

Ciò che sappiamo è che la famiglia Genuino, a partire da Vespasiano, mise in piedi una bottega particolarmente prolifica, nella quale lavorarono il figlio Giovan Bernardino, poi architetto della Cattedrale gallipolina, i suoi fratelli e il nipote Giuseppe, ultimo scultore della famiglia morto nel 1667³³. Alla sua morte, chi si impose in questi territori, nessuno lo sa con certezza, perché alla sua produzione di soggetti cristologici, si affiancava quella di statue e busti reliquiario, proveniente direttamente da Napoli.

Gallipoli con il suo porto era un luogo di arrivi e partenze: non solo giungevano merci, ma opere d'arte, libri, legname e soprattutto gente proveniente dalle altre province del Viceregno o dalla più lontana Spagna. Era un luogo in cui la presenza spagnola era particolarmente influente, soprattutto nel clero,

³² Sulle sue vicende biografiche cfr. De Santis 2014, pp. 9-28 e più in generale Casciaro 2014.

³³ Ivi, p. 24.

poiché agli alti prelati di nomina pontificia si erano alternati dopo il Concilio di Trento e fino al 1700 quelli di nomina regia, spagnoli³⁴.

In questo discorso di arrivi, partenze e presenze straniere, si dovrebbero inserire anche le vicende dell'*Ecce Homo* delle Benedettine di Lecce (fig. 8), un'opera forse destinata alla devozione privata, che non solo racconta la storia della sua committente, ma anche, inaspettatamente, di uno scultore spagnolo, il cui nome è riemerso durante il restauro³⁵.

Il busto è una scultura lignea a tutto tondo alta poco più di metro, che immortala l'episodio della vita di Gesù in cui piagato, ferito e sanguinante, viene presentato da Pilato alla folla. Il volto, incoronato con un doppio tralcio pieno di spine, e incorniciato in una folta chioma ben delineata e finemente scolpita, è particolarmente espressivo: gli occhi, aperti, si mostrano imploranti; la fronte è leggermente aggrottata; le labbra sono dischiuse a mostrare lingua e denti (fig. 7).

Il manto rosso mostra un fitto motivo *a estofado* nel quale elementi stilizzati e fitomorfi si alternano a più semplici cornici geometriche (fig. 6). La base, anch'essa decorata sui lati a *estofado*, è completamente rivestita con foglia oro sul fronte, sul quale tra una sequenza di piccole colonne si distribuisce la scritta *ECCE HOMO*. Sul retro, in foglia argento, si legge *D·FRANCESCA·PALMIERA·ABB. / 1674*.

Fin qui il "visibile". Della statua, solo segnalata in una guida breve del Museo annesso al monastero³⁶, fino ad oggi non si conosceva nulla, se non l'evidente legame con Francesca Palmieri, badessa nel 1674: la presenza della donna all'interno delle mura religiose è attestata nei documenti a partire dal 1613³⁷, prima come bambina educanda, infine come badessa. Ebbe un ruolo influente all'interno del monastero, anche in virtù dei lasciti paterni erogati in favore della congregazione³⁸, che volle evidentemente suggellare con la commissione di un oggetto di valore. A chi si fosse rivolta per l'esecuzione del Cristo è rimasto un mistero per molti secoli, fino a quando la tac eseguita in occasione del restauro non ha rivelato l'"invisibile agli occhi". Le immagini,

³⁴ Nel Regno di Napoli le nomine vescovili spettavano al sovrano di Spagna, che alternava un prelati regnicolo a due di nazionalità spagnola. La scelta garantiva un maggior controllo sociale sui territori demaniali, non potendo utilizzare l'Inquisizione di Stato contro eresia e malcostume.

³⁵ Cfr. qui Cerfeda.

³⁶ *Museo di Arte Sacra "Ora et Labora". Guida Breve* (2017).

³⁷ De Meo 2009, pp. 51, 52 e 118; Lecce, Archivio della Curia Arcivescovile (d'ora in poi ACALE), Fondo ordini religiosi, Busta VIII, 1589-1679; Lecce, Archivio di Stato (d'ora in poi ASLE); Notaio De Luca L.A., 46/13, 1615, 18 settembre 1615, ff. 75v-77v). Fu Badessa in San Giovanni dal 1653 al 1656; dal 1672 al 1675.

³⁸ Lecce, ASLE, Notaio Conte G., 46/43, 1664, ff. 188r-196r; Foscari 1903, pp. 228-229. Francesca riceve una dote cospicua dal padre Mario, barone dei Casali Martignano e Merine, che già nel 1613 le aveva destinato 110 ducati annui.

oltre a dare informazioni di carattere tecnico sulla scultura, ottenuta da un unico massello, ad eccezione del pollice sinistro e della calotta cranica, hanno rivelato la presenza di una piccola cavità, il cui foro d'accesso era visibile dietro la nuca, nascosto però tra le ciocche di capelli. All'interno un oggetto metallico piatto e tondeggiante³⁹ era avvolto in un fagotto cartaceo, insieme ad un altro foglietto ben ripiegato sul quale è scritto: *Mřo [sic] Diego Viglialovos alias Deló / Die fecit hoc opus; Ecce homo.*

Che si tratti di un inserimento coevo alla scultura lo si evince dalla tipologia di carta e di oggetto metallico ritrovato, ma soprattutto dal tipo di testo a stampa all'interno del quale erano riposti entrambi. L'impaginato, il tipo di carattere usato e i contenuti ci riportano ad uno dei testi di interpretazione biblica in italiano che dopo la metà del Seicento erano in uso nelle comunità religiose.

Chi sia, invece, Diego Viglialovos nessuno ancora lo sa. Di lui al momento non è emersa alcuna notizia, se non una possibile vicinanza con un altro scultore attivo negli stessi anni a Gallipoli, autore del *Cristo morto*⁴⁰ (1681) del Cappellone del Santo Sepolcro in san Francesco d'Assisi, che firma la sua scultura lignea sotto al cuscino, solo con le iniziali abbreviate del suo nome. La firma *D.º Vill.Os/ Fe*, fino ad ora sciolta in Diego Villeros, era stata trascritta per la prima volta da Perrone⁴¹ e sciolta ipoteticamente da Pindinelli nel 2005⁴². Nessuna occorrenza è però emersa finora su questo scultore, che non compare nei documenti della città di Gallipoli o altrove, e il cui cognome, Villeros appunto, non trova nemmeno immediata corrispondenza o somiglianza con quelli spagnoli diffusi nel XVII secolo.

Che si possa trattare dello stesso scultore, tal Diego Viglialovos, che ha eseguito e firmato l'*Ecce Homo* di Lecce, lo suggeriscono le somiglianze esecutive e stilistiche riconducibili per entrambi i simulacri ad una stessa mano: si osservino i dettagli dei capelli, raccolti in entrambi in ciocche ben definite e avvolte in piccole spirali alle punte; il grafismo evidente nella resa della barba; i tratti somatici e i profili dei volti; le mani definite in ogni dita, ma comunque spigolose nelle pieghe; il torace che si stringe all'altezza dei fianchi, rigonfiandosi attorno all'ombelico; infine entrambi i perizomi, organizzati in pieghe parallele⁴³. Molto simile il modo di scolpire e di non rifinire le parti non in vista: nel *Cristo morto* sono evidenti i segni paralleli dello scalpello dietro alla

³⁹ L'oggetto di forma tondeggiante è fuso in piombo e presenta tracce di una doppia battitura con lettere e simboli quasi illeggibili. Non stupisce il fatto che tale oggetto – moneta o sigillo – accompagni la firma dell'autore, poiché accadeva spesso che anch'egli corredasse la propria opera con un suo personale *ex voto*.

⁴⁰ P. Bonaventura da Lama 1714, ed. cons. De Santis 2002, II, p. 122; Casciaro 2007, pp. 56-57 con riferimento anche ad altre sculture affini, e scheda n. 30 pp. 222-223.

⁴¹ Perrone 1981, vol. II, pp. 36-37. Le origini spagnole dello scultore venivano proposte dal Perrone, che ne trascriveva l'iscrizione senza scioglierla.

⁴² Pindinelli 2005, pp. 123, 136.

⁴³ Cfr. Casciaro, in Casciaro, Cassiano 2007, p. 223; Pindinelli 2005, pp. 133-134.

gamba piegata, nel piccolo *Ecce Homo*, invece, sui palmi delle mani e dietro le braccia incrociate. Altro elemento che mette in relazione le due sculture è il linguaggio figurativo di riferimento, ancorato in entrambi a modelli composti e devoti, ma con una gestualità ed espressività accentuata, rispetto non solo a quanto nella vicina Napoli si scolpiva negli stessi decenni, ma anche in confronto alla nota produzione locale.

La presenza dello spagnolo Diego Viglialovos, a cui va attribuita probabilmente anche l'opera gallipolina, riapre ancora una volta la strada ad una serie di riflessioni sui rapporti che il Salento, estremo lembo orientale delle province del Vicereame, ebbe con la Spagna.

Se fossimo in grado di scartare con certezza l'ipotesi che Viglialovos si fosse definitivamente stabilito in territorio locale – dato che non è ancora emerso dalle ricerche d'archivio fin qui condotte⁴⁴ – l'unica ragione della presenza di queste opere a Lecce e a Gallipoli sarebbe quella dell'arrivo delle opere dalla lontana Spagna, commissionate e giunte nell'attivo porto ionico. Potrebbe darci ragione di ciò non solo la nazionalità del committente della cappella del Santo Sepolcro di Gallipoli, Don Giuseppe de la Cueva, ma anche l'utilizzo – per la statua dell'*Ecce Homo* leccese – di un legno come l'olmo⁴⁵, la cui distribuzione territoriale lo ancora a zone con una maggiore altitudine, rendendolo per il Salento, materiale d'importazione.

A Gallipoli – come già detto – a partire dagli anni Settanta del Seicento, si poteva dire conclusa l'esperienza della bottega dei Genuino ed è possibile pensare che nel 1681 – data che segna i lavori al Cappellone gallipolino – mancasse sul territorio una figura di scultore di spicco, che giustificerebbe la necessità di rivolgere la committenza altrove.

Le considerazioni qui espresse, che porterebbero a credere nell'arrivo delle statue dalla Spagna, trovano però un ragionevole intoppo sia nell'analisi stilistica del motivo a *estofado* del manto di Cristo – meno raffinato nella scelta dei decori e nella resa tecnica di esempi napoletani e spagnoli – sia nell'involucro cartaceo che custodiva l'oggetto in piombo e il cartiglio con il nome dell'autore. Il foglio di carta – come già detto – è scritto in italiano, con annotazioni a margine in latino. Se la statua fosse arrivata dalla Spagna, quale necessità ci sarebbe stata di nascondere le informazioni venute fuori durante il restauro, all'interno di una pagina di un testo in italiano, in un

⁴⁴ Le ricerche presso l'Archivio diocesano di Lecce non hanno dato risultanze, cercando nella duplice occorrenza di Viglialovos e del suo alias Delò. Eppure i Viglialovos erano a Lecce nel 1639, quando un certo Carlo risulta milite del Real Castello di Lecce, dopo il padre Giovanni. Cfr. Così 1989, p. 59; con riferimento ad ACALE, Notaio Brunetti D.M., anno 1639, f. 148.

⁴⁵ Cfr. qui Stella, Fiorentino; tale specie legnosa generalmente non veniva adoperata nella statuaria, per la quale si faceva ricorso più frequentemente al tiglio, al pero, al ciliegio, all'acero. L'olmo era destinato perlopiù agli arredi domestici, per porte e finestre. Cfr. Fidanza 2013, pp. 187-203.

momento successivo all'arrivo a Lecce? Perché non firmare allora direttamente la statua?

Si ritorna in questo modo a pensare che lo spagnolo Diego Viglialovos fosse già sul territorio salentino tra il 1674 e 1681, anni d'esecuzione di tutte e due le opere segnalate, nella speranza che le ricerche d'archivio possano sciogliere tutte le ipotesi qui formulate.

Non bisogna dimenticare comunque che da diversi decenni e per tutto il '600 e oltre, il viaggio più frequente di opere e artisti era anche verso la Spagna, quando al collezionismo dei viceré si affiancò un fenomeno più generalizzato e casse cariche di statue in legno venivano riempite per essere destinate ai palazzi nobili spagnoli. Le sculture venivano acquistate nelle botteghe napoletane: non c'era più la necessità di un contratto vero e proprio, ma solo quella di avere in bottega statue già pronte dei soggetti iconografici più richiesti: immagini del Bambin Gesù, ma anche di Cristo in croce e Santi legati alla devozione dell'acquirente⁴⁶. Tra gli autori più richiesti ricordiamo Michele Perrone, Nicola Fumo e l'altro grande protagonista della scultura in legno di primo Settecento Giacomo Colombo.

4. *La fabbrica dei capolavori: una verifica per Giacomo Colombo*

La terza scultura che qui si presenta è un *Sant'Onofrio* di formato "terzino" riscoperto di recente nel monastero benedettino femminile di san Giovanni Evangelista a Lecce e attribuito a Giacomo Colombo (fig. 11)⁴⁷. Purtroppo nessun documento tra quelli consultati nei libri di *Introitus et Exitus* del Monastero ci aiuta a risalire alla provenienza della piccola statua, che potrebbe esser qui confluita da un'altra sede, forse da un cenobio maschile. Il santo, egiziano, vissuto nel V secolo, al pari di san Paolo Eremita, santa Maria Egiziaca, san Macario rappresenta l'ideale della vita anacoretica. Nella sua iconografia canonica è coperto solo dai suoi capelli, a volte anche da una cintura di foglie, che in questo caso era costituita da un rametto intrecciato e foglie di carta (fig. 9), eseguiti tardivamente, forse a imitazione di quelli originali, e che non si è ritenuto opportuno ricollocare.

La scultura appartiene ad un cospicuo numero di opere in legno che tra fine Seicento e primo Settecento giunsero da Napoli alla Terra d'Otranto. Ad oltre mezzo secolo dal saggio sulle *Sculture di Nicola Fumo nel Salento* di Gennaro

⁴⁶ Alonso Moral 2007, pp. 76-77.

⁴⁷ La scultura è alta 59 cm e confluirà nel costituendo Museo *Ora et Labora* del monastero di san Giovanni Evangelista a Lecce. È stato segnalato con l'attribuzione a Giacomo Colombo in: Casciaro 2020, pp. 457-461.

Borrelli⁴⁸, la ricerca sulla grande statuaria barocca napoletana in Puglia deve ancora completare la sua ricognizione territoriale. Tra le scoperte recenti, a Minervino di Lecce è riemersa una statua riferibile a Vincenzo Ardia⁴⁹ e nella sua frazione di Cocumola un magnifico busto attribuito allo stesso Nicola Fumo⁵⁰. I tre nomi citati, a cui si deve aggiungere quello di Gaetano Patalano, presente con le sue opere a Lecce, costituiscono la rappresentanza più prestigiosa nel Salento dell'arte napoletana dell'intaglio del legno al culmine dell'età barocca. Poter ancora trovare inediti di così grande importanza significa constatare l'incompletezza dell'opera di ricognizione finora condotta sul territorio. Nel riavviare l'indagine, occorre accompagnarla con un'adeguata campagna fotografica e una acquisizione di dati tecnici che solo possono provenire da interventi conservativi.

Il restauro condotto sul *Sant'Onofrio*, oltre a riportare in luce la policromia originale, ha permesso di leggere alcuni aspetti tecnici che lo mettono in relazione con altre opere di Colombo. L'attribuzione al celebre scultore veneto-napoletano è avvenuta per via stilistica, soprattutto attraverso il confronto con il gruppo di statue conservato a Lagonegro, per le quali si rimanda ai recenti studi di Elisa Acanfora⁵¹. Alle tre sculture già ascritte a Colombo, ossia il *Crocifisso* del 1697⁵², l'*Ecce Homo* del 1706⁵³ e il non datato *San Sebastiano*⁵⁴, la studiosa aggiunge convincentemente un *Cristo morto* che si lega alle stesse circostanze storiche e di committenza ed è stilisticamente vicino alle altre⁵⁵. A fronte di questo nutrito e monumentale gruppo, segno di una presenza importante e ricorrente delle sculture di Colombo in quel territorio, il *Sant'Onofrio* è la sola scultura a lui attribuita presente a Lecce. Le sue uniche ulteriori tracce nel Salento sono il manichino vestito dell'*Annunciata* di Sanarica⁵⁶, e un *San Leonardo* a Manduria⁵⁷. Per trovare altre opere di Colombo in Puglia occorre risalire la penisola fino ad Ostuni e proseguire verso nord fino al foggiano, dove la sua presenza si infittisce⁵⁸.

⁴⁸ Borrelli G. 1971.

⁴⁹ Casciari 2020, pp. 455-456. Nel contributo, la statua della *Madonna del Rosario* di Minervino viene attribuita a Vincenzo Aiala per analogia con un'opera firmata conservata a Cosenza. Accogliendo un suggerimento orale di Gian Giotto Borrelli e Arturo Serra Gómez, la firma cosentina, alquanto consunta, in realtà può essere plausibilmente sciolta come Vincenzo Ardia, riportando ad un nome noto e prestigioso, al quale peraltro rimanda anche lo stile di entrambe le opere.

⁵⁰ Casciari 2023, pp. 209-211, figg. 1, 3.

⁵¹ Acanfora 2022, p. 351.

⁵² Acanfora 2009, p. 27.

⁵³ Grelle Iusco 1980, p. 11; Acanfora 2022.

⁵⁴ L'attribuzione convincente del *San Sebastiano* è in: Gaeta 2006, pp. 148-150.

⁵⁵ Acanfora 2022, pp. 152-153.

⁵⁶ Poso 2001, pp. 132-135.

⁵⁷ Gaeta 2007, pp. 207-209.

⁵⁸ Per la bibliografia recente sullo scultore e una cronologia delle sue opere pugliesi e lucane rimando a: Casciari 2020, p. 462, nota 9; Acanfora 2022, p. 254, note 2-6.

Giacomo Colombo, nato ad Este tra 1662 e 1663 e documentato stabilmente nella capitale vicereale dal 1678⁵⁹, fu uno dei protagonisti del tardobarocco napoletano, e non solo nel campo della statuaria lignea. Sappiamo per certo che era anche pittore, iscritto nel 1689 a Napoli alla confraternita di Sant'Anna e San Luca, e si conoscono i suoi stretti rapporti con Francesco Solimena, quasi un sodalizio, così come è stata evidenziata la sua sintonia con Giacomo Del Po. È dunque più che probabile che fosse egli stesso l'esecutore della veste pittorica delle sue sculture.

Un'analisi, non solo visiva, delle policromie nelle opere certe di Colombo costituirebbe un utile strumento di lettura della sua produzione, permettendo anche di districarsi tra le opere effettivamente uscite dalla sua bottega e quelle della vasta platea dei suoi seguaci e imitatori. Acanfora osserva, a proposito del già citato *Cristo morto*, «una qualità magnifica sia nell'intaglio sia nei raffinati passaggi coloristici, che contribuiscono alla resa naturalistica del nudo piagato»⁶⁰, ma purtroppo mancano dati diagnostici relativi ai pur pregevoli restauri effettuati sul gruppo delle sculture di Lagonegro⁶¹. La policromia del *Sant'Onofrio*, riemersa dalla recente pulitura (fig. 10), si avvicina a quella delle statue lucane del Colombo, pur nella notevole differenza di scala: l'incarnato è chiaro, tutt'altro che uniforme: mostra tonalità più rosate nei passaggi anatomici in cui la pelle è più rilassata e si mostra più olivastro dove la pelle è più tesa.

Il *Sant'Onofrio* è molto più piccolo delle sculture a grandezza naturale di Lagonegro, ma rispetta le stesse proporzioni delle statue lucane e si presta soprattutto al confronto con il *San Sebastiano*⁶². Si ritrova in entrambi una piena padronanza della resa anatomica e del movimento, che fanno pensare a studi di nudo dal vero. Nel grande come nel piccolo formato si rileva la sostanziale identità nel trattamento della muscolatura, con i medesimi risalti nei polpacci, nelle ginocchia, nelle braccia. Anche i volti mostrano la stessa struttura, lo scarso oggetto degli zigomi e il grande spazio dato alle orbite oculari, enfatizzate dalle sopracciglia rialzate e dal forte risalto dei muscoli corrugatori della fronte. A sottolineare il pathos barocco si aggiunge il volgersi verso l'alto con la bocca dischiusa, in una chiara accentuazione espressiva (fig. 10).

A queste già suggestive analogie compositive e cromatiche, si possono ora accostare alcuni dati tecnici emersi attraverso l'osservazione ravvicinata e la tomografia assiale computerizzata. Lo scultore dimostra una grande attenzione nella tecnica delle committiture⁶³ (fig. 12). Nonostante il formato ridotto,

⁵⁹ Borrelli G. 1982, p. 200.

⁶⁰ Acanfora 2022, p. 354.

⁶¹ I restauri del *San Sebastiano* e del *Crocifisso* di Lagonegro sono stati effettuati da Annamaria Leone della SABAP della Basilicata.

⁶² Per le foto di quest'ultimo si rimanda a: Borrelli G.G. 2005, fig. 40; Acanfora 2009, tav. 72 e quarta di copertina; Casciaro 2020, fig. 7; Acanfora 2022, fig. 230.

⁶³ Sul tema delle committiture nella statuaria barocca meridionale in legno cfr. Acanfora 2017.

l'opera è composta da non meno di sette tasselli di legno di tiglio fatti combaciare senza uso di chiodi, assecondando in parallelo la venatura del legno, o incastrati a spigolo. Il rispetto dell'andamento delle fibre è tale che l'assemblaggio rimane pressoché invisibile perfino nella TAC⁶⁴, e a malapena individuabile in superficie, dove appaiono (solo se osservate da vicino e con una lente) alcune fenditure della stesura cromatica. Lo stesso tipo di assemblaggi, sempre visibili dalle fenditure del colore, si trova proprio nelle sculture di Lagonegro, oggi esposte nella Galleria Nazionale di Palazzo Lanfranchi a Matera.

5. I restauri

5.1. Il restauro dell'Ecce Homo delle Clarisse di Nardò

La scultura non presentava ridipinture diffuse, tuttavia si osservavano spesse pennellate imitanti gocce di sangue su una superficie pittorica alterata dai toni bruno-nerastri, con evidenti accumuli e depositi di sporco di varia natura; un ritocco pittorico era posto in corrispondenza della lacuna sul ginocchio destro; grossolane stuccature ad olio risarcivano le perdite di modellato scultoreo, soprattutto sui motivi angolari della base, causate da attacco di insetti xilofagi; le dita della mano destra, di cui questa era mutila, erano state grossolanamente realizzate in terracotta; il piede destro era mutilo dell'alluce; diffuse cadute di policromia lasciavano intravedere la preparazione gessosa sottostante (fig. 1).

La TAC evidenziava un blocco unico, oltre la base.

L'analisi xilotomica ha identificato il ciliegio quale specie legnosa (fig. 15)⁶⁵.

Per le analisi microscopiche e spettroscopiche sono stati scelti due punti di prelievo: sull'avambraccio destro (campione EH5) e sulla goccia di sangue sulla spalla sinistra (campione EH6) (fig. 13).

La sequenza stratigrafica di EH5 mostrava cinque strati compreso il legno, su cui erano stese la preparazione gessosa, una vernice color bruno e l'incarnato, sopra cui vi era una vernice oleo-resinosa.

L'identificazione dello strato più superficiale ha permesso di sperimentare una pulitura con metodo enzimatico. La scelta del prodotto da testare è ricaduta sul Nasier pittorico P02, brevettato da Brenta SRL idoneo, come in questo caso, alla rimozione di patine organiche dalle superfici pittoriche. È un detergente ecocompatibile, sotto forma di gel acquoso, con pH tra 6,5 e 7,5,

⁶⁴ Le commettiture (fig. 12), dalla tonalità più scura, si notano alle estremità sinistra e destra. Si osservi la perfetta adesione al corpo della statua.

⁶⁵ Per le analisi xilotomiche e le indagini diagnostiche eseguite sulle tre statue oggetto di restauro, cfr. qui Stella, Fiorentino e Di Fusco et al.

a base di enzimi lipasi stabilizzati, che agiscono selettivamente solo verso la sostanza che si vuole rimuovere, senza aggredire e danneggiare la superficie sottostante. Se gli enzimi in polvere, per natura termolabili e sensibili a particolari elementi inibitori, richiedono complesse procedure di preparazione ed in particolari condizioni, per conservarne inalterata l'efficacia, questo brevetto, invece, in quanto pronto all'uso, garantisce al restauratore risparmio di tempo legato alla preparazione, abbatte il rischio di irritazioni e sensibilizzazioni (come potrebbe avvenire durante la miscelazione degli enzimi in polvere); si utilizza senza preliminarmente rilevazione del pH e della temperatura delle superfici da trattare. Dopo aver pre-consolidato la preparazione gessosa decoesa, il prodotto è stato steso su un'interfaccia di carta giapponese sulla superficie da trattare, ad una temperatura ambientale tra i 15 e i 25 °C, senza uso di pellicola trasparente per prevenirne l'essiccamento. Sono stati effettuati test con tempi di applicazione progressivi dai 5 ai 15 minuti, senza produrre azione catalitica; invece, con una permanenza del prodotto per 30 minuti, si è potuto rimuovere la patina deteriorata con tampone di cotone idrofilo imbevuto di acqua deionizzata, dimostrandosi efficace nella rimozione della vernice oleo-resinosa, restituendo la corretta lettura della coloritura originale di *estofado* e incarnato; la policromia di quest'ultimo sul recto era ben conservata, con poche abrasioni ed esigue cadute di colore, mentre sul verso era significativamente abrasa (fig. 2).

Le analisi μ ATR-FTIR hanno identificato la spessa goccia di sangue di EH6 come resina naturale (colofonia), sotto cui un saggio di pulitura ha rivelato il rivolo di sangue originale finemente dipinto; la prima, pertanto posticcia, è stata asportata unitamente alle altre presenti.

Sono poi state eliminate le dita posticce in terracotta, permettendo di osservare lo stato fortemente degradato e sfaldato del supporto ligneo sottostante; piccole porzioni di pollice e indice si erano conservate solo grazie allo spessore della preparazione gessosa.

Particolarmente impegnativa è stata la rimozione delle grossolane stuccature ad olio che risarcivano le perdite di modellato scultoreo dei quattro motivi angolari; il supporto ligneo recuperato appariva disgregato a causa dell'attacco xilofago, rendendo necessaria, dopo il consolidamento, l'applicazione di resina bi-componente Balsite (Cts), tonalizzata e lasciata sotto livello; stesso principio è stato utilizzato sulle altre porzioni del supporto ammalorate, come la mano destra.

Il ritocco pittorico è stato eseguito con tecnica a rigatino con colori a vernice per restauro (Maimeri); al termine applicata vernice Mat (Lukas) sugli incarnati e Retoucher Surfing (L&B) sulle dorature, nebulizzate (figg. 3-4).

5.2. *Il restauro dell'Ecce Homo delle Benedettine di Lecce*

La scultura presentava una pesante ridipintura di tipo sintetico e diffuse sgocciolature di cera di candele (fig. 5). La base non aveva subito manomissioni sui quattro lati; il piano d'appoggio invece presentava una ridipintura sintetica di colore nero, dalle cui lacune si notavano tracce dello strato pittorico sottostante.

La TAC ha evidenziato un blocco unico, ad eccezione della base e della calotta cranica, in corrispondenza della corona di spine. Si osservava inoltre un fagotto celato nella cavità, alla cui estrazione si è provveduto con indagine endoscopica e pinze chirurgiche, attraverso una via d'accesso presente nell'intaglio della capigliatura posteriore⁶⁶. L'analisi xilotomica ha individuato l'olmo come specie legnosa.

Per le analisi microscopiche e spettroscopiche sono stati scelti tre punti di prelievo: sotto l'avambraccio sinistro (campione EH11), sull'omero destro (campione EH12), sul perizoma (campione EH13).

La stratigrafia di EH11 restituiva tre livelli: una resina/vernice oleo-resinosa in superficie, sotto cui lo strato pittorico intermedio, di colore bianco-grigiastro, era separato da quello inferiore, di colore bianco rosato, da un sottilissimo strato di vernice incolore: il primo costituiva la ridipintura e il secondo il colore originale.

La sequenza stratigrafica di EH12 mostrava cinque strati: le caratteristiche dei primi tre più esterni rimandavano all'esecuzione di gocce di sangue e capelli; il quarto, presentando caratteristiche riconducibili a quelle dello strato intermedio di EH11, è stato identificato, per rimando, come rifacimento; il quinto, prossimo al supporto, potrebbe essere un'imprimatura applicata sul substrato legnoso; questo campione mancava dello strato pittorico originale. L'opera aveva dunque due strati pittorici; dopo la rimozione di quello superficiale, con etil lattato, è emersa una policromia originale estesamente lacunosa (fig. 7).

EH13 è stato prelevato in corso di restauro poiché, dopo la rimozione del primo strato di ridipintura bianca, il perizoma appariva di colore bianco con bande verticali irregolari di colore verde e rosso, di scarsa qualità pittorica, tale da far nascere dubbi sull'originalità. La stratigrafia mostrava cinque strati: quello più superficiale di colore verde posto al di sopra di uno bianco, con cui formava la ridipintura; al di sotto, infatti, vi era un altro sottilissimo strato di colore bruno-aranciato, che costituiva la velatura del sottostante, di colore bianco, applicato sulla preparazione gessosa, su cui era stata eseguita la doratura a guazzo in corrispondenza delle bordure laterali; constatato che fosse una ridipintura, lo strato pittorico con le bande è stato rimosso.

⁶⁶ Cfr. De Santis, pp. 231-235.

La pulitura del mantello del Cristo dalla vernice rossa ha fatto emergere una decorazione ad *estofado* abrasa in più punti, ma perfettamente leggibile (fig. 6).

La rimozione della ridipintura dal piano d'appoggio della base ha rivelato una decorazione di colore azzurro, ad *estofado* (unitamente a bolo armeno bruno e sporadiche tracce di argentatura a guazzo) estesamente abrasa a causa di danni di origine antropica.

Il supporto ligneo non presentava alcun degrado, né attacco da xilofagi; è stato effettuato un trattamento preventivo con antitarlo a base di Permetrina; non è stato necessario il consolidamento.

Il ritocco pittorico è stato eseguito con tecnica a rigatino, con colori a vernice per restauro (Maimeri), al termine applicata vernice Mat (Lukas) sugli incarnati e Retoucher Surfing (L&B) sulle dorature, nebulizzate (fig. 8).

5.3. *Il restauro del Sant'Onofrio delle Benedettine di Lecce*

La scultura si presentava, prima del restauro, pesantemente ridipinta e cinta sulla vita da rami e foglie realizzate in carta. Il modellato scultoreo risultava integro; il bastone su cui poggiava il santo era dislocato dall'impugnatura (fig. 9).

La base presentava una decorazione in argento leggermente meccato applicato con tecnica guazzo, con diffuse cadute di preparazione gessosa; al centro del lato anteriore due ricci erano mutili all'estremità; il piano di appoggio della statua e le quattro specchiature laterali erano rivestiti di tessuto di velluto marrone, decorato con trine e merletti ed un cartiglio centrale realizzati in carta.

La TAC ne evidenziava sette commettiture (fig. 12)⁶⁷.

L'analisi xilologica ha individuato nel taglio la specie legnosa (fig. 15).

Per le analisi microscopiche e spettroscopiche sono stati scelti due punti di prelievo: sul polpaccio destro (campione SO1) e sul gomito sinistro (campione SO4) (fig. 13).

La sequenza stratigrafica di SO4 mostrava due strati pittorici intervallati da vernice di colore bruno, identificando lo strato superficiale come rifacimento e quello sottostante come originale. SO1 individuava invece, oltre il legno, un solo strato pittorico di colore rosato (su cui vi era una resina/vernice oleo-resinosa), avente caratteristiche simili a quello superficiale di SO4, caratterizzando pertanto come una ridipintura. L'opera aveva dunque un unico strato di ridipintura, con relativa vernice, oltre la policromia originale che, dopo la pulitura eseguita con etil lattato, si è rivelata di ottima qualità pittorica (fig. 10).

In accordo col Funzionario incaricato dall'A.S., si è deciso di rimuovere rami e foglie che cingevano la vita del santo, il tessuto in velluto e le decorazioni

⁶⁷ Cfr. Casciaro, pp. 235-238.

in carta dalla base (sotto cui vi era una policromia di colore giallo ocra) in quanto certamente posticci.

Il supporto ligneo, dopo la pulitura, presentava numerosi fori di sfarfallamento, che sono stati risarciti, dopo la disinfestazione antitarlo con Permetrina; è stato poi eseguito il consolidamento con resina acrilica Paraloid B72 diluito in Butile Acetato. Il modellato scultoreo mancante delle volute della base è stato reintegrato con resina bi-componente Balsite (Cts).

Il ritocco pittorico è stato eseguito con tecnica a rigatino con colori a vernice per restauro (Maimeri); al termine è stata applicata vernice Mat (Lukas) sugli incarnati e Retoucher Surfin (L&B) sulle dorature, nebulizzate (fig. 11).

6. Indagini diagnostiche eseguite sui campioni prelevati dalle statue lignee policrome

6.1. Analisi microscopiche e spettroscopiche

Nell'ambito delle attività di restauro aventi ad oggetto le statue di *S. Onofrio* e dell'*Ecce Homo* del Monastero delle Benedettine di Lecce, e la statua dell'*Ecce Homo*, all'interno del Monastero delle Clarisse di Nardò, si è reso necessario svolgere alcune indagini analitiche al fine di acquisire elementi di conoscenza a supporto dello studio storico-artistico e degli interventi conservativi. Tali indagini sono state volte ad identificare le stratigrafie pittoriche, la natura dei materiali costituenti e le tecniche di esecuzione, nonché a distinguere le finiture originali da quelle di eventuali rifacimenti in fasi successive.

Dalle diverse statue sono stati prelevati alcuni campioni (tab. 1), sui quali sono state effettuate osservazioni attraverso la microscopia ottica e analisi attraverso la spettroscopia FTIR.

<i>ID campione</i>	<i>Scultura lignea</i>	<i>Zona di prelievo</i>
SO1	Sant'Onofrio, Benedettine di Lecce	Incarnato, polpaccio destro
SO4		Incarnato, gomito sinistro
EH11	Ecce Homo, Benedettine di Lecce	Incarnato, avambraccio sinistro
EH12		Area al limite tra goccia di sangue e capelli, omero destro
EH13		Perizoma
EH5	Ecce Homo, Clarisse di Nardò	Incarnato, avambraccio destro
EH6		Goccia, spalla sinistra

Tab. 1. Elenco dei campioni prelevati

Lo studio microscopico è stato eseguito attraverso un microscopio ottico Nikon a luce polarizzata (mod. Eclipse 100N LV POL), utilizzando sia luce visibile che luce UV, in modalità di riflessione. Esso è stato effettuato su sezioni lucide trasversali dei campioni, ed abbinato ad osservazioni microscopiche dei campioni tal quali, ossia dei frammenti così come prelevati dalle statue, prima del loro allestimento in sezioni trasversali lucide. Restituzioni fotografiche dei campioni al microscopio sono state ottenute con l'uso di una macchina fotografica Nikon DS-Ri1. Le osservazioni microscopiche sono state volte ad identificare le sequenze stratigrafiche, le caratteristiche di ciascuno strato e quelle dei componenti riconoscibili otticamente al loro interno.

La caratterizzazione chimica molecolare è stata effettuata sui campioni tal quali e in sezione lucida, per mezzo di un micro-spettrofotometro FTIR Lumos II (Bruker) attraverso la modalità di analisi in Riflessione Totale Attenuata (ATR), utilizzando un cristallo ATR in Germanio. Le analisi sono state condotte in un intervallo di scansione compreso tra 4000 cm^{-1} e 650 cm^{-1} , con una risoluzione di 4 cm^{-1} e un numero di scansioni variabile da 64 a 200. Gli spettri FTIR così acquisiti sono stati elaborati con il software OPUS (Bruker) e la loro interpretazione è stata effettuata attraverso il confronto con le banche dati di riferimento e con la letteratura scientifica. Le analisi in spettroscopia FTIR hanno avuto come obiettivo l'individuazione delle principali componenti organiche e inorganiche presenti nei campioni. Ove possibile, ad essa si è accompagnata la determinazione della distribuzione stratigrafica di tali componenti, grazie all'uso del microscopio di cui è dotato lo strumento. L'analisi sui singoli strati è stata possibile solo nel caso di alcuni campioni tal quali, lì dove questi presentavano superfici libere dei diversi strati. Invece, quella su sezione stratigrafica non ha consentito di discriminare la composizione dei diversi strati, per via dei loro spessori esigui rispetto alla risoluzione strumentale.

6.2. *Statua di Sant'Onofrio, Benedettine di Lecce*

Campione SO1

Dalle osservazioni microscopiche in luce visibile il campione risulta costituito da uno strato di vernice superficiale (strato a), da uno strato pittorico (strato b) e dal supporto ligneo (strato c).

Lo strato pittorico b) appare fine e compatto, con uno spessore variabile tra circa 30 e 45 μm . In luce visibile presenta un colore bianco e contiene sporadiche particelle di colore rosso, con dimensioni da minute a grossolane, comprese tra 2 e 20 μm circa.

Osservato sotto la luce UV, tutto il campione mostra una fluorescenza di colore giallo paglierino che potrebbe essere riconducibile alla vernice, penetrata anche nei primi strati del supporto ligneo.

Le analisi μ ATR-FTIR sulla superficie esterna del campione tal quale individuano picchi a 3400, 2964, 2936, 2861, 1738, 1710, 1314, 1228, 1174, 1074, 985 cm^{-1} , che rimandano alla presenza di una resina o di una vernice oleo-resinosa. Appaiono inoltre una banda a 1402 cm^{-1} ed una a 1528 cm^{-1} , la prima probabilmente ascrivibile alla biacca, la seconda ai carbossilati di piombo.

L'analisi dello strato b) (fig. 14, A) conferma la presenza di biacca come pigmento, attraverso le bande caratteristiche a 3543, 1403, 1099, 1049, 838, 782, 682 cm^{-1} . Non sono rilevabili in maniera univoca i segnali degli alluminosilicati costituenti le terre rosse, che potrebbero essere coperti da quelli della biacca, presente in quantità più elevate. Risultano infatti picchi a 1169 e a 1033 cm^{-1} , i quali potrebbero essere ascrivibili ad entrambi questi pigmenti; tuttavia, è mancante la banda caratteristica delle terre rosse a 908 cm^{-1} . Non si esclude anche la presenza di cinabro quale pigmento rosso, i cui picchi caratteristici si collocano ai numeri d'onda di 336 cm^{-1} e 278 cm^{-1} , che sono fuori dal campo di rilevanza dello strumento utilizzato.

Si osservano inoltre deboli bande infrarosse a 2962, 2938, 2858 e 1736 cm^{-1} , riconducibili ad un mezzo lipidico, che probabilmente rimanda ad un legante ad olio. Infine, si evidenzia un intenso picco a 1523 cm^{-1} , attribuibile ai carbossilati di piombo. Tali composti potrebbero essersi formati dall'interazione tra il pigmento a base di biacca ed il mezzo legante costituito da olio siccativo.

Campione SO4

L'osservazione microscopica ha individuato una sequenza stratigrafica di tre strati (fig. 13, A). Lo strato superficiale a) è bianco e con spessore variabile da circa 25 a 55 μm . Si presenta fine e compatto, pigmentato da diffuse particelle rosse, alcune delle quali con dimensioni grossolane, ossia fino a circa 20 μm .

Lo strato b) è sottile, con spessore da circa 8 a 15 μm , ed è una vernice di colore bruno. Al di sotto di esso, si osserva infine uno strato c), anch'esso di colore bianco come lo strato a), da cui si differenzia per il maggiore spessore, compreso tra 60 e 85 μm , e per una matrice costituita da cristalli semitrasparenti, a spigoli vivi e con una granulometria grossolana, fino a circa 30 μm . Nella parte superiore, e per uno spessore variabile da circa 60 μm a poco più di una decina di micrometri, tale strato presenta un colore giallo paglierino, che potrebbe essere dovuto alla presenza di finissime particelle rosso-arancio (dimensioni massime di 2-3 μm), che sembrano essere assenti nella parte inferiore dello strato. Questa colorazione potrebbe anche derivare da impregnazione da parte di un componente organico volutamente applicato. Quest'ultimo potrebbe essere la vernice che costituisce lo strato b), della quale richiama la tonalità di colore. Tale ipotesi è supportata dal fatto che non è visibile alcun elemento di separazione tra i due livelli osservati all'interno dello stesso strato.

La presenza dei due strati pittorici a) e c), aventi stesso colore bianco, ma caratteristiche microscopiche differenti, e quella dello strato di vernice intervallato tra di essi, suggeriscono che lo strato a) possa essere un rifacimento. Inoltre, le caratteristiche di quest'ultimo appaiono del tutto simili a quelle dell'unico strato pittorico, che si ritrova a diretto contatto con il substrato ligneo, osservate nel camp. SO1. Sulla base di queste risultanze, si può pertanto ragionevolmente affermare che anche la finitura presente nel campione SO1 è un rifacimento, mentre risulta mancante quella originale.

Le analisi μ ATR-FTIR rilevano la presenza di una resina, con picchi caratteristici a 3400, 2932, 2865, 1716, 1266, 1169, 1119, 1072, 989 cm^{-1} , di biacca attraverso bande a 3554, 1406, 825, 686 cm^{-1} e di alluminosilicati correlabili alla terra rossa, con picchi a 1622, 1058, 933, 778 cm^{-1} . Non si esclude anche la presenza di cinabro, le cui bande infrarosse ricadono fuori dal campo di rilevabilità dello strumento utilizzato.

Analogamente a quanto rilevato nel campione SO1, è presente una componente lipidica, con segnali a 2926, 2858, 1737 cm^{-1} , e una banda a 1536 cm^{-1} , probabilmente ascrivibile a carbossilati di piombo.

Le analisi μ ATR-FTIR su sezione stratigrafica lucida non hanno consentito di individuare la distribuzione stratigrafica dei componenti all'interno del campione, a causa del ridotto spessore degli strati in sezione rispetto alla risoluzione strumentale.

6.3. *Statua dell'Ecce Homo, Benedettine di Lecce*

Campione EH11

Le osservazioni microscopiche sul campione tal quale mostrano la presenza di 3 strati, ben evidenti in luce UV (fig. 13, B). Lo strato superficiale a) presenta una fluorescenza bianca ed appare essere una vernice. Lo strato pittorico b) è bianco-grigiastro, con effetti di fluorescenza pressoché assenti, e contiene particelle nere e rosse. Lo strato pittorico c), contiene particelle più fini di colore nero e rosso, e presenta una fluorescenza dalla colorazione rosata.

In sezione lucida trasversale sotto luce visibile, gli strati b) e c) appaiono costituiti da un pigmento bianco, contenente particelle di nero carbone e di colore rosso. I due strati differiscono per le dimensioni del pigmento nero e per la tessitura. Il primo è grossolano nello strato b) (da 10 μm a 35 μm), mentre è più scarso e minuto (da 4 μm a 11 μm) nello strato c). Inoltre, la tessitura dello strato b) è caratterizzata da una matrice fine, contenente alcuni cristalli semitrasparenti, angolosi e incolori, con dimensioni da circa 15 a 55 μm . Infine, tra gli strati b) e c) la sezione stratigrafica evidenzia la presenza di un sottilissimo livello (b1), con le caratteristiche di una vernice incolora, non visibile sul campione tal quale.

La presenza dello strato di vernice b1) suggerisce che lo strato b) e la vernice

a) al di sopra di esso derivino da un rifacimento, mentre lo strato c) e la soprastante vernice (b1) potrebbero essere originali.

Le analisi μ ATR-FTIR sulla superficie del campione tal quale rivelano la presenza di una resina o di una vernice oleo-resinosa, con picchi caratteristici a 3400, 2930, 2859, 1743, 1711, 1311, 1121, 1086, 1047, 931 cm^{-1} (fig. 14, B). Nello spettro emergono anche alcuni picchi a 3544, 1401, 858, 776 cm^{-1} , che rimandano alla presenza di biacca, e un picco a 1536 cm^{-1} , associabile ai carbossilati di piombo. Al di sotto della superficie non si riesce a discriminare la composizione dei due strati osservati a livello microscopico. Quella complessiva rivela la presenza di biacca, con picchi infrarossi caratteristici a 3546, 1745, 1626, 1398, 1103, 1050, 836, 776 cm^{-1} . Non appaiono segnali infrarossi correlabili al pigmento rosso osservato negli strati b) e c). Ciò potrebbe essere dovuto al fatto che i segnali principali degli alluminosilicati (a 1121, 1047, 931 cm^{-1}), indicativi di una eventuale presenza di oca, potrebbero essere oscurati da quelli della biacca, presente in quantità più elevata, e della vernice. Non si esclude che il pigmento rosso possa essere anche cinabro, le cui bande infrarosse ricadono fuori dal campo di rilevabilità dello strumento utilizzato.

Campione EH12

Microscopicamente il campione mostra la presenza di cinque strati (fig. 13, C).

Lo strato a) superficiale, di colore bianco e spessore di circa 90 μm , mostra una diffusa presenza di particelle rosse di dimensioni minute (circa 6-8 μm) e sporadiche particelle nere ancora più piccole.

Lo strato b), spesso circa 20 μm , è costituito da un pigmento nero molto intenso e diffuse particelle carboniose con dimensioni massime di 14 μm ; in alcuni frammenti tal quali, oltre al pigmento nero è visibile un pigmento rosso.

Lo strato c) è bianco, spesso circa 75 μm e punteggiato da particelle rosso-arancio con dimensioni massime comprese tra 6 e 14 μm . Questo strato presenta cristalli semitrasparenti e angolosi, con dimensioni da 15 a 45 μm circa.

Lo strato d) al di sotto, anch'esso di colore bianco, ha uno spessore di circa 70 μm . Presenta sporadiche e minute particelle giallo-rosse (di circa 5-7 μm) e più diffuse particelle nere, con dimensioni più grossolane (circa 10-13 μm). Anche in questo strato sono presenti cristalli semitrasparenti e angolosi, con dimensioni da poco più di 10 μm a circa 50 μm .

Infine, alla base del campione si osserva un sottilissimo strato (e), inferiore a 10 μm e di colore bianco, che presenta una fluorescenza UV azzurrina. Tale strato potrebbe rappresentare un livello di preparazione applicato sul legno prima della dipintura.

Le osservazioni su sezione lucida evidenziano che, per le sue caratteristiche microscopiche, lo strato d) appare del tutto simile, e pertanto correlabile con lo strato b) del campione EH11, ipotizzato come strato di rifacimento. Ciò implica che anche lo strato d) sia un rifacimento. Gli strati da a) a c) potrebbero invece essere ritocchi legati alla realizzazione di particolari, quali sangue/capelli.

Le analisi μ ATR-FTIR nella porzione più esterna del campione, verosimilmente comprendente gli strati a) e b), rilevano la presenza di intense bande a 3685, 1622, 1100, 1044 e 777 cm^{-1} , ascrivibili ad alluminosilicati correlabili alla presenza di ocra. Inoltre, nello spettro compaiono i picchi relativi alla biacca (3545, 1402, 1047 e 841 cm^{-1}), ad una componente lipidica (2937, 2864, 1725 cm^{-1}), riconducibile ad un legante ad olio, e ai carbossilati (1545 cm^{-1}).

Anche nella porzione inferiore del campione, comprendente gli strati c), d) ed e), si rilevano segnali ascrivibili a biacca, a una componente lipidica di un probabile legante ad olio, e ad alluminosilicati correlabili a pigmenti a base di terre. Non si esclude, per il pigmento rosso, anche la presenza di cinabro, non rilevabile con la strumentazione FTIR utilizzata.

Da segnalare infine la presenza di segnali infrarossi a 3400, 2928, 2857, 1650, 1553, 1463 cm^{-1} , che indicano tracce di proteine. La presenza di proteine sembra supportare l'ipotesi che il livello e), di colore bianco in luce visibile e fluorescenza azzurrina in UV, che chiude in basso la sequenza stratigrafica osservata microscopicamente, costituisca un livello di preparazione a base proteica applicato sul substrato legnoso prima della finitura pittorica. Potrebbe trattarsi di colla (a cui la componente proteica sarebbe riconducibile) e gesso, e pertanto ulteriori approfondimenti con altre tecniche potrebbero meglio chiarire la composizione di tale preparazione.

Campione EH13

In sezione stratigrafica il campione rivela una sequenza costituita da cinque strati. A partire dalla superficie, si osserva un primo strato a) di colore verde, con uno spessore di circa 30 μm . Segue uno strato b), di colore bianco, che appare fine e compatto, con uno spessore intorno a 20 μm . Al di sotto di esso si osserva uno strato c) di colore bruno-aranciato, molto sottile (circa 5 μm). Segue uno strato bianco (strato d), dello spessore di circa 30 μm , con sporadiche e minutissime particelle (di alcuni micrometri) di colore rosso. La sequenza si chiude infine con un ulteriore strato bianco (strato e), che presenta una fluorescenza UV di colore azzurrino. Il colore del tutto bianco dello strato e) in luce visibile e quello azzurro di fluorescenza UV, suggeriscono che tale strato potrebbe coincidere con un livello di preparazione applicato prima delle finiture pittoriche.

Le analisi mediante Spettroscopia μ ATR-FTIR non differenziano la composizione dei singoli strati nel campione in sezione, per via dei loro esigui spessori. La composizione complessiva rimanda ad uno spettro (fig. 14, C) con picchi a 3542, 1405, 1173, 1048 cm^{-1} associabili alla biacca, picchi a 1129, 1048 e 931 cm^{-1} attribuibili alla presenza di alluminosilicati componenti delle terre, bande a 2961, 2932, 2870 e 1732 cm^{-1} relative ad una componente lipidica correlata ad un legante nella pittura e/o negli strati preparatori. Non si esclude, come pigmento rosso, anche la presenza di cinabro, non rilevabile con la strumentazione FTIR utilizzata.

Le analisi rilevano inoltre tracce di materiale proteico attraverso la presenza di deboli picchi a 3400, 2932, 2870, 1660, 1546, 1460 cm^{-1} e, infine, tracce di ossalati di calcio, corrispondenti ai picchi a 1621 e 1307 cm^{-1} , e di carbossilati, con il picco a 1534 cm^{-1} . Le tracce di materiale proteico e gli ossalati di calcio potrebbero ricondursi allo strato di preparazione alla base del campione, applicato sul legno prima della finitura pittorica. Non è chiara la natura del pigmento verde nello strato a), e non si esclude la presenza di malachite riconducibile ad un intenso picco individuato a 1384 cm^{-1} e ad un debole segnale a 836 cm^{-1} .

6.4. *Statua dell'Ecce Homo, Clarisse di Nardò*

Campione EH5

Il campione in sezione lucida (fig. 13, D) mostra la presenza di quattro strati. Quello in superficie (strato a), di circa 15 μm , è una vernice, visibile solo in luce UV e in maniera discontinua, attraverso una fluorescenza di colore azzurro chiaro. Lo strato b) si presenta fine e compatto, di colore bianco e con diffuse e minute particelle di colore rosso di pochi micrometri. Al di sotto si osserva un sottile livello di vernice (strato c), di colore bruno e spesso circa 20 μm , che in luce UV presenta una fluorescenza bianca. Lo strato d), a diretto contatto con il legno, appare bianco, fine e compatto, ma molto discontinuo. In luce UV presenta una fluorescenza azzurra. Tale strato ha uno spessore abbastanza elevato, intorno a 90 μm , e nella parte inferiore penetra nelle irregolarità della superficie lignea per circa 40 μm . Il colore del tutto bianco dello strato d) in luce visibile e quello azzurro di fluorescenza suggeriscono che tale strato potrebbe corrispondere alla preparazione per le dipinture, applicata sul substrato legnoso.

Le analisi $\mu\text{ATR-FTIR}$ negli strati più esterni, comprendenti a) e b), individuano una resina, con picchi caratteristici a 2937, 2861, 1704, 1419, 1322, 1157, 1103, 1034, 934 cm^{-1} , e la biacca, attraverso le bande infrarosse a 3386, 2932, 2861, 1419, 1322, 1160, 1110, 1038, 934, 849 cm^{-1} . Sono inoltre evidenti picchi intensi a 1121, 1060 e 931 cm^{-1} , corrispondenti ad alluminosilicati delle terre usate come pigmento rosso. Non si esclude, tuttavia, anche la presenza di cinabro come pigmento rosso, non rilevabile con la strumentazione FTIR utilizzata.

Infine, sono presenti picchi a 1419, 878 e 754 cm^{-1} , che rimandano alla presenza di carbonati, e a 3531, 3390 e 1600 cm^{-1} , legati probabilmente alla presenza di gesso di apporto esterno.

Anche nello strato bianco inferiore d) si individuano le bande ai numeri d'onda su riportati per la biacca. Sono inoltre presenti materiale lipidico con le bande a 2935, 2865, 1728 cm^{-1} e probabilmente carbossilati, correlabili al picco a 1530 cm^{-1} . L'analisi rileva infine segnali a 1643, 1560, 1460 cm^{-1} , che

rimandano a tracce di materiale proteico, che probabilmente è il componente responsabile della fluorescenza azzurra osservata in luce UV per lo strato d). La presenza di materiale proteico nello strato d) sembra pertanto confermare che tale strato possa costituire il livello di preparazione destinato ad accogliere successivamente la finitura pittorica.

Campione EH6

Le analisi μ ATR-FTIR individuano la resina naturale colofonia, con i picchi caratteristici a 3400, 2938, 2875, 1706, 1610, 1456, 1393, 1246, 1179, 1129, 962, 925 cm^{-1} (fig. 14, D). In corrispondenza della superficie di distacco del campione dalla statua, emergono inoltre evidenti bande a circa 1000 e 770 cm^{-1} , attribuibili ad alluminosilicati e deboli picchi a 3400, 2936, 2858, 1655, 1546, 1434 cm^{-1} , indicativi della presenza di un mezzo proteico, che evidentemente derivano dagli strati pittorici sottostanti.

7. *Analisi xilotomiche*

Al Laboratorio di Archeobotanica e Paleoeologia (LAP)⁶⁸ sono stati consegnati i campioni lignei provenienti dalle seguenti opere scultoree: *Sant'Onofrio* (primo decennio XVIII sec., campione 3) ed *Ecce Homo* (XVII sec., campione 8) dal Monastero di san Giovanni Evangelista (Benedettine) di Lecce; *Ecce Homo* dal Monastero delle Clarisse di Nardò (XVII sec., campione 7). Il prelievo dei campioni, seppur di tipo invasivo, si è svolto in zone poco visibili (all'interno di crepe o nelle cavità degli ancoraggi) e sottraendo la minima quantità di materiale necessaria per svolgere le analisi xilologiche.

I campioni sono stati sottoposti ad analisi microscopica al fine di individuare le parti anatomiche diagnostiche per il riconoscimento tassonomico. Si è pertanto proceduto osservando le sezioni trasversale, tangenziale e radiale tramite un microscopio metallografico a luce riflessa (Nikon Eclipse Me 600) con un ingrandimento compreso tra i 100x e i 400x. Per la nomenclatura si è tenuto in riferimento il Pignatti⁶⁹ mentre per il riconoscimento tassonomico si è ricorso a manuali di anatomia del legno⁷⁰ e alla collezione di confronto del LAP.

Le analisi xilologiche effettuate sul campione della statua di *Ecce Homo* (campione 8) permettono di attribuire il campione al genere *Ulmus* (olmo) appartenente alla famiglia delle Ulmaceae. L'olmo è diffuso variamente in tutto l'areale europeo⁷¹. Nella penisola italiana è possibile distinguere varie specie:

⁶⁸ Le analisi microscopiche sono state effettuate da Matilde Stella.

⁶⁹ Cfr. Pignatti 1982.

⁷⁰ Cfr. Giordano 1981; Schweingruber 1990; Nardi Berti 2006.

⁷¹ Cfr. Schweingruber 1990, p. 727.

l'*Ulmus glabra*, diffusa nei boschi mesofili fino a 1200 m (Alpi, Appennini, Parco d'Abruzzo, Gargano, Madonie e Nebrodi), l'*Ulmus minor*, diffusa su tutto il territorio italiano, l'*Ulmus laevis*, presente nei boschi umidi dell'Italia centro-settentrionale e l'*Ulmus canescens* che, con alcune incertezze, è attestata in alcune zone della Puglia e della Sicilia⁷².

A partire dalle analisi condotte sulla statua di *Sant'Onofrio* del Monastero delle Benedettine, è stato possibile relazionare il campione n. 3 al genere *Tilia* (tiglio), appartenente alla famiglia delle Tiliaceae⁷³. Il tiglio è diffuso variamente in tutta Europa, seppure alcune specie siano attestate solo nei paesi dell'Europa centrale e dell'area balcanica⁷⁴. Relativamente alla penisola italiana, il *Tilia platyphyllos* è diffuso in tutto il territorio mentre il *Tilia cordata* non è attestato nella Sardegna, Sicilia, Calabria e Puglia. Nel territorio pugliese gli esemplari di *Tilia platyphyllos* sono attestati nel promontorio del Gargano e nel Subappennino Dauno⁷⁵. Infine, le analisi xilotomiche delle tre sezioni del campione n. 7 relativo alla statua dell'*Ecce Homo* dal Monastero delle Clarisse hanno permesso di ricondurlo ad un probabile ciliegio (*Prunus* cfr. *avium*) della famiglia delle Rosaceae⁷⁶. Il ciliegio è diffuso in tutta Europa⁷⁷ ed è coltivato su larga scala in tutto il territorio italiano⁷⁸.

Riferimenti bibliografici / References

- Acanfora E., a cura di (2009a), *Splendori del barocco defilato. Arte in Basilicata e ai suoi confini da Luca Giordano al Settecento*, Firenze: Mandragora.
- Acanfora E. (2009b), *Riscoperta del barocco in Basilicata e ai suoi confini*, in Acanfora 2009a pp. 11-29.
- Acanfora E. (2022), *Per la scultura lignea meridionale: capolavori di Giacomo Colombo a Lagonegro (con un inedito)*, in Curzi 2022, pp. 351-354.
- Alonso Moral R. (2007), *La scultura lignea napoletana in Spagna nell'età del barocco: presenza e influsso*, in Casciaro, Cassiano 2007, pp. 75-86.
- Barata C., Cruz A.J., Carballo J, Araújo M.E. (2010), *The Materials and Techniques of Polychrome Baroque Wooden Sculpture: Three Works from Baião, Portugal*, «International Journal of Conservation Science», 1, n. 1, pp. 19-26.

⁷² Cfr. Pignatti 1982, I, p. 121; Biondi 2010, p. 435.

⁷³ Cfr. Pignatti 1982, II, p. 84.

⁷⁴ Cfr. Schweingruber 1990, p. 723.

⁷⁵ Cfr. Biondi 2010, p. 418.

⁷⁶ Cfr. Pignatti 1982, I, p. 613.

⁷⁷ Cfr. Schweingruber 1990, p. 655.

⁷⁸ Cfr. Pignatti 1982, I, p. 617.

- Biondi E., Casavecchia S., Beccarisi L., Marchiori S., Medagli P., Zuccarello V. (2010), *Le serie di vegetazione della regione Puglia*, in *La vegetazione d'Italia-con carta delle serie di vegetazione in scala 1: 500.000*, a cura di C. Blasi, Roma: Palombi Editori pp. 421-442.
- Bertelli C., Bonsanti G., Di Francesco C., a cura di (2022), *Restituzioni. Tesori d'arte restaurati*, Serie XIX, Milano: Skira: Ed. Galleria d'Italia.
- Borrelli G. (1971), *Sculture di Nicola Fumo nel Salento*, in *Studi di Storia pugliese in onore di Nicola Vacca*, Galatina: Congedo, pp. 19-25.
- Borrelli G. (1982), *Colombo, Giacomo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana, XVII, pp. 200-201.
- Casciaro R., a cura di (2007), *La statua e la sua pelle. Artifici tecnici nella scultura dipinta tra Rinascimento e Barocco*, Atti del convegno internazionale (Lecce, 25-26 maggio 2007), Galatina: Congedo.
- Casciaro R., a cura di (2014), *Vespasiano Genuino. Il restauro e la musealizzazione del Crocifisso di San Francesco della Scarpa*, Torino: Allemandi & C.
- Casciaro R. (2019), *Le rotte mediterranee delle tecniche artistiche. Intagliatori, doratori e pittori Napoli e Spagna*, in *Le tecniche di Maragliano*, Atti della giornata di studi (Genova 21 febbraio 2019), a cura di D. Sanguineti, Genova: Sagep, pp. 32-45.
- Casciaro R. (2020), *Spigolature sulla scultura barocca in legno nel Salento: Vincenzo Ayala e Giacomo Colombo*, in *Viridarium novum. Studi di Storia dell'Arte in onore di Mimma Pasculli Ferrara*, a cura di C.D. Fonseca, I. Di Liddo, Roma: De Luca, pp. 455-462.
- Casciaro R. (2023), *Nicola Fumo nel Salento: un'aggiunta e una restituzione*, in *Paesaggi di pietra e di verzura. Omaggio a Vincenzo Cazzato*, a cura di F. Del Sole, Roma: Gangemi, pp. 209-216.
- Casciaro R., Cassiano A., a cura di (2007), *Scultura di età Barocca tra Terra d'Otranto, Napoli e la Spagna*, catalogo della mostra (Lecce, chiesa di San Francesco della Scarpa, dicembre 2007-maggio 2008), Roma: De Luca.
- Cosi G. (1989), *Torri Marittime di Terra d'Otranto*, Galatina: Congedo.
- Curzi G., D'Alberto C., D'Attanasio M., Manzari F., Paone S., a cura di (2022), *Storia dell'arte on the road. Studi in onore di Alessandro Tomei*, Roma: Campisano.
- De Meo A. (2009), *Il Monastero di San Giovanni Evangelista a modo mio tra XVI e XIX sec.*, Lecce: Milella.
- Derrick M.R., Stulik D., Landry J.M. (1999), *Infrared Spectroscopy in Conservation Science - Scientific Tools for Conservation*, Los Angeles: The Getty Conservation Institute.
- De Santis M. (2011), *Vespasiano Genuino e la scultura meridionale tra Cinque e Seicento*, Tesi di Dottorato in "Arti, storia e Territorio dell'Italia, nei suoi rapporti con il Mediterraneo", Unisalento, a.a 2010-2011.

- De Santis M. (2014), *Vespasiano Genuino: vita da scultore tra Cinque e Seicento*, in Casciaro R. (a cura di), pp. 9-28.
- Di Palo F. (2023), *Anellus Stellato fecit*, Foggia: Claudio Grenzi.
- Fico D., Faraco M., Pennetta A., Rizzo D., De Benedetto G.E. (2018), *Characterization of Materials and Artistic Techniques on Two 17th-Century Neapolitan Wood Sculptures*, «Archaeometry», 60, n. 4, pp. 834-844.
- Fidanza G.B., a cura di (2012), *Scultura lignea. Per una storia dei sistemi costruttivi e decorativi dal medioevo al XIX secolo*, volume speciale di «Bollettino d'Arte», 2011 - serie VII.
- Fidanza G.B. (2013), *I legni per «fabbriche», intagli e «figure» nel vocabolario di Filippo Baldinucci. Una ricostruzione delle fonti di riferimento*, «Rivista dell'Istituto nazionale di Archeologia e Storia dell'arte», 62, III serie, anno XXX, 2007-2008 (2013), pp. 187-203.
- Foscarini A. (1903, ed. cons. 1978), *Armerista e notiziario delle famiglie nobili, notabili e feudatarie di Terra d'Otranto (oggi provincie di Lecce, di Brindisi e di Taranto) estinte e viventi*, Bologna: Arnaldo Forni.
- Gaeta L. (2006), *Pittori e scultori a Napoli tra '600 e '700. Tracce di un'intesa*, «Kronos» X, 2006, pp. 139-156.
- Gaeta L. (2007), «...colorite e miniate al naturale»: *vesti e incarnati nel repertorio degli scultori napoletani tra Seicento e Settecento*, in Casciaro R., a cura di, pp. 199-220.
- Gaeta L. (2007), *Giacomo Colombo tra compari, amici e rivali*, in Casciaro R., Cassiano A. (a cura di), Roma: De Luca, pp. 87-104.
- Gaeta L., a cura di (2007), *La scultura meridionale in età moderna nei rapporti con la circolazione mediterranea*, Atti del Convegno internazionale di Studi (Lecce, 9-10-11 giugno 2004), Galatina: Congedo, vol. II.
- Gaeta L. (2015), *Per Giovan Filippo Castello*, in Gaeta L., De Mieri S., *Intagliatori incisori scultori sodalizi e società nella Napoli dei viceré. Ritorno all'Annunziata*, Galatina: Congedo, pp. 106-107.
- Giordano G. (1981), *Tecnologia del legno*, Torino: Utet.
- Grelle Iusco A., a cura di (1980), *Arte in Basilicata. Rinvenimenti e restauri*, Roma: De Luca.
- Lattuada R. (2017), *Il conoscitore sciamano*, in *Critica d'arte e tutela in Italia. Convegno del X anniversario della Società italiana di storia della critica d'arte*, Atti del convegno (Perugia 17-19 novembre 2015), a cura di C. Galassi, Passignano: Aguaplano, pp. 67-80.
- Leone de Castris P. (2007), *Sculture di primo Seicento in Terra d'Otranto, tra produzione locale e importazioni da Napoli*, in Casciaro, Cassiano 2007, pp. 19-47.
- Leone de Castris P. (2009), *1550-1650. Le immagini della devozione tridentina*, in Leone de Castris P. (a cura di), *Sculture in legno in Calabria*, catalogo della mostra (Altomonte, Museo civico, 30 luglio 2008-31 gennaio 2009), Salerno: Ed. Paparo.

- Leone de Castris P. (2021), *Il legno degli angeli. Aniello Stellato e la scultura lignea nella Napoli di primo seicento*, Napoli: artem.
- Lo Monaco A., Agresti G., Serusi G., Taddei A.R., Pelosi, C. (2022), *History and Techniques of a Polychrome Wooden Statue, How an Integrated Approach Contributes to Resolving Iconographic Inconsistencies*, «Heritage», 5, pp. 2488-2503.
- Messina M.G., Pasolini A. (2001), *Modelli veri per tessuti finti. Tipologie decorative nelle stoffe dipinte*, in Scano Naitza, Siddi 2001, pp. 85-93.
- Nardi Berti R. (2006), *La struttura anatomica del legno*, Firenze: CNR-IBE.
- Perrone B. (1981), *I Conventi della Serafica Riforma di S. Nicolò (1590-1835)*, Galatina: Congedo, vol. II.
- Pignatti S. (1982), *Flora d'Italia*, Bologna: Edagricole.
- Pindinelli E. (2005), *Francescani a Gallipoli. Dal restauro alla memoria*, Alezio: Tip. Corsano.
- Poso R. (2001), *Le Chiese*, in *Sanarica*, a cura di A. Cassiano, Galatina: Congedo, pp. 123-146.
- Scano Naitza M.G., Siddi L., a cura di (2001), *Estofado de oro. La statuaria lignea nella Sardegna spagnola*, catalogo della mostra (Cagliari, Sassari, dicembre 2001-gennaio 2002), Cagliari: Janus.
- Scano Naitza M.G. (2007), *L'apporto campano nella statuaria lignea della Sardegna spagnola*, in Gaeta 2007, vol. II, pp. 124-171.
- Staffiero P. (2005), *La bottega dei Mollica e la scultura lignea napoletana tra XVI e XVII secolo*, in *L'arte del legno in Italia. Esperienze e indagini a confronto*, Atti del Convegno internazionale di Studi (Pergola, 9-12 maggio 2002), a cura di G.B. Fidanza, Perugia: Quattroemme, pp. 227-242.
- Staffiero P. (2007a), *Modelli di decorazioni a 'estofado' nella scultura lignea napoletana tra Cinquecento e Seicento*, in Casciaro R., a cura di, pp. 153-176.
- Staffiero P. (2007b), *Immagini della Passione di Cristo nella scultura lignea napoletana del primo Seicento*, in Gaeta 2007, vol. II, pp. 349-375.
- Schweingruber F.H. (1990), *Anatomie Europäischer Hölzer*, Bern: Verlag Paul Haupt.
- Venturoli P., a cura di (2004), *Sculture lignee in Basilicata*, catalogo della mostra (Matera, Palazzo Lanfranchi, 1 luglio-31 ottobre 2004), Torino: U. Allemandi & C.

Autori / Authors

Raffaele Casciaro, Ordinario di Museologia e critica artistica e del restauro, SSD L-ART/04, Università del Salento, Dipartimento di Beni Culturali, via D. Birago, 64, 73100 Lecce, e-mail: raffaele.casciaro@unisalento.it.

- Angela Calia, Dirigente di ricerca, SSD GEO/09, Consiglio Nazionale delle Ricerche- Istituto di Scienze del Patrimonio Culturale (CNR-ISPC), Campus Ecotekne, sp.6 Lecce-Monteroni, 73100, Lecce, e-mail: angela.calia@cnr.it.
- Mariana Cerfeda, Restauratrice di Beni Culturali abilitata Mibac ex art. 182 DLGS 42/2004 nei settori 3, 4, 8, 11 e assegnista di ricerca A.A. 2022/23, Università del Salento, Dipartimento di Beni Culturali, via D. Birago, 64, 73100 Lecce, e-mail: mariana.cerfeda@unisalento.it.
- Mariachiara De Santis, Docente a contratto di Storia delle tecniche artistiche e assegnista di ricerca, SSD L-ART/04, Università del Salento, Dipartimento di Beni Culturali, via D. Birago, 64, 73100 Lecce, e-mail: mariachiara.de-santis@unisalento.it.
- Giorgia Di Fusco, Assegnista di ricerca, Consiglio Nazionale delle Ricerche- Istituto di Scienze del Patrimonio Culturale (CNR-ISPC), Campus Ecotekne, sp.6 Lecce-Monteroni, 73100, Lecce, e-mail: giorgia.difusco@ispc.cnr.it.
- Daniela Fico, Assegnista di ricerca, Consiglio Nazionale delle Ricerche- Istituto di Scienze del Patrimonio Culturale (CNR-ISPC), Campus Ecotekne, sp.6 Lecce-Monteroni, 73100, Lecce, e-mail: daniela.fico@ispc.cnr.it.
- Girolamo Fiorentino, Ordinario di Metodologie della ricerca archeologica, SSD L-ANT/10, Università del Salento, Dipartimento di Beni Culturali, via D. Birago, 64, 73100 Lecce, e-mail: girolamo.fiorentino@unisalento.it.
- Daniela Rizzo, Docente a contratto di Laboratorio di tecniche artistiche, SSD L-ART/04 e responsabile tecnico del Laboratorio di Tecniche Artistiche e Restauro per la Storia dell'Arte, Università del Salento, Dipartimento di Beni Culturali, via D. Birago, 64, 73100 Lecce, e-mail: daniela.rizzo@unisalento.it.
- Matilde Stella, Assegnista di ricerca, SSD L-ANT/10, Università del Salento, Dipartimento di Beni Culturali, via D. Birago, 64, 73100 Lecce, e-mail: matilde.stella@unisalento.it.

Appendice

Fig. 1. Antonio Gallo (qui attribuito), *Ecce Homo*, prima del restauro, Nardò (LE), Monastero di santa Chiara



Fig. 2. Antonio Gallo (qui attribuito), *Ecce Homo*, particolare con saggi di pulitura, Nardò (LE), Monastero di santa Chiara



Fig. 3. Antonio Gallo (qui attribuito), *Ecce Homo*, dopo il restauro, Nardò (LE), Monastero di santa Chiara



Fig. 4. Antonio Gallo (qui attribuito), *Ecce Homo*, particolare dopo il restauro, Nardò (LE), Monastero di santa Chiara



Fig. 5. Diego Viglialovos, *Ecce Homo*, prima del restauro, Lecce, Monastero di san Giovanni Evangelista



Fig. 6. Diego Viglialovos, *Ecce Homo*, visione del retro con saggi di pulitura, Lecce, Monastero di san Giovanni Evangelista



Fig. 7. Diego Viglialovos, *Ecce Homo*, particolare con saggi di pulitura, Lecce, Monastero di san Giovanni Evangelista



Fig. 8. Diego Viglialovos, *Ecce Homo*, dopo il restauro, Lecce, Monastero di san Giovanni Evangelista



Fig. 9. Giacomo Colombo, *Sant'Onofrio*, prima del restauro, Lecce, Monastero di san Giovanni Evangelista



Fig. 10. Giacomo Colombo, *Sant'Onofrio*, particolare con saggi di pulitura, Lecce, Monastero di san Giovanni Evangelista



Fig. 11. Giacomo Colombo, *Sant'Onofrio*, dopo il restauro, Lecce, Monastero di san Giovanni Evangelista.

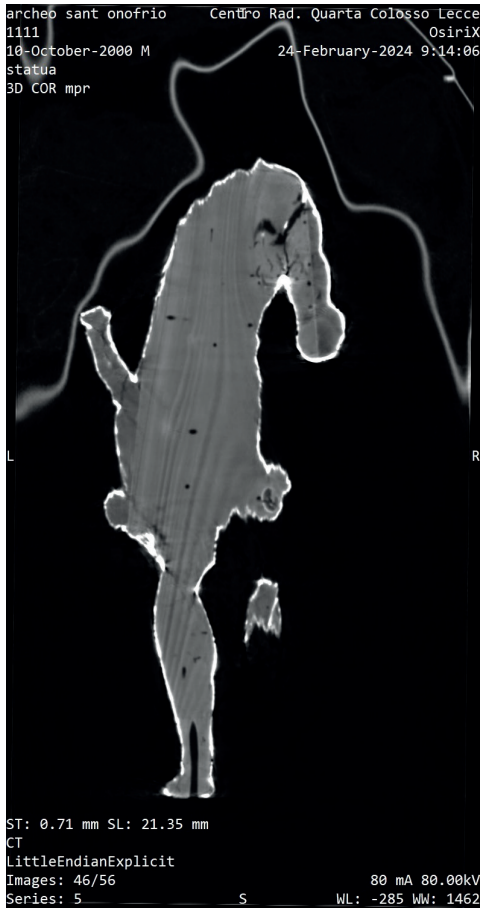


Fig. 12. Tomografia assiale computerizzata del *Sant'Onofrio* (studio Quarta Colosso)

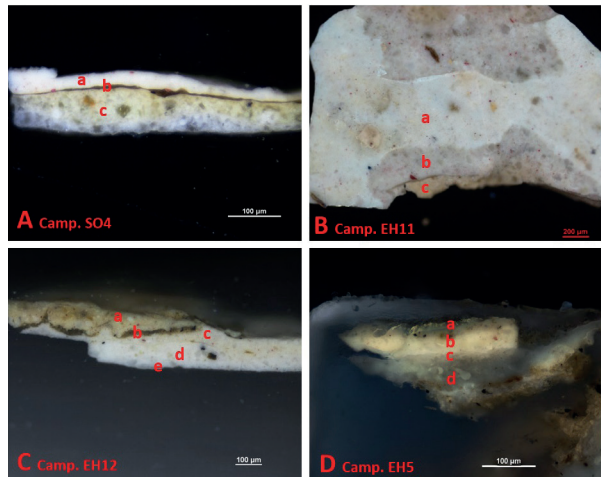


Fig. 13. Sequenze stratigrafiche osservate sui campioni: A) luce visibile, sezione lucida; B) luce UV, campione tal quale; C) luce visibile, sezione lucida; D) luce UV, sezione lucida

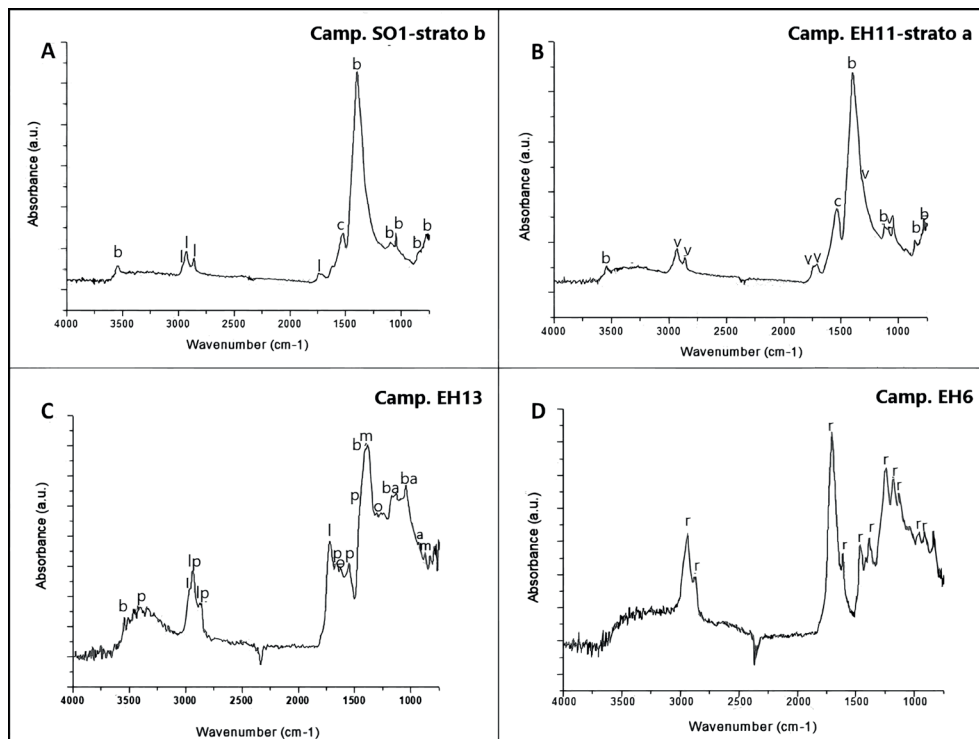


Fig. 14. Spettri ATR-FTIR ottenuti su alcuni dei campioni analizzati. b: biacca; l: componente lipidica, c: carbossilati, v: vernice oleoresinosa, p: componente proteica, o: ossalati di calcio, a: alluminosilicati, m: malachite, r: resina

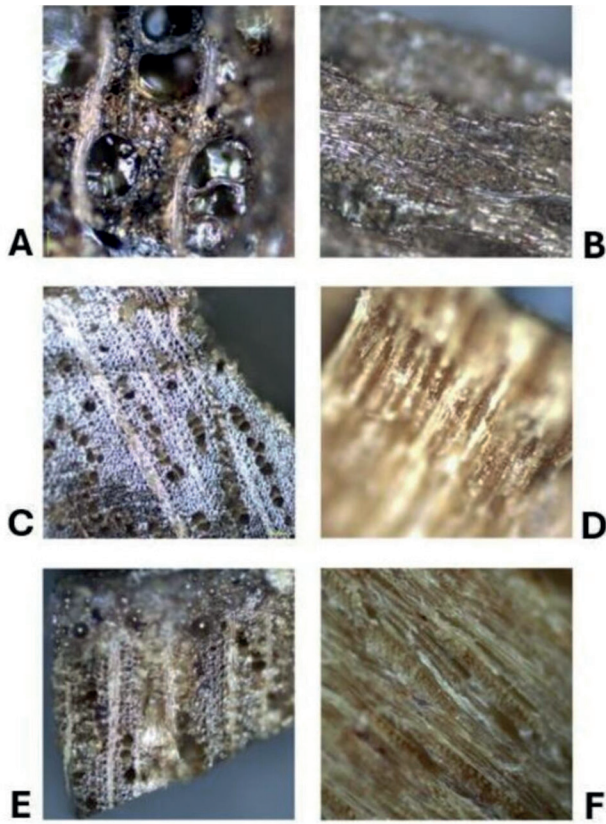


Fig. 15 Sezione trasversale e tangenziale (ingrandimento 100× e 200×: a-b *Ulmus* sp; c-d: *Tilia* sp.; e-f: *Prunus* cfr. *avium*)

JOURNAL OF THE DIVISION OF CULTURAL HERITAGE
Department of Education, Cultural Heritage and Tourism
University of Macerata

Direttore / Editor

Pietro Petrarola

Co-direttori / Co-editors

Tommy D. Andersson, Elio Borghonovi, Rosanna Cioffi, Stefano Della Torre,
Michela di Macco, Daniele Manacorda, Serge Noiret, Tonino Pencarelli,
Angelo R. Pupino, Girolamo Sciullo

Texts by

Gianpaolo Angelini, Federica Antonucci, Letizia Barozzi, Nadia Barrella,
Enrico Bertacchini, Fabio Betti, Paola Borrione, Monica Calcagno, Angela Calia,
Maria Caligaris, Stefania Camoletto, Raffaele Casciaro, Mariana Cerfeda,
Mara Cerquetti, Mario D'Arco, Mariachiara De Santis, Giorgia Di Fusco,
Daniela Fico, Girolamo Fiorentino, Martha Friel, Nicola Fuochi, Giorgia Garabello,
Luciana Lazzeretti, Roberto Leombruni, Martina Leone, Andrea Carlo Lo Verso,
Melissa Macaluso, Giada Mainolfi, Dario Malerba, Angelo Miglietta,
Monica Molteni, Maria Rosaria Nappi, Paola Novara, Paola Pisano,
Francesco Puletti, Daniela Rizzo, Alessandro Romoli, Walter Santagata,
Giovanna Segre, Matilde Stella, Giuliana Tomasella, Francesco Trasacco,
Piergiorgio Vivencio

<http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult/index>

