70. Pietro Piffetti
(Torino, 1701-1777)
Paliotto d'altare
1749

tecnica/materiali
supporto ligneo in pioppo e noce, lastronatura in palissandro, in avorio inciso e policromo, in tartaruga, in tartaruga incisa e policroma, in madreperla incisa e policroma, madreperla con taglio a *cabochon*, lapislazzuli, occhio di tigre, diaspro, ottone in lastra e filetti, legno intagliato e argentato, avorio scolpito, ferro (staffe di supporto del baldacchino)

dimensioni
490 × 215 cm (contromensa: 104,5 × 278,4 × 5 cm; laterale sinistro: 193,3 × 177 × 3,5 cm; laterale destro: 190 × 179 × 3,2 cm; base di croce: 32 × 27,6 × 24,4 cm; croce: 87,5 × 37,5 × 1,1 cm; scultura del Cristo: 29 × 13 × 4 cm; controtabernacolo: 113, 5 × 146 × 9,5 cm; baldacchino: 75 × 46 × 9,5 cm)

iscrizioni
sul retro del telaio: «ANNO DOMINI MDCCXLIX CONGR. ORAT. TAURIN. SAECULARI PRIMO RERUM SAC. PREFECTO P. IO. BAPTI PREVER PETRUS PIFFETTI OPUS HOC INVENIT ET FECIT»

provenienza
Torino, chiesa di San Filippo Neri

collocazione
Torino, chiesa di San Filippo Neri

scheda storico-artistica
Mario Epifani

relazione di restauro
Stefania De Blasi, Paolo Luciani, Francesca Coccolo, Bianca Ferrarato, Valentina Tasso

restauro
Fondazione Centro Conservazione e Restauro "La Venaria Reale": Michela Cardinali (direttore tecnico), Paolo Luciani (responsabile dell'intervento), Francesca Coccolo, Lorenzo Dutto, Bianca Ferrarato, Andrea Minì, Valentina Tasso, Francesca Zenucchini (pulitura laser)

con la direzione di Stefania De Blasi (Fondazione Centro Conservazione e Restauro "La Venaria Reale"), Mario Epifani (Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la Città Metropolitana di Torino)

indagini
Fondazione Centro Conservazione e Restauro "La Venaria Reale": Marco Nervo (referente delle attività diagnostiche, indagini chimico-fisiche), Anna Piccirillo (indagini chimico-fisiche); Daniele Demonte e Paolo Triolo (documentazione fotografica, diagnostica per immagini); Università di Torino, Dipartimento di Chimica: Dominique Scalarone (indagini chimiche); Università di Torino, Dipartimento di Fisica: Alessandro Lo Giudice (indagini fisiche); Soprintendenza della Regione Autonoma della Valle d'Aosta, Laboratorio Analisi Scientifiche: Dario Vaudan e Simonetta Migliorini (indagini fisiche); Istituto Nazionale di Fisica Nucleare - Laboratori Nazionali del Sud: Paolo Romano (XRF mapping); Consiglio Nazionale delle Ricerche, Istituto per i Beni Archeologici e Monumentali: Claudia Caliri (XRF mapping)

documentazione grafica
Fondazione Centro Conservazione e Restauro "La Venaria Reale": Bianca Ferrarato

Scheda storico-artistica

Il Paliotto di San Filippo Neri è uno dei rari arredi realizzati dall'ebanista torinese Pietro Piffetti per un edificio ecclesiastico. Questo straordinario apparato – composto da cinque elementi assemblati (una contromensa, due ali laterali, un controtabernacolo e un Crocifisso all'interno di un baldacchino) – fu concepito per l'altare maggiore della chiesa torinese dedicata al fondatore della Congregazione dell'Oratorio.
Il sacerdote fiorentino Filippo Neri (1515-1595), che aveva ottenuto il riconoscimento della Congregazione da papa Gregorio XIV nel 1575, fu canonizzato da Gregorio XV nel 1622. Gli Oratoriani (o Filippini) conobbero tra Sei e Settecento una forte espansione in Europa, in America Latina e in India; a Torino essi si erano insediati fin dal 1648, ma solo nel 1675 avevano ottenuto dalla 'Madama Reale' Maria Giovanna Battista di Savoia-Nemours, vedova del duca Carlo Emanuele II e reggente per il figlio Vittorio Amedeo II, l'attuale sede nel centro cittadino. La chiesa torinese di San Filippo Neri, inizialmente progettata da Guarino Guarini, fu ricostruita, in seguito un crollo avvenuto nel 1714, su progetto dell'architetto di corte Filippo Juvarra, ma portata a termine solo nell'Ottocento (cfr. di Macco 1995). L'esecuzione del paliotto, nel 1749, coincise con il primo centenario della presenza

Prima del restauro, particolare della contromensa

Prima del restauro, retro della contromensa con struttura di supporto e iscrizione

Dopo il restauro

Dopo il restauro, particolare della contromensa con il Miracolo di san Filippo Neri

Dopo il restauro, particolare dell'ala destra con Battesimo di Cristo

dei Filippini a Torino (Facchin 2014, p. 39).

La casa natale di Pietro Piffetti dipendeva dalla parrocchia torinese di Sant'Eusebio, prima sede della Congregazione dell'Oratorio in città; uno dei padri filippini fu testimone di nozze dei suoi genitori, circostanza che induce a supporre che proprio gli Oratoriani abbiano avuto un ruolo fondamentale nell'avviamento del giovane Pietro alla carriera di ebanista (Cifani, Monetti 2005, p. 84). Dopo un periodo di formazione a Roma, Pietro era rientrato a Torino nel 1730 su invito del nuovo re di Sardegna, Carlo Emanuele III, che l'anno seguente lo nominò ebanista di corte, incarico che Pietro mantenne fino alla morte. Nel corso di oltre quarant'anni di carriera Piffetti realizzò una grande quantità di mobili per il re, in molti casi tuttora conservati all'interno del Palazzo Reale di Torino, per il quale l'ebanista disegnò anche alcuni 'palchetti' (pavimenti in legno intarsiato); altri mirabolanti esempi del suo virtuosismo – quali la libreria proveniente dalla Villa della Regina e il celebre mobile a due corpi (cfr. Antonetto 2010, pp. 197-201, 209-215) – furono inviati da Torino al palazzo del Quirinale dopo il 1870, quando Roma diventò la nuova capitale del Regno d'Italia e il palazzo fu scelto come reggia dei Savoia.

Nel paliotto di San Filippo Piffetti ripropone materiali e motivi decorativi da lui già impiegati nel paliotto, firmato e datato 1747, donato dal torinese Carlo Vittorio Amedeo Ignazio delle Lanze (1712-1784) a papa Benedetto XIV, che in quell'anno l'aveva creato cardinale. Benché privo della fastosa struttura che nel suo omologo torinese incornicia la contromensa, il paliotto romano – collocato da Benedetto XIV nella Cappella Paolina al Quirinale e oggi conservato presso il Sacrario Apostolico della Città del Vaticano – presenta lo stesso ricamo di fantasiosi motivi fitomorfi resi con intarsi in avorio, tartaruga, pietre dure e ottone su un luminoso e vibrante sfondo di scaglie di madreperla. Entro questo lussureggiante tappeto Piffetti dispone figure di angioletti, uccelli esotici, vasi di fiori, drappi e festoni che con la loro esuberanza *rocaille* movimentano un'impaginazione altrimenti piuttosto simmetrica. Al centro della contromensa è raffigurato lo straordinario avvenimento mistico di cui Filippo Neri fu protagonista, secondo la sua stessa testimonianza, nel giorno della Pentecoste dell'anno 1544: ritiratosi in preghiera nelle catacombe di San Sebastiano, lì ricevette il dono dello Spirito Santo in un'estasi che gli provocò una dilatazione del cuore e delle costole, attestata dai medici dopo la sua morte. Fedele alla tradizione iconografica del miracolo, evento centrale nell'agio-

Dopo il restauro, particolare dell'ala sinistra con San Gregorio Magno

Dopo il restauro, particolare dell'ala destra con Mosè

grafia del santo, Piffetti ambienta la scena nella catacomba romana ove Filippo si ritirava a pregare nei suoi primi dieci anni romani («per decem annos oravit»). L'ebanista piega la propria arte al linguaggio figurativo, utilizzando l'avorio alla stregua del supporto cartaceo di un'incisione: i personaggi e l'ambientazione sono definiti da linee incise e colorate, a rafforzare l'effetto imitativo della pittura; intarsi in madreperla, anch'essi incisi, compongono la nube, squarciata dai raggi che si dipartono dalla colomba dello Spirito Santo. Sulle due ali laterali compaiono – a figura intera, su piedistalli – a sinistra san Gregorio Magno e a destra Mosè; nella parte superiore due cornici racchiudono la figura di san Giovanni evangelista a sinistra e la scena del battesimo di Cristo a destra; al centro, sullo sportello del tabernacolo, è raffigurato un pellicano in atto di beccarsi il petto per nutrire con il proprio sangue i suoi piccoli, tradizionale simbolo del sacrificio eucaristico. La struttura architettonica del baldacchino posto a coronamento del complesso – parte integrante dell'altare maggiore all'interno della chiesa – è simile a quella del tabernacolo del santuario del Vallinotto, opera di Piffetti databile intorno al 1740,

Dopo il restauro, particolare del controtabernacolo

e fu più tardi (1760) riproposta dall'ebanista nel tabernacolo della Cappella Regia nel Palazzo Reale di Torino (Antonetto 2010, I, pp. 184, 187).

Il repertorio decorativo e le stesse figure trovano ampio riscontro nella produzione di Pietro Piffetti. Suoi tratti peculiari sono le forme mosse, la preziosità dei materiali e l'esuberanza decorativa, essenzialmente basata sui contrasti cromatici tra i colori naturali dei diversi legni, dell'avorio, della tartaruga e della madreperla. Non infrequente, nei mobili da lui realizzati, sono gli inserti di figure e di scene narrative: è il caso del 'pregadio' (inginocchiatoio) del Palazzo Reale di Torino, eseguito tra il 1749 e il 1751, dunque in concomitanza con il paliotto di San Filippo – nel quale non a caso si ritrovano angeli e angioletti in volo in posizione identica, evidentemente basati su modelli che circolavano nella bottega dell'ebanista (Antonetto 2010, pp. 169-172; cfr. Facchin 2014, p. 57). Il repertorio figurativo dell'artista si basava su elementi spesso ripetitivi, fondati su illustri esempi della pittura italiana del Cinque e del Seicento, ben noti attraverso riproduzioni a stampa ampiamente utilizzate nelle botteghe artistiche di tutta Europa: il san Giovanni evangelista del paliotto torinese, ad esempio, ricalca la posa del profeta Isaia affrescato intorno al 1511 da Raffaello su un pilastro della chiesa romana di Sant'Agostino. Più rara, nell'opera di Piffetti, è la totale lastronatura delle superfici con scaglie di madreperla, che nascondono del tutto alla vista la struttura lignea: oltre ai due paliotti di Torino e della Città del Vaticano, una scelta analoga si ritrova in un arredo profano come l'urna su piedistallo oggi al Victoria and Albert Museum di Londra (Antonetto 2010, I, pp. 196-197).

Nonostante la mancanza di documenti che attestino la commissione del paliotto, l'autografia e la data di esecuzione sono confermate dall'iscrizione incisa sul retro del telaio, dov'è riportato anche il nome di padre Giovanni Battista Prever (1684-1751), che nel 1749 era il prefetto della Congregazione torinese. Padre Prever fu probabilmente l'autore delle scelte iconografiche, ma è inverosimile che l'esecuzione di un oggetto così imponente e prezioso potesse essere finanziata autonomamente da un oratoriano o dalla stessa Congregazione; forse l'impresa fu sostenuta dal principe di Carignano, esponente del ramo cadetto dei Savoia che aveva già patrocinato la realizzazione dell'altare maggiore all'inizio del secolo, oppure da un'altra famiglia nobile legata alla chiesa filippina, ipotesi al momento non suffragata da documenti (Facchin 2014, pp. 46-49, 53). Il paliotto era normalmente conservato in un armadio nella sacrestia della chiesa; veniva montato sull'altare maggiore solo in occasione della Pasqua, della Pentecoste e nell'anniversario della dedicazione della chiesa, a metà novembre (Ferraris 2004, p. 22). Forse anche a causa di questa scarsa visibilità sono rare le citazioni nella letteratura locale: nel 1753 il paliotto è ricordato da Giovanni Gaspare Craveri nella sua *Guida de' forestieri* (Craveri 1753, p. 68), senza però menzionarne l'autore; solo nel 1873 fu trascritta in un testo a stampa l'iscrizione che dichiara il nome di Piffetti (Finocchietti 1873, p. 186); nel 1880 il paliotto fu presentato all'Esposizione Nazionale di Arte Antica, tenutasi a Torino (*IV^a Esposizione Nazionale* 1880, p. 38), e successivamente (1937) esposto alla prima *Mostra del Barocco piemontese*. In ragione della sua fragilità, il manufatto non fu invece concesso all'analoga, grande manifestazione organizzata a Torino nel 1963 (*Il paliotto* 2011, pp. 38-39). Nel 2010 il paliotto è stato trasferito dalla sacrestia della chiesa nel Museo Internazionale delle Arti Applicate Oggi, allestito al primo piano dell'annesso convento degli Oratoriani.

L'intervento di restauro eseguito in occasione di *Restituzioni* ha consentito di indagare la tecnica esecutiva di Piffetti; a fronte di uno stato di conservazione complessivamente discreto, è stato possibile consolidare numerosi sollevamenti e decoesioni e soprattutto restituire piena leggibilità alla sontuosità materica e decorativa del paliotto, offuscata dal degrado dei materiali originali nonché da precedenti restauri.

Bibliografia

Craveri 1753, p. 68; Finocchietti 1873, p. 186; *IV^a Esposizione Nazionale* 1880, p. 38; di Macco 1995; Ferraris 2004, p. 22; Cifani, Monetti 2005, p. 84; Antonetto 2010, pp. 169-172, 184, 187, 196-201, 209-215; *Il paliotto* 2011, pp. 38-39; Facchin 2014, pp. 39, 46-49, 53, 57

Relazione di restauro

Il restauro del monumentale paliotto di Piffetti è stato affrontato dal Laboratorio di manufatti lignei della Fondazione Centro Conservazione e Restauro "La Venaria Reale" seguendo una collaudata metodologia di studio e confronti, maturata nel corso delle molte attività effettuate sulle opere di ebanisteria piemontese, che vede la collaborazione interdisciplinare delle professionalità del CCR: restauratori, tecnici dei laboratori scientifici e storici dell'arte (Spantigati, De Blasi 2011).

Tecnica costruttiva

La struttura del paliotto è composta da cinque elementi eseguiti quasi interamente di pioppo (*Populus sp.*), le ali laterali che sviluppano una superficie in curva, presentano una raffinata tecnica costruttiva che vede piccole porzioni di noce (*Juglans regia*) a supporto delle volute. Questa struttura composita a 'L' rovesciata è costituita da montanti verticali, traverse orizzontali e da pannelli giunti con incastri tenone-mortasa con fibra contrapposta rispetto ai montanti ed è stata probabilmente realizzata per garantire la stabilità dimensionale dell'elemento. I pannelli disposti con fibra contrapposta, infatti, hanno la funzione di contrastare le tensioni e le spinte portate dai movimenti dei masselli impedendone sostanziali deformazioni della curvatura superficiale e della forma. La parte centrale del tabernacolo è composta da due montanti verticali in noce che racchiudono due pannelli in pioppo e l'anta del tabernacolo, rivestita internamente da una lamina d'ottone sicuramente successiva. Un'attenta osservazione dell'opera ha portato alla comprensione della tecnica utilizzata per la realizzazione del manufatto. La decorazione del paliotto è composta da una lastronatura, spessa circa 2 mm e realizzata con una tecnica mista. L'utilizzo di una tecnica composita ha permesso un'ottimizzazione dei materiali preziosi, limitandone gli sprechi, e un risparmio notevole dei tempi di lavorazione. Considerando che nel Settecento in Italia, e quindi in Piemonte, non era ancora stato predisposto il banco da traforo, tutte le tarsie venivano realizzate con archetto libero. Questa tecnica non permetteva di mantenere una perfetta perpendicolarità del taglio e quindi un'alta precisione nei lavori a intarsio se non con un'estrema perizia tecnica dell'artefice. Gli ornati e le decorazioni sono stati suddivisi a seconda dei materiali e traforati singolarmente. I pezzi e le volute così ottenute sono stati accostati tra di loro per formare i soggetti figurativi. L'iter rilevato è stato comprovato dalla presenza di giunzioni angolari nelle volute ottonate. Questi segni non sarebbero presenti se i decori fossero stati tagliati a pacchetto con gli altri materiali.

In un secondo momento è stato realizzato lo sfondo in madreperla. L'effetto a scaglie ottenuto non è quello di un reticolo geometrico perfetto, bensì richiama l'andamento zoomorfo delle squame di pesce. Le squame in madreperla sono state probabilmente tagliate in maniera approssimativa con il traforo e successivamente rettificate con una fustella. È possibile che si disponesse di più fustelle e che le tessere così ottenute venissero ulteriormente rifinite con mole, appositamente realizzate concave e convesse, che attraverso un registro portavano le squame a coincidere perfettamente. La presenza di carta sotto le tessere è indicativa della fase di traforatura precedente alla lavorazione a fustella. Le scaglie probabilmente sono state inserite sul fondo procedendo dai profili perimetrali lineari verso le campiture figurative. La madreperla è distribuita sul manufatto in modo da collocare le scaglie più impure e con meno lucentezza sulle parti nascoste e le tessere più omogenee e iridescenti nelle parti a vista. Le incisioni policrome sono state presumibilmente realizzate giustapponendo un materiale isolante sulla lastra; la superficie così preparata veniva incisa con bulini e i solchi riempiti con aggregati colorati. È ipotizzabile che le sfumature delle incisioni colorate siano state eseguite per sovrapposizione di più tinte.

1. Prima del restauro, particolare della decorazione in lapislazzuli

La fase iniziale di restauro ha previsto lo studio e la documentazione della tecnica esecutiva e dello stato di conservazione attraverso indagini scientifiche non invasive come fluorescenza UV, infrarosso falsocolore, XRF e radiografie digitali che hanno permesso di approfondire lo studio delle materie utilizzate e le connessioni tra i masselli strutturali. Sono inoltre state eseguite le caratterizzazioni delle specie lignee e l'analisi delle pietre preziose. Le tessere di lapislazzuli sono state analizzate per mezzo dell'XRF per determinare la provenienza del materiale grezzo. Sono stati confrontati gli spettri di tredici tessere in lapislazzuli con gli spettri provenienti dal database realizzato dall'Università di Torino e composto di settantuno rocce di provenienza nota. I risultati ottenuti sulle tessere del paliotto di Piffetti mostrano un ottimo accordo con le caratteristiche composizionali dei lapislazzuli provenienti dalla regione del Badakhshan in Afghanistan (fig. 1) (Lo Giudice *et al.* 2017, pp. 637-651; A. Re *et al.* 2015, pp. 278-284).

Stato di conservazione

Il paliotto a livello strutturale presentava alterazioni dimensionali dovute a variazioni termoigrometriche. I pannelli contenuti nei telai perimetrali avevano subito restringimenti e parziali imbarcamenti che si sono poi ripercossi sulla superficie esterna provocando sollevamenti, distacchi parziali o totali su porzioni dei vari materiali che compongono la lastronatura decorativa. Proprio la diversità dei materiali e il conseguente diverso comportamento in presenza di variazioni hanno accentuato in taluni casi l'estensione e la gravità dei sollevamenti. In molte parti le scaglie di madreperla erano cadute o parzialmente staccate e il contatto tra di loro formava sollevamenti a costante rischio di caduta (figg. 2a-b). La decorazione a *lambrequin* con incisioni a imitazione del broccato era l'area maggiormente lacunosa e abrasa insieme al baldacchino, posto sopra il crocifisso. Il degrado di maggiore impatto visivo era costituito dalla forte ossidazione dell'ottone, disomogenea e di colorazione brunastra. Le placche in avorio, incise e colorate presumibilmente con pigmenti dispersi in cera, erano percorse da fenditure estese non corrispondenti a quelle del supporto; il restringimento del supporto ligneo aveva causato numerosi sollevamenti in prossimità delle fenditure e in alcuni casi il distacco della lastronatura eburnea dal supporto. Inoltre si registravano diverse abrasioni sulla superficie incisa dell'avorio in corrispondenza

2a-b. Prima del restauro, particolare del sollevamento delle scaglie di madreperla del fondo e loro rimozione per pulitura e consolidamento

3. Prima del restauro, particolare delle lacune della decorazione perimetrale

dei sollevamenti e delle fenditure. Le pietre dure incastonate presentano piccole fratture che hanno causato una perdita di alcuni frammenti di materiale, in particolare nella contromensa e sopra il tabernacolo. La decorazione perimetrale, formata da ovuli e tondi in madreperla contornati da piccole tessere in ottone, era caratterizzata da cadute e parziali distacchi, con oltre trecento elementi mancanti (fig. 3).

Interventi di restauro precedenti

Sul paliotto sono visibili interventi di restauro sulle placche in avorio e in modo particolare nella parte raffigurante l'estasi di san Filippo, in cui si evidenzia l'inserimento di alcune filzette in avorio a colmare le lacune e stuccature in cera. Inoltre sono visibili alcune incisioni grossolane sull'avorio, realizzate per creare continuità in zone caratterizzate da fenditure del supporto in avorio. Altre stuccature in cera bianca si trovano in prossimità delle congiunzioni tra le placche in madreperla che si presentano allontanate a causa del movimento del supporto ligneo. Nel crocifisso sono presenti due inserti, realizzati a imitazione dell'ottone ossidato, in ebano. Durante le operazioni di restauro è stato possibile identificare diverse tipologie di colle utilizzate negli interventi di restauro precedenti, tra cui colle sintetiche di diversa natura: vinilica e cianoacrilati. La serratura a scrocco del tabernacolo, sebbene funzionante, è stata probabilmente rimaneggiata nel tempo con una modifica nella sede di battuta del chiavistello.

Intervento di restauro

Precedentemente al trasporto la superficie dell'opera è stata accuratamente controllata e posta in sicurezza mediante velinatura puntuale con carta giapponese e colla animale: questa operazione ha permesso di preservare le tessere di tarsia che presentavano scarsa adesione con il supporto e che sarebbero andate perdute durante la movimentazione presso i laboratori di restauro. Le numerose tessere ritrovate prive di collocazione, in seguito a un'accurata ricerca, sono state numerate e riposizionate nella loro sede originale.

Tutti gli elementi che compongono il manufatto sono stati sottoposti a disinfestazione in camera anossica con percentuale di ossigeno inferiore allo 0,2% per un periodo non inferiore ai ventuno giorni; successivamente sono stati trattati sul retro con un'impregnazione a pennello con insetticida a base di permetrina. In prima istanza è stata effettuata la rimozione dei depositi superficiali coerenti mediante aspiratori e pennellesse a setola morbida. In seguito alle prove e ai test di solubilità

4a-b. Durante il restauro, tessera di avorio prima e dopo la pulitura

5. Durante il restauro, pulitura laser dei filetti d'ottone

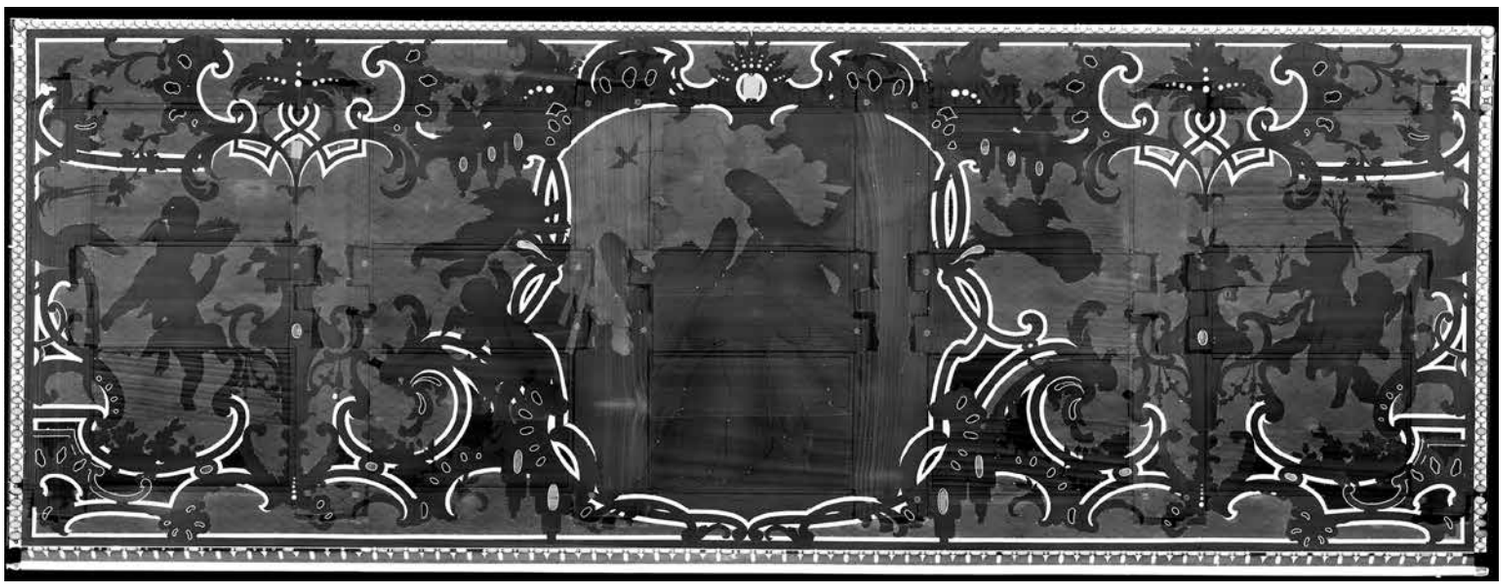
6. Durante il restauro, telaio Shimbari utilizzato per i consolidamenti puntuali

eseguiti sui materiali presenti, posti a confronto con i risultati emersi delle analisi scientifiche, è stato possibile definire un valido metodo di pulitura differenziato a seconda della natura delle superfici.

Il criterio adottato ha permesso di effettuare un'accurata detersione superficiale degli avori, della madreperla, della tartaruga e delle pietre preziose, preservando interamente la vernice originale a base di oleoresina grazie all'impiego di una soluzione acquosa a base di agenti chelanti e triammonio citrato (3%), che riproduce le caratteristiche detergenti ed emulsionanti della saliva naturale. Le catene di madreperla, presenti a decoro degli spessori perimetrali, sono state trattate con tensioattivo neutro non ionico, successivamente risciacquato con acqua demineralizzata (Tween 20 al 2%), così come le nappe in legno argentato del baldacchino di coronamento (figg. 4 a-b). Gli ottoni, illeggibili a causa della forte ossidazione, sono stati trattati con sistema di pulitura combinato: una prima azione fisica con laser Long-Q-Switch – fluenza di 1 J/cm^2 frequenza di 2 Hz (la scelta della dimensione dello spot è stata dettata dallo spessore del metallo da irraggiare) – ha permesso di disgregare la tenace ossidazione superficiale senza arrivare ad ablazione completa; il secondo passaggio ha previsto l'uso di un micro-trapano con punta in gomma il quale ha dato buoni risultati di rimozione del materiale residuo, conferendo nuovamente un aspetto dorato ai filetti in ottone. L'impiego del laser ha permesso di evitare l'utilizzo di abrasivi o di un'eccessiva azione meccanica per rimuovere la patina di ossidazione formatasi sulla lega metallica (fig. 5).

A causa della complessità dei sollevamenti e delle decoesioni rilevate sulla superficie, l'utilizzo dei morsetti per le operazioni di fermatura e di consolidamento delle tessere risultava scomodo e in alcuni casi impossibile per il difficile raggiungimento delle parti da trattare. Per agevolare le operazioni si è pertanto deciso di impiegare una tecnica comunemente adoperata in Giappone per la riadesione delle lacche denominata *Shimbari,* usata per la prima volta dal conservatore di lacca giapponese Yoshikuni Taguchi che, dal 1960, iniziò a utilizzare casse di ciliegio e bastoncini di bambù per fissare le scaglie di lacca *Urushi* (Bainbridge *et al.* 2015; Guicciardi 2016-2017, p. 77) (fig. 6).

Per il consolidamento del paliotto sono stati realizzati diversi telai in masonite indipendenti e adattabili sia al piano di lavoro orizzontale sia

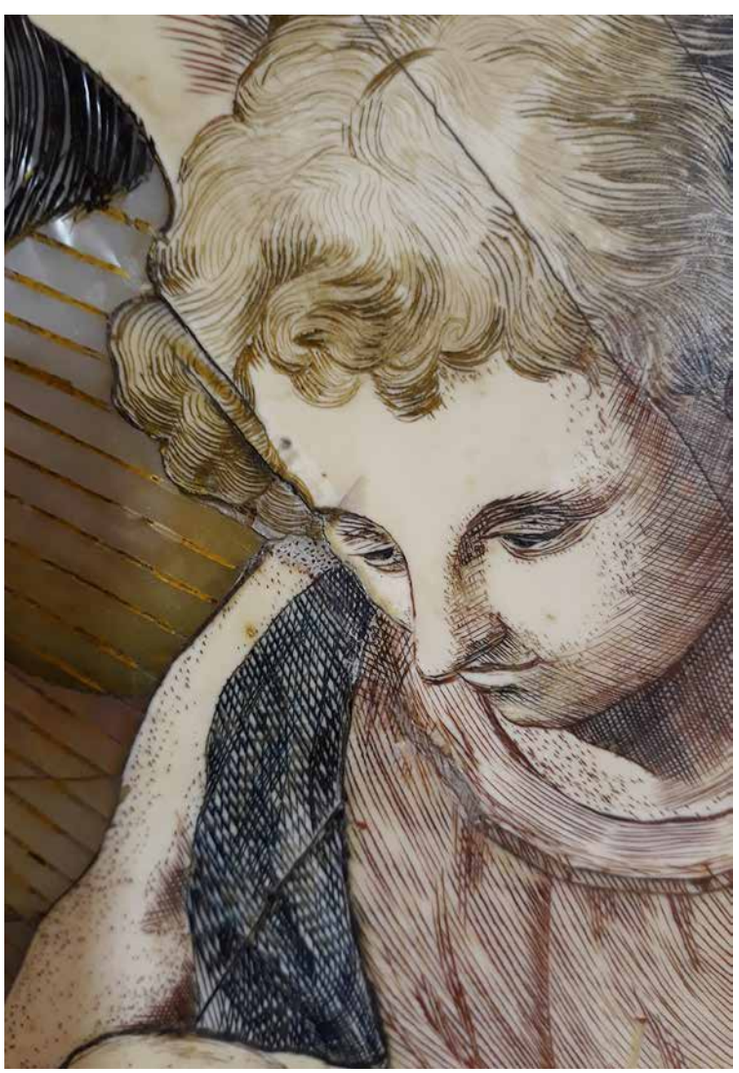


7. Durante il restauro, radiografia della contromensa

8a-b. Durante il restauro, consolidamento e inserimento di filzette in avorio nelle placche eburnee decorate

alle differenti dimensioni delle parti costituenti l'opera. La struttura del telaio è composta da bacchette di bambù giustapposte tra la cornice di masonite e la superficie dell'opera su cui applicare la pressione voluta. La funzione dello *Shimbari* è di fornire una pressione controllata e puntuale, regolabile dall'altezza delle bacchette, dalla curvatura che queste assumono sotto tensione e dalla natura del materiale ammortizzante posto a protezione della superficie dell'opera. Questa tecnica ha permesso di trattare in breve tempo superfici molto ampie grazie all'apposizione simultanea di numerose bacchette. Dove possibile la colla è stata stesa a pennello al di sotto delle tessere sollevate, in altri punti invece, è stata iniettata con una siringa previa veicolazione per mezzo di acqua e alcol. Una volta applicato l'adesivo è stato posizionato e fissato il telaio *Shimbari* sul piano di lavoro e sono state inserite le bacchette di bambù, permettendo di esercitare una pressione ben distribuita anche per zone difficili da raggiungere. Per disperdere la spinta puntuale delle bacchette di bambù è stato utilizzato uno strato ammortizzante di PVC o linoleum giustapposto a una sottile pellicola di poliestere monosilicato (Melinex) a contatto della superficie dell'opera.

Per le numerose integrazioni di tarsia eseguite sono stati utilizzati i materiali possibilmente più affini e simili a quelli impiegati originariamente da Piffetti: avorio, tartaruga, madreperla, ebano, palissandro e ottone. Gli inserti realizzati sono stati applicati al supporto mediante colla vinilica Bindan RS. Per consentire la tracciabilità delle integrazioni è stata adottata la tecnica, ormai consolidata dal CCR, che consiste nell'applicare sul retro delle tessere reintegrate un sottile strato di pigmento, ossido di bismuto, il quale grazie alla sua naturale radiopacità risulta facilmente mappabile eseguendo una radiografia sull'opera, documentazione realizzata di routine a corredo dell'intervento di restauro presso il Centro. Le integrazioni in tartaruga sono state realizzate con carapace dalle marezzature simili all'originale (fig. 7). Sotto la sottile lamina di tartaruga, come da tecnica esecutiva rilevata in sede di stu-



9a-b. Ritocchi pittorici ad acquerello prima e dopo il restauro

dio dell'opera, è stata inserita una tessera cartacea blu della medesima dimensione della lacuna al fine di tonalizzare la parte integrata. Anche in questo caso è stata realizzata una stesura di ossido di bismuto all'interfaccia tra la tessera cartacea e il supporto ligneo per rendere riconoscibile l'integrazione in fase di analisi con i raggi X. La lamina di tartaruga, una volta applicata, è stata lisciata e lucidata fino ad assumere il medesimo aspetto delle parti originali.

Le numerosissime lacune delle catene di *cabochon* e ottone lungo gli spessori perimetrali sono state interamente integrate. Gli inserti metallici sono stati realizzati sagomando in contro-forma sottili lamine di ottone crudo di spessore 0,8-1 mm. Le piccole tessere così ottenute sono state rifinite e lucidate con microtrapano con punta gommata. Le cornici in ottone sagomato poste a ornamento delle pietre preziose mancanti sono state realizzate per fusione mediante calco.

Le integrazioni dei *cabochon* sono state eseguite con madreperla lavorata e modellata fino al raggiungimento della forma a ovulo, successivamente la superficie è stata lucidata con pasta abrasiva fine e feltro. Oltre alla riproposizione delle tessere mancanti sono state realizzate diverse filzette a integrazione delle fenditure formatesi sulla lastronatura. Queste fenditure interessano tutti i materiali dell'opera, ma in particolar modo sono presenti sulle lastre eburnee, che proprio a causa delle grandi dimensioni costituiscono un sistema rigido vincolato su una struttura dinamica (fig. 8a-b). I movimenti dei masselli della struttura hanno portato all'aumento della tolleranza lungo i contorni delle tessere della lastronatura. Questo fenomeno si può osservare in particolar modo sul profilo laterale destro della figura del Mosè, dove la tolleranza raggiunge i 2-3 mm. Queste mancanze sono state integrate con inserti puntuali in madreperla. La lastronatura in materiale ligneo, non presentando particolari problematiche, è stata integrata lungo i bordi perimetrali in ebano scalfiti accidentalmente da piccoli urti.

Le fenditure e le lacune di minore entità non integrate sono state riempite con uno stucco pigmentato a base di cera e successivamente tonalizzate con acquerelli e fiele bovino (fig. 9a-b). Anche le integrazioni polimateriche, dove necessario, sono state adeguate cromaticamente con acquerelli e fiele bovino e sono state completate le linee di incisione mancanti per dare continuità alla lettura della decorazione. Le nappe argentate del baldacchino sono state stuccate con gesso di Bologna e colla animale e ritoccate con tecnica mimetica ad acquerello.

Su tutta la superficie ottonata del manufatto è stato steso un protettivo trasparente a base di Paraloid e benzotriazolo (Incralac, sciolto in acetone al 50%), prodotto specifico per il trattamento conservativo di superfici in bronzo e leghe del rame in genere contente inibitori di corrosione e derivati del benzotriazolo. Sul retro dei pannelli è stato steso uno strato di cera microcristallina disciolta in White Spirit d40: tale strato ha la funzione di limitare gli scambi di umidità tra l'ambiente e la fibra legnosa in modo da diminuirne i movimenti. Sull'intero manufatto è stato applicato protettivo di finitura a base di Regalrez 1126 al 20% in Shellsol D40, resina alifatica con elevata stabilità chimica, che presenta una buona e comprovata reversibilità, anche in seguito all'invecchiamento, e non interagisce con l'Incralac, steso sulle decorazioni in ottone, ma soprattutto preserve e non si fonde con la vernice originaria conservata.

Bibliografia

Spantigati, De Blasi 2011; Re *et al.* 2015, pp. 278-284; Bainbridge *et al.* 2015; Guicciardi 2016-2017; Lo Giudice *et al.* 2017, pp. 637-651.

Bibliografia

1753
G.G. Craveri, *Guida de' forestieri per la Real città di Torino*, Torino 1753.

1873
D.C. Finocchietti, *Della scultura e tarsia in legno dagli antichi tempi ad oggi*, Firenze 1873.

1880
IV^a^ Esposizione Nazionale di Belle Arti. Catalogo degli oggetti componenti la mostra di arte antica, Torino 1880.

1995
M. di Macco, *S. Filippo a Torino: pale d'altare d'"eccellente pennello" nella Chiesa Nuova di Filippo Juvarra*, in *La regola e la fama. San Filippo Neri e l'arte*, catalogo della mostra (Roma, Museo Nazionale del Palazzo di Venezia, ottobre-dicembre 1995), a cura di A. Costamagna, Milano 1995, pp. 252-277.

2004
G. Ferraris, *Catalogo delle opere di uso religioso pubblico o privato progettate ed eseguite da Pietro Piffetti ebanista torinese del XVIII secolo*, Torino 2004.

2005
A. Cifani, F. Monetti, *Capolavori di Pietro Piffetti nella città di Bene*, Savigliano 2005.

2010
R. Antonetto, *Il mobile piemontese nel Settecento*, 2 voll., Torino 2010.

2011
Il paliotto di San Filippo, a cura di L. Facchin, Torino 2011.

C.E. Spantigati, S. De Blasi, *Il restauro degli arredi lignei. L'ebanisteria piemontese. Studi e ricerche*, Firenze 2011.

2014
L. Facchin, *Il paliotto di San Filippo Neri a Torino: capolavoro di padre Giovanni Battista Prever e dell'ebanista Pietro Piffetti*, in «Annales Oratorii», 12, 2014, pp. 39-59.

2015
T. Bainbridge *et al.*, *Goberge Shimbari Go Bars the Use of Flexible Sticks for Clamping*, in «Journal of the American Institute for Conservation», 2015, 54, pp. 65-73.

A. Re *et al.*, *Ion Beam Analysis for the Provenance Attribution of Lapis Lazuli used in Glyptic Art: the Case of the "Collezione Medicea". Nuclear Instruments and Methods*, in «Physics Research», B 348 (2015), pp. 278-284.

2016-2017
V. Gucciardi, *Lo studio e il restauro di un paravento cinese con decorazione in lacca coromandel del Castello di Santena*, tesi di Laurea magistrale in Conservazione e Restauro dei Beni Culturali, Università degli Studi di Torino, relatori: F. Moretti, M.B. Failla; correlatori: E. Diana, P. Croveri, a.a. 2016-2017.

2017
A. Lo Giudice *et al.*, *Protocol for Lapis Lazuli Provenance Determination: Evidence for an Afghan Origin of the Stones used for Ancient Carved Artefacts Kept at the Egyptian Museum of Florence (Italy)*, in «Archaeological and Anthropological Sciences», 9 (2017), pp. 637-651.