LA STORIA DI IGEA

APPROCCIO MULTITECNICA COME TRADUTTORE DELLE INFORMAZIONI NASCOSTE NEGLI OGGETTI

Cattaneo F.[1], Baroni S.[2], Garbarino M.C.[3], Lazzari M.A.[4], Musa M.[5], Riccardi M.P.[5,6]

1 Sistema Museale di Ateneo, Università degli Studi di Pavia, piazza A. Botta 9, 27100 Pavia

2 Fondazione Maimeri, Milano. (sandro.baroni@yahoo.it)

3 Dipartimento di Scienze del Sistema nervoso e del Comportamento, Università degli Studi di Pavia, via A. Bassi, 21, 27100 Pavia; Sistema Museale di Ateneo, Museo Camillo Golgi, piazza A. Botta, 10, 27100 Pavia

4 Ricercatore indipendente, Cremona. (mario.a.lazzari@gmail.com)

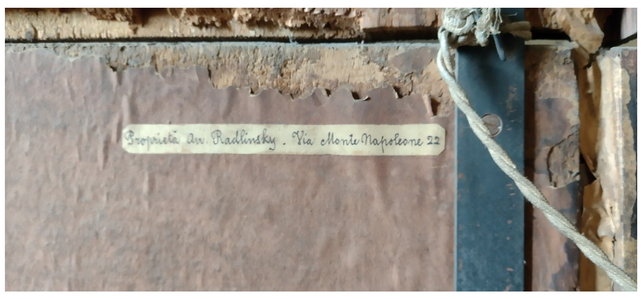
5 DSTA – Dipartimento di Scienze della Terra e dell'Ambiente, Università degli Studi di Pavia, via A. Ferrata 9, 27100 Pavia

6 Laboratorio Arvedi, sede di Pavia, Università degli Studi di Pavia, via A. Ferrata 9, 27100 Pavia

L'OPERA. Il Museo «Camillo Golgi» dell'Università di Pavia conserva, presso la sezione dedicata alla farmacologia, una tavola lignea non firmata, tradizionalmente attribuita al pittore pavese **Federico Faruffini** (1833-1869).
Si tratta di una rappresentazione di **Igea**, figura associata alla prevenzione delle malattie e al mantenimento dello stato di salute. Nell'arte classica è solitamente raffigurata con l'aspetto di una giovane donna prosperosa, nell'atto di dissetare in una coppa un serpente, simbolo della farmacologia.

APPROCCIO METODOLOGICO. In previsione di un intervento di restauro, è stata programmata un'attività di **'due diligence'** basata sul metodo Hecker Standard®, che prevede una serie di verifiche incrociate, quanto più razionali, complete e documentabili, che coinvolgano esperti con competenze diversificate e complementari.

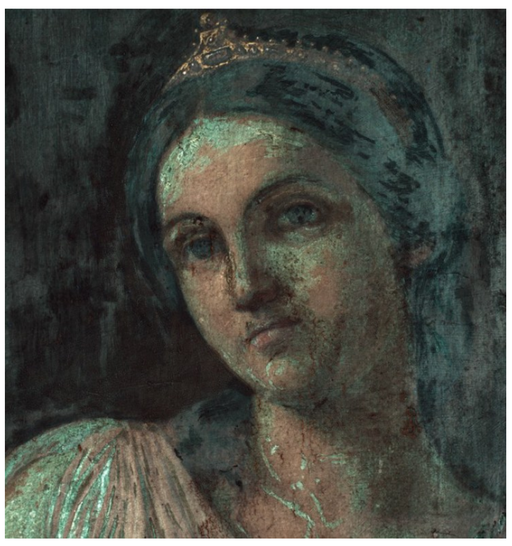
RICOSTRUZIONE DELLE PROVENIENZE E ATTRIBUZIONE. Dal 1949 al 2009 la tavola, identificata come un'**insegna di farmacia** in origine composta da cinque parti, è segnalata in documenti d'archivio e pubblicazioni.
L'opera figura nel 1949 nella collezione di Giuseppe Radlinscky (1876-1961), noto avvocato pavese nonché Presidente della Commissione di Vigilanza dei Civici Istituti di Arte e Storia del Comune di Pavia e coadiutore della Società per la conservazione dei monumenti dell'Arte cristiana e della Società pavese di Storia Patria, che la lascia in eredità alla moglie. Contrariamente a quasi tutte le altre opere della collezione, nel 1977 non è però presente nel testamento di quest'ultima. Nel 1989, in un volume monografico su Faruffini, è data come opera dispersa. Nel 2007 la tavola viene catalogata tra i beni posseduti dall'Istituto di Farmacologia dell'Università di Pavia, ma non viene riconosciuta, né attribuita.



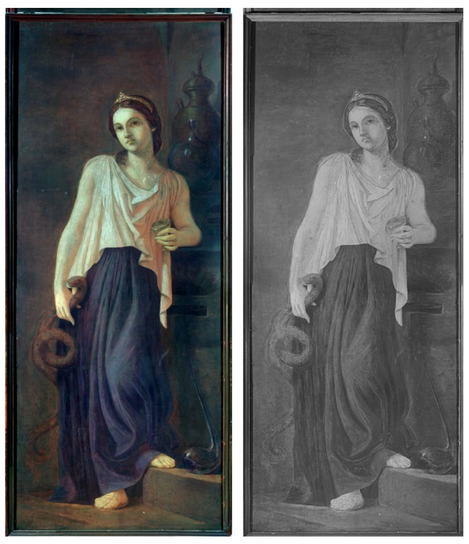
ANALISI STORICA. In una lettera del 1823 alla Congregazione Municipale di Pavia, conservata presso l'Archivio Storico del Comune di Pavia, lo speziale e droghiere Francesco Ferretti scrive di voler riaprire una seconda porta del suo negozio per separare i clienti della Drogheria da quelli della Farmacia; chiede dunque l'autorizzazione a posizionare due insegne ai lati del nuovo ingresso per segnalare i due accessi indipendenti. Come spiega nella lettera, "nelle due parti laterali della porta stessa verranno dipinte due figure nonché altri impronti specificanti droghe, colloniali e cose simili": la descrizione sembra coincidere con quella della tavola, che sembrerebbe quindi **escludere l'attribuzione al Faruffini**, nato 10 anni dopo.
Certo è che, nel caso di insegne e ante esposte alle intemperie, si rendeva necessario ritoccare e ridipingere spesso le superfici pittoriche. Quindi non si può respingere l'ipotesi che attorno ai primi anni '50 dell'Ottocento al giovane Faruffini, per altro figlio di un altro farmacista pavese, fosse stato chiesto di **ridipingere** quelle insegne consunte dall'uso.
Anche l'analisi degli oggetti conferma che tutto l'armamentario farmaceutico rappresentato nella tavola, per le sue peculiarità, è compatibile con l'ipotesi di datazione dell'opera.

ANALISI STILISTICA. La tavola è realizzata con **pittura ad olio** su due tavole di diverso supporto ligneo. L'analisi stilistica dell'opera ha confermato che **l'attribuzione a un giovane Faruffini sia del tutto plausibile**, anche se i colori risultano molto scuri e non sempre rendono leggibile il tratto pittorico e la cromia.
Sicuramente non può essere un'opera matura del pittore, poiché dal 1855, dopo il trasferimento a Milano e la frequentazione di Brera e poi a Roma, egli aveva drasticamente modificato il suo stile pittorico, rinsaldando le sue scelte antiaccademiche a favore di una pittura tutta basata sui valori cromatici.
Ancora più marcato era stato il cambio di rotta artistico a partire dal 1860: una nuova libertà compositiva e una nuova intensità del rapporto luce-colore caratterizzano le opere di questi anni fino agli studi di pittura "di macchia" e all'adesione a una pittura più realista, che lo aveva portato ad affrontare temi della storia contemporanea.
L'insegna può invece essere plausibile come **opera giovanile** di un Faruffini studente ancora vicino ai canoni di certo gusto storicizzante caratterizzato dalla visione teatrale, dal gusto scenografico e dal romanticismo storico di Francesco Hayez.
Quindi rimane plausibile la **realizzazione dell'insegna negli anni a cavallo del 1853-54**, quando egli era allievo di Giacomo Trecourt alla Civica Scuola di Pittura di Pavia.

ANALISI DIAGNOSTICHE. Alla visione diretta la leggibilità della superficie pittorica risulta limitata da uno spesso strato di vernici alterate, sia per viraggio cromatico che per perdita di trasparenza. La superficie pittorica è stata sottoposta a **luminescenza indotta da radiazione ultravioletta**, con la quale si sono indagati i materiali superficiali quali vernici, colle e ritocchi recenti. A questa ha fatto seguito un **esame all'infrarosso in falsi colori** con lo scopo di differenziare i materiali e individuare le integrazioni più datate. Infine l'intera superficie è stata documentata tramite **riflettografia all'infrarosso** per verificare lo stato di conservazione effettivo della pellicola pittorica originale e l'eventuale presenza del disegno preparatorio e di pentimenti pittorici. Il retro dell'insieme è stato fotografato a **luce radente** per evidenziare le difformità superficiali e documentare le caratteristiche morfologiche della superficie.
L'esame della luminescenza ultravioletta evidenzia una situazione superficiale piuttosto complessa: entrambi i dipinti mostrano segni di **ripetuti interventi di restauro e manutenzione** succedutisi nel tempo e stratificati sulla superficie.



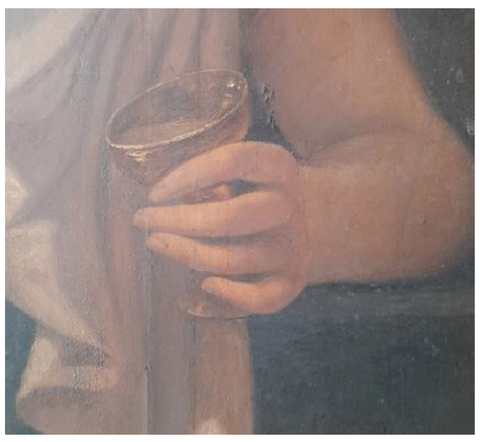
Luminescenza UV

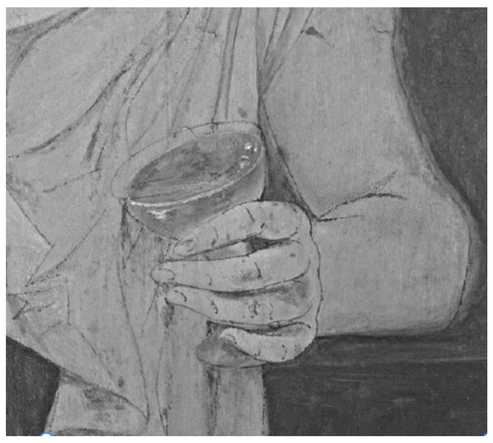


Fotografia all'infrarosso in falso colore e riflettografia IR

La riflettografia evidenzia un marcato **disegno preparatorio** realizzato con un colore scuro steso a pennello; tale disegno è presente nell'intera figura femminile, ma non nello sfondo e **non coincide precisamente con il dipinto finale**. La figura di Igea presenta **caratteristiche tecniche ed esecutive più arcaiche** rispetto alla restante composizione, con un disegno dettagliato ed accademico assente nelle altre parti dei due dipinti.
La figura risulta pesantemente rimaneggiata durante un intervento nel quale è stata realizzata la versione oggi visibile della parte destra dello sfondo: la tecnica con cui sono dipinti gli strumenti è analoga a quella con cui è stata realizzata la tavola superiore.

IL PARERE DEL RESTAURATORE. È chiaramente individuabile nella tavola maggiore una prima rappresentazione ancora tributaria alle metodiche neoclassiche (preparazione bianca, disegno per linee di contorno, superficie liscia ed accurata della preparazione, campiture e stesura a pennellate fuse e poco identificabili, etc.), seguito da **un vero e proprio restyling** destinato a movimentare maggiormente le campiture policrome della precedente esecuzione.
Pur mantenendo quindi la iconografia presente, **il secondo pittore è intervenuto con una cultura diversa nella stesura del colore**: sono visibili in fluorescenza e infrarosso pennellate mosse, in rapida stesura, destinate ad aggiornare il gusto dell'immagine a canoni correnti nella pittura lombarda attorno agli anni influenzati da figure come il Carnovali e da movimenti come la Scapigliatura.
Il fondo bruno viene mosso e movimentato da pennellate parallele rapide ed eseguite con pennello piatto, gli incarnati vengono ripassati a ottenere effetti di carnagione più calda e vibrante. Tutto per conferire alla rappresentazione un **velato antiaccademismo e brio**, almeno nelle stesure cromatiche che prima dovevano invece presentarsi sostanzialmente fuse e con morbidi passaggi di luce e ombra.
Un terzo intervento, minimale, è da attribuirsi a un periodo ancora successivo, quello in cui il dipinto passò sul mercato antiquario ed entrò in collezione privata.





CONCLUSIONI. L'aspetto attuale del manufatto è dovuto prima di tutto ad un aggiornamento, e forse ampliamento, realizzati verosimilmente in occasione di una risistemazione dell'apparato decorativo e. in seconda istanza, a una serie di interventi manutentivi e di restauro succedutisi nel tempo.
Considerate le analisti stilistiche, storico artistiche, diagnostiche e i documenti storici, appare **plausibile che l'intervento del pittore Federico Faruffini sia quello intermedio**. Per questo motivo pare dunque opportuno proporre un restauro di ordine minimale, volto esclusivamente a garantire le migliori condizioni conservative al complesso palinsesto rappresentato dalle due tavole, nel contempo favorendo la piena visibilità degli strati pittorici ora compromessa da depositi di polveri, vernice alterata e abbrunita e patinature.
In fase di restauro, previa autorizzazione della Soprintendenza si procederà ad effettuare alcuni tasselli stratigrafici per approfondire ulteriormente l'analisi dell'opera.

UNIVERSITÀ DI PAVIA Sistema Museale di Ateneo
Museo RegioneLombardia
UNIVERSITÀ DI PAVIA Museo Camillo Golgi
UNIVERSITÀ DI PAVIA Dipartimento di Scienze della Terra e dell'Ambiente