

Il mosaico con il volto della Vergine nel Museo Civico Medievale di Bologna: originale, copia, replica o falso?

Magdalena Stoyanova, Giovanni Cucco
(Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Abstract The date and origin of a rare piece of micro mosaic, of extraordinary beauty and technical quality, displayed in the Medieval Museum of Bologna after its restoration 1995 and labeled as *Art of Constantinople, 11th-12th centuries* are here reexamined. The mosaic restorer G. Cucco, documents the technical details of the mosaic and its status of conservation before the intervention, in comparison with a wide range of mosaic works from Italy and abroad. Magdalena Stoyanova assess the results of the historic, iconographic, stylistic, technic and technological investigations in their interrelated complexity, in order to establish more precisely the probable origin and date of the work. The opinions of both the authors categorically reject the attribution of this panel in the Byzantine epoch and demonstrate that this is a copy (duplicate) of the Mother of God face in the apse mosaic of Santa Maria Assunta, Torcello, dated back to the 12th century. Their arguments are both of historic, technical and technological character. Basing on recent discoveries of late 19th century mosaic fakes destined to the international antiquity market, as well as on little known facts about replica and copies performed on Byzantine models, they advance the hypothesis that the Bologna mosaic in its actual form cannot be earlier than the 1860-ies and is most probably work of the mosaic master Enrico Podio, active in the second half of the 19th century between Rome and Venice.

Sommario 1 Il mosaico prima del restauro: relazione tecnica. – 2 Il mosaico con il volto della Vergine di Bologna: originale, copia, replica o falso?

Keywords Mosaic techniques. Expertise and attribution. Enrico Podio.

1 Il mosaico prima del restauro: relazione tecnica

Nel 1997 al Museo Civico Medievale di Bologna ritornò, dopo 12 anni di assenza per restauro, un prezioso pannello in mosaico raffigurante la Vergine fin sotto le spalle, 56 × 50 cm.

Come si vede dalla fotografia eseguita dopo il restauro, l'immagine della Madonna è posta su uno sfondo tutto oro, sul quale il nimbo si staglia per la bordatura ad imitazione di perle ottenute da calcari e di coralli - da smalti rossi, nonché per l'andamento circolare e la regolare forma delle

tessere d'oro. La zona corrispondente al volto e al collo è composta da microtessere (0,6 × 2 mm) in marmo di colore rosa incarnato, chiaro e scuro, ocra e da vari calcari per le ombre, mentre gli zigomi sono delineati da minute tessere di smalto color rosso-arancio, del tipo becco di merlo (chiaro e scuro). Per le complesse procedure di fabbricazione, gli specialisti ritengono che il suo uso sia stato abbastanza limitato e non anteriore al secolo XVI: di smalti color carnagione per la prima volta si trovano notizie nel trattato veneziano *Montpelier*, del secolo XVI¹ (Verità 2000, pp. 51 ss.; Andreescu 2000, pp. 167 ss.).

Per quel che riguarda il resto dell'immagine, il copricapo, il *maphorion*, la tunica, il nimbo e il fondo sono stati realizzati nelle parti originali in tessere di 0,4-0,6 cm ca, di forma più o meno simile, mentre le successive manomissioni nella zona tra le spalle sono costituite da tessere di forma irregolare, allungata, e di tonalità diverse rispetto alle originali. Il colore autentico del *maphorion* è composto da cinque sfumature di blu, dal chiaro allo scuro e orlato da una fila di tessere d'oro e di smalti neri. Il copricapo al di sotto, in tessere più piccole, è reso in smalti viola in tre gradazioni ed è contornato ai bordi da smalti in colore nero. Sulla testa e sulle spalle vi sono tre croci in smalti d'oro: a forma di rombo (quella centrale) e di gocce con la punta verso il centro (le circostanti). Due file di tessere d'oro corrono attorno alla figura.

Ai margini stessi del pannello sono presenti i resti del solito monogramma che accompagna le raffigurazioni ortodosse della Madre di Dio: [Μητη]ρ a sinistra; Θ[εου] a destra. Proprio la parziale conservazione delle scritte ha portato alcuni autori (cfr. Medica 1997, p. 1; Bernardi 2001, p. 205; 2005, p. 595) alla conclusione che si trattasse non di un artefatto nato su supporto portatile ma di un frammento staccato da qualche complesso parietale. Questa ipotesi si è rivelata in seguito altrettanto priva di fondamento come l'idea che il busto della Madonna fosse parte di un'icona di grande formato eseguita in mosaico miniaturizzato.

Il mosaico fu consegnato in cassetta di legno, con la parte facciale rintelata, assieme ai moduli che si erano staccati.

Per le sfavorevoli condizioni climatiche nei musei bolognesi, a seguito dell'essiccamento del supporto ligneo, il mastice d'allettamento si era incurvato, il legante dei moduli si era indebolito e nelle aree delle perdite polverizzato.

1 Il fatto che questo si riscontri su mosaici più antichi può essere spiegato come conseguenza di interventi di restauro.

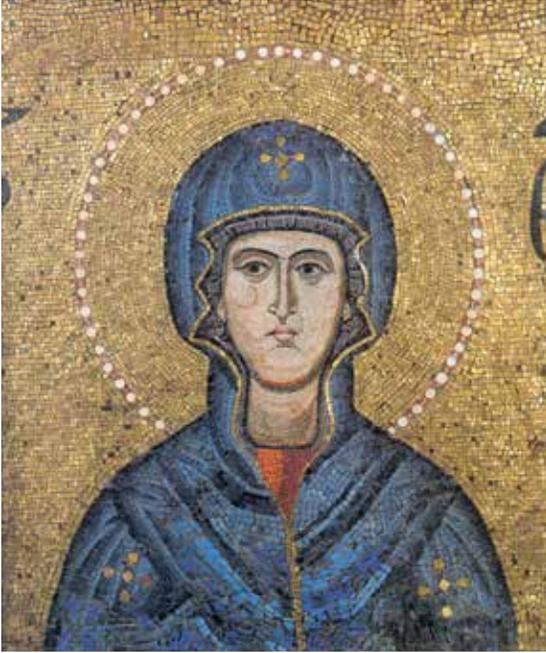


Figura 1. Il mosaico con il volto della Vergine nel Museo Civico Medievale di Bologna dopo il restauro. Fonte: Giovanni Cucco, maestro mosaicista, restauratore e perito in tecniche musive (ex restauratore-mosaicista nella Basilica di San Marco, Venezia)



Figura 2. Il sollevamento della tela dalla parte facciale. Fonte: Giovanni Cucco

L'esame a lente, effettuato dopo l'eliminazione della tela, ha permesso di constatare rotture di tipo ortogonale nell'area corrispondente al collo, alle spalle e alla parte inferiore della veste. Oltre che nella zona centrale, i danni si erano estesi anche alla periferia, dove sono visibili tracce di precedenti interventi/aggiustamenti. In linea generale, questi hanno cercato di ricostruire le perdite impiegando tessere d'oro, di colore rosso e blu di ricupero o fabbricate nella seconda metà del secolo XIX. Contemporaneamente esse hanno modificato la chiusura del *maphorion* sotto il mento, facendo apparire il *décolleté* di una sottoveste rossa: elemento non appropriato all'iconografia bizantina ma all'arte occidentale. Allettate su mastice simile, tuttavia non identico all'originale, si notano anche per la maggiore dimensione e grandezza degli interstizi, per la mancata accuratezza e armonizzazione con l'andamento delle tessere originali e probabilmente risalgono alla fine dell'Ottocento.

Due lunghe fratture da entrambi i lati del viso segnavano la giuntura di questi due diversi mastici. Il loro stato di conservazione era tuttavia discreto, non dimostrava sfogliature di tipo orizzontale o sbriciolamento e cadute, come si osserva su artefatti di età plurisecolare, ad esempio su lastre marmoree intarsiate dell'epoca bizantina (precedente al secolo XIV), quindi rappresenta un altro importante vincolo per la datazione.

La parte centrale, quella non ritoccata, era su mastice a base di cera e resina. Il legante delle parti periferiche invece conteneva olio e polvere di marmo. Questo tipo di stucco nonché la tecnica della sua applicazione, riscontrabili in interventi sui mosaici veneziani ancora nel Settecento, sono stati importati da mosaicisti romani² e utilizzati anche nelle vetrerie di Murano per il montaggio di specchiere e cornici. Come ben noto, il *Laboratorio di mosaico* del Vaticano doveva servire il progetto di decorazione musiva della basilica di San Pietro, iniziato nel 1572 da Papa Gregorio XIII - una colossale impresa che si protrasse fino alla metà dell'Ottocento (cfr. Petochi 1981, pp. 16 ss.). Il primo direttore dei lavori fu il pittore e mosaicista Girolamo Muziano che introdusse come legante per l'applicazione dei mosaici della Cappella Gregoriana un nuovo mastice composto da tufo calcareo in polvere, calce spenta ottenuta dal tufo, olio di lino crudo ed olio di lino cotto (cfr. Petochi 1981, pp. 84-85). Lo Studio, oltre alla sua tradizionale attività di restauro, eseguiva anche mosaici nuovi per la decorazione delle vicine chiese oppure quadri ed oggetti di cui i papi facevano dono. Così l'utilizzo di questo mastice venne diffuso nei laboratori privati fondati, con autorizzazione del Vaticano, per opere portatili di piccole dimensioni.

2 Osservazioni personali basate sui rifacimenti ai mosaici della basilica di San Marco e di Santa Maria Assunta a Torcello.



Figura 3. Lo stato di conservazione del manto musivo prima del restauro (fonte: G. Cucco)



Figura 4. I dislivelli del fondo d'oro e gli strati di cera che coprono aggiustamenti precedenti: particolare (fonte: G. Cucco)

Tratto distintivo della variante veneziana di questo legante fu l'utilizzo di polvere di marmo al posto di polvere di travertino. Tra le particolarità del frammento che tradiscono le preferenze della scuola romana del mosaico bisogna aggiungere anche la tecnica di composizione diretta.

2 Il mosaico con il volto della Vergine di Bologna: originale, copia, replica o falso?

Prima del restauro e dell'esposizione nella sezione medievale del Museo Civico di Bologna, complice l'inaccessibilità, l'opera è stata interessata solamente da alcune sommarie descrizioni e solo dopo il suo ritorno nel 1997 è divenuta oggetto di approfondimenti presso gli archivi di Bologna.³ A quanto noto però, finora questi tentativi di riconoscerla negli inventari esistenti non hanno portato a risultati concreti. La questione di quando esattamente e in quale maniera il mosaico sia entrato nella proprietà del Museo Civico Medievale di Bologna, se sia stato donato, acquisito oppure ereditato da qualche collezione privata, rimane tuttora aperta (cfr. Bernardi 2001, p. 201).

Nel corso degli approfondimenti archivistici portati avanti dai collaboratori del Museo di Bologna, le osservazioni riguardo la tecnica ed i materiali impiegati fatte durante il restauro sono state parzialmente verificate attraverso analisi di laboratorio. Sia da zone originali che da rifacimento sono stati prelevati frammenti vitrei di tessere a foglia d'oro, di colore arancio, rosso e a diversa colorazione di blu. I campioni sono stati analizzati mediante osservazioni in microscopia ottica a luce riflessa per il riconoscimento delle caratteristiche strutturali e poi sottoposti a spettrometria di emissione atomica in plasma ad accoppiamento induttivo (ICP-AES) per stabilire la composizione chimica elementare. Infine, i frammenti di più piccole dimensioni sono stati studiati a microscopio elettronico a scansione SEM con annessa microanalisi EDS per l'identificazione della microstruttura e della composizione chimica di particolari della superficie (cfr. Bernardi, Macchiarola, Ruffini 2005, pp. 597-598, fig. 2).

Una complessa indagine non distruttiva e di laboratorio, che comprenda anche la composizione e la microstruttura dei mastici del supporto purtroppo non è stata eseguita. La Bernardi, nella sua prima pubblicazione sul

3 All'Archivio di Stato, all'Archivio Storico dell'Università, all'Archivio Storico Comunale, all'Archivio del Museo Civico Archeologico, all'Archivio del Museo Civico Medievale, all'Archivio Storico dell'Archiginnasio e della Biblioteca Universitaria da parte soprattutto di G. Bernardi.

mosaico (Bernardi 2001, p. 204),⁴ parla di un «dato tecnico fondamentale» emerso durante il restauro: «il supporto delle tessere è costituito da cera», senza spiegare in quale maniera sia stato stabilito. In realtà si tratta di un'ipotesi di lavoro, suggerita dal comportamento del mastice, e non di una prova di laboratorio, che, tra l'altro, non spetta al restauratore, ma al proprietario – il museo di Bologna, in questo caso.

L'interpretazione delle analisi integrate di laboratorio, comunicate sempre dalla Bernardi in un testo del 2005 (pp. 599 ss.), desta pure riserve e non regge al confronto con gli altri aspetti tecnici, soprattutto per la base di confronto troppo stretta, limitata a pochi campioni. La sua idea di ricondurre la parte centrale del mosaico alla produzione vetraria veneziana della fine del XII-inizio del XIII secolo tendenziosamente forza le opinioni espresse da vari specialisti (cfr. Toninato 2001; Verità 1995, in part. pp. 575 ss.) che in realtà lasciano aperta la possibilità di pensare a un riutilizzo di materiale antico in epoca post bizantina oppure di datare l'intera opera alla seconda metà del secolo XIX. Fu allora che, con la rinascita del mosaico a Venezia, il vetraio Lorenzo Radi riuscì a riprodurre gli smalti d'oro il cui segreto era stato perso nel lontano Trecento (cfr. Toninato 2001, in particolare pp. 327-328, 344). Per le necessità dei restauri musivi intrapresi dall'avvocato Salviati, alcuni dei suoi collaboratori fecero tentativi di invecchiamento degli smalti attraverso appositi procedimenti.

Finora le indagini sul mosaico di Bologna non hanno mai considerato l'ipotesi che si potesse trattare non di originale d'epoca bizantina ma di copia, replica o falso, anche se il periodo e le circostanze in cui esso apparve sono del tutto consoni a tali presunzioni.

I piccoli progressi ottenuti finora nello studio dell'opera permettono tuttavia di stabilire già alcuni punti fissi e di formulare delle congetture più concrete attorno alle sue complesse vicende storiche, al suo probabile autore ed epoca.

Dunque il primo documento che identifica inequivocabilmente il mosaico in discussione risale al 1871 (cfr. Bernardi 2001, pp. 201-208). Nel 1904 il Venturi lo annovera fra gli oggetti conservati al Museo Civico, precisamente nella XVII sala (cfr. Venturi 1904, p. 420). Nel 1916 viene trasferito in sala XVIII (cfr. Coulson James 1909, p. 229); altri spostamenti seguono nel 1935, da quando data la sua prima fotografia (cfr. Filippini 1932, pp. 21-22).

4 Purtroppo questa studiosa non ha avuto la cura di sottoporre le bozze del suo testo alla nostra visione prima di procedere alla stampa. Ovviamente anche l'editore delle relazioni d'AISCOM non ha provveduto a una revisione scientifica accurata.



Figura 5. La giuntura dei due diversi tipi di mastici (fonte: G. Cucco)



Figura 6. Particolare di cornice a micromosaico del 1912 in stile 'regina Margherita' eseguita a Murano su mastice contenente olio di lino e polvere di marmo (fonte: G. Cucco)

Nel 1962 si decide di staccare la sezione medievale-moderna dal Museo Archeologico, ma il Museo Medievale apre solo nel 1985 e nel 1997, dopo il restauro, il volto musivo della Vergine rientra nell'esposizione.

Le opinioni espresse finora da studiosi di varie epoche riguardo alla sua origine e datazione discordano assai e spaziano dalla metà dell' XI fino al XIV secolo. Come vedremo in seguito, da queste ancora più nettamente si stacca il parere di noi restauratori. Attualmente il pannello, definito da Venturi (1904, p. 420), Frati, Brizio, Sighinholfi (1914, pp. 168-169), Ducati (1923, p. 245), Filippini (1932, pp. 21-22), Caroli, Gigli (1953, p. 24), Medica (1997, vol. 2, pp. 1-2) e dalla Bernardi (2001 p. 206; Bernardi, Macchiarola, Ruffini 2005, pp. 597, 602) bizantino, di stile bizantineggiante oppure d'arte romanica, è esposto sotto l'impegnativa etichetta *Arte di Costantinopoli (?), fine XI-inizio XII secolo*: classificazione che, se approvata, gli conferirebbe un raro valore storico e documentario poiché, come ben noto, dai mosaici miniaturizzati del periodo bizantino finora si sono conservati solamente quattro dozzine (cfr. Krickelberg-Pütz 1982).

Riguardo alla provenienza dell'opera sono state formulate finora due possibilità. La prima, del Medica, presuppone che essa discendesse dalla collezione del conte bolognese Luigi Ferdinando Marsigli (1658-1730), fondatore dell'originario Museo dell'Università, l'istituto delle Scienze, con sede a Palazzo Poggi (cfr. Medica 1997, vol. 2, p. 1). Di qui il mosaico sarebbe pervenuto nelle collezioni universitarie, dove è menzionato negli inventari ottocenteschi (cfr. Bernardi 2001, pp. 202-203). Stando alla Bernardi però, nei documenti da lei esaminati non ci sarebbe alcun indizio né in merito alla provenienza né in merito all'effettiva presenza della Vergine nella collezione Marsigli. L'autrice nota inoltre che:

Dalla stessa collezione proviene con certezza un ulteriore mosaico, ora nei depositi del Museo Civico Medievale, raffigurante il volto di Cristo di dimensioni più ridotte (cm 29 × 29). Il Redentore, secondo l'iconografia della Veronica, si presentava nell'ottocento e si presenta a tutt'oggi, in cattivo stato di conservazione e la sua precisa collocazione cronologica, da assegnare comunque all'età moderna, resta da approfondire. Va detto che nei suddetti inventari ottocenteschi l'opera viene sempre menzionata in numero progressivo appena prima o subito di seguito al mosaico della Vergine.

Questa ricercatrice sposta l'attenzione sulla notizia di una donazione fatta nel 1864 al Museo Archeologico Comunicativo presso il palazzo dell'Archiginnasio dall'allora segretario al Consolato Italiano in Egitto, Carlo Mazzetti; questa sarebbe, secondo la Bernardi, la pista più probabile:

va detto innanzitutto che la direzione di questo museo fu assunta nel 1861 da Luigi Frati già direttore della biblioteca e precedentemente

conservatore al Museo dell'Università, il quale compilava anno per anno un elenco delle nuove donazioni che veniva poi pubblicato. In due suoi inventari manoscritti inediti, appena precedenti all'elenco definitivo a stampa – relativi alla donazione Mazzetti – viene indicato tra i materiali provenienti dall'Egitto, dalla Palestina, dalla Grecia ecc., anche un pezzetto di mosaico di Sta Sofia di Costantinopoli. Nella bozza preparatoria del testo a stampa del 1864 questo pezzetto è stato cancellato per motivi non chiari e di esso poi si perdono le tracce fino al 1871, quando si assistette all'inaugurazione del Nuovo Museo Civico.

Nonostante la mancanza di dirette indicazioni sull'appartenenza del mosaico al conte Marsigli, l'ipotesi del Medica, a nostro avviso, non dovrebbe ancora venir scartata dal programma investigativo. E non tanto per le «numerosi occasioni di acquisire opere d'arte che sicuramente si sono presentate al conte durante i suoi lunghi viaggi in Italia, attraverso i Balcani ed a Costantinopoli» (cfr. Medica 1997, p. 2; Brizzolara 1984, pp. 619-638). L'autobiografia racconta alcuni momenti degli ultimi anni di vita che potrebbero tornare utili nella definitiva ricostruzione delle complesse vicende di questo mosaico, che si riflettono anche sulla sua disomogenea strutturazione e fattura, su cui torneremo in seguito. Nello specifico si tratta del soggiorno trascorso dal conte a Venezia dopo la liberazione da una lunga prigionia nei Balcani, ottenuta nel giorno dell'Annunciazione della Vergine (cfr. Lovarini 1930, p. 176 ss.). Noti gli stretti contatti del Marsigli con gli ambienti cattolici della città lagunare, nonché la sua profonda devozione, si potrebbe presumere che in segno di gratitudine per il miracolo che gli aveva salvato la vita egli avesse ordinato o acquisito una copia in mosaico della Vergine di Torcello. Tale ipotesi non è in conflitto con le date delle impalcature messe su in questa chiesa in occasione di ricostruzioni e restauri nel passato e spiegherebbe anche la grande differenza tra la fattura della parte centrale e periferica del nostro mosaico, in quanto i maestri mosaicisti italiani finora noti, capaci di lavorare con tale discrezione, erano rarissimi: tra loro spiccano Enrico Podio (metà-fine dell'Ottocento) (cfr. Moretti Sgubini, Boitani 2005, p. 118; Vio et al. 1991, vol. 2, p. 248) e Bartolomeo Bozza (m. 1594),⁵ entrambi documentati nella Basilica di San Marco.

5 Nel 1532 entrò come apprendista nella fabbrica di San Marco. Esegui mosaici su cartoni del Tintoretto (*Le nozze di Cana*, 1566-68) e del Veronese (*La guarigione del lebbroso e del cieco nato*, 1568-72), si veda San Marco 1991, vol. 2, p. 245 (1561); Favaretto 2003, p. 52, fig. 6.



Figura 7. Fotografia del mosaico del 1932 pubblicata dal Filippini (1932, p. 21)

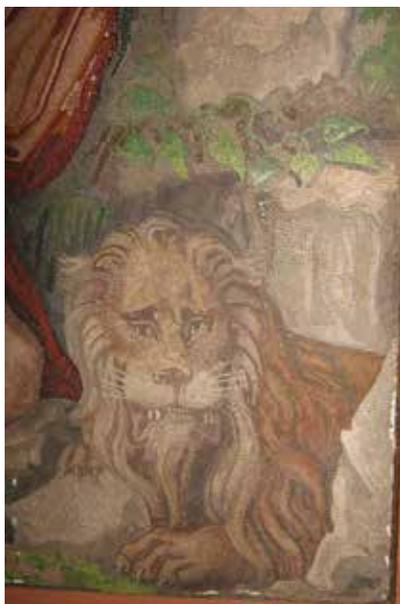


Figura 8. San Girolamo, cm 81 × 98, 1563, prova d'artista di Bartolomeo Bozza per essere assunto come maestro mosaicista nella Basilica di San Marco, Venezia, Museo di San Marco (fonte: Favaretto 2003, p. 52, fig. 6)

Per il fatto che l'applicazione di mosaici su cera alla parete intonacata per ovvi motivi di carattere tecnico non viene praticata (ancor meno probabile che questo fosse accaduto in epoca bizantina), le teorie che il nostro mosaico potesse essere parte di qualche complesso parietale bizantino o di una icona di grande formato restano prive di fondamento:

Il fondo di cera e le tessere minute impiegate sono riconducibili senza dubbio al tipo delle icone musive portatili. Le misure 56 × 50 cm includono il pezzo nella particolare classe delle icone di grande formato, die grossformattigen Ikone, per utilizzare la definizione di Demus. Quanto allo stile, l'attribuzione fatta dal Medica a favore di un'origine costantinopolitana dell'opera va, a mio avviso, ridimensionata. I confronti più indicativi provengono - anche se non sono risolutivi - da opere di ambito alto adriatico. Mi riferisco in particolare alla madonna Odighitria dell'abside di Santa Maria Assunta a Torcello (attribuita variamente alla prima o alla seconda metà del secolo XII) e a quella orante dell'abside di Santa Maria e Donato a Murano (datata alla metà del XII secolo), le quali per

tipologia, espressione del volto e resa stilistica rimandano a loro volta al modello costantinopolitano della Vergine tra Giovanni II Comneno e l'imperatrice Irene del 1118 in Santa Sofia. (Bernardi 2001, p. 205)

Il termine stesso 'icona in mosaico miniaturizzato' non si riferisce a nessun documento o studio tecnico che ne dimostri inequivocabilmente le comuni caratteristiche. Altrettanto fuori luogo risulta la datazione basata sulla similitudine riscontrata tra il nostro mosaico e quelli bizantini di Santa Sofia ad Istanbul o dell'Alto Adriatico, precisamente di Torcello e di Murano. Confrontando le sue particolarità tecniche con un'ampia cerchia di lavori musivi in Italia e all'estero abbiamo invece concluso che si tratta non semplicemente di similitudine tipologica e/o iconografica ma di una copia (duplicato) del viso della Madonna a mosaico, la cui collocazione nell'abside della cattedrale di Santa Maria Assunta a Torcello risale al secolo XII. Naturalmente la parola copia non va intesa nel senso moderno, come fotocopia a colori ma in conformità con le possibilità tecniche dell'epoca; si deve tener inoltre conto anche delle inevitabili modifiche che ogni cambio di tecnica impone sull'aspetto finale. L'unica differenza più significativa tra le due immagini - oltre ai dettagli nelle pieghe del copricapo - costituisce comunque il bordo dell'aureola perlato del mosaico di Bologna, raramente riscontrabile in quanto più difficile da realizzare. Confrontando il mosaico di Bologna con il calco e la copia del busto della Madonna di Torcello eseguiti nel 1885 e ora conservati nella Basilica di San Marco, si nota che esso non è una copia ricalcata ma disegnata a mano libera, tuttavia da distanza abbastanza ravvicinata e, dunque, puntuale nella riproduzione dei movimenti delle tessere, particolarmente di quelli sulla parte facciale.⁶

L'esecuzione di duplicati dei mosaici bizantini di Torcello avvenne nell'ambito degli oramai ben noti interventi di 'restauro' (sostituzioni con copie) per opera del mosaicista Giovanni Moro (1848-1856) e, successivamente, della ditta 'Salviati', sia nella Basilica di San Marco a Venezia sia a Santa Maria Assunta a Torcello (cfr. Andreescu, Tarantola 1984, passim). A Torcello, la vicenda iniziata da Moro e continuata da Salviati si concluse nel 1896 con la rimessa in opera delle teste originali. Stando alla *Relazione dell'Ufficio tecnico* di F. Berchet (citato in Andreescu 1972, 1976), simile azione avvenne anche a San Marco e fu motivata ovviamente non da preoccupazioni per lo stato di salute dei mosaici ma dall'enorme richiesta al mercato antiquario dell'epoca (cfr. Andreescu 1999; Teteriatnikov 1998).

Ecco cosa racconta del mosaico sulla parete ovest della cattedrale di Torcello un autore della fine dell'Ottocento (citato in Andreescu 1999, n. 56):

6 Si ringrazia la dottoressa Irina Andreescu-Treadgold per averci spedito queste immagini nonché per la sua attenta lettura del testo e le costruttive osservazioni, di grandissimo aiuto nella presentazione di questo complesso caso.

Ben conservati, i mosaicisti si recano tutti i dì ad istudiarlo: chè se nelle figure si osserva mancante la robustezza dell'espressione, vi rimane sempre la grandiosità del concetto. Ma purtroppo! Che negli ultimi anni ne pur esso venne rispettato, e gli stessi cultori dell'arte, più di tutti chiamati a rispettarlo, non isdegnarono di trafugare qua e là delle pietruzze, sostituendoli con pezzi di marmo sproporzionati, ed una ventina di teste (due o tre delle quali già passate a Costantinopoli), le quali attendono in un angolo del Tesoro (e sempre invano) un ordine che le ricongiunga ai loro corpi. (cfr. Battaglini 1871, pp. 91-92)

Esistono validi motivi di carattere tecnico come la tipologia delle paste vitree, lo stato di conservazione del loro legante e le sue caratteristiche ottiche/fisiche, lo stile di lavoro ecc., per sospettare che analoghe operazioni potrebbero riguardare anche mosaici in Santa Sofia ad Istanbul, ad Hosios Lukas in Grecia ed in altri complessi parietali italiani e greci. Purtroppo le rispettive attribuzioni finora adottate nei loro confronti si basano esclusivamente su notizie archivistiche occasionalmente conservate e su pareri soggettivi, di diversi livelli di competenza: indagini complesse non distruttive e di laboratorio, aggiornate alle attuali possibilità tecnologiche e confrontate con banche dati sufficientemente ricche non sono state ancora effettuate.

Le nostre analisi della superficie direttamente *in situ* e su micro e macro foto professionali, nonché il confronto con un ampio repertorio di materiali musivi e leganti dell'area italiana e bizantina ci fanno pensare che di sicuro non è originale neppure il volto della Maria a Santa Sofia ad Istanbul che la Bernardi e la maggioranza degli studiosi prendono come punto di riferimento stilistico-iconografico. Negli interstizi attorno ai visi di Cristo Pantocratore e delle figure imperiali che lo affiancano (ora esposti su pannelli nelle gallerie superiori) sono ben visibili le tracce riconducibili alla sostituzione del mosaico originale. Gli smalti ed ori impiegati in queste immagini (a nostro avviso - copie postmedievali) pure mostrano effetti tipici della produzione della fine del XIX-inizio XX secolo sia come composizione chimica, caratteristiche fisiche o stato di conservazione/degrado, sia per il tipo di taglio e applicazione delle tessere. Inoltre non concordano con la tradizione bizantina che usa per la carnagione prevalentemente marmi. Con la dovuta cautela si dovrebbero prendere anche i rendiconti sulle scoperte' dei mosaici bizantini di Santa Sofia negli anni 1930 e sulle operazioni alle quali realmente sono stati sottoposti: almeno affinché questi non vengano verificati attraverso complesse indagini tecniche.⁷

Come accennato, fino a questo momento non è mai stata presa in consi-

7 Il mosaico di Bologna è oggetto di una nostra prossima pubblicazione molto più ampia e di carattere interdisciplinare che intende approfondire anche questi aspetti.

derazione la probabilità che il mosaico di Bologna potesse essere un falso e/o opera di maestro straniero. Eppure la rara professionalità con cui è eseguito il viso della Madonna non può non stupire in quanto supera di molto le opere note dei mosaicisti italiani dei secoli XVII-XIX. Per sciogliere questo enigma potrebbe forse tornare utile ricordare che nell'800 il maggior interesse verso le antichità greco-bizantine in Italia lo manifestavano i collezionisti russi (cfr. Pyatnizkij 1993, 1995; Vsdornov 1986): in primo luogo la famiglia imperiale (Aleksandr' I e Nikolaj I, grandi ammiratori delle antichità ortodosse a cominciare da quelle di Santa Sofia ad Istanbul (cfr. Teteriatnikov 1998). Il *Laboratorio imperiale di mosaico* (Императорское Мозаичное Заведение) nacque nel 1847 a Petersburg e immediatamente a Roma fu fondato uno studio di mosaico sotto la direzione di M. Barberi, dove i pittori-mosaicisti russi (stipendiati dell'Accademia Imperiale d'Arte Russa) V.E. Raev, S.F. Fedorov, I.S. Sciapovalov e E.G. Solnzev ebbero possibilità di apprendere la tecnica del mosaico romano sotto la guida di noti maestri mosaicisti italiani (cfr. Petochi 1981, p. 31; Nagorskij 2004, p. 27; Belezkaja 2000).

Per organizzare la produzione di smalti colorati e per addestrare maestranze, nel 1848, all'età di 65 anni, in Russia si recò il prof. Raffaelli col fratello Pietro, poi sostituito da altri italiani: dal prof. R. Cocchi, dal M.M.L. Rubicondi e dal chimico D. Bonafede col fratello Leopoldo, allievi di Barberi. Nel giugno del 1851 lo studio romano venne chiuso e i pittori russi con i loro lavori tornarono a Petersburg, dove ai quattro specializzati in Italia si associarono altri sei dell'Accademia, sotto la direzione sempre di D. Bonafede.

Nel 1851 il Comitato manageriale del laboratorio di mosaico venne rinnovato e oltre a F.P. Tolstoj ed a P.A. Jazykov vi entrarono l'architetto O. Monferran, D. Bonafede, R. Cocchi e il principe G.P. Volkonskij (1808-1882), il quale divenne responsabile del laboratorio di mosaico presso la missione russa a Roma negli anni 1831-1839.⁸

Il ruolo della famiglia imperiale rimase fondamentale per la fioritura dell'arte del mosaico in Russia anche durante la seconda metà del sec. XIX, quando Nikolaj I decise di trasferire in questa tecnica tutte le figure dipinte della Cattedrale di Isaak o *Isaakievskij sobor* (cfr. Belezkaja 2000): il monumento dell'epoca del suo regno, secondo l'imperatore.

Il capo dei pittori russi a Roma, P.I. Krivzov, motivando la necessità di quest'impresa, scrisse che per la decorazione degli interni conveniva utilizzare il mosaico, essendo il materiale più robusto. Il progetto per l'allestimento artistico venne presentato all'Accademia Imperiale d'Arte da P.I. Krivzov e da G.J. Veksler, che avevano studiato quest'arte in Italia (cfr. Smirnova-Rosset 1989; Volkonskaja 1900; Trojanova-Bogdan 2001).

8 Dal 1840 si stabilì presso la missione russa al Vaticano e dal 1850 divenne membro d'onore dell'Accademia Imperiale d'Arte Russa.



Figura 9. La Madonna a mosaico nell'abside della cattedrale Santa Maria Assunta a Torcello risalente al sec. XII (fonte: Procuratoria di San Marco)

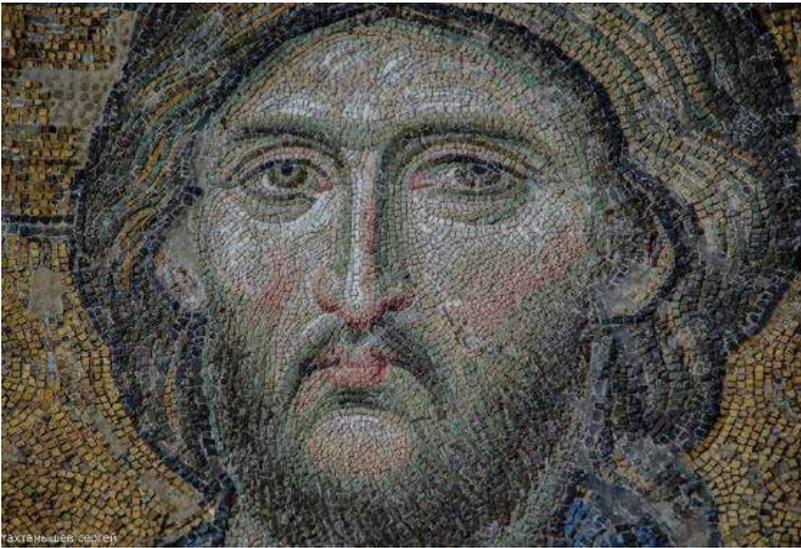


Figura 10. Uno dei pochissimi volti dei mosaici bizantini di Santa Sofia ad Istanbul rimasti al loro posto. Si noti l'impiego esclusivo di marmi per la composizione della carnagione, anche se durante i restauri alcune tessere originali sono state sostituite con smalti moderni (fonte: Stoyanova 2013)

La realizzazione doveva essere affidata al maestro mosaicista romano M. Barberi, al quale Aleksandr' I durante il soggiorno a Parigi aveva già commissionato alcuni mosaici.

Al novero di nomi che potrebbero in qualche maniera essere legati al mosaico di Bologna si dovrebbe aggiungere anche il vice-presidente dell'Accademia d'Arte, il principe G.G. Gagarin, il quale rinnovò a proprie spese l'addobbo della chiesa Ortodossa presso la missione russa a Roma (cfr. Brockhaus, Efron 1890-1907). Per volere del Gagarin, nella veste di vice-presidente dell'Accademia d'Arte, venne fondato il museo dell'iconografia Ortodossa (cfr. Vsdornov 1986, cap. 5, n. 99). Pittore di talento, militare e diplomatico, Gagarin trascorse molti anni in Italia, ad Istanbul e nel Caucaso, mostrando grande interesse per i monumenti dell'antica architettura ed arte decorativa dell'epoca bizantina. Promotore dell'innovazione della neo pittura ecclesiastica attraverso l'imitazione delle antichità bizantine, egli stesso si impegnò nel copiare e comporre delle composizioni a tema bizantino. Questo gli suggerì l'idea di creare presso l'Accademia un museo d'arte cristiana, la cui esposizione poteva offrire modelli ai pittori della classe iconografica. L'idea, conforme alle posizioni sia di Nikolaj I sia di Alexandr II, prese corpo e il museo iniziò a riempirsi di oggetti. Il primo a dirigerlo fu I.I. Gornostaev, al quale furono consegnate grosse partite di icone ed altri oggetti confiscati ai Vecchi Credenti e custoditi fino ad allora al Ministero degli Interni (cfr. Vsdornov 1986, cap. V, n. 100). Molte antichità cristiane vennero acquistate anche da V.A. Prohorov. Talvolta entrarono interessanti lavori per via ufficiale, come la collezione di M.P. Pogodin, consegnata nel 1871. Al museo venne destinato spazio nuovo e, mantenendo il carattere didattico, esso acquisì parametri pubblici più ampi, rendendo una discreta idea - per quei tempi - sulla pittura di Monte Athos, di Bisanzio e della Russia (cfr. Vsdornov 1986, cap. 5, n. 107).

Il completamento definitivo del mosaico di Bologna, con ogni probabilità destinato al mercato antiquario per le ragioni sopra indicate, andrebbe quindi collocato nella seconda metà dell'Ottocento, prima dell'anno 1871, quindi mezzo millennio dopo la datazione ufficialmente adottata dal Museo di Bologna e non sarebbe 'Arte di Costantinopoli' ma di ignoto mosaicista (italiano o straniero), familiare con gli ambienti dei mosaicisti a Venezia e/o a Roma.

Di particolare interesse si presenta l'ipotesi, scaturita dalla rara raffinatezza che distingue la lavorazione del viso della Madonna, di un probabile coinvolgimento o partecipazione nella sua realizzazione del menzionato mosaicista romano Enrico Podio il quale, dopo il suo matrimonio avvenuto nel 1852, si trasferì da Roma a Venezia/Murano, dove lavorò anche per la ditta Salviati (Moretti Sgubini, Boitani 2005: Podio, Enrico, p. 118). Si pensa che almeno all'inizio della carriera egli avesse operato assieme al fratello, Luigi Podio (Roma 1826-1888), pure mosaicista (Moretti Sgubini, Boitani 2005: Podio, Luigi, pp. 32, 57, 118, 122-123, 125, 139, 148-150, 154-155). Dal 1851 L. Podio era 'lavorante' presso i gioiellieri Castellani a Roma, ai

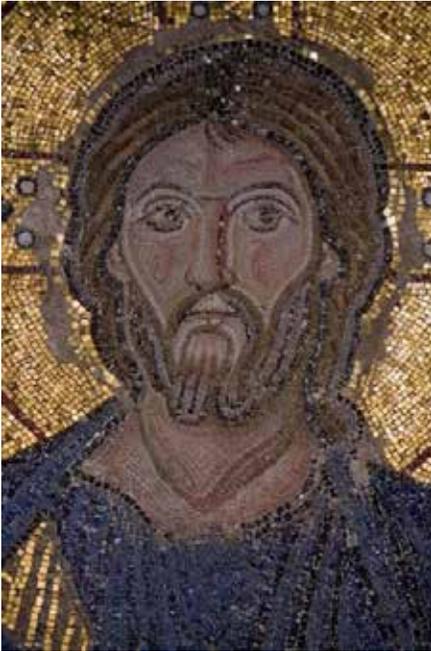


Figura 11. Esempio di sostituzione di mosaici originali con falsi *en bloc*, a nostro avviso, presenta questo volto, parte dei mosaici di Santa Sofia ad Istanbul: attorno al viso si notano le tracce di incisioni nella malta per asportare la parte centrale (fonte: Stoyanova 2013)



Figura 12. Icona in micromosaico attualmente custodita nella chiesa di San Giorgio del Patriarcato greco ad Istanbul, datata al sec. XI. Il nimbo, originariamente a mosaico, è stato risistemato con dorature dipinte ad imitazione di *opus tessellatum*. Questa era la maniera seguita anche nei 'restauri' a Santa Sofia ad opera degli architetti Fossati 1848-1849 e quindi potrebbe trattarsi di un 'restauro' avvenuto nella stessa occasione (fonte: Il Patriarcato Greco a Istanbul). Disponibile all'indirizzo http://www.patriarchate.org/assets/images/patriarchate/img_ec-pat_113.jpg (2014-03-22).

quali era legato anche da un vincolo di parentela: la madre, Giuditta Bacani, pittrice, era sorella di Carolina, moglie di Fortunato Pio Castellani. Luigi divenne, stando ai ricordi del cugino Augusto Castellani, «capo del mio studio di speciale mosaico» (Moretti Sgubini, Boitani 2005, pp. 118 ss.).

Per i modelli, i Castellani presero spunto da vari quadri, opere di diverse epoche, mosaici cristiani, reperti da scavi scoperti nel sec. XIX, ad es. quelli di Cuma, di Ostia e di Kertsch in Crimea (cfr. Moretti Sgubini, Boitani 2005, pp. 118 ss.; Munn 1984, passim).

Consulente del Castellani fu il conte russo V.D. Oulsuf'ieff (cfr. Castellani 1862, p. 18), al cui suggerimento si deve la serie di tondi, tratti dagli ornati in Santa Sofia a Costantinopoli. Secondo questa tipologia nuova per l'oreficeria, i Castellani adottarono altri motivi dai mosaici bizantini delle chiese romane, come il trittico con la Vergine coronata, del Redentore, oppure come il motivo pavimentale cosmatesco di San Giovanni in Laterano, aprendo quindi alla complessa simbologia cristiana.

Molti indizi storici e stilistici fanno pensare che il nostro mosaico era destinato alla clientela russa di questo studio, creata soprattutto grazie al mediatore a Petersburg, l'architetto A.A. Parland (1842-1919).⁹ Si sa che il giovane Parland aveva lavorato assieme ad A. Benoit sulla progettazione di templi moderni in stile bizantino a Peterhof e a Strel'na. Dal 1874 al 1879 studiò all'estero (in Inghilterra, Germania, Francia e Italia) e al suo ritorno vinse il concorso per la costruzione della cattedrale del Salvatore sul Sangue Versato (Спас на Крови) eretta sul posto dove venne mortalmente ferito l'imperatore Aleksandr' II. Parland fu responsabile della costruzione di questa cattedrale tra il 1883 e il 1907 e progettò una ventina di mosaici per la decorazione interna ed esterna. Dagli archivi non ancora pubblicati e analizzati dello studio Castellani a Roma emerge che in quel periodo egli fece diversi ordini di mosaici e gioielli per conto di collezionisti russi (Moretti Sgubini, Boitani 2005: Parland).

A.A. Frolov (1861-1897), figlio di uno dei fondatori della scuola del mosaico in Russia (cfr. Belezkaja 2000), per due anni studiò la tecnica del mosaico presso la fabbrica 'Salviati' a Murano (1888-1889), proprio negli anni in cui avvennero le sostituzioni degli originali menzionati (cfr. Andreescu 1999; Belezkaja 2000). Ricordiamo che a Torcello gli originali furono rimossi prima da Moro negli anni 1850 e poi dai garzoni di 'Salviati' fra gli anni 1872-1873 (cfr. Andreescu et al. 2006; Andreescu 2013). Il giovane Frolov trascorse poi un altro anno a Roma e a Parigi. Nel 1895, la prima ditta privata russa del mosaico, quella dei Frolov, vinse il concorso per la decorazione musiva dell'*Isaakievskij sobor* (Cattedrale di Sant'Isacco a San Pietroburgo), al quale parteciparono anche la ditta tedesca 'Puhl & Wagner' e le italiane

9 Dal 1863 studia architettura all'accademia d'arte e dal 1865 partecipa regolarmente ai concorsi. All'Esposizione del 1865 a Parigi riceve la seconda medaglia d'oro; nel 1868 - prima d'argento; nel 1869 (per la stazione ferroviaria a San Pietroburgo) - 2° d'oro.



Figura 13. Micromosaico, acquisito dall'Ermitage di San Pietroburgo verso la fine dell'Ottocento e attribuito allo studio Castellani (fonte: l'Ermitage di San Pietroburgo)

'Società musiva' e 'Salviati'. Il progetto comprendeva ornamenti parietali, icone portatili, incorniciature dei rivestimenti marmorei pavimentali e parietali, dell'iconostasi e dei *kiot* (una sorta di ciborii). Come superficie questo manto musivo risulta il più grande in Europa (7.065 m²), dopo quello di San Marco a Venezia (cfr. Belezkaja 2000).

Sia la ditta 'Salviati' sia la 'Frolov' eseguivano ritratti in micromosaico di grande professionalità (cfr. Liefkes 1995, pp. 285 ss.), nonché lavori per la decorazione di nuovi templi in stile bizantino. Per la 'Salviati', a volte lavoravano russi; mentre la ditta 'Frolov' e altri mosaicisti russi, oltre ai materiali di nuova produzione nazionale, si servivano anche di quelli di importazione italiana.

L'esatta attribuzione del mosaico di Bologna rimane dunque aperta a ipotesi di coinvolgimento di maestri-gioiellieri italiani oppure russi, a partire dal Frolov padre, fondatore della scuola russa del mosaico.

Le vicende di quest'opera aprono scorci davvero inaspettati sulle proiezioni internazionali che i rapporti artistici tra Venezia ed i Balcani assunsero nella seconda metà dell'Ottocento: relazioni che andrebbero studiate meglio, in quanto riguardano una rilevante fetta delle collezioni d'antiquariato. Riassumendo gli esiti degli approfondimenti, possiamo affermare che di sicuro questo non è un mosaico bizantino originale e neppure un frammento asportato da qualche parete ma una copia a mano libera della Madonna di Torcello, nata su supporto portatile probabilmente nella seconda metà dell'Ottocento e destinata a qualche nobile collezionista (russo) o alla decorazione di qualche nuovo tempio russo in stile bizantino.

Abbiamo voluto richiamare l'attenzione su questo caso per le connessioni - a quanto risulta ancora sconosciute in Italia - con la storia dell'industria vetraria e del mercato d'arte dell'Ottocento, nonché con i più alti ambienti delle metropoli dell'Europa del Nord-Ovest: Mosca e San

Pietroburgo (cfr. Efimova 1968; Belezkaja 2000; Petocchi 1981; Pyatnizkij 1993, 1995; Vsdornov 1986). In vista delle ovvie difficoltà che continuano ad accompagnare l'attribuzione dei beni artistici dell'area dei Balcani/Europa dell'Est, questa è anche un'opportuna occasione per porre il punto sui multilaterali approcci investigativi che è necessario adottare quando si affrontano casi così intricati.

L'attribuzione del mosaico discusso qui è un caso emblematico per quanto concerne il non semplice compito dell'università di dover preparare specialisti idonei, al passo con i tempi e quindi con approfondite conoscenze sulle tecniche artistiche e sui materiali storici, capaci di servirsi delle nuove generazioni di metodi investigativi e di interpretarne correttamente i risultati; in grado di superare le barriere linguistiche e di accedere a fonti documentarie riservate. La storia dell'arte non può più essere considerata una disciplina archivistico-bibliografica. Il suo percorso educativo deve obbligatoriamente includere approfonditi studi ed esperienza pratica in tecniche artistiche, in moderne tecniche investigative non distruttive e di laboratorio, tenendo conto dei successi nel settore in scala internazionale. Essa deve prevedere un sufficiente numero (quantitativo e qualitativo) di esercitazioni nella corretta interpretazione dei dati ottenuti. Le impostazioni del percorso educativo in storia dell'arte attualmente non corrispondono alle esigenze del mercato professionale, esse segnano un livello di competitività e d'affidabilità dei prodotti dell'economia culturale inferiore all'ottimale.

Il patrimonio originario dei Balcani attualmente in Italia abbonda di casi simili al nostro, di attribuzioni discutibili o confuse. Una fondamentale revisione necessitano, ad esempio, le numerose anonime pitture su tavola chiamate in gergo 'ancone', accatastate nei depositi dei musei italiani e grossolanamente etichettate come icone di scuola adriatica, veneto-bizantina ed altri nomi di fantasia. Innanzi tutto perché con le icone ortodosse hanno soltanto lontani legami di somiglianza, ma icone non sono: sia per la composizione iconografica e costituzione materiale, sia per la loro qualità pittorica e per la funzione.

Attualmente le più interessanti (dal punto di vista storico ed artistico) raccolte di icone e oggetti liturgici provenienti dai Balcani, come quella del Vaticano o delle comunità ortodosse dell'Italia del Nord Est (Venezia e Trieste), di Livorno e di Roma, e dell'Italia del Sud (Puglia e Basilicata) sono coperte da dipinture oppure hanno subito interventi di conservazione e restauro male documentati, ad opera di persone non introdotte nella materia, che non hanno eseguito serie ed affidabili analisi tecniche e tecnologiche. I metodi seguiti per la salvaguardia dei beni artistici nel passato hanno fatto disperdere per sempre preziose informazioni nonché parte dell'autenticità delle opere - fino a renderle irriconoscibili. Per riscoprire gli aspetti storici più preziosi, senza danneggiare nemmeno quelli successivi, in quanto potrebbero pure avere valore artistico e/o storico, è necessario un lungo

e virtuoso lavoro da parte di specialisti esperti che è sempre più difficile reperire, in quanto la loro preparazione richiede tempo e pazienza.

Un'attenzione più particolare merita in questa occasione anche il settore dell'antiquariato. Nonostante le potenzialità dell'eredità artistica italiana non siano mai state poste in dubbio dagli intenditori, il mercato antiquario non gode della stessa indiscutibile fama. Sia in termini di specifica perizia sia sul piano della resa finanziaria questo non è mai riuscito a superare i livelli raggiunti in Francia, Inghilterra, Svizzera, Germania o in America. A prescindere da alcuni brevi periodi di benessere e di posizioni relativamente consolidate sul piano internazionale, principalmente sotto il segno della neonata Repubblica, a cavallo tra i secoli XIX e XX, le vendite e soprattutto le aste antiquarie rimangono di tipo provinciale.

Mancanza di idee chiare e concetti di come gestirlo, di strutture professionali organizzate, di efficiente politica statale per il settore nonché di adeguate leggi nazionali e, soprattutto, di esperti idonei e infrastrutture altamente specializzate per indagini tecnico-scientifiche, sufficientemente competenti ed attrezzate, ne caratterizzano oggi il profilo. A differenza della Germania o della Russia, in Italia note città d'arte come Venezia non hanno neppure un'organizzazione degli antiquari e quelle esistenti invece - a giudicare dai risultati - non riescono ad imporre il primato della categoria sopra gli interessi individuali, a creare un sistema di autoregolamentazione, disciplina, promozione e difesa anche legislativa di chi lavora nella professione. In gran parte questo insuccesso è dovuto alle insufficienti conoscenze sulle leggi del mercato d'arte capitalistico e della sua estrema fragilità, soprattutto della regola che la qualità maggiormente apprezzata è la sicurezza del possesso, la piena legalità giuridica della provenienza e dell'acquisto.

Bibliografia

- Andreescu, Irina (1972). «Torcello. I: Le Christ Inconnu. II: Anastasis et Jugement Dernier: Têtes Vraies, Têtes Fausses». *Dumbarton Oaks Papers*, 26, pp. 183-224.
- Andreescu, Irina (1976). «Torcello. III: La chronologie relative des mosaïques pariétales». *Dumbarton Oaks Papers*, 31, pp. 246-341.
- Andreescu, Irina (1999). «'Salviati' a San Marco e altri suoi restauri». In: Ettore Vio; Lepschy, Antonio (a cura di), *Scienza e tecnica del restauro della basilica di San Marco* (Venezia, 1995). Venezia, vol. 2, pp. 467-513.
- Andreescu, Irina (2000). «Discussion». In: Borsook, Eve et al. (eds.), *Medieval mosaics*. Milano: Cinisello Balsamo, pp. 165-185.
- Andreescu, Irina (2013). «The Mosaics of Venice and the Venetian Lagoon: Thirty-five Years of Research at Torcello». *Arte medievale*, pp. 193-206.

- Andreescu, Irina; Tarantola, Bruno (1984). «Modifiche alla cattedrale di Torcello nel restauro del 1854-58». *Bollettino d'arte del Ministero per i beni culturali e ambientali*, 25, pp. 89-122.
- Andreescu, Irina; Henderson, Julian; Roe, Martin (2006). «Glass from the Mosaics on the West Wall of Torcello's Basilica». *Arte medievale*, 5 (2). ser. NS, pp. 87-140.
- Battaglini, Nicolò (1871). *Torcello antica e moderna*. Venezia.
- Belezkaja, Larissa Ivanovna Белецкая, Лариса Ивановна (2000). *Isaakievskij sobor* [online]. Disponibile all'indirizzo <http://isaak.spb.ru/saviour/ubranstvo/mosaic>. (2014-03-22).
- Bernardi, Gabriella (2001). «Un frammento musivo con la Vergine al Museo Civico Medievale di Bologna». In: *Atti del VIII colloquio AISCOM*. Roma, pp. 201-208.
- Bernardi, Gabriella; Macchiarola, Michele; Ruffini, Andrea (2005). «Il frammento musivo con la Vergine del museo civico medievale di Bologna - uno studio integrato archeometrico-stilistico». In: *Atti del X Colloquio AISCOM*. Roma, pp. 595-604.
- Brizzolara, Anna Maria (1984). «Luigi Ferdinando Marsigli e la 'stanza delle antichità' nell'Istituto delle scienze di Bologna». In: *Culture figurative e materiali tra Emilia e Marche: studi in memoria di Mario Zuffa*. Rimini: Maggioli, pp. 619-638.
- Brockhaus, Friedrich Arnold; Efron, Илья (1890-1907). «Григорий Григорьевич Гагарин». *Enciklopedičeskij slovar'*. San Pietroburgo.
- Caroli, V.; Gigli, Pompilio (1953). *Il Museo Civico di Bologna. Breve guida*. Bologna, pp. 22-24.
- Castellani, Augusto (1862). *Dell'oreficeria antica*. Firenze.
- Moretti Sgubini, Anna Maria; Boitani, Francesca (a cura di) (2006). *I Castellani e l'oreficeria archeologica italiana = Catalogo della Mostra di Roma* (11 novembre 2005-26 febbraio 2006). Roma: L'Ermadi Bretschneider.
- Coulson, James (1909). *Bologna, Its History, Antiquities and Art*. London, pp. 226, 229.
- Ducati, Pericle (1923). *Guida del Museo Civico di Bologna*. Bologna, p. 245.
- Efimova, Evdokiia Mikhailovna (1968). *West European Mosaic of the 13th-19th centuries in the Collection of the Hermitage*. Leningrad.
- Filippini, Francesco (1932). «La collezione dei Quadri del Museo Civico di Bologna». *Il comune di Bologna* (4 aprile 1932), pp. 21-22.
- Fрати, Luigi; Brizio, Edoardo; Sighinolfi, Lino (1914). *Guida del Museo Civico di Bologna*. Bologna, pp. 168-169.
- Favaretto, Irene et al. (a cura di) (2003). *Il Museo di San Marco*. Venezia: Marsilio.
- Krickelberg-Pütz, Anke-Angelika (1982). «Die Mosaikikone des Hl. Nikolaus in Aachen-Burtscheid». *Aachener Kunstblätter*, 50, pp. 10-141.

- Liefkes, Reino (1994). «Antonio 'Salviati' and the nineteenth-century Renaissance of Venetian glass». *The Burlington Magazine*, 136, pp. 283-290.
- Lovarini, Emilio (a cura di) (1930). *Autobiografia di L.F. Marsili*. Bologna: Zanichelli.
- Medica, Massimo (1997). «Scheda N. 2». *Il museo che non si vede: Cose belle e curiose dai depositi dei Musei Civici d'Arte Antica*. Bologna.
- Munn, Geoffrey (1984). *Castellani and Giuliano: Revivalist Jewelers of the 19th Century*. New York: Rizzoli.
- Nagorskij, H. Нагорский, Н. (2004). Исаакиевский собор. San Pietroburgo.
- Petochi, Domenico (1981). *I mosaici minuti romani dei secoli XVIII e XIX*. Roma.
- Pyatnizkij, Yurij A. Пятницкий, Юрий А. (1993). «Byzantine and post-Byzantine Icons in Russia I». *Византийский Временник*, t. 54 (79), 153-164.
- Pyatnizkij, Yurij A. Пятницкий, Юрий А. (1995). «Byzantine and post-Byzantine Icons in Russia II». *Византийский Временник*, t. 56 (81), 247-265.
- Smirnova-Rosset, Alexandra Osipovna (1989). *Дневник: Воспоминания. Mosca*.
- Stoyanova, Magdalena (2013). «Мозаичное допоясное изображение Богоматери, фрагмент, 56 × 50 см, вторая половина XIX века, Венеция (?)» [online]. Реставрация керамики и стекла/Отчеты. Disponibile all'indirizzo <http://art-con.ru/node/5180>. (2014-03-22).
- Teteriatnikov, Natalia B. (1998). *Mosaics of Hagia Sophia, Istanbul: The Fossati Restoration and the Work of the Byzantine Institute*. Washington: Dumbarton Oaks Research Library and Collection.
- Toninato, Tullio (2001). «Tradizione e innovazione nelle materie prime del vetro muranese: La testimonianza di alcuni ricettari ottocenteschi manoscritti». In: Bassani, A. (a cura di), *La chimica e le tecnologie chimiche nel Veneto dell'Ottocento*. Venezia (1998), pp. 295-356.
- Trojanova-Bogdan Троянова-Богдан, Вероника-Ирина (2000). Императорское мозаичное заведение [online]. Disponibile all'indirizzo <http://www.artstudioph.ru/goods/imperatorsplace/>. (2014-03-11).
- Venturi, Adolfo (1904). *Storia dell'arte italiana: L'arte romanica*, 3, Milano.
- Verità, Marco (1999). «Analisi di tessere musive vitree del battistero della basilica di San Marco in Venezia». In: Vio, Ettore; Lepschy, Antonio (a cura di), *Scienza e tecnica del restauro della basilica di San Marco*. Venezia (1995), vol. 2, pp. 567-585.
- Verità, Marco (2000). «Tecniche di fabbricazione dei materiali musivi vitrei: indagini chimiche e mineralogiche». In: Borsook, Eve et al. (eds.), *Medieval mosaics*. Milano: Silvana ed., pp. 47-64.
- Vio, Ettore et al. (a cura di) (1991). *San Marco I mosaici, le iscrizioni, la pala d'oro*. 2 voll. Milano.

- Volkonskaja, Elisaveta G. Волконская, Елизавета Г. (1900). Род князей Волконских. San Pietroburgo.
- Vsdornov, Gheorghij I. Вздорнов, Г.И. (1986). История открытия и изучения русской средневековой живописи: XIX век. Mosca.
- Zanetti, Vincenzo (1861) *Di un nuovo stabilimento patrio di mosaici, tarsie di smalto e calcedonie dell'avvocato Dott. Antonio 'Salviati' di Venezia.* Venezia.