

bollettino ONLINE AISCOM

1/2020
Contributi



Dal Vaticano a San Pietroburgo
Riproduzioni musive del mosaico delle Terme di Otricoli
del Pio-Clementino

Chiara Cecalupo

www.aiscom.it/bollettino - bollettino@aiscom.it

Periodico annuale dell'Associazione Italiana per lo Studio e la Conservazione del Mosaico | © 2019
Pubblicato da AISCOM | Sede legale: Passeggiata di Ripetta, 22 - 00186 Roma | www.aiscom.it

Chiara Cecalupo*

Dal Vaticano a San Pietroburgo Riproduzioni musive del mosaico delle Terme di Otricoli del Museo Pio-Clementino

The article focuses on the story of two 19th-century mosaics held in St. Petersburg's Hermitage Museum, that are interesting copies of the ancient pavement mosaic from Otricoli, now in the Sala Rotonda of the Vatican Museums. These copies can be ascribed to Roman mosaicist Michelangelo Barberi with his Russian students. This text underlines at first the complete restoration process of the original Otricoli mosaic in the 18th century, then leads to the general presentation of the work of Michelangelo Barberi and the relation between roman mosaicists of the 19th century and contemporary Russian culture.

Keywords: micromosaics, Barberi, Vatican Museum, Hermitage, Otricoli

Nel corso del XIX secolo l'arte del mosaico a Roma subisce un forte impulso, complici molti fattori tecnologici e culturali che hanno la propria origine nello Studio Vaticano del Mosaico, nei nuovi allestimenti museografici del Museo Pio-Clementino, del Braccio Nuovo Chiaramonti dei Musei Vaticani (realizzato da Pio VII) e nelle botteghe dei mosaicisti più celebri nel Rione Colonna, che all'inizio dell'Ottocento si fanno promotori di istanze e mode codificatesi nel corso del secolo precedente, a partire dalle scoperte di Villa Adriana e dalle *invenzioni* del Cardinale Alessandro Furietti. Il nuovo e cospicuo afflusso di mosaici antichi dagli scavi archeologici, i nuovi progetti decorativi, le nuove scuole e le nuove tecniche di creazione delle tessere permettono una vera rifioritura di questa espressione artistica. Una delle novità principali, che nel tardo Settecento già aveva mosso i primi importanti passi¹, sta nella messa a punto e nella diffusione su scala internazionale (e non solo europea) dei mosaici minuti, composti come opere decorative a se stanti oppure inserite in altri manufatti, in particolare gioielleria, mobilio e complementi d'arredo.

* Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana

¹ BRACHETTI 2004, p. 11.

Il micromosaico a Roma, le copie e le vedute minute

Una delle fonti più antiche e attendibili relativamente alla scena culturale romana coeva e, in particolare, alla storia della tecnica del micromosaico è Gaetano Moroni², che attribuisce l'invenzione delle tessere minute tagliate da filari di paste vitree e smalti³ a Giacomo Raffaelli, cresciuto in una famiglia legata allo Studio Vaticano del Mosaico, che dal 1775 espone le sue miniature in micromosaico da montare su oggetti di piccole dimensioni o da farne fasce decorative di pezzi di mobilio. Sia gli oggetti più piccoli e personali, sia il mobilio e l'arredo con decorazione in mosaico minuto si diffondono capillarmente nelle corti e nei palazzi d'Europa, complice la fioritura dell'abitudine del *souvenir*. Superando la pratica (mai totalmente abbandonata) della produzione di mosaici moderni nello stile antico, che contribuisce alla nascita di un vero e proprio mercato del falso⁴, molti oggetti a decorazione in micromosaico con vedute di Roma e d'Italia, o con riproduzioni minute di celebri opere di arte antica, diventano ricordi del passaggio in Italia durante il *Grand Tour* ed assumono valore sia per la loro iconografia, sia per la loro tecnica esecutiva. È di grande interesse constatare quanto cospicua sia la presenza di riproduzioni e copie in dimensioni assai ridotte di grandi capolavori della città di Roma, sia quelli architettonici – primo tra tutti il Colosseo, protagonista di innumerevoli vedute in mosaico minuto dalle dimensioni e sistemazioni decorative più disparate⁵, e i monumenti barocchi come Fontana di Trevi – sia quelli artistici, in particolare la statuaria antica (si pensi al bel Giove di Otricoli in micromosaico su una tabacchiera in porporino e oro del 1803)⁶ e, soprattutto, scene pittoriche e mosaici antichi. È infatti attraverso i micromosaici che si veicola in maniera straordinaria l'iconografia delle *colombe di Plinio*, che diventano forse il motivo più riprodotto tra il XVIII e il XIX secolo su arredi e oggetti personali più disparati.

La logica conseguenza di questo aumento di domanda è l'incremento dell'offerta, specie nell'Ottocento inoltrato, momento di piena maturità della tecnica del micromosaico e di innovazioni tecniche nel processo di creazione delle tessere. A partire dalla prima metà del XIX secolo, infatti, dai singoli filati è possibile ottenere più variazioni di colori e mezze tinte⁷. Dalle parole del Moroni⁸ si apprende che l'introduzione di queste ultime e degli smalti dai toni più brillanti si devono, nell'ambito dello Studio Vaticano del Mosaico, ad un alunno di uno dei più celebri artisti del micromosaico romano: Michelangelo Barberi.

Michelangelo Barberi

Uno dei protagonisti principali della scena artistica del mosaico romano nel primo Ottocento è appunto Michelangelo Barberi, artista prolifico del quale il buon

² MORONI 1847, p. 78.

³ BRACHETTI 2004, p. 11.

⁴ KURZ 1961, pp. 89-92.

⁵ BRACHETTI 2004, p. 12.

⁶ Roma, Museo Napoleonico, inv. MN 169

⁷ BRACHETTI 2004, p. 11.

⁸ MORONI 1847, p. 79.

numero di opere attribuibili con sicurezza si accompagna con un discreto numero di indicazioni biografiche⁹.

Il Moroni, suo contemporaneo, a proposito del Barberi riferisce che:

Giuseppe Mattia, sotto la direzione del cav. Michelangelo Barberi ridusse a nuova perfezione questo secondo ritrovato [le mezze tinte] e ciò si ottenne mediante una lampada consimile a quella della quale fanno uso gli orefici per saldare, più grande però, e capace di esserne alimentata a forza da un mantice di fabbro¹⁰.

Il mosaicista Michelangelo Barberi, il cui nome non compare nell'elenco di *Mosaicisti e [loro] Negozi di Roma* del de Keller¹¹, apprende l'arte musiva da Cesare Aguatti dello Studio del Mosaico Vaticano e impianta un proprio studio in via Rasella, grazie a esperienza e sostegno guadagnati dai rapporti con artisti e aristocrazia russa. Infatti, nel 1817, dopo un primo viaggio in Russia, egli apre lo studio con il supporto della principessa Volkonski e inizia a creare mosaici ispirati a cartoni di pittori russi, sistematicamente acquistati dall'alta aristocrazia zarista. Si è a conoscenza di una sua presenza a Mosca, a lavoro nel Cremlino, nel 1828 e ancora nel 1830. Tra il 1847 e il 1851, di nuovo a Roma, accoglie nello studio di via Rasella alcuni studenti dell'Accademia d'Arte di San Pietroburgo, per formarli all'arte musiva sullo stile romano: è attraverso di loro che l'influenza di Barberi e dell'arte romana inizia a mettere vere radici nell'arte del mosaico minuto russo, come si vedrà a breve.

La conoscenza certa della maggioranza delle opere prodotte dall'artista si deve tanto a pubblicazioni coeve, quanto a testi autografi dello stesso Barberi. Tra le prime si ricorda la presenza di incisioni e descrizioni dettagliate di alcune sue opere più monumentali in alcuni numeri della rivista artistica *L'Album*¹², oltre ai cataloghi dei suoi quadretti in micromosaico presenti in collezione Savelli¹³. Nel 1856, quando viene nominato da papa Pio IX Commendatore dell'Ordine di San Silvestro e la sua fama di artista e formatore di mosaicisti in Russia è già consolidata, è il Barberi in persona a dare alle stampe un portfolio commentato dei suoi principali lavori, che è la fonte testuale principale per i manufatti che saranno a breve analizzati. Ma occorre, a questo punto, una premessa.

Il mosaico di Otricoli in Vaticano

L'iconografia dei due manufatti su cui ci si concentra in questa sede si ispira ad una delle opere musive più importanti dei Palazzi Vaticani, che Barberi doveva aver ben studiato nei suoi anni romani presso lo Studio Vaticano. Si tratta del mosaico

⁹ Soprattutto si vedano FACCIOLI 1972; PIETRANGELI 1978-80; *Micromosaici* 2008, p. 310. Personaggio colto e portato per tutte le arti, Barberi nasce a Roma da una famiglia di artisti nel 1785 (o 1789) nella parrocchia dei Santi Vincenzo e Anastasio, trascorre parte della sua infanzia a Parigi (dove tornerà poi per lavorare tra il 1829 e il 1830) e la sua primissima formazione artistica giovanile è ancora poco chiara. La data della sua morte è invece il 1867: viene seppellito nella chiesa romana, della cui confraternita era Guardiano, di San Nicola in Arcione (oggi demolita e le sue sepolture traslate presso il cimitero del Verano).

¹⁰ MORONI 1847, p. 79.

¹¹ Tra i quali compare invece Gioacchino Barberi, di cui è probabilmente parente: DE KELLER 1830, p. 119.

¹² *L'Album* 1856.

¹³ BRACHETTI 2004, pp. 21-22.

proveniente dalle Terme di Otricoli, che ancora oggi pavimentava la sala Rotonda del Museo Pio-Clementino.

Completata nel 1779 e destinata all'esposizione di statue colossali, la grande Sala Rotonda, ispirata al Pantheon, viene pavimentata, in modo speculare alla volta emisferica, tramite l'unione, compiuta tra il 1781 e il 1786, di mosaici di provenienza diversa, il cui cuore è il mosaico policromo ottagonale con scene di lotta tra lapiti e centauri e scene marine, proveniente dall'aula centrale delle terme di Otricoli (fig. 1). Esso è contornato da tessellati bianco-neri con *thiasos* marino ritrovati sempre a Otricoli in un'area annessa all'aula e a Pietra Pertusa; mentre i festoni, i meandri di giunzione, l'*emblema*, i fregi esterni e le lunette delle nicchie sono lavori nuovi dei mosaicisti impiegati nel restauro.

Il mosaico ottagonale viene scoperto ad Otricoli agli inizi del 1780, suscitando un discreto clamore¹⁴. Filippo Aurelio Visconti si reca sullo scavo ai primi di marzo 1780, quando il pavimento non è ancora del tutto dissotterrato e, accorgendosi dell'*emblema* mancante e ritenendolo di fattura non eccellente, comunica a papa Pio VI Braschi che

l'esecuzione non è però così felice quanto l'invenzione, ed in ispecie le teste, e le carnagioni delle figure umane son così trascurate che sembrano macchie di color rossigno. Sono perciò di sentimento di far tagliare e trasportare alcuna di queste figure che sia delle meglio conservate, perché sia sottoposta qui all'esame oculare possa servir di lume prima di risolvere se sia o no espediente d'ordinare il trasporto dell'intero pavimento, e se basti o convenga il risarcire e migliorare le teste soltanto delle figure¹⁵.

Visconti sembra propendere per un immediato prelievo di un "campione" del mosaico da trasportare a Roma per decidere se procedere ad uno stacco selettivo e ad un restauro parziale che interessi solo i volti delle figure, oppure ad uno stacco integrale. Pio VI consiglia al Visconti di aspettare che sia dissotterrato del tutto e commissiona a Giuseppe Pannini, l'architetto che dirige lo scavo per conto del Camerlengato alle dirette dipendenze del Cardinal Pallotta Tesoriere Generale, un disegno dal vero¹⁶, che gli viene poi consegnato a maggio 1780. Compresa l'utilità della scoperta¹⁷, il pontefice ne richiede lo stacco: le operazioni iniziano immediatamente, coordinate dal Pannini e affidate, sotto le direttive del capo-mosaicista Cesare Aguatti¹⁸, al mosaicista e scultore Gioacchino Falcioni¹⁹ e alla sua *équipe* romana di artisti e operai, che per quattro mesi restano ad

¹⁴ Le esplorazioni, iniziate nell'agosto 1776, non sembra abbiano dato i risultati sperati fino, appunto, al 1780. La scelta stessa del sito per lo scavo pontificio non si spiega a pieno, considerando che, nei secoli precedenti, non era stato teatro di ritrovamenti degni di nota. L'area delle terme viene indicata dal canonico Gelli, il quale, in un vecchio libro familiare, ritrova una menzione di un mosaico policromo associato ai resti termali. PIETRANGELI 1942-1943, p. 54; ANGELELLI 2014; ANGELELLI, CENCIAIOLI 2018.

¹⁵ G.B. VISCONTI, *Promemoria per Papa Pio VI*, 7 marzo 1780, Biblioteca Apostolica Vaticana, *Vat. lat.* 10307, f. 81r; PIETRANGELI 1942-1943, p. 55.

¹⁶ G. Pannini, *Nota di spese di G. ppe Pannini per esatti disegni per comporre intero pavimento di Otricoli*, del 17 maggio 1780, Archivio di Stato di Roma (= ASR), *Camerale II, Antichità e Belle Arti*, b. 20. La nota spese di Pannini alla Tesoreria registra l'elenco delle spese affrontate per disegnare l'intero pavimento.

¹⁷ PIETRANGELI 1942-1943, p. 55.

¹⁸ Cesare Aguatti (o Agnatti), mosaicista romano attivo negli ultimi decenni del Settecento, famoso soprattutto per l'esecuzione di micromosaici minutissimi per ornare tabacchiere e spille. Si veda la voce *Redazione* 1960; DE KELLER 1830, p. 119.

¹⁹ La fama di Falcioni è legata al restauro del mosaico otricolano. Quasi sconosciuto, è uno dei tanti scultori che copiano e restaurano sculture antiche. Durante i lavori di restauro il suo studio e la sua casa, presso piazza del Popolo, tra via Margutta e via del Babuino, divengono meta di visite, anche importanti. Infatti, nei *Diari Ordinari* (cfr. PIETRANGELI 1983, p. 380) si cita il laboratorio del Falcioni come punto d'attrazione

Otricoli.

Il mosaico dell'aula termale viene segato in 108 pezzi, collocati su lastre di peperino (tagliate in parte a Roma e in parte a Otricoli) e trasportati al vicino Porto dell'Olio per essere imbarcati alla volta di Roma²⁰. Scaricati al porto di Ripetta e trasportati fino allo studio del Falcioni, vengono lì immagazzinati e restaurati. Falcioni decide, dopo aver studiato le tessere originali, di rintracciare le più vicine cave di breccia del Tevere per cavarne la materia prima per le nuove tessere per il restauro, per assicurarsi una somiglianza materiale tra parte antica e parte moderna.

Al mosaico di Otricoli, nel marzo 1781 si aggiungono 15 pezzi di tessellato da Sacrofano, sempre restaurati da Falcioni e in cui si registrano integrazioni ingenti²¹. Nello stesso anno vengono pagati i nuovi festoni musivi di frutta, fiori e meandri composti dall'Aguatti e destinati a congiungere le varie parti²²; l'*emblema* di *Medusa* composto *ad hoc* da Andrea Volpini²³; le lunette musive delle nicchie ideate e eseguite dal Falcioni; il progetto della cornice circolare esterna che si deve al fratello di quest'ultimo²⁴.

Dal 1783 inizia il progetto di assemblaggio delle varie parti. Man mano che i pezzi restaurati giungono in Vaticano, Cesare Aguatti e Antonio Borghese procedono con la messa in opera delle parti restaurate, partendo dal centro e procedendo pian piano verso l'esterno. Il posizionamento termina nel 1786²⁵ ma la sala non è completa fino al 1792, con l'installazione della grande tazza di porfido rosso delle Terme di Tito²⁶, collocata su quattro zampe leonine progettate *ad hoc* per sopraelevarla e lasciar scoperto l'*emblema* centrale con testa di Medusa composto dal Volpini.

anche internazionale, visitato spesso non solo dal Papa (celebre la visita di Pio VI nel giugno 1782, di cui Pannini registra metodicamente tutte le spese per collaboratori e servizi) ma anche da altezze reali europee, quali Giuseppe II d'Asburgo e Gustavo II di Svezia. Ma con il compimento dell'opera e la chiusura del cantiere Pio-Clementino, cade presto in disgrazia e in povertà, vivendo solo con un misero vitalizio papale. Nato nel 1731, muore nel 1817. Cfr. PIETRANGELI 1983, pp. 377-386; ODORISIO 1994.

²⁰ Nelle note spese del Pannini del 1780 compaiono pece, olio di lino, cera, carbone, spugne, scope, macinelli di marmo, ritagli di pelle, tavole, chiodi e corde, più il trasporto, il noleggio di una "navicella" e la manovalanza (*Nota di spese fatte, e Giornate pagate da me Giuseppe Panini maggio 1780*, ASR, *Camerale II, Antichità e Belle Arti*, b. 20).

²¹ G. Pannini, *Costi di mosaico di Pietra Pertusa*, 1781 marzo 18, ASR, *Camerale II, Antichità e Belle Arti*, b. 21.

²² G. Pannini, *Nota di spese fatte, e Giornate pagate da me Giuseppe Panini*, 1781 maggio 25, ASR, *Camerale II, Antichità e Belle Arti*, b. 21.

²³ UGGIERI (1817, III, p. 76) classifica questa testa di Medusa come romana, di Otricoli, ma completamente rilavorata dal Volpini. PIETRANGELI 1942-1943 sostiene l'esattezza di questa notizia, ma non ci sono, attualmente, altre notizie in merito.

²⁴ Vedi PIETRANGELI 1983, pp. 377-386.

²⁵ I documenti d'archivio riferiscono di una «carrozza servita per tutto il suddetto mese a accompagnare il Si.re Gioacchino Falcioni una volta al giorno al Museo». G. Pannini, *Nota di spese fatte, e Giornate pagate da me Giuseppe Panini*, 1786 aprile 15, ASR, *Camerale II, Antichità e Belle Arti*, b. 25.

²⁶ L'avvenimento è riportato nei *Dispacci degli Agenti Lucchesi presso la Corte Papale*: «18 febbraio 1792. - Dallo scultore pontificio sig. Giovanni Pierantoni terminatosi il restauro della gran tazza di porfido rosso, di 33 palmi di diametro, che in cattivo stato stava prima nel cortile del Museo, è stata ora collocata sopra quattro bellissimoi piedi di metallo dorato, in mezzo della gran stanza rotonda di detto Museo, ove esiste il famoso pavimento di pietre dure, rinvenuto in Otricoli. La spesa del trasporto, riatto e degli ornati ascende a più migliaia di scudi». Cfr. SFORZA 1887, p. 439.

L'eco dell'opera: da Roma a San Pietroburgo

Il risultato è quello di un pavimento variegato ma armonioso e di grande impatto. L'importanza di questo lavoro è percepita dal Falcioni stesso, che ne fa titolo di vanto in una lettera al Camerlengo di candidatura alla carica di Assessore al Commissario sopra la Scultura, per succedere al defunto Alessandro Bracci nel 1786:

in tutto il tempo della sua professione esercitato nello Studio dell'Antichità non meno nell'imitarle che nel restaurarle, potendone esibire una prova del grand'e sorprendente Musaico che esiste nel Pavimento della Rotonda del Museo Pio-Clementino, ritrovatosi questo tutto rovinato in una Cava che si faceva in Utricoli, diversi Professori lo giudicarono di poco, o niun valore, e lo riputarono incapace à potersi ristaurare, e ridurre alla sua perfezione, ebbe l'onorevole incarico di ciò eseguire, che grazie à Dio, con molti sudari e fatiche gli riuscì felicemente nella guisa e maniera che si vede, e da tutti si ammira in detto pavimento²⁷.

La risonanza dell'opera è vasta e durevole nel tempo: la composizione generale viene copiata più e più volte fino a diventare disegno decorativo per mobili e persino fazzoletti di seta²⁸. Di questa risonanza internazionale sono molto significativi due manufatti ottocenteschi conservati presso l'Hermitage di San Pietroburgo ascrivibili a collaboratori russi di Michelangelo Barberi, il quale era stato appunto alunno di Cesare Aguatti, uno dei principali artefici del restauro e della composizione del pavimento di Otricoli in Vaticano.

Il primo è un pavimento di mosaico (fig. 2), inserito all'interno di una più ampia pavimentazione in lastre marmoree della celebre Stanza di Caterina del Palazzo d'Inverno (oggi inclusa nel Museo dell'Hermitage), che rappresenta una copia in scala minore del mosaico di Otricoli. L'attribuzione di quest'opera si ricava dal catalogo delle proprie opere pubblicato dal Barberi nel 1856, che si conclude con l'*Appendice delle opere eseguite nello studio imperiale russo*²⁹. Si tratta, come si legge nella prima pagina dell'appendice³⁰, di «Opere eseguite dal 1847 al 1851 dagli artisti russi affidati da Sua Altezza Serenissima il Sig.r Principe Gregorio Volkonsky al Cav.r Barberi onde fossero ammaestrati nell'arte Musiva per poi lavorare nello studio del mosaico in grande fondato a S. Pietroburgo da Sua Maestà l'Imperatore Nicola I». Tale affermazione e la pubblicazione del Barberi, oltre a indicare ideazione e paternità di queste opere musive dell'Hermitage, definisce meglio anche una diretta filiazione dalla tradizione vaticana e romana della scuola musiva russa, che fiorisce grandemente proprio tra la fine del XIX e i primi anni del XX secolo.

Dalla medesima fonte si ricava un'incisione molto semplice ma dettagliata (fig. 3), con la sua scala metrica, del mosaico ottagonale vaticano riprodotto in Russia, con la seguente definizione che, oltre a dare un giudizio di valore dello stile del mosaico antico originale, celebra la maestria dello stesso Barberi:

I. Un gran pavimento, mosaico di smalti e pietre, del diametro di 6 metri. Questa opera, che ha servito di scuola ai nuovi iniziati nell'arte fu copiata dal mosaico antico ritrovato in Otricoli che ora forma il

²⁷ PIVA 2007, p. 317.

²⁸ PIETRANGELI 1983, p. 385.

²⁹ *Alcuni mosaici* 1856, pp. 8-10. Sulla permanenza in Russia del Barberi si veda anche *Micromosaici* 2008, pp. 157-158.

³⁰ *Alcuni mosaici* 1856, p. 8.

pavimento di 12 metri nella gran rotonda al Vaticano: ed è riuscita superiore di molto all'originale, a giudizio di molti, sì per la esattezza degli ornati, per la eleganza delle figure, che per la grande ghirlanda che vi si vede, nella quale il Barberi volle far mostra de' fiori, e de' frutti, prodotti dal suolo romani in ciascun mese dell'anno. Un al mosaico è pur superiore all'antico per la vivacità dei colori prodotti dalla fornace dello stesso Barberi³¹.

Il mosaico è quindi lievemente differente dall'originale vaticano per quel che riguarda la scelta di frutta e fiori con cui sono composti i festoni centrali, che separano le scene marine sui lati lunghi dell'ottagono, dalle più piccole scenette di combattimento tra lapiti e centauri. Lievi variazioni si riscontrano nella colorazione delle tessere: l'utilizzo misto di pietre e smalti per le tessere della riproduzione russa (che si apprende essere «prodotti dalla fornace dello stesso Barberi»), rende la paletta cromatica del mosaico dell'Hermitage più vibrante e accesa di quella del mosaico originale. Anche la resa stilistica dei personaggi che compongono il mosaico segna delle differenze tra l'opera vaticana e quella russa: quest'ultima è attraversata da una vena neoclassica nei volti e nei corpi che il pavimento vaticano, nonostante rifacimenti e aggiunte tardo-settecentesche, ovviamente non possiede. Il mosaico dell'Hermitage si inserisce perfettamente nell'ambiente riccamente neoclassico in cui è collocato, riproduce l'antico ma non lo imita nel risultato, mantenendone principalmente il concetto e la struttura espositiva, riproposti tuttavia in chiave totalmente ottocentesca.

Nella medesima sala, a fare *pendant* con questo pavimento e configurandosi forse come una sorta di suo “bozzetto”, si trova un tavolo ottagonale (fig. 4) che riprende precisamente, ma più in piccolo, la riproduzione del mosaico di Otricoli eseguita nel pavimento della Stanza di Caterina, con una gamma cromatica ancora più vivace poiché composto in mosaico minuto con sole tessere vitree e smalti. Il mosaico delle terme di Otricoli in Vaticano diventa, anche qui, ispirazione per un manufatto ottocentesco in mosaico minuto che va ad arredare e nobilitare una dimora principesca extraeuropea di altissimo livello.

Per entrambe queste opere la paternità dell'ideazione e dell'ispirazione è chiaramente collegabile al Barberi, la datazione è ascrivibile al triennio 1847-1851, e l'esecuzione pratica (su cui il catalogo delle *Opere* rimane vago) è da attribuirsi a quattro mosaicisti russi che si trovavano a bottega presso di lui in quegli anni: Vasily Raev, Yegor Solntsev, Ivan Shapovalov, Stepan Fyodorov. Se per Shapovalov e Fyodorov le informazioni sembrano scarseggiare, si possono invece ben collocare Raev e Solntsev nel panorama artistico russo ottocentesco. Vasily Raev, formatosi all'Accademia delle Arti di Pietroburgo, viene inviato come pensionato a Roma nel 1842 ed è lì che apprende l'arte del mosaico presso il Barbieri dal biennio 1847-1848, arte che applicherà al suo ritorno in Russia dal 1851. A Roma, negli stessi anni (1847-1851) opera nello studio del Barberi Yegor Solntsev, pittore e mosaicista, pensionato dell'Accademia Imperiale.

La presenza di artisti russi nella bottega del Barberi, così come l'attenzione dedicata dalla cultura russa alla riproduzione in due versioni di vario tipo del mosaico delle terme di Otricoli, si può leggere come un ennesimo tassello della sfaccettata storia della ricezione di stili, temi e iconografie del mosaico antico tra il tardo XVIII e il primo

³¹ *Alcuni mosaici* 1856, p. 9.

XIX secolo, in cui il micromosaico, espressione perfetta della cultura del *Grand Tour*, si fa principale portatore. Ogni riflessione in questa direzione non può che favorire sempre più la cognizione di quanto le scoperte archeologiche e i manufatti antichi abbiano contribuito a plasmare la cultura europea in senso molto ampio, quella cultura che è alla base dell'identità artistica secolare di un intero continente.

Abbreviazioni bibliografiche

- Alcuni mosaici 1856* = *Alcuni mosaici usciti dallo studio del Cav.r Michel'Angelo Barberi*, Roma 1856.
- ANGELELLI 2011 = C. ANGELELLI, *I mosaici delle terme di Otricoli. A proposito di due disegni recentemente ritrovati*, in *Musiva & Sectilia*, 8, 2011 (2014), pp. 15-34.
- ANGELELLI, CENCIAIOLI 2018 = C. ANGELELLI, L. CENCIAIOLI, *I disegni panniniani dei mosaici delle Terme di Otricoli: una vicenda travagliata*, in *AISCOM XXIII*, pp. 37-47.
- BRANCHETTI 2004 = M. G. BRANCHETTI, *Mosaici minuti romani. Collezione Savelli: tabacchiere, tavoli, placche*, Roma 2004.
- DE KELLER 1830 = E. DE KELLER, *Elenco di tutti gli pittori, scultori, architetti, miniatori, incisori in gemme e in rame, scultori in metallo, e mosaicisti: aggiunti gli scalpellini, pietrari ed altri artefici, i negozi d'antichità e di stampe*, Roma 1830.
- FACCIOLI 1972 = C. FACCIOLI, *Michelangelo Barberi*, in *Urbe*, 35, 1972, pp. 6-12.
- KURZ 1961 = O. KURZ, *Falsi e falsari*, Venezia 1961.
- L'Album 1856* = *L'Album*, XXIII, 1856, pp. 209, 225.
- Micromosaici 2008* = *Micromosaici romani*, ed. R. Grieco, Roma 2008
- MORONI 1847 = G. MORONI, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica da S. Pietro sino ai nostri giorni*, Venezia 1847.
- ODORISIO 1994 = G. ODORISIO, *Gioacchino Falcioni*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 44, 1994.
- PIETRANGELI 1942-1943 = C. PIETRANGELI, *Lo scavo pontificio di Otricoli*, in *RendPontAcc*, XIX, 1942-1943, pp. 47-99.
- PIETRANGELI 1978-80 = C. PIETRANGELI, *Mosaici "in piccolo"*, in *BMusRom*, XXVXXVII, 1978-80, pp. 83-92
- PIETRANGELI 1983 = C. PIETRANGELI, *Gioacchino Falcioni scultore e mosaicista romano*, in *StrennaRom*, XLIV, 1983, pp. 377-384.
- PIVA 2007 = C. PIVA, *Restituire l'antichità. Il laboratorio di restauro della scultura antica del Museo Pio-Clementino*, Roma 2007.
- Redazione 1960 = *Cesare Agnatti*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 1, 1960.
- SFORZA 1887 = G. SFORZA, *Episodi della storia di Roma nel secolo XVIII. Brani inediti dei dispacci degli Agenti Lucchesi presso la Corte Papale*, in *Archivio Storico Italiano*, XX, 162, 1887, pp. 356-451.
- UGGIERI 1817 = A. UGGIERI, *Journées pittoresques des édifices de Rome ancienne*, III, Roma 1817.

Figure e didascalie



Figura 1 - Il pavimento ottagono della Sala Rotonda del Museo Pio-Clementino in Vaticano (foto Autore).



Figura 2 - Pavimento musivo di San Pietroburgo che copia il pavimento della Sala Rotonda (foto Autore).

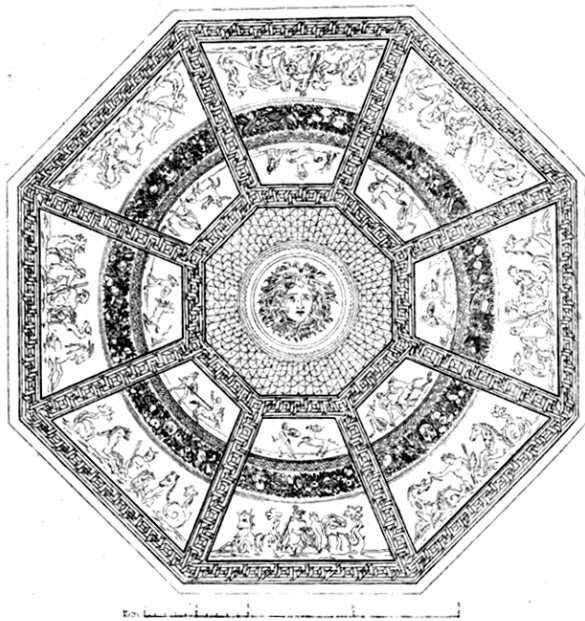


Figura 3 - Disegno del pavimento musivo di San Pietroburgo che copia il pavimento della Sala Rotonda (da *Alcuni mosaici* 1856).



Figura 4 - Dettaglio del pavimento musivo di San Pietroburgo (foto Autore).



Figura 5 - Tavolo in micromosaico di San Pietroburgo che copia il pavimento della Sala Rotonda (foto Autore).