

L'ORIGINALITÀ DELL'INAUTENTICO:  
QUALCHE RIFLESSIONE SULLE DINAMICHE TRA ORIGINALE E COPIA  
NELLA FOTOGRAFIA ARCHEOLOGICA DI ELIO CIOL

*Monica Salvadori*

ABSTRACT

This paper focuses on the topic of the “copy”, a phenomenon that – as we know – dates back to classical art, beginning with the Hellenistic workshops’ reproduction and copying practices to culminate in the flourishing production of copies in the Roman age. In particular, the paper concentrates on the relationship between the original and the documentary copy and the outcomes of their interaction with photography. An example of such an interaction is offered by the series of pictures taken by the Italian photographer Elio Ciol of the 1:1 scale copy of the fourth-century BC Tomb of Kazanlak’s pictorial decoration. Paradoxically, Ciol’s camera gives back to the wall paintings the aura they had lost being replicated and enhances their value through the positivity of a double “negation”.

KEYWORDS: Copy; Original; Photography; Painting; Kazanlak.

IL VALORE CULTURALE DELLE COPIE

Nell’ambito delle molteplici tematiche affrontate durante la Winter School dal titolo “*Anthropology of forgery. Art Collecting, Authentication and Innovative Tools for a Culture of Legality in Cultural Heritage*”<sup>1</sup>, questo contributo si inserisce nella complessa dialettica tra l’originale e sue varianti di *status*, che – come lucidamente evidenziato da Massimo Ferretti<sup>2</sup> – prima di giungere al falso passano attraverso “i rigogliosi terreni della copia”, oltre che del plagio, del *pastiche*, del restauro. È proprio sul tema della copia che vogliamo soffermarci a riflettere, perché si tratta di un argomento di estremo interesse, non solo per la sua lunga tradizione critica e storiografica, ma per la sua grande attualità nel dibattito museologico di questi ultimi decenni, come attesta, tra l’altro, l’attenzione riservatagli nell’ambito della XXII *General Conference* di ICOM<sup>3</sup>.

Le diversificate implicazioni del termine italiano  *copia*  vedono un punto di partenza nella parola latina, che – con la sua origine da *ops-opsis* (facoltà, mezzi), lemma accompagnato dal prefisso *cum* (con) – rimanda al concetto di abbondanza e ricchezza nonché di quantità. Da questa accezione

---

<sup>1</sup> Per l’ideazione, la stesura del programma, l’organizzazione della Winter School e la realizzazione di questo volume che ne raccoglie i contributi ho potuto contare sulla professionalità e l’attenzione di Elisa Bernard e Luca Zampanò; senza la loro collaborazione, che ha concretamente garantito i risultati dell’intero processo dell’iniziativa, non mi sarei cimentata in questa avventura che costituisce la seconda parte di un percorso già avviato con la prima Winter School dal titolo *Anthropology of Forgery. A Multidisciplinary Approach to the Study of Archaeological Fakes* realizzata nel 2017, i cui atti sono stati pubblicati nel 2019. Va da sé che niente si sarebbe potuto realizzare se non avessi avuto al mio fianco Monica Baggio, a cui va tutta la mia stima.

<sup>2</sup> FERRETTI 2009, p. 190.

<sup>3</sup> Cfr. *Original, Copy, Fake*. 2010.

si sviluppa intorno al XIII secolo uno slittamento di significato del termine *copia* che nel latino medievale assume il significato di “esatta riproduzione”, come derivazione dal verbo *copiare*, voce dotta sempre del latino medievale, che si carica del senso di “riprodurre in grande quantità”<sup>4</sup>. In tale direzione, la sfera semantica sembrerebbe essere inizialmente circoscritta all’ambito della trascrizione di documenti scritti<sup>5</sup> per allargarsi, in una fase successiva, al campo storico-artistico. La parola *copia* utilizzata per definire un oggetto d’arte appare per la prima volta con certezza nei *Commentarii* di L. Ghiberti: “E sono alcune altre copie del suo ingegno” riferendosi alla attività del pittore Parrasio, che il Ghiberti (o il suo copista) confonde con il pittore Grafide, esito del rimaneggiamento della parola al genitivo *graphidis* propria della fonte pliniana<sup>6</sup>; ma interessanti nel dare la misura della percezione del processo del copiare sono le osservazioni di Leonardo nel *Trattato della pittura*, dove quest’ultima “non si copia come si fa le lettere, che tanto vale la copia quanto l’originale. Questa non s’impronta, come si fa la scultura, della quale tal è la impressa qual è l’origine in quanto alla virtù dell’opera. Questa non fa infiniti figliuoli come fa i libri stampati”<sup>7</sup>.

Come è stato ben assodato, riportando i termini del discorso nella dimensione dell’archeologia, se il significato del termine *copia* si connota della sfumatura propria della lingua italiana solo a partire dall’età medievale, l’azione che sta alla base di tale fenomeno trova i suoi fondamenti nella consuetudine di produrre copie propria dell’arte classica: a partire dall’età ellenistica, tale attività è già fortemente legata alla pratica delle botteghe che, attraverso l’invenzione del calco in gesso, erano in grado di riprodurre all’infinito un determinato soggetto. Tale realtà è la risposta concreta alle esigenze di un mercato che diventa fiorente nella società romana quando, dopo la conquista della Grecia, i modelli di opere greche saranno riprodotti in centinaia di copie destinate alle residenze private e agli edifici pubblici. Senza addentrarsi nella vastissima bibliografia archeologica e storico-artistica<sup>8</sup>, il cui sviluppo testimonia l’indubbia centralità di tale tematica per la comprensione dei processi dell’arte, è fuor di discussione che – dal punto di vista culturale – le copie sono importanti per comprendere la storia del gusto: come ripreso da Francesco Milizia (1797): “Le buone copie, benché prive delle finezze dell’originale e delle grazie della mano maestra, conservan però la composizione, il gusto generale del chiaroscuro, del colore, e del disegno; onde sono pregevoli”<sup>9</sup>. D’altro canto, sempre lo stesso Milizia offre un’ulteriore precisazione: “Sono pregiatissime dagli Amatori, se le hanno per originali, e rigettate subito con isdegno dacché sono avvertiti essere copie”.

Proprio quest’ultimo passo del teorico italiano del Neoclassicismo, che da un lato sottolinea l’importanza di una buona copia, ma dall’altro ne mette in luce i limiti dal punto di vista della percezione dei collezionisti, ci induce a riflettere nuovamente su quello che per tutto il XX secolo è stato un argomento dibattuto, ovvero il discrimine tra lo statuto di “originale” e quello di “copia”, e in particolare sul rapporto dell’opera originale con le sue iterazioni qualora queste ambiscano allo stato di opera d’arte autonoma e così siano percepite dal pubblico.

Negli ultimi decenni, le inedite possibilità garantite da nuove tecnologie hanno dilatato lo spettro espressivo della copia: da replica del manufatto che con piena coerenza visiva si reinserisce nel contesto a cui l’originale era stato sottratto (come nel caso delle *Nozze di Cana* di Paolo Veronese del refettorio di

San Giorgio Maggiore a Venezia, enorme tela confinata al Louvre dall’epoca napoleonica, la cui copia eseguita da Adam Lowe di Factum Arte è andata a risarcire il vuoto di un depreddamento)<sup>10</sup>, creando effetti auratici – a detta di alcuni – quasi superiori alla fruizione dell’originale decontestualizzato, a calco privo di ogni aura che diviene strumento di una riappropriazione volutamente kitsch dell’antico (come nelle *Gazing balls* di Jeff Koons, in ottuso, svagato dialogo con alcune famose opere dell’arte classica e moderna, come ad esempio l’*Ercole Farnese*)<sup>11</sup>.

Sebbene il tema sia stato ampiamente affrontato da varie angolature anche in occasione delle due interessanti mostre gemelle *Serial Classic* e *Portable Classic* organizzate a Milano e Venezia nelle sedi della Fondazione Prada<sup>12</sup>, si propone di soffermarsi a riconsiderare quello sbilanciamento di equilibri nel rapporto originale/copia che dovette verificarsi con l’avvento nella prima metà del XIX secolo dello strumento che fin dalle sue origini è stato chiamato a svolgere operazioni di riproduzione dell’esistente, cioè la fotografia. È noto che il dibattito sulle sue funzioni cominciò a svilupparsi in maniera decisa soprattutto in Francia e nei paesi anglofoni dalla metà del secolo, a soli vent’anni dall’annuncio della scoperta della fotografia e dall’inizio della sua rapidissima diffusione su scala mondiale<sup>13</sup>: la discussione si incentrava per lo più sul confronto tra il concetto di riproduzione e rappresentazione. In sostanza, nel giro di pochi decenni, a fronte di dichiarazioni molto decise contro la fotografia intesa come arte<sup>14</sup>, vi era chi cominciava a vedere in essa qualcosa in più di un semplice e inanimato mezzo di testimonianza della realtà.

Già in quanto tale, comunque, essa era in grado di scompaginare equilibri o farsi strumento per nuovi percorsi: da un lato la sua affermazione contribuì in maniera decisiva al tentativo impressionista di forzare i canoni espressivi della pittura; dall’altro la fotografia venne assumendo un ruolo particolarmente innovativo e sempre più emergente nella didattica degli studi-storico-artistici: nel primo decennio del XX secolo l’archeologo e storico dell’arte Corrado Ricci insisteva sulla novità e sulla grande importanza educativa dei nuovi mezzi di riproduzione, sia nella illustrazione di libri che nelle proiezioni per lezioni e conferenze d’arte<sup>15</sup>. La sensibilità di Ricci nei confronti della fotografia non fu una posizione isolata nel quadro degli studi storico-artistici in Italia. Adolfo Venturi, nella definizione di quelle che furono le prime linee teoriche dell’insegnamento della Storia dell’Arte in Italia, fu un convinto assertore dell’importanza, durante un percorso di studi universitari, del mezzo fotografico, che uno studente doveva imparare a utilizzare. In accordo con le sue opinioni, nell’ambito della prima cattedra di archeologia classica italiana a Roma, Emanuel Löwy, pur non toccando le problematiche teoriche relative all’uso della fotografia e non prendendo posizioni in merito alla presunta imparzialità della nuova tecnica, colse pienamente le possibilità offerte dal nuovo mezzo di riproduzione e le sue potenzialità comunicative: come è stato ben ricostruito, egli dette avvio ad una consistente fototeca e favorì l’acquisizione dei primi proiettori per diapositive<sup>16</sup>.

Dietro a posizioni del genere vi è un bel po’ della differenza fra le ottocentesche esplorazioni del territorio di Cavalcaselle – scandite da frenetici appunti visivi disegnati sui suoi celebri taccuini<sup>17</sup> – e le successive incursioni di Bernard Berenson nelle pievi toscane, sulla base delle quali si costituì il suo famoso archivio fotografico (rigorosamente in bianco e nero!), strumento essenziale per la *connoisseurship*.

In un’altra ottica e con differenti obiettivi, va ricordato che grazie alla presenza di copie fotografiche in bianco e nero di opere d’arte venne strutturandosi l’imponente Atlante *Mnemosyne* di

<sup>4</sup> BATTAGLIA [1964] 1995.

<sup>5</sup> Si veda, ad esempio, l’uso del termine da parte del poeta Francesco da Barberino (1264-1348): “E a me poi licenza dar ch’i’ possa / levarne copia per me e per quegli / ch’alia gran vostra provedenza piace” o da parte dello storico M. Villani (1283-1363): “La lettera toccò molto e bene i vizi de’ nostri pastori di santa Chiesa, e per questo molte copie se ne sparono tra’ cristiani” (BATTAGLIA 1964).

<sup>6</sup> Lorenzo Ghiberti, *Commentarii*, I, VIII.7 (ed. a cura di L. Bartoli).

<sup>7</sup> I, 4 citare edizione.

<sup>8</sup> Per un esaustivo quadro di sintesi dedicato alle riflessioni in ambito scientifico internazionale sul tema della copia, cfr. MAZZARELLI 2010. Per quanto riguarda la portata del fenomeno delle copie nell’archeologia classica e il suo riflesso nella storia degli studi si veda l’approfondito quadro ricostruttivo di Anna Anguissola (ANGUISSOLA 2012); rimanendo ancora nel contesto degli studi storiografici, cfr. inoltre BARBANERA 2011.

<sup>9</sup> Francesco Milizia, *Dizionario delle Belle Arti del Disegno, s.v. copia*.

<sup>10</sup> LATOUR, LOWE 2011.

<sup>11</sup> FORESTA 2016, p. 17, fig. 28. Si veda anche SETTIS 2020, p. 230 e biografia ivi citata.

<sup>12</sup> *Serial/Portable Classic* 2015.

<sup>13</sup> DAL PINO 2012, pp. 15-16.

<sup>14</sup> Celebre è l’invettiva di Charles Baudelaire pubblicata nella *Revue Française*, XVII, 1859.

<sup>15</sup> TAGLIETTI 2013, pp. 126-127.

<sup>16</sup> TAGLIETTI 2013, pp. 127-128; BARBANERA 2015, pp. 92-93.

<sup>17</sup> LEVI 1988.

Aby Warburg, ambiziosa mappa di immagini alla ricerca di un *fil rouge*, di ricorrenti forme del *pathos* che permettessero di affondare lo sguardo nella storia dell'arte oltrepassando i limiti del momento storico e i vincoli del suo prevalente apprezzamento<sup>18</sup>.

In quel caso, sulle pareti della biblioteca di Warburg si venne progressivamente a comporre un mosaico di stampe in bianco e nero all'albumina che era l'inequivocabile affermazione di un metodo: attraverso le riproduzioni fotografiche, l'immagine artistica poteva essere finalmente indagata nelle più o meno sotterranee costanti formali che imbastivano la storia dei suoi significati.



Fig. 1 – Tomba di Kazanlak, decorazione della copertura a pseudo cupola della *tholos*. Copia in scala 1:1. Foto di Elio Ciol.

<sup>18</sup> Per l'edizione italiana, si veda il volume del 2002 a cura di M. Ghelardi: *Mnemosyne. L'Atlante delle immagini*. Sul celeberrimo *Atlante di Mnemosyne* si vedano inoltre i due recenti progetti espositivi, trasformati in mostre virtuali a causa della pandemia, *Aby Warburg: Bilderatlas Mnemosyne – Das Original* (a cura di Roberto Ohrt e Axel Heil) e *Zwischen Kosmos und Pathos – Berliner Werke aus Aby Warburgs Bilderatlas Mnemosyne*, visibili sul sito del Warburg Institut: <https://warburg.sas.ac.uk/aby-warburgs-bilderatlas-mnemosyne-virtual-exhibition> (ultimo accesso 28 luglio 2021).

#### ELIO CIOL E LA COPIA DELLA COPIA DOCUMENTARIA

Un'ulteriore interessante prospettiva, che amplifica le potenzialità del medium fotografico, può venire a determinarsi nel momento in cui la fotografia, nella sua ricca ambiguità di campo fra mezzo di registrazione del reale e tecnica proiettata nella dimensione creativa, entra in rapporto con la copia. Un esempio di tale dinamica è offerto dalla serie di immagini realizzate alla fine del secolo scorso da Elio Ciol – uno dei maggiori fotografi italiani viventi, nato nel 1929 a Casarsa (UD), il piccolo centro friulano in cui si cementò la sua amicizia con il giovane Pasolini.

In occasione di un suo viaggio nel cuore dell'antica Tracia alla fine degli Anni Ottanta, Elio Ciol visitò il sito di Kazanlak e riprese alcuni dettagli della copia in scala 1:1 della decorazione dipinta pertinente alle pareti e alle coperture della celebre tomba.

La sepoltura, scoperta da militari bulgari nel 1944 ed inserita fin dal 1979 nella lista dei patrimoni dell'umanità dell'UNESCO, rappresenta una delle più significative testimonianze degli antichi tumuli funerari, caratteristici del paesaggio bulgaro, che conservano al loro interno tombe “a cista” o a semi-camera, o più monumentali tombe a camera, come nel caso di Kazanlak<sup>19</sup>: qui, l'edificio presenta una pianta articolata in un corridoio d'accesso, il cosiddetto *dromos*, in una piccola anticamera di sviluppo rettangolare e nella camera di deposizione vera e propria a *tholos*.

L'eccezionalità della tomba di Kazanlak è data soprattutto dalla sua decorazione dipinta ad affresco, molto complessa e ricca di elementi di un repertorio iconografico strettamente influenzato dai



Fig. 2 – Tomba di Kazanlak, particolare della decorazione della copertura a pseudo cupola della *tholos*: coppia dei defunti e corteo dei servitori. Copia in scala 1:1. Foto di Elio Ciol.

<sup>19</sup> Per la prima edizione della tomba, cfr. MIKOV 1954; per un recente quadro di sintesi sulla pittura funeraria della Tracia tra l'età tardo-classica e la prima età ellenistica: MANETTA 2019, a cui si rimanda per una bibliografia aggiornata della problematica.



Fig. 3 – Tomba di Kazanlak, particolare della decorazione della copertura a pseudo cupola della *tholos*: quadriga e cavalli bardati. Copia in scala 1:1. Foto di Elio Ciol.

modelli ellenistici elaborati nel vicino Regno di Macedonia, a partire dalla metà del IV sec. a. C. Le pareti dell'anticamera e quelle della *tholos* presentano una decorazione nel cosiddetto "stile a muratura", ossia secondo le regole di un sistema decorativo tipicamente greco, che ambisce alla riproduzione di elementi architettonici quali ortostati, filari di bugne, cornici e fregi vegetali, resi in un gioco cromatico che si basa sui tre colori nero, rosso e bianco.

In netto contrasto con il linearismo e la geometria che caratterizza le pareti, spiccano le decorazioni figurate che si estendono sui piani inclinati della copertura a doppio spiovente dell'anticamera e sulla superficie della copertura a pseudo cupola della *tholos*<sup>20</sup>. Se nel primo ambiente, su ognuno dei due lati, sono rappresentate figure di guerrieri a piedi e a cavallo, armati alla macedone e secondo le consuetudini tracie, che convergono verso un gruppo centrale costituito da due personaggi affrontati, nel contesto della camera funeraria, invece, più esplicito appare il richiamo alla figura del defunto nel grande fregio figurato, che occupa la superficie di maggior diametro della volta e che dovette attirare maggiormente l'attenzione dell'obiettivo di Ciol (*fig. 1*). Qui si sviluppa una scena di banchetto, a cui partecipa una processione di inservienti. Al centro, e in asse con la soglia, vi è la figura del defunto seduto su di uno sgabello, di fronte ad un tavolo con alcune vivande (*fig. 2*); egli indossa una corona di foglie dorate e si lega, con un gesto di intreccio della sua mano sinistra, alla mano destra della figura femminile al suo fianco, seduta su di un alto trono: essa ha il capo velato, indossa un diadema dorato ed è raffigurata nel gesto della riflessione, con la mano sinistra che sorregge il mento. Ai lati della coppia, ancelle e un domestico offrono frutti (melegrane), cofanetti e bende e sono accompagnati da due suonatrici di tromba, mentre la parte restante del fregio vede una scena di riposo di due cavalli



Fig. 4 – Tomba di Kazanlak, particolare della decorazione della copertura a pseudo cupola della *tholos*: fregio minore con corsa di bighe. Copia in scala 1:1. Foto di Elio Ciol.

bardati e trattenuti da due uomini e la preparazione di una quadriga (*fig. 3*). Il grande fregio è definito nella sua parte superiore da una fascia ornamentale composta da cornici architettoniche, tra cui una bella sequenza di dentelli resi in chiaroscuro. Un ulteriore fregio figurato di ridotte dimensioni, che occupa lo spessore più interno della cupola, presenta una corsa di tre bighe (*fig. 4*), raffigurate nello spazio intervallato da tre colonne che simulano la funzione di sostegno della lastra orizzontale posta a chiusura del vano.

Il dibattito scientifico si è concentrato sull'interpretazione della scena di banchetto, che, se normalmente si qualifica come indicatore di *status* e motivo di autorappresentazione sociale, nel caso della tomba di Kazanlak è stato variamente interpretato quale banchetto funebre in onore del defunto, come rimando ad una *ierogamia* – matrimonio sacro – connessa alla eroizzazione del medesimo, o come rappresentazione di un matrimonio vero e proprio. Il ruolo di rilievo della scena centrale con l'immagine della coppia, unita alla corsa delle bighe nel piccolo fregio, sembrerebbe sottolineare un'allusione al banchetto nell'aldilà, in cui sono trasferiti valori positivi della vita terrena<sup>21</sup>.

I contenuti dei fregi figurati della tomba di Kazanlak, che trova ulteriori termini di confronto nell'altrettanto eccezionale tomba di Aleksandrovo, scoperta più di recente<sup>22</sup>, o nella tomba di Svesthari, di qualche decennio più tarda, indicano con forza il valore di tale testimonianza pittorica,

<sup>21</sup> Per una sintesi, cfr. MANETTA 2019, pp. 73-74.

<sup>22</sup> La tomba è stata scoperta accidentalmente nel 2000. Un recentissimo convegno, dedicato al contesto e alla struttura della tomba, ha fornito importanti aggiornamenti sulle analisi scientifiche effettuate sulle pitture e nuove interpretazioni sulle iconografie e sulla committenza ("The Alexandrovo Tomb. 20 Years Later", Conference, May 11-12, 2021; <https://balkanheritage.org/the-alexandrovo-tomb-20-years-later-conference/>, ultimo accesso 2 agosto 2021).

<sup>20</sup> TORELLI 2004; da ultimi: AVRAMOVA 2015, pp. 71-75; TULIPANO 2019, pp. 100-101.



Fig. 5 – Tomba di Kazanlak, particolare della decorazione della copertura a pseudo cupola della *tholos*: dettaglio dei cavalli della quadriga. Copia in scala 1:1. Foto di Elio Ciol.

che apre una finestra amplissima per la comprensione del contesto storico, artistico e culturale della Tracia del IV sec. a. C., dominata dalla popolazione locale degli Odrisi, che controllò il territorio fino alla conquista macedone. Gli affreschi manifestano esplicitamente la piena ricezione da parte delle aristocrazie odrisie del “lessico” e della “grammatica” artistica di impronta greca e il ricorso al *savoir-faire* di maestranze, forse itineranti, che conoscevano ottimamente le tecniche, il repertorio decorativo e iconografico propri di quel centro di elaborazione estremamente attivo che fu la Macedonia<sup>23</sup>.

Data l'importanza di queste pitture, che rientrano a pieno diritto fra le attestazioni più interessanti della pittura greca ellenistica, appare comprensibile la scelta del governo bulgaro di tutelare la conservazione del monumento rendendone possibile l'accesso esclusivamente agli studiosi per ragioni di ricerca e, d'altro canto, garantendone la conoscenza e una pur indiretta fruizione ai visitatori del sito di Kazanlak grazie alla realizzazione, diversi decenni orsono (1973-1974), di una perfetta copia in scala 1:1 delle tomba con i suoi apparati decorativi, eseguita ancora manualmente e non con il supporto delle avveniristiche tecnologie che in anni più recenti hanno consentito di “clonare” alcuni celebri capolavori<sup>24</sup>.

Quella fotografata da Elio Ciol, quando si recò in visita a Kazanlak, si definirebbe perciò una “copia documentaria”, ossia una riproduzione della tomba con le sue pareti affrescate che sostituisce *in loco*, per motivi conservativi, l'originale. Da tale situazione non deriva tuttavia una *diminutio* delle sue inquadrature, che comunque traggono forza dalla autenticità di una esperienza personale; e



Fig. 6 – Tomba di Kazanlak, particolare della decorazione della copertura a pseudo cupola della *tholos*: dettaglio del corteo. Copia in scala 1:1. Foto di Elio Ciol.

<sup>23</sup> Ancora MANETTA 2019, p. 78.

<sup>24</sup> Per una breve sintesi sugli interventi di valorizzazione dedicati alla tomba e sulla realizzazione della copia, cfr. PARVIN 2015, pp. 36-39.

l'emozione dell'incontro con l'opera d'arte non diventa meno vera per il fatto che essa venga scorta in uno "specchio". Il fotografo, che in tante occasioni ha saputo esaltare con i suoi scatti la potenza espressiva di capolavori della pittura parietale – a partire niente meno che da Giotto<sup>25</sup> –, pare qui resuscitare nella replica l'aura dell'opera autentica. Anzi, fa qualcosa in più.

Con energia simile a quella con cui è capace di presentarci le testimonianze archeologiche monumentali nello scenario di natura – da Aquileia a Leptis Magna<sup>26</sup> – dando la sensazione di un sincero rapporto con il mondo antico, fatto di genuina partecipazione, nel caso della tomba tracia di Kazanlak Ciol sembra rimettere in discussione lo *status* stesso dell'originale e della copia. Paradossalmente, l'immagine fotografica – riproducibile e quindi priva dei diritti di primogenitura dell'*unicum* – restituisce ai dipinti parietali quanto di aura dovrebbero aver perduto nell'essere replicati, nella positività di una doppia "negazione".

Non siamo di fronte, come nel caso delle già citate *Nozze di Cana* nel refettorio veneziano di San Giorgio Maggiore, a una riproduzione ipertecnologica che riequilibra un contesto segnato dall'assenza dell'opera. Qui è lo sguardo dell'osservatore a determinare l'autenticità dell'esperienza, e le stampe a colori di Elio Ciol hanno il fascino di una copia incisa: come chi nel XVI sec. "leggeva" Raffaello attraverso il bulino di Marcantonio Raimondi, sappiamo che i dipinti ellenistici sotto i nostri occhi non sono quelli materialmente eseguiti nel IV secolo a.C., ma non abbiamo il minimo dubbio di poter essere traditi nel contatto con il loro reale portato comunicativo.

L'occhio della camera di Elio Ciol si sofferma con grande sensibilità su alcuni dettagli, come le froge dei cavalli che vibrano quasi che, in quadriga, gli animali stessero veramente assaporando la fisica vicinanza dei propri simili, in attesa di lanciarsi nella corsa sfrenata del tamburo centrale (fig. 5). E le movenze del corteo, tra guance che si gonfiano soffiando nelle trombe (fig. 6) e braccia che protendono equilibratissimi vassoi, non possono introdurre altro che il gesto delle mani saldamente intrecciate dei due *domini*, reali o divini, in un connubio che diventa immagine di amore eterno.

#### BIBLIOGRAFIA

- ANGUISSOLA A. 2012, *Difficillima imitatio. Immagine e lessico delle copie tra Grecia e Roma*, Roma.
- AVRAMOVA M. 2015, *Images of Horsemen in Battle on Works of Thracia Art*, in *Chronika*, 6, pp. 671-775.
- BARBANERA M. 2011, *Originale e copia nell'arte antica. Origine, sviluppo e prospettive di un paradigma interpretativo*, Mantova.
- BARBANERA M. 2015, *Storia dell'archeologia classica in Italia*, Bari, Roma.
- BATTAGLIA S. [1964] 1995, *s.v. copia*<sup>2</sup>, in *Grande dizionario della lingua italiana*, pp. 747-748.
- CIOL E. 2010, *Assisi la densità del silenzio*, Soligo (TV).
- CIOL E. 2018, *Nel soffio della storia*, Reggio Emilia.
- CIOL E. 2021, *Respiri di viaggio*, Soligo (TV).
- DAL PINO C. 2012, *Pittura e fotografia degli esordi: storia di una relazione complicata. Il caso esemplare di Domenico Bresolin*, tesi di dottorato di ricerca in storia e critica dei beni artistici, musicali e dello spettacolo, ciclo XXIII.
- FERRETTI M. 2009, *Il contributo dei falsari alla storia dell'arte*, in *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia*, Serie 5, 1(1), pp. 189-226.
- FORESTA S. 2016, *La fortuna dell'Ercole Farnese. Osservazioni sulla ricezione, diffusione e trasformazione dell'immagine antica nel mondo moderno e contemporaneo*, in *ClassicoContemporaneo*, 2, pp. 1-22.
- LATOUR B., LOWE A. 2011, *The Migration of the Aura – or How to Explore the Original Through Its Facsimiles*, in *The Miracle of Cana. The Originality of the Re-production*, a cura di P. Gagliardi, Caselle di Sommacampagna (VR), pp. 105-116.

- LEVI D. 1988, *Cavalcaselle. Il pioniere della conservazione dell'arte italiana*, Torino.
- MANETTA C. 2019, *Cultura locale e orizzonte mediterraneo. La pittura funeraria della Tracia tra l'età tardo-classica e la prima età ellenistica*, in *Peri graphikes. Pittori, tecniche, trattati, contesti tra testimonianze e ricezione*, a cura di G. Adornato, E. Falaschi, A. Poggio, Milano, pp. 67-96.
- MAZZARELLI C. 2010, *La copia. Per un «diagramma parallelo»*, in *La copia. Connoisseurship, storia del gusto e della conservazione*, Percorsi di ricerca 3, a cura di C. Mazzarelli, Firenze, pp. 15-33.
- MIKOV V. 1954, *Le tombeau antique près de Kazanlak*, Sofia.
- Original, Copy, Fake* 2010 = *Original, Copy, Fake. On the significance of the object in History and Archaeology Museum*, 22<sup>nd</sup> ICOM General Conference (), <https://icom.museum/wp-content/uploads/2018/07/Actes-Shanghai-complet2.pdf> (ultimo accesso 28 luglio 2021).
- PARVIN M. 2015, *The Kazanlak Tomb*, Veliko Turnovo.
- SETTIS S. 2020, *Incursioni. Arte contemporanea e tradizione*, Torino.
- Serial/Portable Classic* 2015 = *Serial/Portable Classic. The greek canon and its mutations*, catalogo della mostra (Milano-Venezia, 9 maggio-24 agosto 2015), a cura di S. Settis, A. Anguissola, Milano.
- TAGLIETTI F. 2013, *La fotografia per la didattica di Emanuel Löwy*, in *Ripensare Emanuel Löwy professore di Archeologia e Storia dell'arte nella R. Università e Direttore del Museo di Gessi*, a cura di G. Picozzi, Roma, pp. 125-140.
- TORELLI M. 2004, *Forma greca e culture periferiche: il caso di Kazanlak*, in *Storie dell'Arte Antica: atti del Convegno "Storia dell'arte antica nell'ultima generazione: tendenze e prospettive"* a cura di M. Barbanera, Roma 2004, pp. 141-169.
- TULIPANO J.F. 2019, *Dal Mar Nero al Tirreno: elementi di pittura e architettura funeraria tra Tracia, Macedonia ed Etruria*, in *Aristonothos. Rivista di studi sul Mediterraneo Antico*, 15, pp. 91-127.

<sup>25</sup> CIOL 2010.

<sup>26</sup> CIOL 2018; CIOL 2021.

