

[La distruzione dell'arte nel processo di trasformazione della società]

Title: The Destruction of Art in Social Transformations

Abstract: The focus of the article is on destruction of artworks. From antiquity to current age, wars and political upsets had been accompanied by crimes against Cultural Heritage. Thus the thesis is the following: the artifact has a sociologic importance not only as “subject” able to transpose social changes, but also as “object” victim of violent historical changes. We examine a concrete case: the vicissitudes of gilded bronzes of Cartoceto of Pergola, whose story is still mysterious. Therefore we use interdisciplinary methodologies that have draw on judicial investigation model, archaeological analysis and conceptual tools belonging to Systems Theory. The result is a correspondence between political history and “private story” of the bronzes. In conclusion, by an inductive argumentation, the paper comes to a general consideration: crimes against artworks, by contrast, show the pivotal role of Art in the process of construction, conservation and transformation of social system.

Keywords: Systems Theory, Cultural Heritage, Social changes, Communication.

*Investigating the function of art requires clarification
of the systems-theoretical relevance of this line of questioning*
N. Luhmann (1995)

Introduzione

La premessa teorica è costituita dall'importanza dell'immaginario nella costruzione dell'identità collettiva e, nello specifico, dal valore sociologico dell'arte, intesa quale *medium* comunicativo dell'identità culturale.

Attraverso lo zoom su casi empirici e l'allargamento grandangolare della prospettiva storica, l'attenzione si focalizza su episodi di distruzione dei manufatti artistici associati a bruschi cambiamenti dell'ordine storico-politico nell'assetto delle società. Si tenta quindi una sorta di “ri-orientamento gestaltico”, ossia una lettura dei fenomeni di *damnatio memoriae* che consenta di vedere attraverso la distruzione dell'opera d'arte la costruzione di un mutamento sociale.

Nel ciclo evolutivo del sistema della società, ogni crisi storica violenta contiene le potenzialità di un mutamento. In tale ambito le opere d'arte rappresentano l'oggettivazione della capacità dell'artista di cogliere la contingenza storica, ma ne costituiscono anche il supporto identitario, spesso manipolato dai vertici politici al fine di rafforzare il valore storico dell'attualità. In tal senso il ruolo dell'artista può oscillare tra quello passivo di osservatore/testimone e quello attivo di attore o coadiutore del mutamento. Tuttavia, la prevalenza dell'oggettività materiale sulla sfera soggettiva assume massima evidenza quando si consideri il destino dell'opera d'arte, che diventa autonomo e del tutto slegato dalla volontà di autori o committenti. L'opera d'arte acquista valenza propria in quanto sistema autonomo (potremmo dire, con Luhmann, «chiuso» e «autopoietico») basato sul codice comunicativo dell'identità culturale. Il significato dell'opera d'arte si autonomizza dalla soggettività dell'autore,

il sistema dell'arte si differenzia dal «sistema di coscienza» che l'ha prodotto e si rende oggettivo nel processo storico, in un diverso orizzonte di senso.

In sintesi la distruzione delle opere d'arte, durante i ribaltamenti violenti dell'ordine politico, costituisce l'ossimoro teorico che esprime la connessione tra arte e metamorfosi della società. L'intento è dunque l'elaborazione di una lente interpretativa che parta dall'analisi di casi concreti per arrivare, con ragionamento induttivo, a definire un nesso concettuale tra prodotto artistico e mutamento sociale.

Il quadro teorico

In via preliminare è importante definire la delimitazione semantica del termine "arte". In questo elaborato, all'interno di una mappa concettuale articolata, l'attenzione si focalizza sull'arte intesa come prodotto della creatività nella sua manifestazione di bene tangibile e fruibile in modo duraturo nel tempo. Le manifestazioni artistiche non sono trattate come ombre di platonica memoria, proiettate sulla parete di una caverna in contrapposizione al mondo reale. L'intenzione è piuttosto quella di evidenziare il ruolo costruttivista svolto dall'immaginario nella riproduzione ed evoluzione dell'identità culturale del sistema sociale «autopoietico». In questo senso si potrebbe parlare di funzionalismo del patrimonio artistico.

In filosofia è possibile identificare in modo semplificato due modalità alternative di accesso alla conoscenza, finalizzate alla valutazione dell'aspetto fenomenologico della realtà: la ragione illuministica e il sentimento romantico. Nel presente articolo ci poniamo però in posizione dialettica rispetto alla pura funzione gnoseologica dell'arte.

L'idealismo estetico di Friedrich Schelling sosteneva che, attraverso la riflessione filosofica, l'uomo avesse separato la razionalità dall'ambiente naturale, e solo con l'arte queste due sfere venivano riunite e oggettivizzate nell'opera creativa (Schelling 1859). L'idealismo attribuiva dunque ai sogni, all'immaginazione, alla fantasia, il ruolo di rappresentazione fenomenologica o mentale del mondo: l'attività artistica costituiva uno strumento ermeneutico per conoscere la realtà.

Nell'estetica di Benedetto Croce l'arte era identificata con la conoscenza intuitiva, distinta da quella concettuale o logica. Il dominio dell'arte era quello dell'intuizione individuale e dell'immagine fantastica, un dominio profondamente diverso da quello della logica o della scienza, che procedono per elaborazione di concetti, classificazioni, astrazioni (Croce 1912).

Con riferimento alla sociologia, troviamo una prima riflessione estetica in George Simmel, che considerava l'opera d'arte contenuta nei suoi limiti ma al tempo stesso dotata di quella forma che la spinge al di fuori di essi, auto-trascendendosi. Nel saggio *Ponte e porta*, Simmel affermava che l'opera d'arte rende sensibile l'intero flusso di vita che converge in essa; la vita si esprime nella forma ma al tempo stesso non può esaurirsi in essa, spezzandola ogni volta (Simmel 1909).

Tuttavia, per comprendere la rilevanza simbolica del patrimonio artistico, è necessario prendere in considerazione Émile Durkheim, secondo cui gli stati che possiedono questo tipo di patrimonio acquisiscono un particolare carisma. Gli artefatti diventano espressione d'unità di intere comunità, in grado di trasmettere uno spirito autentico, perpetuando un'eredità che trascende la comunità stessa. Il gruppo si personifica in totem, selezionati grazie a un processo sociale, che diventano reliquie e idoli di una religione civile (Durkheim 1953). Tali oggetti rafforzano il gruppo e diventano "sacri", facendo incontrare Arte e Storia, si elevano dalla quotidianità e raggiungono un livello superiore: l'Arte diventa una nuova categoria rappresentata da un insieme di oggetti che il gruppo deve preservare per il futuro (Strina 2015). Allora tramandare significa intervenire collettivamente sulla storia, costruire una «memoria collettiva» (Halbwachs 1950) che è fondamento e dimostrazione dell'identità del gruppo.

Infine, possiamo adottare l'approccio sistemico, la semantica e gli strumenti concettuali elaborati da Niklas Luhmann. Nell'ambito di questo *framework* teorico, l'Arte costituisce un sistema parziale autonomo e funzionalmente differenziato dell'intero sistema della società (Luhmann 1995). Inoltre, Luhmann considera l'Arte come un tipo speciale di comunicazione, che utilizza la percezione al posto del linguaggio e opera ai confini tra sistema sociale e coscienza. Nella teoria generale dei sistemi la comunicazione rappresenta l'elemento

fenomenologico che rende possibile l'esistenza stessa della struttura sociale, attraverso la «chiusura operativa» e l'«autopoiesi», che consentono la riproduzione di un sistema autoreferenziale in un contesto di differenziazione funzionale (Luhmann 1997).

La premessa teorica su cui ci basiamo è dunque la funzione comunicativa, metanarrativa, dell'immaginario, che si manifesta nella produzione di oggetti d'arte. Tale tipo particolare di comunicazione rende possibile la selezione e la trasmissione di contenuti complessi inerenti all'identità del sistema sociale, lungo un arco evolutivo di rilevanza storica.

Se ci spostiamo dall'astrattezza del ragionamento teorico alla concretezza della storia fenomenologica, possiamo considerare la specificità della memoria collettiva - cioè il materiale di costruzione dell'identità culturale - rintracciabile nell'immaginario¹. I prodotti di tale immaginario sono, infatti, sempre la rappresentazione di un'identità sociale in un particolare contesto storico e in uno specifico luogo.

La tesi che qui si vuole sostenere è che tale tipologia di comunicazione, concretizzata nell'opera d'arte, costituisce lo strumento autopoietico di conservazione e riproduzione dell'identità culturale. Di conseguenza, la distruzione strategica del patrimonio culturale implicherebbe l'interruzione del processo di comunicazione che costituisce strutturalmente l'elemento costitutivo del sistema.

La distruzione dell'arte nelle fasi di trasformazione storica della società

Le guerre, in particolar modo quelle combattute durante il secolo scorso, oltre alle vittime umane e ai danni economici, hanno comportato un'altra tipologia di perdita irreparabile: il danneggiamento del patrimonio culturale. In tali situazioni i beni culturali sono di fatto passati da espressione o testimonianza della storia, a vittime di questa.

Da un rapido esame delle vicende storiche, si evince che in epoche e realtà geopolitiche diverse è possibile individuare il ripetersi di forme di distruzione sistematica delle emergenze storiche e artistiche. Secondo Luciano Canfora, durante le rivoluzioni moderne si è diffusa la consuetudine di distruggere o decapitare le statue. I depositi del Louvre sono pieni di statue mutilate o decapitate, di teste marmoree staccate dal tronco a causa di quel fenomeno che gli storici della Rivoluzione francese, e prima di loro l'abate Grégoire membro della Convenzione nazionale, hanno chiamato «vandalismo rivoluzionario» (Canfora 2016). Fra le vittime principali troviamo statue che raffigurano re o santi. Alessandro Manzoni, nel cap. XII dei Promessi Sposi, narra che alla statua di Filippo II, nella Milano giacobina del 1797,

un giorno le fu levata la testa, le fu levato di mano lo scettro, e sostituito a questo un pugnale; e alla statua fu messo nome Marco Bruto. Così accomodata stette forse un par d'anni; ma, una mattina, certuni che non avevan simpatia con Marco Bruto, anzi dovevano avere con lui una ruggine segreta, gettarono una fune intorno alla statua, la tirarono giù, le fecero cento angherie; e, mutilata e ridotta a un torso informe, la strascicarono, con gli occhi in fuori, e con le lingue fuori, per le strade, e, quando furon stracchi bene, la ruzzolarono non so dove.

Nel novecento, in Italia, dopo il crollo del fascismo si assiste alla distruzione di centinaia di effigi di Mussolini: il testone bronzeo del duce, a Roma, venne sbriciolato tra due presse, per iniziativa di popolo, nell'euforia del dopo 25 luglio 1943 (Ibidem). Nel 1956 la statua di Stalin, eretta nei pressi del Teatro Nazionale di Budapest, fu abbattuta durante la rivolta ungherese contro l'oppressione sovietica. Possiamo altrimenti richiamare la scena della demolizione della grande statua di Felix Dzerdzinski, fondatore della Ceka, antenata del Kgb, dopo che Eltsin assunse il potere a Mosca nel dicembre 1991. Un decennio fa, nel 2003, americani e iracheni abbattono decine di statue di Saddam Hussein², e appena pochi anni fa, nel 2011, le televisioni hanno trasmesso le immagini

¹ La trattazione di alcuni esempi di poesia, prosa, pittura e fotografia analizzati in funzione dell'identità sociale di un territorio, si trova in Appignanesi L. (2014), *Le colline alle nostre spalle*, in Pugnalone F. (a cura di), *Architecture as Heritage: percorsi adriatici di progetto nel paesaggio degli insediamenti minori*, Ancona: Il lavoro editoriale.

² L'immagine della statua di Saddam Hussein abbattuta dalla folla (Bagdad, Piazza Firdos, 9 aprile 2003) è una delle più conosciute della guerra in Iraq. L'evento mediatico dovuto alla trasmissione in mondovisione ha reso questo evento l'emblema della guerra in Iraq.

dei libici in festa, dopo aver decapitato una statua di Gheddafi (Ibidem).

Non sono soltanto le statue raffiguranti personaggi politici a essere oggetto di odio e distruzione. L'intero patrimonio artistico, espressione della cultura e dell'identità sociale, sembra costantemente sotto il mirino delle forze che puntano al rovesciamento della società stessa. Dal bombardamento di Dresda nel 1945 alla distruzione dei templi sciiti in Iraq, ci troviamo di fronte a cicatrici indelebili di ferite inferte al patrimonio culturale. Tali devastazioni danneggiano qualcosa che va ben oltre i manufatti e riguarda la "tramandabilità" al futuro del patrimonio culturale - e in un certo senso genetico - del sistema sociale che deve autoriprodursi. Robert Bevan dichiara che gli edifici storici e i monumenti sbriciolati dalle bombe non costituiscono semplici «effetti collaterali», ma atti calcolati e strategici che mirano all'annichilimento culturale del nemico, ad un vero e proprio «genocidio culturale» (Bevan 2006).

Tra gli altri esempi emblematici ricordiamo: la distruzione del Monastero di Cassino nel 1944 e la distruzione del ponte di Mostar nel 1993. Ma potremmo aprire la prospettiva anche a livello mondiale, ricordando la distruzione dei Buddha di Bamiyan da parte dei Talebani nel 2001. Questa catena di distruzione non sembra arrestarsi, come dimostrano i recenti accadimenti in Siria, cioè il danneggiamento volontario del sito archeologico di Palmira da parte dell'Isis.

Cambiano il territorio, il contesto storico, l'evento bellico, il soggetto responsabile dell'azione criminale e la popolazione locale che subisce il danno. Ma è possibile rintracciare delle costanti. Si potrebbe ricostruire una vera e propria "storiografia bellica" basata sulle vicende dei beni culturali, che da "bottino di guerra" diventano "effetti collaterali" o addirittura "obiettivi sensibili": vittime della violenza inflitta all'identità culturale del popolo nemico o, mutuando la terminologia adottata dalle Convenzioni dell'Aja e dell'UNESCO, vittima di «crimini contro il patrimonio culturale».

Un esempio di distruzione (e ricostruzione) di beni culturali: il caso dei bronzi dorati da Cartoceto di Pergola

Nel quadro argomentativo tracciato, l'eliminazione di statue raffiguranti uomini di potere o artefatti che costituiscono emblemi culturali rappresenta una costante in tutte le epoche, nelle fasi di netta discontinuità politico-sociale. Al fine di dimostrare quest'affermazione teorica, si cercherà di applicarla con finalità ermeneutica a un caso concreto. In particolare abbiamo analizzato le vicissitudini di un manufatto la cui storia appare tuttora misteriosa: i bronzi dorati da Cartoceto di Pergola. L'interpretazione proposta delle relative vicende si basa proprio sul collegamento tra valenza socio-culturale dell'opera e mutamenti storico-politici che hanno accompagnato il gruppo scultoreo dalla fabbricazione ai giorni nostri.

I bronzi dorati da Cartoceto di Pergola sono un gruppo statuariale equestre in bronzo dorato di epoca romana e costituiscono l'unico gruppo scultoreo proveniente da scavo archeologico pervenuto dall'antichità. I bronzi furono scoperti casualmente nel sottosuolo nel giugno del 1946, da due contadini intenti nei lavori di scavo di una canaletta per lo scolo delle acque. L'area del rinvenimento fu indagata con saggi di scavo che accertarono l'assenza di un contesto archeologico e consentirono di stabilire che i bronzi erano stati deposti in epoca imprecisabile in una fossa appositamente scavata nel terreno, a non grande profondità (Alfieri 1992). Il rinvenimento avvenne in località Santa Lucia di Calamello, nei pressi di Cartoceto, nel comune di Pergola, in provincia di Pesaro e Urbino (De Marinis, Quiri 1999).

Il gruppo scultoreo è costituito da quattro figure, due maschili a cavallo e due femminili stanti, composte probabilmente in uno schema simmetrico con disposizione piramidale con i cavalieri al centro e le donne ai lati. La figura maschile più completa rappresenta un cavaliere di età matura in veste militare d'alto rango con braccio destro proteso in avanti, che monta un cavallo riccamente bardato. Del secondo cavaliere sono visibili solamente le gambe e alcune porzioni del cavallo. Una delle figure femminili è pressoché completa e raffigura una donna con lineamenti marcati e austeri, ammantata e velata. La seconda figura femminile, della quale è conservata solo la porzione inferiore, doveva essere vestita e atteggiata in modo simile alla prima. Tutte le statue del gruppo scultorio presentano segni evidenti della distruzione effettuata in antichità, mediante colpi inferti con violenza.

Sulle motivazioni della distruzione e del seppellimento di tale opera sono state formulate alcune ipotesi. In particolare qui si propone un'interpretazione dei fatti basata proprio sulla premessa teorica della stretta

correlazione tra il fenomeno della distruzione dei beni culturali e i mutamenti sociali.

Secondo la ricostruzione del Soprintendente archeologo Mario Pagano, che ha identificato i personaggi come i consoli Lucio Licinio Murena padre e figlio, di epoca tardo repubblicana, la distruzione di tali statue è collocata temporalmente nell'anno 552 d. C., durante la guerra gotica, e sarebbe avvenuta ad opera degli invasori Goti (Pagano 2015).

Attraverso l'utilizzo di una metodologia di analisi simile a quella utilizzata in ambito forense (Bozzi, Grassi 2009), i reperti archeologici in oggetto possono essere considerati il "corpo del reato" di un'azione violenta.

Dopo aver effettuato uno studio autoptico paragonabile a un referto di medicina legale, sono stati individuati colpi inferti da più strumenti da punta e da taglio (De Ferrari, Palmieri 2007). In seguito è stata ipotizzata la tipologia della cosiddetta "arma del delitto", utilizzata per distruggere le statue (De Cataldo Neuburger 2010).

Sembra probabile che siano stati utilizzati vari utensili, poiché l'opera di distruzione potrebbe essere stata compiuta da un gruppo di persone intente a devastazione e saccheggio. Inoltre appare necessario considerare la quantità di forza necessaria sia per la demolizione dell'opera che per il trasporto dei pezzi, pari a oltre sette quintali e mezzo di bronzo.

Un elemento comune alle lesioni sulle gambe dei cavalieri e sul fianco del cavallo è rappresentato dall'altezza da terra del punto da cui sono state inferte, per tutte molto simile: probabilmente i colpi sono stati vibrati sulle statue ancora in *situ* da uomini di media altezza. Proseguendo nella ricostruzione degli eventi, s'ipotizza che, dopo l'abbattimento, i devastatori abbiano proseguito l'opera di distruzione frantumando le statue in molti pezzi, forse per facilitarne il trasporto o per la divisione quale bottino di guerra.

È accertato un particolare accanimento nei confronti della testa del cavaliere (Coarelli 2000) ed è plausibile che i colpi inferti sulla testa siano stati sferrati sulla statua ormai abbattuta. In particolare la domanda che si pone è la seguente: si potrebbe stabilire perché sono state colpite entrambe le gambe e la testa del cavaliere, le code - assenti perché strappate - il fianco del cavallo e non le teste degli equini, perfettamente integre?

In sintesi, la vicenda potrebbe essere ricostruita in questo modo: per prima cosa sarebbero stati inferti alcuni colpi alle estremità più facilmente raggiungibili - le gambe del cavaliere. In seguito deve essere avvenuto l'abbattimento delle statue mediante il taglio delle zampe portanti dei cavalli, che, in effetti, si presentano lacunose. Infine, deve essere avvenuta la demolizione vera e propria con lo spezzettamento a terra delle statue.

Inoltre, in questa fase potrebbe essersi verificato l'accanimento sul volto del cavaliere, perché, in base a questa interpretazione, simboleggiava un nemico da annientare.

Per completare lo studio delle lesioni e cercare, per quanto possibile, una risposta alla domanda sopra posta, appare necessario analizzare anche le parti dei bronzi che non presentano lesioni, cioè le teste dei cavalli. Le ipotesi formulabili sul perché siano state risparmiate non possono essere dimostrate scientificamente, tuttavia si può ipotizzare che in un primo momento le teste non siano state colpite perché poste troppo in alto, non alla portata degli strumenti dei devastatori. Inoltre si potrebbe proporre una considerazione di natura "criminologica" sulla psicologia dei distruttori. Infatti, le effigi equine devono in qualche misura avere toccato il "senso estetico" dei loro ultimi ammiratori del mondo antico: è possibile che si trattasse di cavalieri barbari, abituati a compiere le loro violente scorrerie in sella a destrieri, animali nei cui confronti nutrivano ammirazione e rispetto. Forse per questo hanno risparmiato le teste dei cavalli.

Pertanto, alla luce di quanto sopra esposto, il misterioso avvenimento della distruzione dei bronzi di Pergola potrebbe essere spiegato come un "classico" caso di distruzione di beni culturali durante una fase storica di netto mutamento sociale, nello specifico la guerra gotica, evento che ha avuto una funzione spartiacque, segnando più di altri fatti politici, come la caduta dell'Impero Romano di Occidente, il definitivo tramonto del mondo tardo antico e l'inizio dell'alto medioevo³.

La storia dei bronzi di Pergola tuttavia non finisce con la loro distruzione, ma anzi si potrebbe dire che inizia proprio da quel momento. Dopo il ritrovamento è stato intrapreso da parte del Ministero dei Beni Culturali un

3 Convenzionalmente il termine dell'età antica e l'inizio del medioevo sono stabiliti nell'anno 476 d.C., con la caduta dell'Impero Romano d'Occidente e la deposizione dell'ultimo imperatore Romolo Augustolo. Cfr.: Enciclopedia Treccani: [http://www.treccani.it/enciclopedia/eta-storiche_\(Dizionario_di_Storia\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/eta-storiche_(Dizionario_di_Storia)). Accesso del 07/12/2015.

lavoro di restauro volto alla ricostruzione delle statue e quindi al ripristino della loro “funzione culturale” nel contesto sociale contemporaneo.

I primi lavori di restauro furono eseguiti dal restauratore fiorentino Bruno Bearzi tra il 1948 e il 1959. Tale restauro fu considerato discutibile già all’epoca, per via dell’uso di staffe e placche di fissaggio in ottone saldate direttamente sui pezzi originali, ma ebbe il grande merito di rendere possibile una prima “lettura” delle sculture ai fini dello studio scientifico.

In seguito i bronzi furono conservati nei magazzini del museo archeologico fiorentino, subendo anche l’alluvione del ’66. Dal 1975 al 1986 le sculture furono sottoposte a un nuovo intervento conservativo presso il Centro di Restauro della Soprintendenza Archeologica per la Toscana di Firenze. Al termine dei lavori, i reperti furono esposti in mostra nel museo archeologico della stessa città nel 1987. Questo nuovo intervento è stato eseguito avvalendosi delle più moderne tecnologie, compiendo anche una dettagliata analisi chimico-fisica. Al termine del restauro furono ricollocati molti frammenti in precedenza trascurati, ricostruendo il gruppo scultoreo secondo quello che doveva essere lo schema compositivo originale.

Il lavoro di restauro, tuttavia, non si è concluso con la sola ricomposizione dei frammenti. Grazie a Giuliano de Marinis, prima direttore del Centro di Restauro di Firenze e poi Soprintendente Archeologo delle Marche, sono state realizzate una copia degli originali e una ricostruzione identica a come doveva apparire il complesso scultoreo in antichità. Oggi entrambe le opere sono conservate presso il Museo Archeologico Nazionale delle Marche di Ancona (De Marinis, Quiri 1999).

La produzione di queste copie si è scontrata con l’opinione diffusa del pubblico e di alcuni studiosi circa la loro inutilità, o addirittura con un atteggiamento di disprezzo nei confronti delle “copie” viste come “imitazioni” o “falsi” (Calcani 2006).

In realtà le riproduzioni furono, sia nell’antichità sia nel Rinascimento, un importante mezzo di diffusione culturale, inoltre nel caso specifico hanno avuto il merito di garantire una lettura completa dell’opera, pervenutaci frammentaria, e di favorire la conoscenza mediante la simultanea esposizione delle sculture nei musei di Pergola e Ancona.

Ma le vicissitudini del manufatto in esame non finiscono qui. Dopo il restauro, i bronzi di Pergola sono stati protagonisti di un’altra incredibile vicenda, che li ha visti oggetto di contesa tra il Comune di Pergola e il Comune di Ancona, poiché entrambi i soggetti istituzionali volevano le preziose statue esposte nei rispettivi musei cittadini.

Nel 1988 i bronzi furono esposti in una mostra temporanea nel Museo civico di Pergola, al termine della quale sarebbero dovuti tornare nel Museo Archeologico Nazionale di Ancona. Tuttavia, allo scadere del termine stabilito, la popolazione locale insorse contro il rientro delle statue, arrivando a contestare violentemente la Soprintendente Delia Lollini incaricata della presa in consegna dei bronzi. Due deputati, peraltro appartenenti a opposti schieramenti politici, guidarono la rivolta, arrivando a murare letteralmente le statue all’interno del museo civico di Pergola, al fine di impedire la presa in consegna dei preziosi oggetti da parte della competente Autorità.

Da quel fatto si è sviluppato un contenzioso di fronte alla Giustizia Amministrativa che ha visto opporsi il Comune di Pergola e il Comune di Ancona, mentre il Ministero dei Beni Culturali, inizialmente favorevole alla collocazione dei bronzi nel Museo di Ancona, successivamente ha mutato il proprio indirizzo politico in chiave localista pro Pergola.

A distanza di molti anni e dopo tre diverse sentenze del TAR e due opposte sentenze del Consiglio di Stato (emesse tra il 1994 e il 2011) non è stata ancora posta la parola “fine” al contenzioso, in quanto i giudici hanno lasciato l’ultima parola ad accordi tra le Amministrazioni interessate. Dopo un periodo di “pendolarismo”, con l’assegnazione *part time* di sei mesi l’anno a entrambi i musei, attualmente le statue restano nel museo pergolese.

Di pari passo con il contenzioso giudiziario si è sviluppato un vero e proprio “dibattito pubblico”. La politica ha fatto la sua parte: il caso è stato oggetto di particolare attenzione non solo da parte degli enti locali ma anche dalla regione, poiché sono state discusse dal Consiglio Regionale delle Marche alcune mozioni relative proprio alla collocazione delle statue⁴. La vicenda è approdata in Parlamento, dove se ne è discusso a proposito di una

⁴ In particolare si tratta delle mozioni dell’Assemblea Legislativa delle Marche n. 323 del 14 maggio 2012 intitolata “Bronzi dorati a Pergola” e n. 324 del 24 maggio 2012 intitolata “I Bronzi dorati di Pergola”.

interrogazione rivolta da alcuni senatori al Ministro nel 2014, al fine di sollecitare una presa di posizione a livello governativo⁵.

La questione ha inoltre coinvolto profondamente l'opinione pubblica, come dimostra l'attenzione a essa dedicata dalla stampa nazionale e locale. Da una ricerca effettuata presso l'emeroteca comunale di Ancona, dal 1988 al 2016 si possono contare oltre cento articoli aventi a oggetto i bronzi apparsi sulle principali testate giornalistiche locali: Il Corriere Adriatico, Il Messaggero e Il Resto del Carlino. Giusto per citare qualche esempio, nel Corriere Adriatico del 3 novembre 1988 (pag.19) l'on. Franco Foschi cita Leopardi per supportare la sua posizione a favore della conservazione dei bronzi presso il museo di Pergola, individuando una crescente sensibilità «della popolazione e delle piccole città e dei borghi ad una presenza che dà nuova vitalità e nuove ragioni di coesione sociale». Di parere opposto l'articolo apparso sul Resto del Carlino del 24 dicembre 1999 (pag.3) dal titolo «Gli anconetani si sono ripresi i bronzi dorati». Mentre sul Corriere Adriatico del 14 febbraio 2002 si legge (pag.3) «Bronzi dorati: una bruttura giuridica. Bovino: giusto impugnarne la decisione».

Il fatto narrato sembrerebbe dunque dimostrare come il valore sociale dei beni culturali sia enorme, tanto da scatenare vere e proprie battaglie (legali e non) al fine di accaparrarsene il possesso, certamente per trarre benefici turistici, ma ancor più per suggellare un legame identitario tra il bene culturale e la società che lo custodisce⁶. La vasta risonanza mediatica testimonia proprio la consapevolezza diffusa e radicata all'interno della società del valore dell'opera d'arte, vero patrimonio genetico nella riproduzione del sistema sociale.

Fig.1 I bronzi dorati da Cartoceto di Pergola, acquerello di Laura Appignanesi



Fonte: www.consiglio.marche.gov.it/banche_dati_e_documentazione/atti_di_indirizzo_e_controllo/mozioni/index9.php?azione=ricerca&leg=IX&numero=323&iniziativa=&oggetto. Accesso del 01/02/2015.

5 Atto di Sindacato ispettivo n. 4-00641, Legislatura 17, del Senato della Repubblica. Interrogazione presentata dai Senatori: Fabbri, Astorre, Bencini, Cirinnà, Granaiola, Pagliari, Pezzopane, Puglisi, Sollo, Villari e Fattorini al Ministro dei beni e delle attività culturali e del turismo. Risposta all'interrogazione n. 4-00641, Fascicolo n. 59, a cura del Sottosegretario di Stato per i beni e delle attività culturali e del turismo Barracciu del 14 ottobre 2014.

Fonte: www.senato.it/japp/bgt/showdoc/frame.jsp?tipodoc=Sindispr&leg=17&id=806334. Accesso del 18/01/2015.

6 Per una trattazione più approfondita si veda Paladini M.(2015), *Il conflitto amministrativo in materia di beni culturali*, Tesi di Laurea Magistrale, Università degli Studi di Macerata.

Conclusioni

In conclusione, possiamo affermare che le vicissitudini dei bronzi dorati da Cartoceto di Pergola costituiscono un caso di studio di notevole interesse sociologico. Dalla distruzione in epoca antica ai giorni nostri, dopo essere stati restituiti all'originario splendore dai restauratori, le statue hanno intrecciato la loro storia agli eventi politici del territorio, tornando a essere, a distanza di secoli, non solo reperti da esporre al museo ma simboli di potere contesi dalle istituzioni locali e nazionali.

Attraverso la ricostruzione e l'interpretazione di eventi che si snodano lungo un arco di tempo millenario, è infatti possibile stabilire un nesso causale fra le dinamiche socio-politiche e le vicende legate alla produzione-distruzione-restauro-circolazione-riproduzione-esposizione-contesa.

Se adottiamo gli strumenti concettuali elaborati da Luhmann, possiamo affermare che l'analisi di lungo periodo, basata sull'oggettiva autonomia del manufatto artistico, evidenzia l'importanza comunicativa del «medium» arte e della «forma» manufatto. Tale importanza si manifesta in particolar modo durante i cambiamenti sociali drastici, che caratterizzano le fasi storiche violente.

Non si tratta solo di riformulare il tema con una semantica innovativa. La teoria dei sistemi fornisce l'articolazione logica necessaria per attribuire un preciso ruolo costruttivista all'Arte - intesa come insieme di manufatti fruibili in modo duraturo nel tempo e considerati nella loro oggettività. Il sottosistema dell'Arte si chiude operativamente nel confine comunicativo tracciato dal «codice binario» identità/non identità: una sorta di membrana teorica che permette la sopravvivenza e la riproduzione del sistema che si «auto-osserva». La distruzione delle opere costituisce la trasposizione concreta del tentativo di forzare l'apertura del sistema e la sovrapposizione di un codice comunicativo nuovo a quello preesistente. Nell'ambito dei sistemi funzionalmente differenziati, Luhmann parlerebbe di «corruzione sistemica». In caso di, potremmo dire, sistemi culturalmente differenziati, la rottura del confine che chiude il sistema viene compiuta concretamente con la soppressione degli oggetti che ne costituiscono il supporto mediatico. In una prospettiva sistemica, dunque, l'opera d'arte costituisce un elemento strutturale del processo evolutivo della società.

Il parallelismo tra mutamento sociale e ciclicità del processo di semantizzazione-desemantizzazione-risemantizzazione indica come la distruzione dell'opera d'arte sia un processo analogo a quello della sua costruzione, per cui agire sull'opera d'arte diventa strategico durante le fasi di «variazione», «selezione» e «ristabilizzazione» del sistema.

In generale, è possibile affermare che il controllo della memoria equivale al controllo di una risorsa fondamentale nella gestione dei conflitti fra diversi gruppi etnici, politici, sociali. Manipolare la memoria è un modo per manipolare la storia. Per questo, durante i conflitti, il ruolo delle opere d'arte, intese come patrimonio culturale, acquisisce una posizione davvero significativa.

Sotto la superficie variegata e plurale delle situazioni dinamiche del sistema della società, è possibile, secondo gli autori, individuare il processo che porta l'oggetto artistico ad autonomizzarsi dal valore cognitivo, filtrato dall'autore o dal committente. L'opera d'arte svolge un ruolo che si concretizza nel processo storico e che, nelle situazioni di mutamento violento dell'ordine sociale, trova la sua manifestazione più eclatante negli atti di danneggiamento o distruzione.

In un'ottica di lungo periodo, il «ri-orientamento gestaltico» argomentativo consiste nel recuperare il significato immanente dell'arte nel processo evolutivo della società, attraverso una lettura dei «crimini» contro le opere d'arte. Questi evidenziano il nesso tra arte e metamorfosi storica, tra valore identitario ontologico dell'arte e determinismo sistemico dei processi evolutivi, rafforzando dal punto teorico lo stretto legame tra arte e società in generale, dall'antichità a nostri giorni.

La rassegna presa in esame di atti violenti contro manufatti artistici o siti d'interesse culturale indica la volontà strategica di interrompere la trasmissione dell'identità socio-culturale del nemico. Nel momento in cui avvengono cambiamenti nell'«ambiente sistemico» finalizzati alla distruzione dell'ordine sociale preesistente, i beni culturali diventano oggetto di crimini perché la loro cancellazione implica lo spezzamento del processo autopoietico e l'intervento nel ciclo evolutivo.

Riferimenti bibliografici

- Alfieri N. (1992), *Il ritrovamento e il recupero dei «Bronzi di Cartoceto di Pergola»*, in AA.VV., *La Civiltà Picena nelle Marche*, Ripatransone: Maroni.
- Appignanesi L. (2014), *Le colline alle nostre spalle*, in Pignaloni F. (a cura di), *Architecture as Heritage: percorsi adriatici di progetto nel paesaggio degli insediamenti minori*, Ancona: Il lavoro editoriale.
- Appignanesi L. (2015), *Art as Communication of Rural Identity: Some Photographs by Mario Giacomelli*, in «International Journal Of Sociology And Anthropology», 7(9): 197-203.
- Appignanesi, L. (in corso di pubblicazione), *Uno, nessuno e centomila contatti. La crescita esponenziale delle relazioni nella costruzione (o distruzione) dell'identità collettiva*, in «Im@go. Rivista di studi sociali sull'immaginario», 7.
- Appignanesi, L. (in corso di pubblicazione), *The Systemic Approach to Urban Identity for the Understanding of Social Contingency*, in A. Folloni (ed.), *Inventing the future in an age of contingency*, Cambridge: Cambridge Scholars Publishing.
- Baraldi C., Corsi G., Esposito E. (2002), *Luhmann in glossario*, Milano: Franco Angeli.
- Bevan R. (2006), *The Destruction of Memory*, London: Reaktion Books.
- Borrelli V. (2007), *Il Gruppo dei Bronzi dorati da Cartoceto di Pergola*, in AA.VV., *I Bronzi Dorati da Cartoceto di Pergola a Montréal, Musée des Beaux Arts*, Jesi: Nova Azienda Grafica.
- Bozzi S., Grassi A. (2009), *Il sopralluogo tecnico sulla scena del delitto*, in A. Intini, M. Picozzi (a cura di), *Scienze Forensi. Teoria e prassi dell'investigazione scientifica*, Milano: Utet Giuridica.
- Braccesi L. (2007), *Terra di confine. Archeologia e storia tra Marche, Romagna e San Marino*, Roma: «L'Erma» di Bretschneider.
- Calcani G. (1989), *Cavalieri di Bronzo*, Roma: «L'Erma» di Bretschneider.
- Calcani G. (2006), *L'archeologia tra verità e falsificazione*, in «Rivista di Estetica. Numero speciale su falsi, contraffazioni e finzioni», 31(1).
- Canfora L. (2011), *Abbatere statue: i vandali delle Rivoluzioni*, in «Corriere della Sera» del 29 agosto.
- Cipriani R. (2012), *Per una sociologia dell'immaginario*, in «Sociologia della Comunicazione», 44.
- Croce B. (1912, 1928), *Breviario di Estetica. Aesthetica in nuce*, Milano: Adelphi, 1990.
- De Cataldo Neuburger L. (2010), *Scienza e processo penale: linee guida per l'acquisizione della prova scientifica*, Milano: Cedam Wolters Kluwer.
- De Ferrari F., Palmieri L. (2007), *Manuale di medicina legale*, Milano: Giuffrè.
- De Maria S. (2002), *La scultura celebrativa romana fra Marche e Romagna*, in AA.VV., *Bronzi e marmi della Flaminia. Sculture romane a confronto. Catalogo della mostra*, Pergola: Articoli Editori.
- De Marinis G., Quiri P. (1999), *I Bronzi dorati da Cartoceto di Pergola nel Museo Archeologico Nazionale delle Marche*, Recanati: Tecnostampa.
- De Marinis G. (2002), *I Bronzi dorati da Cartoceto: il punto sulle conoscenze*, in AA.VV., in *Bronzi e marmi della Flaminia. Sculture romane a confronto. Catalogo della mostra*, Pergola: Articoli Editori.
- De Marinis G., Quiri P. (2007), *Dal rinvenimento ai restauri e alle esposizioni*, in AA.VV., *I Bronzi Dorati da Cartoceto di Pergola a Montréal, Musée des Beaux Arts*, Jesi: Nova Azienda Grafica.
- Durand G. (1972), *Le strutture antropologiche dell'immaginario*, Bari: Dedalo.

- Durand G. (1999), *L'immaginazione simbolica*, Milano: Red.
- Durkheim E. (1953), *Sociology and Philosophy*. Routledge Revivals; trans. D. F. Pocock, Abington: Taylor & Francis, 1993.
- Febbrajo A. (1975), *Funzionalismo strutturale e sociologia del diritto nell'opera di Niklas Luhmann*, Milano: Giuffrè.
- Febbrajo A., Harste G. (2013), *Law and Intersystemic Communication. Understanding 'Structural Coupling'*, Farnham: Ashgate.
- Gattai R., Poma R. (1987), *I bronzi di Cartoceto*, Firenze: Edizioni Medicea.
- Halbwaches M. (1950), *The Collective Memory*, New York: Harper & Row Colophon Books, 1980.
- Luhmann N. (1976), *The Future Cannot Begin: Temporal Structures in Modern Society*, in «Social Research», 43(1).
- Luhmann N. (1995), *Art as Social System*; trans. en. E.M. Knodt, California: Stanford University Press, 2000.
- Luhmann, N. (1984), *Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag; trad. it. *Sistemi sociali. Fondamenti di una teoria generale*, Bologna: Il Mulino, 2001.
- Luhmann N., De Giorgi R. (2003), *Teoria della società*, Milano: Franco Angeli.
- Luhmann, N. (1997), *Die Gesellschaft der Gesellschaft*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag; trad. it. *La società della società*, Macerata: Quodlibet, in corso di pubblicazione.
- Luni M. (1992), Il gruppo bronzeo da Cartoceto e il territorio del ritrovamento in età romana, in AA. VV., *La Civiltà Picena nelle Marche*, Ripatransone: Maroni.
- Luni M., Motta F.G., (2000, a cura di), *I bronzi dorati di Pergola: un enigma?* Urbino: Quattroventi.
- Luni M. (2002), *Collezionismo archeologico e antichità riscoperte lungo la Flaminia sul versante adriatico*, in AA.VV. *Bronzi e marmi della Flaminia. Sculture romane a confronto. Catalogo della mostra*, Pergola: Articoli Editori.
- Luni, M. (2002), *La via Flaminia nel versante adriatico*, in AA.VV, in *Bronzi e marmi della Flaminia. Sculture romane a confronto. Catalogo della mostra*, Pergola: Articoli Editori.
- Luni M. (2007), *Il Gruppo statuario di Cartoceto di Pergola ed i bronzi nell'area medioadriatica*, in AA.VV., *I Bronzi Dorati da Cartoceto di Pergola a Montréal, Musée des Beaux Arts*, Jesi: Nova Azienda Grafica.
- Luni M. (2008, a cura di), *Il territorio di ritrovamento dei bronzi di Pergola nell'antichità*, Urbino: Quattroventi.
- Luni M. (2014), *La via Flaminia e la Gola del Furlo*, Pesaro: I quaderni del Furlo.
- Luni M., Mei O. (2014), *La Vittoria di «Kassel» e l'«Augusteum» di Forum Sempronii. Un ritorno nel bimillenario di Augusto*, Roma: «L'Erma» di Bretschneider.
- Mansuelli G. A. (1992), *Intervento conclusivo alla tavola rotonda sui bronzi di Cartoceto*, in AA. VV., *La Civiltà Picena nelle Marche*, Ripatransone: Maroni.
- Manzoni A. (1842), *I promessi sposi*, Torino: Il capitello, 2012.
- Pagano M. (2015), *I bronzi dorati di Pergola: un enigma risolto. Le statue equestri di Licinius Murena, padre e figlio*, in «Rendiconti della Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti di Napoli», 77.
- Paladini M. (2015), *Il conflitto amministrativo in materia di beni culturali*, Tesi di Laurea Magistrale, Università degli Studi di Macerata.
- Paolucci P. (1966), *Scheggia note critico storiche*, Empoli: La Toscografica.
- Quiri P. (1992), *I bronzi dorati nell'ultimo allestimento museale*, in AA. VV., *La Civiltà Picena nelle Marche*, Ripatransone: Maroni.
- Schelling F.W. (1859), *Philosophie der Kuns*, Stuttgart; trad. it. *Filosofia dell'arte*, Napoli: Prismi, 1986.

- Simmel, G. (1909), *Briicke und Tür*; trad.it. *Ponte e porta. Saggi di estetica*, Bologna, ArchetipoLibri, 2011.
- Stenner P. (2004), *Is Autopoietic Systems Theory Alexithymic? Luhmann and the Socio-Psychology of Emotions*, in «*Soziale Systeme*», 10.
- Strina E. (2015), *Memory and conflict: the role of Cultural heritage in “new wars”. The Stari Most case*, in Atti del Convegno «From memory to the future», Napoli, 4-5 June 2015.
- Stucchi S. (1988), *Il gruppo bronzeo tiberiano da Cartoceto*, Roma: «L’Erma» di Bretschneider Roma.
- Toscano M.A., Gremigni E. (2008), *Introduzione alla sociologia dei Beni Culturali*, Firenze: Le Lettere.
- Wright Mills C. (1962), *L’immaginazione sociologica*, Milano: il Saggiatore.

Sitografia:

<http://www.senato.it/japp/bgt/showdoc/frame.jsp?tipodoc=Sindispr&leg=17&id=80633>. Accesso del 18/01/2015.

[http://www.treccani.it/enciclopedia/suasa_res-a156f83a-8c61-11dc-8e9d-0016357eee51_\(Enciclopedia-dell-Arte-Antica\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/suasa_res-a156f83a-8c61-11dc-8e9d-0016357eee51_(Enciclopedia-dell-Arte-Antica)/). Accesso del 30/05/2014.

[http://www.treccani.it/enciclopedia/eta-storiche_\(Dizionario_di_Storia\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/eta-storiche_(Dizionario_di_Storia)). Accesso del 07/12/2015.

