

## **Due parole sul testo: Storia dell'arte in Molise dal '45 ad oggi**

### **L'Idea Testuale**

Questo testo appartiene ad un genere espressivo-informativo che ha carattere sperimentale. Sarebbe stato impossibile, dal punto di vista dell'esatta costruzione, definire in un'opera tutto il sapere storico e il carattere preciso della cultura artistica molisana. La costituzione del giovane corpo amministrativo di una regione, coincidente con il periodo più proficuo e dinamico della storia dell'arte europea ed americana, ha battezzato negli anni sessanta il Molise che aveva, in comune con il suo gemellato territorio abruzzese, una storia molto avanzata sia nel settore della letteratura che delle espressività plastiche e pittoriche, non meno nella storia dell'arte fotografica e cinematografica. Dagli anni sessanta dunque, l'anno in cui scompare Edith Piaf e Papa Giovanni XXIII cui succede Paolo VI, l'anno dell'assassinio di Kennedy a Dallas, il Molise diviene regione autonoma separandosi dall'Abruzzo intanto che, a Washington, Martin Luther King marcia per i diritti civili e nel Vietnam del Sud i Bonzi si suicidano per protesta. Il 1963 è lo stesso anno in cui il crollo della diga del Vajont procura millequattrocento vittime italiane. Ecco dunque il clima entro cui si muovono i capitoli di questa ricerca, che da una premessa ricognitiva intorno alle condizioni socioculturali del 1935 passa, attraverso gli anni 50, al cuore esplosivo degli anni sessanta e settanta in preludio verso i movimenti e le manifestazioni artistiche degli anni ottanta e novanta, per poi concludersi nei giorni che ci appartengono. È un'attinenza "per dovere esistenziale", che ci colloca nei primi anni del terzo millennio e che è, in qualche modo, anche il nostro "destino formativo" alla storia dell'arte e alla storia in generale, e che si muove, con un suo proprio stile costruttivo, verso le future discendenze generazionali. L'intento di questo lavoro consiste, dunque, nel mettere in vicinanza (con una sorta di prossemica delle idee speculari) i vari argomenti, privilegiando le tematiche argomentative alla cronologia dei fatti. Si tratta di un "genere" di storia degli avvenimenti (esistiti o meno) eletti alla direzione interpretativa a svantaggio di una vera e propria formulazione storiografica. Si privilegia, per scelta d'autore, il respiro tematico ad una ossatura analitica che priverebbe il lettore di una "sua" analisi deduttiva e personalizzata, potenzialmente estraibile, come per le strutture della semantica enciclopedica, dall'accumulo "rizomatico" delle informazioni. È una scelta testuale a rivalse di una "immediata" ed euristica metodologia enciclopedica (una sorta olismo della visione) già avviata dalla formulazione di Umberto Eco che, proprio alla fine degli anni Sessanta, faceva rilevare i due punti che istruiscono il concetto teorico di struttura. La struttura intesa come modello di sistema retto dal valore delle differenze, nel quale ogni elemento ha senso proprio in funzione della relazione che si instaura tra le loro caratteristiche specifiche, e la struttura disponibile al trasferimento da fenomeno a fenomeno per poter dare senso continuativo alle analisi interdisciplinari instaurate attraverso i rapporti tra le varie scienze umane verso l'unificazione del sapere. Come verrà più volte enunciato e riannunciato, qui il lettore dovrà costruire autonomamente un suo percorso di riferimento che, non essendo necessariamente veicolato alla linearità cronologica, permette di avvicinare condizioni

argomentative a volte anche molto distanti, storiograficamente, tra loro. Un primo esempio potrebbe essere dato proprio dal fatto della nostra attuale condizione di pionieri di inizio secolo e inizio nuovo millennio. In trasposizione al fatto che le scelte principali del xx secolo sono state elaborate proprio nei primi dieci anni del suo avvicinarsi. Sono referenziali “Les Demoiselles d’Avignon“ dello spagnolo Pablo Picasso che con quest’opera rivoluziona tutto il linguaggio artistico e accademico, l’evoluzione creatrice di Bergson, la prima tipografia di Arnoldo Mondadori del 1907, generata da un *milieu* culturale tipico della fermentazione in atto nel primo decennio del ‘900. Ecco dunque un primo indizio sullo svolgimento del metodo che questo testo si propone di rappresentare. Ogni capitolo, e con questo si intende una parte segmentata del testo, è una sorta di unità organica dell’intero corpo unico che struttura il discorso generale. Si presenta con una introduzione basata sul pensiero e la filosofia (epistemologia) atta a definire soprattutto la testualità ambientale in cui appare e si svolge la fenomenologia storica e l’inquadramento “generale” dei movimenti artistici e le correnti culturali entro cui si inseriscono le presenze attive e fondanti il sistema socio-culturale del territorio e degli artisti del Molise. Sommariamente l’intero testo divide i contesti storici in quattro settori composti da un ventennio: 1935-1945, (parte introduttiva e prologo alla comprensione dei successivi periodi storici), 1945-1965/1965-1985/1985-2005. La comparazione, anche “espertamente istintiva”, con la nostra attuale condizione di pionieri informatici, costruttori e inventori di linguaggi sincronici fa avvertire, immediatamente, l’atmosfera della “fermentazione”, come di qualcosa che è in corso, che sta per avvenire, che vive la condizione partecipativa del “durante” e che ha bisogno di accadere in una certa maniera, indefinibile proprio per la sua attività autoformativa che è in atto e che assorbe le sue potenzialità emmissive dalle vibrazioni che si muovono ancora sottopelle nell’organismo intatto, dal punto di vista storico, della provincia, a pieno merito della stessa regione e del territorio artistico nazionale ed europeo.

In sintesi, dato per assunto che tesi e antitesi si muoveranno autonomamente nel discorso testuale, va detto che l’arte contemporanea, intesa come arte attiva (attuale), sposa, “emotivamente”, la logica progressista, l’estetica e le poetiche affermatosi tra la fine dell’ Ottocento e il primo trentennio del ventesimo secolo. Le definizioni storiche di questo periodo si rispecchiano a pieno titolo nella nostra attuale condizione artistica che considera il modello dell’avanguardia storica come il rifiuto della tradizione e della cultura ufficiale, maniera che, contrariamente, l’attualità respinge richiamando un ritorno all’ordine, ma che comunque, di quella “storia dell’umanità”, considera a pieno titolo e utilizza il linguaggio, gli strumenti e le strategie negandone tuttavia i presupposti “filosofici”. Si tratta di considerare la comparazione utilizzando una vista panoramica, euristica, “satellitare”, in cui l’Arte Contemporanea, pur compiendo un tragitto opposto, si veste con gli stessi abiti mentali delle “Avanguardie Storiche” con l’impiego dei linguaggi, dei metodi, delle immagini e delle tematiche “classificatorie” del primo Novecento. Ma se le Avanguardie Storiche si rapportavano a una élite culturale con l’indole della sperimentazione, quella attuale, l’avanguardia contemporanea, si rivolge alle masse e di queste ne contempla tutti i mezzi di comunicazione e le forme espressive. Internet, ad esempio, rappresenta una svolta epocale paragonabile all’invenzione, nella seconda metà del XV sec., della stampa a caratteri mobili di Johann Gensfleisch (Gutenberg), e al

motore a scoppio nella seconda metà dell'Ottocento, dove entrambe le invenzioni hanno immediatamente modificato, e successivamente strutturato, il sistema mondiale della velocità, non solo delle comunicazioni in eccezione di una distanza referente tra partenza e arrivo, ma anche in considerazione cognitiva di quanto assumevano e assumono le qualità proprie della produzione di eventi, pensiero e materia. Nonostante questo, però va detto che, l'iconografia della avanguardia del Novecento costituiscono ancora oggi la grammatica dell'arte, e il vocabolario (anche con diversa semantica) dei giovani e meno giovani artisti contemporanei. Ecco perché la contestualizzazione dei linguaggi assume l'aspetto fondamentale per l'interpretazione della critica e della fenomenologia artistica. L'arte di adesso, esprime il sociale, la consapevolezza dell'esistenza dell'inconscio, le grandi rivoluzioni scientifiche avvenute nel corso del secolo scorso, ma elude le funzioni sostanziali che le competono direttamente; l'esplicazione delle rivoluzioni in corso nel nostro tempo come la cibernetica e Internet che sono alla base dei processi strutturali della globalizzazione. Elude, almeno per adesso, l'anima portante dell'ideologia capitalistica e del mercato, la diffusione della democrazia occidentale e delle merci che veicolano la nuova filosofia del mondo e il nuovo comportamentismo di massa. Questo testo, si propone il tentativo di dare una definizione "olfattiva" (attraverso una idioletica strutturazione storica) non solo del compito dell'artista, ma soprattutto della qualità che l'artista veicola, attraverso la produzione espressiva delle opere, come elemento vitale dotato di sensibilità e cultura, capace di riorganizzare, nel senso continuativo dell'interpretazione degli indizi e dei paradigmi sensibili che costruiscono l'arredo generazionale del mondo, il territorio di appartenenza (territorio inteso non come luogo anagrafico ma come ambiente imprimitante) attraverso l'inconsapevole linguaggio degli archetipi che gli sono propri, ed esclusivi, come dote della creatività al massimo grado del cognitivismo.

## **Introduzione**

Scrivere un libro di introduzione alla storia dell'arte in Molise, è un compito lungo e spesso solitario. Per buona parte in questo testo, come si vedrà nella sezione che riguarda le biennali e il riferimento all'artista scomparso Lino Mastropaolo, l'impegno alla ricerca e al discorso testuale è avvenuto soprattutto grazie al contributo essenziale di autori che hanno lasciato da tempo il loro corpo biologico, ma con esso hanno lasciato in eredità a noi viventi, anche tutta la loro magnifica e preziosa ricerca di uomini e donne costruttori di segni e di storia, costruttori coscienti della continuità del senso nella duplice funzionalità di

“modelli esistenziali” che di ricerca artistica (per alcuni di noi non c’è neanche diversità tra i due settori). Esseri del sapere carichi di consapevolezza del proprio tempo e della propria identità che ci hanno permesso di accedere, con leggerezza, al loro vivente pensiero, alle loro idee, al loro impegno intellettuale immortale e partecipe alle dialettiche, alle discussioni o alle comparazioni della nostra operosa quotidianità. Sono entità che partecipano al nostro presente esistenziale e al nostro comune tempo futuro che non distingue tra presenze biologiche vive e non vive. È quanto di meglio ha saputo fare l’umanità civilizzata; inventarsi la trasmissione del sapere attraverso una linea verticale che ha origine dall’ “enciclopedia universale”<sup>1</sup> umanitaria ( dai primi segni volutamente costruiti a favore di inidentificabili discendenze) e arriva fino alle generazioni contemporanee, alle generazioni che anagraficamente sono attive nel mondo. Sono eserciti di intellettuali<sup>2</sup>, il famoso real reggimento delle idee<sup>3</sup>, che ci accompagnano a guisa di contributo condominiale per aver abitato, in un determinato tempo, il nostro avvenente pianeta. Sono presenze, “del buon auspicio”, che ci aiutano a interagire tra i vari elementi che costituiscono quello che Jurij Lotman definisce il pianeta della “semiosfera” ispirata al concetto di biosfera per indicare il *continuum* semiotico in cui vive, virtualmente, ogni sistema linguistico e comportamentale. Si tratta di uomini e donne che hanno in qualche modo manovrato le mie azioni (intenzioni) e la mia razionalità verso un determinato luogo mentale che si è materializzato, alla fine, con la stesura di questo testo. Queste “anime” ci hanno lasciato dei fogli stampati e a volte pubblicati da case editrici che, anch’esse pronte sotto la difficile storia di questo territorio, hanno investito in sapere per dare valore e sincerità filiale a questa terra che con l’aspetto tenace di madre contadina, ha privilegiato prima il corpo fisico dei suoi figli, e poi come resto, il ventre culturale dell’umanità che vi soggiorna. A queste case editrici<sup>4</sup> e ad autori coraggiosi come Antonio Cirino<sup>5</sup>, e ad artisti pionieri come Antonio Venditti, Scarano, Trivisonno, Marotta, Pettinicchi, Trombetta, Nino barone e soprattutto il già citato Lino Mastropaolo, senza lasciare nulla di non dovuto alla qualità di tutti gli altri che per motivi di spazio non vengono nominati, va tutto il mio affetto di autore solitario. E in effetti, questo autore di adesso dedica a loro questo lavoro, alla compagnia dell’ esercito silenzioso che parla attraverso il linguaggio testuale e alle opere d’arte realizzate durante la loro impegnata vita di artisti o di autori intellettuali. In Molise scrissi il mio primo libro, *Molise mon amour, diario di un critico d’arte*<sup>6</sup>, con l’intento di documentare alcuni passaggi storici che volevano coinvolte le condizioni geografiche della regione, che per certi aspetti è simile all’ isola della Réunion, Dipartimento francese nell’Oceano Indiano, in cui ho praticato per molti anni la mia attività di curatore e organizzatore di eventi artistici al servizio del F.R.A.C. francese, apprendendo le metodologie di creatività di una certa tipologia di artista capace di combinare la forte energia etnica africana con la grande conoscenza accademica appresa nelle avanzate istituzioni dell’arte o nelle Università delle grandi metropoli francesi. Avevo creduto, in un primo tempo, di

---

<sup>1</sup> Vedi U.Eco, in Teorie e Pratiche della critica d’arte, atti del convegno di Montecatini 1978, Ed.Feltrinelli.

<sup>2</sup> la parola intellettuale come sostantivo venne usata ( e in questa eccezione verrà intesa anche da noi) per la prima volta in francese durante gli anni della assurda controversia politica e culturale, suscitata dall’inganno razzista dell’ “affaire Dreyfus”.

<sup>3</sup> vedi Tomàs Maldonado, Cultura democrazia ambiente, saggi sul mutamento, Feltrinelli 1990 MI.

<sup>4</sup> Edizioni d’Arte A x A, di Cronaca e di Critica, di Lino Mastropaolo.

<sup>5</sup> Antonio Cirino, Il Sotto Bosco, coll. Documenti, Nocera Editore, Maggio 1965 Campobasso.

<sup>6</sup> A.Picariello, Molise Mon Amour, Diario di un Critico d’Arte, ed. Enne- Archetyp’ Art, coll. Ennesima, Dicembre 2000 Campobasso.

poter ricostruire, nella ridotta dimensione del territorio molisano, quanto con molta leggerezza avevo costruito nell'ex isola Bourbon, l'ex colonia francofona e anglosassone, l'attuale territorio Dipartimento francese. Ma al Molise, a differenza di quanto è in dote all'avanzato sistema delle arti e della cultura Fraco-rèunionese, manca la struttura istituzionale e critica per poter essere alla pari nella produzione artistica con la Francia, ma anche, sottoponendosi ad un autogiudizio basato sulla funzionalità e sull'analisi veritiera, con altre confinanti regioni italiane. In fin dei conti, questo testo più che una storia vera e propria dell'arte molisana, è un riassunto dei tanti, a volte superflui tentativi avvenuti nel corso del tempo per dare identità e responsabilità ad un sistema dell'arte che non si è mai realizzato, se non in parte e con qualità molto limitata, forse dovuto ad una strana sconosciuta natura endogena occultata nelle maglie strutturali del territorio. È per questo motivo che dietro i ringraziamenti agli artisti, che con me hanno sempre avuto molta pazienza e accondiscendenza, ai collaboratori come Nino Barone che da sempre con grande umiltà distribuisce a tutti qualità e disponibilità intellettuale, al geografo Daniele Mezzapelle che ha collaborato direttamente alla collocazione dei dati e alla ricerca dei documenti necessari per la stesura del libro, oltre i dovuti e sentiti ringraziamenti ad autori e critici di cui ho apprezzato e a volte adoperato il metodo e la forma di lavoro, e alle istituzioni che con buona lungimiranza mi hanno concesso la pubblicazione di questo "racconto documentato" dell'espressività artistica in Molise, la premessa si sottrae al suo dovere esplicativo a favore di una breve sintesi del nostro ordinamento giuridico relativo ai beni culturali e alle arti.

### **Alcuni indizi normativi dell'Arte italiana**

Oggi, a differenza di altre epoche, è avvertito l'imperativo di superare la barriera, che è sempre esistita, tra le opere d'arte e gli altri prodotti dell'ingegno umano. Si tratta, infatti, di dare il giusto riconoscimento a tutte quelle creazioni dello spirito che, pur non essendo riconosciute dalla coscienza come caratterizzate dagli aspetti fisico, artistico e storico propri dell'opera d'arte, costituiscono "testimonianza avente valore di civiltà". A fondamento di questa concezione, sta la necessità di dover avvicinare alle produzioni artistiche tutte quelle attività dello spirito che sono state relegate ad un livello giudicato inferiore e che però costituiscono anch'esse il *risultato dell'attività umana ad un livello che, se pure non artistico, è almeno tale da caratterizzare l'autenticità culturale ed operativa di un popolo*. I beni culturali sono "elementi costitutivi della identità culturale della Nazione". Alla definizione di bene culturale, quale testimonianza di civiltà, si è pervenuti dal concetto rinascimentale di **monumento**, dove l'oggetto-monumento assumeva un valore in quanto riusciva a fornire un'immagine cui nulla, per la sua perfezione, si doveva togliere o aggiungere, immagine compiuta e fissa di un'idea artistica definitiva, il cui valore sociale era puramente celebrativo in senso etimologico, cioè di cosa atta unicamente a perpetuare il ricordo. Il monumento costituiva, una testimonianza astratta, isolato sia in se stesso, sia nell'ambito del tessuto urbano od extraurbano, con esclusione di tutti gli altri prodotti e momenti della storia culturale della comunità. Al monumento-oggetto,

isolato e singolare presenza nel territorio, corrispondeva *l'opera d'arte* contenuta all'interno del museo: segni tangibili, entrambi, di una medesima concezione elitaria di rituale o etnicamente celebrativa. *Il bene culturale non può più essere considerato «monumento-oggetto» ma deve divenire «documento»*. Il documento, al contrario del monumento, ha una sua autenticità per cui ha il diritto di essere integrato a pieno titolo nell'operante realtà storica del territorio nel tempo in cui è stato realizzato, così come del resto avveniva nelle città antiche, dove le varie funzioni (di rappresentanza, di produzione, di residenza) si integravano col contesto in presenza delle cose artistiche, a differenza di ciò che avviene nella città contemporanea, che è organizzata secondo fasce differenziate nettamente separate. Centro, periferia, zone produttive, direzionali, residenziali ecc. sono oggi nettamente separate senza che sia dato, contrariamente a quanto avveniva nelle città antiche, alcun riconoscimento alle qualità peculiari dell'ambiente. Concepati in tal modo, i beni culturali sono «testimonianze» e non «monumenti», essi non devono quindi essere catalogati secondo una scala gerarchica ed isolati dal contesto sociale, pena il loro estraniamento dalla realtà culturale cui appartengono e destinati così, a differenza del passato, al disinteresse generale. *Le testimonianze di civiltà hanno, appunto, la funzione dialettica di contrapporre la cultura comune a quella dominante, riuscendo a costituire un elemento di riagggregazione sociale* attraverso la coesistenza dei valori rappresentati dalle diverse realtà presenti nel territorio. Essi svolgono quindi una funzione sempre attuale e non puramente evocativa del passato. Dalle tradizionali categorie dei beni archeologici, artistici e monumentali, l'interesse viene quindi esteso a molteplici altri aspetti della realtà associativa, rivolgendosi l'attenzione ai *prodotti del lavoro artigianale, alla cultura materiale, alle tradizioni orali popolari*, in breve a tutto ciò che forma il tessuto connettivo, il contesto storico ed ambientale dal quale poi emergeranno le manifestazioni più rilevanti e più note. Un vastissimo campo di ricerche e di studio è oggi rappresentato dallo stesso ambiente naturale nella sua conformazione originaria, oltre che nelle trasformazioni e negli adattamenti subiti ad opera dell'uomo nelle varie epoche storiche, tanto più che alla carenza di conoscenza dell'ambiente devono essere imputati in gran parte l'indiscriminato sfruttamento delle risorse del suolo o il suo completo abbandono, causa entrambi dei sempre più frequenti disastri ecologici. È evidente, però, che la concezione dei beni culturali come testimonianza di civiltà, e non soltanto come difesa delle cose artistiche, archeologiche e storiche, presuppone la sua condivisibilità da parte della comunità associata, cosa non sempre facilmente ottenibile, dal momento che soltanto alcuni sono in grado di esprimere un consenso convinto ai costi ed alle limitazioni che tale ampliamento comporta, sia in termini di spesa, sia di libera fruizione delle cose in nome di benefici, non sempre tangibili, che non sono immediatamente comprensibili da parte di tutti. Affinché ciò avvenga, sarà necessario giungere a concepire *i beni culturali non soltanto come valore da difendere ma anche come risorse di tipo economico per l'occupazione, il turismo, lo sviluppo di specifiche aree del territorio o anche per il ritorno in termini di immagine*, che le imprese operanti nel settore ne potranno conseguire. Lo studio sociologico di un oggetto o di una serie di oggetti consiste nella raccolta e nel riordino delle informazioni che ci provengono da essi. Vengono così alla luce le tecniche per realizzare le cose, nonché le ragioni del loro uso nelle attività quotidiane e si ha quindi la necessità di acquisire notizie sui modi di vivere delle persone che le hanno utilizzate. La conoscenza delle relazioni che esistono tra gli oggetti ed il lavoro occorso per la loro

produzione e tra gli oggetti e la loro utilizzazione pratica contribuisce a darci la possibilità di configurare le varie tappe del processo evolutivo dell'uomo e della società. È chiaro però che se i fatti, le relazioni e le realtà che desumiamo dalle informazioni che ci provengono dagli oggetti sono necessariamente assai diversi tra di loro, i bisogni, le motivazioni ed i comportamenti umani, con le loro contraddizioni o analogie, sono sempre gli stessi dalle più antiche civiltà fino alla realtà contemporanea. È questo il codice di lettura, il significato della forma di un determinato oggetto che occorre interpretare per decifrare il linguaggio non verbale che promana da esso e che si ricava dall'analisi dei materiali utilizzati o dei luoghi in cui l'oggetto è stato rinvenuto. Si configura, così, la *necessità della conoscenza degli apporti storico-geografici, merceologici, sociologici, antropologici, comportamentali che hanno reso possibile la costruzione di un determinato oggetto* e la sua funzione la quale, come afferma Umberto Eco «comunica una utilizzabilità sociale dell'oggetto che non si identifica con la funzione in senso stretto» - «Le cose sono frutto di scelte, parlano. E la loro voce sostituisce quella perduta degli esseri viventi delle società passate». L'Opera d'Arte è il prodotto selettivo di una professionale attività umana a cui sono attribuite «speciali riconoscimenti» che avvengono per mezzo della coscienza. Ogni prodotto umano rimane genericamente tra le produzioni comuni finché la coscienza non lo avrà riconosciuto come opera d'arte, escludendolo e «selezionandolo» definitivamente dalla serie di tutti gli altri prodotti. Fino al momento in cui questo riconoscimento non è avvenuto l'opera d'arte è tale solo potenzialmente.

Come prodotto dell'attività umana *l'opera d'arte si caratterizza, oltre che sotto il suo lato fisico, anche per altri due aspetti: quello estetico e quello storico*, a differenza di quanto avviene per i comuni prodotti umani che si caratterizzano invece soprattutto per l'aspetto funzionale, cioè per la loro utilizzabilità che invece è carattere del tutto secondario per un'opera d'arte. La consistenza fisica deve necessariamente avere la precedenza perché è questa che rappresenta il luogo stesso della manifestazione di un'opera, assicurando così la possibilità del suo riconoscimento da parte della coscienza quale opera d'arte, nonché la possibilità della conservazione di tale riconoscimento anche per le generazioni future. Occorrerà, per questo motivo, realizzare tutti i possibili interventi affinché questa consistenza fisica riconosciuta possa durare il più a lungo possibile. È chiaro, però, che qualora le condizioni fisiche dell'opera si rivelino tali da richiedere il sacrificio di qualche parte della sua consistenza materiale, qualsiasi intervento dovrà essere compiuto rispettandone l'aspetto estetico, proprio perché la singolarità dell'opera d'arte rispetto agli altri prodotti umani non dipende alla sua consistenza materiale, ma dalla sua «artisticità». Ma la materia dell'opera d'arte non si limita alla consistenza materiale di cui risulta costituita. Fanno infatti parte dell'aspetto materiale dell'opera d'arte, come mezzi fisici di trasmissione dell'immagine, anche altri elementi intermedi tra l'opera e chi la osserva. È materia infatti anche l'atmosfera e la luce in cui essa si trova a non minore titolo del marmo o del bronzo o di altro materiale. Nella lingua latina, infatti, la parola luce si avvicina etimologicamente al termine «luogo», evocando l'azione ancestrale del diradamento di un bosco, il *lucus primigenio*, vale a dire un'azione che fa penetrare i raggi luminosi nella radura ricavata dal groviglio degli alberi. Da ciò deriva l'illiceità della rimozione di un'opera d'arte dal suo luogo di origine, motivabile soltanto con superiori motivi attinenti alla sua conservazione. Oltre che per l'aspetto fisico e per quello artistico, l'opera d'arte si caratterizza anche per la sua

storicità. Tale caratteristica è riferibile in primo luogo al momento creativo dell'artista e poi a chi, in qualsiasi tempo e/o luogo effettua il riconoscimento della sua «artisticità»: il periodo intermedio tra il tempo in cui l'opera fu creata e il presente storico, che continuamente si sposta in avanti, sarà costituito da altrettanti presenti storici che sono divenuti passato, ma del cui transito l'opera potrà aver conservato le tracce. Così avviene anche per il luogo dove l'opera stessa fu creata o dove fu destinata o in cui essa si trova nel momento della nuova ricezione nella coscienza di chi le attribuisce il riconoscimento quale opera d'arte.